

Vincenzo Consolo riscrittore di Lucio Piccolo Tre riflessioni su «Lunaria»

Paolo Pizzimento

Pubblicato: 30 dicembre 2024

Abstract

This essay aims to analyse a central work in Vincenzo Consolo's production, the 'theatrical fable' *Lunaria* (1985), through its points of similarity and dissimilarity with *L'esequie della luna* (1967) by Lucio Piccolo, of which it constitutes the rewriting. This case study appears interesting not only for the antiquity and pervasiveness of the literary *topos* of the moon falling to the earth but also for the 'palimpsestic' or even 'palinestuous' nature of Consolo's writing itself. In these pages, therefore, an attempt will be done to analyse *Lunaria* from three specific aspects: as a *mise en abyme* of rewritings, as an almost-theatrical work and, finally, as a *cunto* (tale) of melancholy. These aspects appear variously connected to an idea of a dialogic, if not dialectical, relationship between the source and the target text.

Il presente saggio si propone di analizzare un'opera centrale nella produzione di Vincenzo Consolo, la 'favola teatrale' *Lunaria* (1985), attraverso i suoi punti di somiglianza e difformità con *L'esequie della luna* (1967) di Lucio Piccolo, di cui costituisce la riscrittura. Questo caso di studio appare interessante non solo per l'antichità e la pervasività del *topos* letterario della luna caduta in terra ma anche per la natura 'palinestica' o addirittura 'palinestuous' della stessa scrittura di Consolo. In queste pagine, pertanto, si tenterà di analizzare *Lunaria* sotto tre aspetti specifici: in quanto *mise en abyme* di riscritture, in quanto opera *quasi* teatrale e, infine, in quanto *cunto* della melancolia. Tali aspetti appaiono variamente connessi a un'idea di relazione dialogica, se non proprio dialettica, tra il testo di partenza e quello di arrivo.

Parole chiave: «L'esequie della luna»; Lucio Piccolo; «Lunaria»; riscrittura; Vincenzo Consolo.

Paolo Pizzimento: Università degli Studi di Messina
✉ paolo.pizzimento@unime.it

Introduzione

Nell'opera tutt'altro che esigua di Vincenzo Consolo, un posto d'eccezione spetta a un testo straordinariamente eslege persino in una produzione policroma come quella dello scrittore santagatese, un testo riferibile «a “un genere che non esiste”, a un conato di teatralità divertita fra *entremés* alla spagnola e teatrino delle marionette»: ¹ si tratta di *Lunaria*, una 'favola teatrale' di ambientazione settecentesca pubblicata per i tipi di Einaudi nel 1985. L'opera nasce dopo i tentativi dell'autore di confrontarsi con la forma-romanzo – la precedono, infatti, *La ferita dell'aprile* del 1963 e *Il sorriso dell'ignoto marinaio* del 1976 – ma si pone sfrontatamente al di fuori dei generi codificati; ciò costituisce senz'altro un tagliente *j'accuse* di Consolo alle leggi sclerotizzate dell'industria editoriale; ² d'altro canto, anche l'adozione di una lingua stratificata, per certi versi persino più 'plurivoca' di quella del *Sorriso*, si manifesta come un'aperta polemica nei confronti dell'impoverito e triviale codice linguistico imposto dai *media* contemporanei.

Lunaria costituisce la riscrittura consoliana de *L'esequie della luna*, una raffinata prosa poetica composta dal maestro Lucio Piccolo nel 1967. Due precisazioni si rendono immediatamente necessarie: anzitutto, l'immagine della luna caduta in terra messa a tema ne *L'esequie* e in *Lunaria* costituisce un antichissimo *topos* letterario ³ e proprio perciò rappresenta un argomento ideale attraverso cui indagare le dinamiche ed i rapporti tra scrittura e riscrittura; inoltre, il caso di Consolo assume un valore emblematico per l'indagine di tali dinamiche e rapporti poiché gran parte della sua elaborazione si presenta come un mirabile gioco di «letteratura sulla letteratura». ⁴ L'autore, infatti, addita problematicamente a una dicotomia tra il *narrare*, troppo compromesso con la memoria e con la ricreazione del mondo reale nel *fictional world* letterario, ⁵ e lo *scrivere* che, invece, mantiene una «tensione rigorosa, persino feroce, verso quell'assoluto senza trascendenza che è la realtà». ⁶ Ne consegue, secondo Consolo: «Con lo scrivere si può forse cambiare il mondo, con il narrare non si può, perché il narrare è rappresentare il mondo, cioè ricrearne un altro sulla carta. Grande peccato, che merita una pena, come quella dantesca degli indovini, dei maghi, degli stregoni». ⁷

Dunque, nonostante le diverse incursioni nel romanzo storico (volte perlopiù ad additarne le aporie), Consolo sancisce l'impossibilità stessa del *narrare*. Per converso, se lo *scrivere* è attività

¹ C. Segre, *Un profilo di Vincenzo Consolo*, in V. Consolo, *L'opera completa*, a cura di G. Turchetta, Milano, Mondadori, 2015, pp. XI–XXII: XIV.

² G. Traina, *Vincenzo Consolo*, Fiesole, Cadmo, 2001, p. 24.

³ Mi limito qui a citare G. Macchia, *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1995 e P. Greco, *L'astro narrante. La luna nella scienza e nella letteratura italiana*, Berlin, Springer, 2009.

⁴ C. Segre, *Un profilo di Vincenzo Consolo*, cit., p. XIV ss.

⁵ Sui mondi di finzione in letteratura si vedano almeno T.G. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, a cura di A. Carosso, Torino, Einaudi, 1992, L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, a cura di M. Botto, Milano, Bompiani, 1999 e P. Dal Zoppo, *Other Possible Worlds (Theory, Narration, Thought)*, «Between», XXVII, 2024, pp. 1–XV.

⁶ G. Turchetta, *Da un luogo bellissimo e tremendo*, in V. Consolo, *L'opera completa*, cit., pp. XXIII–LXXIV: XXVI.

⁷ V. Consolo, *Un giorno come gli altri*, «Le Monde diplomatique», dicembre 1981, p. 40.

privilegiata che mantiene teso il filo che lega opera e mondo, a maggior ragione lo sarà il *riscrivere*, che ne getta un altro verso la tradizione letteraria. Ed è proprio il *riscrivere* che libera l'autore persino dalla tediosa illusione dell'originalità e dalle viete pastoie dell'*inventio* ad ogni costo.

In queste pagine, pertanto, si tenterà di analizzare *Lunaria* sotto tre aspetti specifici: in quanto *mise en abyme* di riscritture, in quanto opera *quasi* teatrale e, infine, in quanto *cunto* della melancolia. Tali aspetti appaiono sin d'ora variamente connessi a un'idea di riscrittura in quanto relazione dialogica, se non proprio dialettica, tra il testo di partenza e quello di arrivo.

1. Una 'mise en abyme' di riscritture

Lunaria nasce essenzialmente come riscrittura de *L'esequie della luna*,⁸ «una specie di narrazione fantastica» – così la definiva Piccolo – «volutamente barocca e ingenuamente romantica».⁹ Sulla genesi dell'operetta del maestro, Consolo offre un'interessante notizia:

Credette un giorno il ricchissimo barone Lucio Piccolo di Calanovella d'esser poverissimo – indossò vecchi abiti di squisita ma scaduta eleganza, non si allontanò più dalla villa – e pensò allora, per togliersi da quell'ambascia, di fare qualcosa che gli procurasse un utile, un guadagno. Ma egli non sapeva far altro che scrivere poesie – poesie barocche ma di pietra dura, difficili da penetrare – e alla Poesia quindi si rivolse credendo ingenuamente che quella potesse, almeno per una volta, piegarsi a uno scopo. I Scrisse così *L'esequie della luna*, una prosa, un canovaccio da far trasformare poi in musica, balletto, opera da rappresentare su qualche palcoscenico. Ma nulla accadde, rimase sempre, quella, prosa, parola, poeticissima, luminosa, ma sempre di pasta dura e, come la luna, con zone d'ombre, macchie oscure.¹⁰

Consolo, dunque, consegna la cronaca di un'opera che *avrebbe voluto* essere teatro ma non poté essere – a tutto dispetto della forma prosastica – che poesia. Lo scacco del maestro si rivela certamente fondamentale per il Consolo riscrittore ma merita di essere approfondito. In effetti, *L'esequie*, l'unico testo interamente in prosa nella produzione piccoliana, sembra discostarsi dalle pur dichiarate intenzioni dell'autore per articolare, più che un testo teatrale, un raffinato *divertissement* metaletterario che dialoga con la grande tradizione poetica. Esso, infatti, elabora uno spunto proveniente dal frammento leopardiano *Odi, Melisso* (1819), nel quale si legge:

Odi, Melisso: io vo' contarti un sogno
di questa notte, che mi torna a mente
in riveder la luna. Io me ne stava

⁸ L. Piccolo, *L'esequie della luna*, «Nuovi Argomenti», VII-VIII, 1967, pp. 15-64, poi in *L'esequie della luna e altre prose inedite*, a cura di G. Musolino, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1996 (cito il testo da questa edizione). Sull'opera si vedano M. Barbaro, *La luna di Lucio Piccolo e i suoi funerali*, «Rivista di Letteratura italiana», XXX, 2012, 1, pp. 109-125 e A. Castello, *L'esequie della luna: i nomi del «balletto verbale» di Lucio Piccolo*, «il Nome del testo», XIX, 2017, pp. 61-69. Sulla poesia di Lucio Piccolo si vedano inoltre G. Amoroso, *Lucio Piccolo. Figura d'enigma*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1988; N. Tedesco (a cura di), *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, Atti del Convegno di Studi (Capo d'Orlando, 9-11 ottobre 1987), Marina di Patti (ME), Pungitopo, 1990; N. Tedesco (a cura di), *Lucio Piccolo, Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Le ragioni della poesia, le ragioni della prosa*, Atti del Convegno di Studi (Capo d'Orlando, 4-6 ottobre 1996), Palermo, Flaccovio, 1999; G. Anepeta, *Lucio Piccolo: un profilo*, «Sincronie», XII, 2002, pp. 163-171; N. Tedesco, *Lucio Piccolo. Cultura della crisi e dormiveglia mediterraneo*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2003.

⁹ L. Piccolo, *Due lettere inedite di Piccolo a Corrado Stajano*, «Galleria», XXIX, 1979, 3-4, pp. 99-100: 99.

¹⁰ V. Consolo, *Lunaria*, in *L'opera completa*, cit., pp. 261-364: 363.

alla finestra che risponde al prato,
 guardando in alto: ed ecco all'improvviso
 distaccasi la luna; e mi pareva
 che quanto nel cader s'approssimava,
 tanto crescesse al guardo; infin che venne
 a dar di colpo in mezzo al prato;
 [...]
 Allor mirando in ciel, vidi rimaso
 Come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia,
 Ond'ella fosse svelta; in cotal guisa,
 Ch'io n'agghiacciava; e ancor non m'assicuro.¹¹

Il frammento leopardiano trae certamente origine, come affermato dal poeta recanatese, da un'intensa suggestione onirica; tuttavia, costella la pura ispirazione di numerose reminiscenze letterarie, relative in particolare all'*Idillio XXI* di Teocrito, alla *Pharsalia* di Lucano e all'*Aminta* di Tasso.¹² Riprendendo il frammento, dunque, Piccolo sembra ricapitolare l'intera trafila letteraria con cui esso dialoga per assumerla nel proprio lavoro di riscrittura. Nondimeno, i riferimenti e le allusioni contenuti ne *L'esequie* non costituiscono un meccanico accostamento di sole fonti colte. Come già notato da Marta Barbaro, infatti, il poeta «fa un uso non convenzionale di tutti questi elementi e li mescola, insieme ad altri di più schietta derivazione popolare e contadina, come citazioni criptate, in un'architettura composita e discontinua che procede per sequenze giustapposte senza evidente coerenza logica e temporale».¹³

A questo quadro occorre aggiungere che *Odi, Melisso* «riporta al genere e all'atmosfera delle *Operette morali*, e dunque a una dimensione filosofica, ma anche a un'attitudine in senso lato teatralizzante»;¹⁴ nelle intenzioni di Lucio Piccolo, per l'appunto, *L'esequie della luna* dovrebbe sviluppare proprio quest'ultima attitudine e costituire, come si è detto, «un canovaccio da trasformare poi in musica, balletto, opera da rappresentare su qualche palcoscenico». Le corrispondenze del poeta con Gioacchino Lanza Tomasi e Vanni Scheiwiller, in effetti, testimoniano di un progetto di messinscena con musiche da affidare a Gianfranco Malipiero e di un esordio alla Piccola Scala di Milano.¹⁵ L'idea, tuttavia, non vedrà mai la luce, vuoi a causa della «pasta dura»

¹¹ G. Leopardi, *Frammenti*, XXXVII, in *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici, E. Trevi, Roma, Newton & Compton, 1997, p. 211. Il componimento leopardiano è dapprima pubblicato nel «Nuovo Ricoglitore» di Milano (n. XII del gennaio 1826) con il titolo *Il sogno*, dunque nell'edizione bolognese dei *Versi* (1826) come *Lo spavento notturno/Idillio V*; espunto dall'edizione fiorentina dei *Canti* (1831), ricompare infine, con il titolo definitivo, nella sezione dei *Frammenti* di quella napoletana (1835).

¹² Cfr. G. Leopardi, *Argomenti di Idilli*, I, in *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., p. 459: «Ombra delle tettoie. Pioggia mattutina del disegno di mio padre. Iride alla levata del sole. Luna caduta secondo il mio sogno. Luna che secondo i villani fa nere le carni, onde io sentii una donna che consigliava per riso alla compagna sedente alla luna di porsi le braccia sotto lo zendale». Il tema della caduta della luna, del resto, è già presente nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815) ove, al capo IV, Leopardi si sofferma sulle antiche dicerie sui magi che avevano «il potere di trar giù dal cielo la luna con incantesimi» (*Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., pp. 872-933: 879). Sul frammento leopardiano si veda S. Presti, *La caduta della luna in Giacomo Leopardi*, «Diacritica», III, 2017, 2 (14), pp. 55-70.

¹³ M. Barbaro, *La luna di Lucio Piccolo e i suoi funerali*, cit., p. 115.

¹⁴ G. Turchetta, *Note e notizie sui testi*, in V. Consolo, *L'opera completa*, cit., pp. 1251-1456: 1332.

¹⁵ Cfr. V. Scheiwiller, *Nota dell'Editore*, in L. Piccolo, *La seta e altre poesie inedite e sparse*, a cura di G. Musolino, G. Gaglio, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1984, p. 87; N. Tedesco, *Lucio Piccolo. Cultura della crisi e dormiveglia mediterranea*, cit., p. 62; G. Musolino, *Nell'officina del poeta. Le 'carte' inedite*, in N. Tedesco, *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, cit., pp. 143-166: 166.

di cui è fatta la poesia di Piccolo, pervicacemente tetragona a una resa performativa, vuoi per l'improvvisa morte dello stesso autore nel 1969, a pochi mesi dallo storico allunaggio dell'Apollo II, di cui *L'esequie* pare serbare il vago presagio.

Donde l'idea di *Lunaria*, che prende avvio a poco più di quindici anni di distanza su richiesta del regista teatrale palermitano Roberto Andò, il quale «s'era innamorato» de *L'esequie* e, desiderando realizzarne quella messinscena che non era mai potuta avvenire, «si rivolse a me» – racconta Consolo – «per lavorare a quel progetto».¹⁶ A confrontare i due testi, però, appare chiaro che lo sforzo dello scrittore santagatese non proceda nella direzione di un semplice adattamento teatrale del testo di partenza. *Lunaria* è, semmai, una vera e propria riscrittura dell'opera di Piccolo, nella quale si manifesta al massimo grado la natura – efficacemente definita 'palinsestica' o addirittura 'palinsestuosa' – della scrittura consoliana. Ora, tale natura

suggerisce una sorta di tecnica di trapianto, per mezzo della quale elementi del testo precedente vengono innestati sul nuovo, nel quale sono presenti sotto veste sia di aperta citazione, sia di dissimulata figurazione. [...] Da un lato, ci sono testi all'interno dei testi, prestiti allusivi o citazioni dirette; dall'altro, viene utilizzata una tecnica del rinvio che non usa procedure narrative formali o stratagemmi d'intreccio, bensì opta per un sovraccarico semantico ed uno stile di prosa poeticizzata che gode nel nominare le cose stesse.¹⁷

Come rileva persuasivamente Turchetta, sono numerose le suggestioni letterarie, ora evidenti ora celate, riferibili alla tecnica palinsestica all'interno di *Lunaria*: a parte, ovviamente, *L'esequie della luna*, sul testo insistono modelli classici come la *Pharsalia* di Lucano e *L'interpretazione dei sogni* di Artemidoro di Daldis – giunti a Consolo per il tramite certo di Leopardi –, oltretutto capolavori del *Siglo de Oro* come *La vida es sueño* ed *El Gran teatro del mundo*. L'autore stesso, in un bilancio a vent'anni di distanza dalla pubblicazione dell'opera, chiama in causa ancora una volta il Leopardi dello *Zibaldone* e dei *Canti* e, in particolare, del già citato *Frammento XXXVII* ma anche García Lorca, Montale, Caproni, Luzi, Zanzotto e, naturalmente, il maestro Lucio Piccolo che, con *L'esequie*, «aveva sì voluto rappresentare il tramonto di una cultura, che egli chiama “romantico-barocca”, ma aveva come presagito ciò che sarebbe successo da lì a qualche anno, la caduta del mito della luna appunto, della profanazione dell'astro dei poeti».¹⁸ Sul rapporto e l'atteggiamento di Consolo con le sue numerose fonti riesce assai interessante una testimonianza di Cesare Segre:

Quando Consolo mi mise tra le mani il meraviglioso libretto, e io mostrai di riconoscerne alcune fonti, invece di chiudersi nell'enigma mi procurò la fotocopia dei testi cui più si era ispirato, lieto che io ripercorressi i suoi

¹⁶ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 364.

¹⁷ D. O'Connell, *Consolo narratore e scrittore palinsestuoso*, «Quaderns d'Italià», XIII, 2008, pp. 161-84: 165 ss.

¹⁸ V. Consolo, *Ma la luna, la luna...*, in I. Romera Pintor (a cura di), *Lunaria vent'anni dopo*, Atti del Convegno di studi (Valencia, 24-25 ottobre 2005), Valencia, Universitat de València, 2006, p. 65-73: 65 ss. e 71. Lo stesso Consolo, nella *Nota dell'autore a Lunaria*, definisce il 21 luglio 1969 un «giorno fatale» che sottrae definitivamente la luna ai poeti perché altri uomini «la profanassero danzandovi sopra con i loro scarponi di metallo» (*Lunaria*, cit., p. 362 ss.). Anche Anna Maria Ortese (*Occhi al cielo*, «Il Corriere della Sera», 24 dicembre 1967, testo poi ripreso anche da Calvino nel *Rapporto con la luna*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 1995, p. 220) intravede nella corsa spaziale non un nobile sforzo titanico ma una grigia colonizzazione, quasi una desacralizzazione dell'ignoto, destinato a trasformarsi in uno «spazio edilizio» o in un «nuovo territorio di caccia, di meccanico progresso, di corsa alla supremazia, al terrore». Simile ansia esprime, del resto, Martin Heidegger nella sua tarda riflessione sulla tecnica. Si veda in proposito C. Colangelo, *La verità errante. Viaggi spaziali alla prova del pensiero*, Napoli, Liguori, 2009.

itinerari. Mai come in questo caso la letteratura cresce su se stessa, e se ne vanta. Il lettore deve partecipare, come in un gioco, all'invenzione dello scrittore.¹⁹

Consolo, dunque, gioca a carte scoperte: con un atteggiamento, si direbbe, spiccatamente postmoderno non rilevabile nel suo maestro, egli esibisce e persino ostenta le proprie fonti. Non ci si potrebbe attendere altro da un autore la cui opera richiede di essere letta come un unico *macrotesto* aperto: non soltanto perché vi si palesa una straordinaria tenuta tematica, discorsiva e stilistica che fa del singolo componimento un frammento o capitolo del 'testo globale', quanto per i continui, quasi ossessivi rinvii intra- ed extratestuali che la configurano come un progetto sempre programmaticamente in dialogo con l'intera tradizione letteraria e non solo. Della scrittura 'palinsestica', del resto, parla lo stesso Consolo:

la vera scrittura è per me quella palinsestica, la scrittura vale a dire che scrive su altre scritture, la scrittura che poggia sulla memoria letteraria soprattutto. Il mio *Lunaria* era esplicitamente scritto su Leopardi e su Piccolo, ma anche su tanti altri poeti e scrittori. Partivo dunque da Leopardi e da Piccolo per rovesciarne l'assunto. La mia luna, sì, come dice Lorca «está muerta, muerta; ¡ Pero resucita en la primavera». Risuscita in una contrada senza nome, una contrada che prenderà il nome di *Lunaria*. Credo sia chiara la metafora: la luna, sì, è caduta nel nostro contesto, nella nostra cultura occidentale, è caduta qui da noi la poesia. In luoghi ignoti, in contrade senza nome, in quelli che noi chiamiamo terzi, quarti o quinti mondi, in quei luoghi, pur afflitti di povertà e malattie, in quelle primavere della storia l'umanità sa creare ancora la poesia.²⁰

Un esempio pratico: certi ritmi, alcune soluzioni tonali rilevabili nella litania degli Accademici o nel falsetto del Viceré nel Secondo scenario («Luna, luore | allume lucente», «Lena lennicula | lemma lavicula»)²¹ recano l'evidente e per nulla dissimulata impronta del componimento di Andrea Zanzotto *13 settembre 1959 (Variante)*, annesso all'*Ecloga I* (in cui, non per caso, si fa cenno all'«altra mano dell'uomo» che non scrive più con la penna ma con un razzo «a dipanare il metallo totale dei cieli»,²² segno di una tecnologia che ha ormai usurpato il dominio della poesia e perciò, ancora, della profanazione dell'astro dei poeti). Come nota Miguel Ángel Cuevas, pressoché tutti i procedimenti retorici, la polifonia, le reminiscenze letterarie del brano di Zanzotto si ripropongono nel testo di Consolo, al punto che quest'ultimo parrebbe costituire la palinodia o l'inversione speculare della sua fonte.²³ Si direbbe, del resto, che egli apprezzi e riprenda *13 settembre 1959* proprio perché vi riconosce un *pastiche* di citazioni in cui riecheggiano, tra l'altro, l'*Animula vagula blandula* dell'imperatore Adriano, la *Blandula, tenulla, vagula* dell'Ezra Pound di *Personae* (1909)²⁴ e l'*Animula* degli *Ariel Poems* di T.S. Eliot (1927-1930).²⁵ Lo scrittore santagatese, perciò, scorre i versi del poeta pievigino e ne ripercorre ed integra i modelli, intuendo un'intera galassia di significazioni e citazioni nella quale traccia invisibili linee, figure e costellazioni.

¹⁹ C. Segre, *Un profilo di Vincenzo Consolo*, cit., p. XV.

²⁰ V. Consolo, *Ma la luna, la luna...*, cit., p. 72.

²¹ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 316.

²² A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2018², p. 171.

²³ M.Á. Cuevas, *Lunaria antes de Lunaria*, in I. Romera Pintor, *Lunaria vent'anni dopo*, cit., pp. 153-166: 164. Su Consolo e Zanzotto si veda L. Toppan, *Vincenzo Consolo e Andrea Zanzotto: un 'archeologo della lingua' e un 'botanico di grammatiche'*, «reCHERches», XXI, 2018, pp. 183-198.

²⁴ E. Pound, *Blandula, tenulla, vagula*, in *Opere scelte*, a cura di M. de Rachewiltz, Milano, Mondadori, 2013¹⁰, p. 54 ss.

²⁵ T.S. Eliot, *Animula*, in *Opere (1904-1939)*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2001², p. 876 ss.

Il quadro fin qui delineato richiede un'ultima precisazione. Il tema della luna caduta sulla terra irrompe nell'immaginario di Consolo già al tempo del suo primo romanzo, *La ferita dell'aprile* (1963). Qui, infatti, in un breve inciso si legge: «Il faro di Cefalù guizzava come un lampo, s'incrociava con la luna, la trapassava, lama dentro un pane tondo: potevano cadere sopra il mare molliche di luna e una barca si faceva sotto per raccoglierle».²⁶ Si tratta certamente di un'evocazione retorica, di un'immagine fantasmagorica cui il romanzo del 1963 non concede ulteriori sviluppi; nondimeno, è come se Consolo la fissasse su carta per destinarla a futuri confronti, come se circoscrivesse preventivamente un'idea che troverà pieno compimento solo venti e più anni dopo in *Lunaria*: l'idea, cioè, che a determinare la rovina dell'astro notturno sia la terra stessa che gli fa violenza (in questo caso, attraverso la lama di luce del faro cefaludese).

Sotto questo aspetto è forse possibile, se non proprio ripensare la genesi del racconto, quantomeno collocarla più precisamente nel percorso artistico di Consolo. Anzitutto, l'occasione della riscrittura de *L'esequie* sembrerebbe più *confermare* che *determinare* l'interesse dello scrittore santagatese per il *topos* della luna caduta in terra; inoltre, parrebbe che la scrittura di Piccolo, con le sue fittissime filigrane di intertestualità pervasiva e i suoi processi di ricostruzione e ristrutturazione delle fonti, susciti in Consolo il desiderio di partecipare a questo gioco di *mise en abyme* di scritte e riscritte.

Queste evidenze, mi sembra, spostano decisamente il discorso in esame verso una considerazione della caratura performativa dell'atto della scrittura. I Performance Studies, formulati nell'ultimo quarantennio dallo statunitense Richard Schechner, prevedono un'applicazione ai più svariati oggetti di studio attraverso una modalità d'osservazione imperniata sul concetto di *as performance*,²⁷ secondo cui i comportamenti, le attività, i prodotti materiali e immateriali dell'uomo si prestano ad essere interrogati in una sorta di 'dimensione amplificata' della performance stessa. L'osservazione performativa, ne consegue, può trovare un oggetto privilegiato proprio nella letteratura: poiché, infatti, «la performance non avviene mai *in* qualcosa, ma *attraverso* qualcosa»,²⁸ un'opera letteraria può essere studiata, anzitutto, come il prodotto nel quale si compie la performance dello scrittore. Così, ad esempio, Dario Tomasello afferma: «di carattere eminentemente performativo sono [...] i due ambiti essenziali della questione poetico-cognitiva: l'ispirazione e la ricezione collaborativa del lettore alla caratura di un testo».²⁹ Ma c'è di più: l'approccio schechneriano, infatti, favorisce una considerazione dell'opera letteraria non tanto

²⁶ V. Consolo, *La ferita dell'aprile*, in *L'opera completa*, cit., pp. 3-122: 29.

²⁷ Cfr. R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Imola, Cue Press, 2018, p. 85 ss.: «Certi eventi sono una performance, mentre altri lo sono meno. Ci sono limiti a ciò che può definirsi performance (*is performance*). Ma praticamente quasi tutto può essere studiato come se fosse una performance (*as performance*)». Dello stesso autore, si vedano anche *La teoria della performance. 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 1985 e *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Roma, Bulzoni, 1999. Sull'applicazione dei *Performance Studies* alla letteratura, si veda D. Tomasello, P. Pizzimento, *Una premessa teorica e due casi di studio per l'utilizzo del paradigma dei Performance Studies in ambito letterario*, «Oblio», XI, 2021, 42-43, pp. 15-26.

²⁸ R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., p. 73.

²⁹ D. Tomasello, *Della Performatività. Come il Cognitive Turn ha cambiato la prospettiva degli studi letterari*, «Testi e linguaggi», IX, 2015, pp. 57-65: 58. Cfr. D. Tomasello, 'Playtelling. Performance narrative' nell'Italia contemporanea, Venezia, Marsilio, 2021 e D. Tomasello, P. Vescovo, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Imola, Cue, 2021. Sulla performatività dell'opera letteraria si vedano anche A. Casadei, *Poesia e ispirazione*, Roma, Sossella, 2009 e *Poetiche della creatività*, Milano, Mondadori, 2011; sulla performatività della ricezione dell'opera si vedano P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2016 e *Lettore*, Roma, Sossella, 2019.

come semplice *medium* – di cui eventualmente appurare la neutralità – in una sorta di interlocazione *in absentia* tra l'autore e il lettore,³⁰ quanto come *agente di una performance*. Con ciò non si intende che essa palesi una qualche «disponibilità alla 'concretizzazione' in una performance»³¹; la sua performatività tende, piuttosto, a coincidere con la sua *agentività*, ovvero con la sua capacità di 'agire' in molteplici sensi.³² Ciò comporta, tra l'altro, che essa sia intesa non tanto come un prodotto finito e conchiuso, consegnato alla rassicurante evidenza dell'oggetto-libro, quanto come processo sempre *in fieri* che, tra le altre cose, si configura come un continuo dialogo con il canone letterario che esso stesso si crea e si procura.

L'approccio performativo, specie se applicato a un caso di studio come quello in esame, consente peraltro di apprezzare le differenze profonde tra la riscrittura e l'intertestualità. Per dir meglio: una riflessione sulla letteratura che parta dalla teorizzazione schecchneriana sull'*as performance* appare certamente concorde con le idee, proposte da Julia Kristeva,³³ secondo cui l'opera letteraria non costituisce un'unità autonoma e l'interazione intertestuale tra le opere stesse si sovrappone almeno in parte ad un rapporto intersoggettivo tra autori; lo è meno, invece, con l'idea, suggerita da Barthes, secondo cui l'intertestualità metterebbe in crisi il ruolo e l'importanza dell'autore e che, semmai, le «scritture molteplici» di cui è fatto un testo letterario si riuniscono nel solo lettore.³⁴ Il riscrivere, per Consolo, non consiste semplicemente nel realizzare una presenza effettiva del testo di partenza (*L'esequie*) nel testo di arrivo (*Lunaria*) ma, da un punto di vista eminentemente performativo, nel ripetere, nel rivivere il 'gesto compositivo' di Piccolo. Per l'autore non si tratta, dunque, di 'adattare' l'oggetto dell'*inventio* del maestro ad una nuova forma quanto di risalire all'*intentio* che lo ha generato allo scopo di ripercorrerne le tappe.

³⁰ La teoria schecchneriana può, in questo senso, trovare un saldo appiglio nella grande ermeneutica novecentesca. Cfr. ad esempio P. Ricœur, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, a cura di G. Grampa, Milano, Jaca Book, 2016², p. 135: «Non basta dire che la lettura è un dialogo con l'autore attraverso la sua opera; bisogna riconoscere che il rapporto del lettore con il libro è di tutt'altra natura; il dialogo è uno scambio di domande e risposte, e non vi è uno scambio di questo tipo tra scrittore e lettore; lo scrittore non risponde al lettore; piuttosto va detto che il libro separa in due versanti i due atti comunicanti dello scrivere e del leggere; il lettore è assente nella scrittura e lo scrittore è assente nella lettura. Il testo produce così un doppio occultamento del lettore e dello scrittore; ed è in questo modo che esso si sostituisce alla relazione dialogica che lega immediatamente la voce dell'uno all'udito dell'altro».

³¹ F. Vita, *Sul romanzo di per-formazione. Silvio d'Arzo, Penny e Gec*, «Mantichora», XII, 2022, pp. 129-137: 130. Cfr. F. Deriu, *Performativo. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 99: «Con questa espressione si può validamente indicare sia la disponibilità di un qualunque testo scritto di tipo narrativo e/o poetico ad essere trans-materializzata in azioni e comportamenti (dunque una "performatività" per così dire anteriore e progettuale: si pensi al caso particolare dei copioni teatrali, delle partiture delle sceneggiature cinematografiche, ecc.), sia la qualità di certe opere e prodotti di scrittura divenuti "depositi", sebbene incompleti e solo parzialmente fedeli, di performance storicamente avvenute (dunque una "performatività" posteriore e documentale: si pensi ad esempio alle descrizioni di spettacoli, alle registrazioni audio-visive, alla drammaturgia cosiddetta "consuntiva")».

³² Si ricorderà, ancora con Ricœur (*Dal testo all'azione*, cit., p. 138), che il testo è anzitutto «il luogo dell'accadimento dell'autore [où l'auteur advient]». Esso, però, acquista una «distanziamento» (*distanciation*) dall'autore – simile al gadameriano «trascendere» (*übertreffen*), da cui deriva che la comprensione da parte del lettore sia un atto produttivo (*produktives Verhalten*) e non solo riproduttivo (*reproduktives*) (H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 2000, p. 613) – così come dal contesto storico-sociale che l'ha prodotto per trasferirsi nel bachtiniano «tempo grande» della ricezione estetica e dell'interpretazione (Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla 'scienza della letteratura'*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979).

³³ Cfr. J. Kristeva, *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, a cura di P. Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978.

³⁴ R. Barthes, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, a cura di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.

2. Il teatro 'mancato' di Piccolo e il quasi teatro di Consolo

Come si è detto, un certo grado di teatralità (o, per dir meglio, di teatrabilità) è già insito nell'*Esequie*: ne dà almeno una parziale conferma la sua felice rappresentazione che va infine in scena il 23 luglio 1991, nell'ambito delle Orestidi di Gibellina, con il testo e la regia di Roberto Andò e le musiche di Francesco Pennisi.³⁵ Occorre notare, però, che il regista palermitano non ripropone il testo di Piccolo nella sua forma originale ma lo alterna con letture tratte da san Giovanni della Croce, William Butler Yeats, Miguel Hernández e Andrea Zanzotto. L'operazione di riscrittura di Consolo si muove in tutt'altra direzione e, a differenza di quella di Andò, non può considerarsi un adattamento teatrale, sebbene l'impulso principale alla composizione di *Lunaria* venga proprio da una proposta di rappresentazione da parte del regista palermitano. Consolo sviluppa certamente la teatrabilità del testo di partenza, a suo parere limitata dalla «pasta dura» della poesia di Piccolo. Ed è indubbio anche che *Lunaria* presenti forti elementi di teatro. Procedo in questa direzione, ad esempio, la precisa divisione del racconto in cinque parti o atti (Preludio, Primo scenario, Intermezzo, Secondo scenario, Epilogo), laddove *L'Esequie*, dopo tre capitoli in prosa, offre solo nella «narrazione del Villano» – che l'autore immagina, più come un'opera puramente teatrale, «come la proiezione d'una lanterna magica dell'Ottocento» – una «descrizione [...] fatta in quadri».³⁶ Altrettanto può dirsi per la rievocazione consoliana di un Settecento «colmo di riferimenti storici, ma sostanzialmente estraneo a preoccupazioni documentarie rigorose»;³⁷ un Settecento, si direbbe, a metà tra il passato così idealizzato ma così implicato col contemporaneo della *Trilogia degli antenati* di Calvino ed il presente aoristo del *cunto* siciliano, sensibilmente differente dall'età d'oro della nobiltà siciliana che Piccolo ripescava dalla propria memoria personale. Non mancano del resto, in Consolo, richiami all'Opera dei Pupi: si confronti, a tal proposito, l'*incipit* del testo di Piccolo con quello del racconto di Consolo. Nel primo, il Viceré si occupa con vanità tutta aristocratica della cura della propria persona:

Per il Viceré il primo pensiero era – a parte una rapida prefigurazione di quanto doveva svolgersi nella giornata – mettere a posto quel che gli stava più a cuore di tutto cioè la sua barba triangolare e rigida simile a un bosso tagliato con esattezza, capelli non aveva e il collo ossuto e lungo veniva su dalla ninfea candidissima del colletto.³⁸

Ciò fatto, il Viceré attende alle pratiche burocratiche, poi si reca nella sala dei mappamondi ove «si compiacceva al pensiero dei possedimenti ch'erano suoi di là dalle colonne».³⁹ Nel Primo scenario di Consolo, invece, il Viceré «sepolto nei lenzuoli, imbozzolato nelle sete e nelle trine della notte»⁴⁰ – parrebbe di scorgere, qui, un'eco divertita della prima scena di *Natale in casa Cupiello*, con Eduardo che sorge come un fantasma dalle proprie coperte – si ghermisce dall'apparizione dell'innocuo manichino, portatogli dal valletto di camera Porfirio, su cui sono

³⁵ Cfr. S. Malatesta, *Addio signor barone, la luna è già caduta. A Gibellina ricordano Lucio Piccolo musicando un suo testo*, «La Repubblica», 20 luglio 1991.

³⁶ L. Piccolo, *L'esequie della luna*, cit., p. 31.

³⁷ G. Turchetta, *Da un luogo bellissimo e tremendo*, cit., p. LII.

³⁸ L. Piccolo, *L'esequie della luna*, cit., 19.

³⁹ Ivi, p. 21.

⁴⁰ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 273.

poggiati la sua parrucca e l'abito: «Ah no, no! Non farmi vedere quel fantasma, quell'autorità improbabile, quel Carlo Magno senza fili, quel muto commediante di quest'Opra, di questa Vastasata...».⁴¹ Il manichino, dunque, si staglia alla presenza del Viceré come un inquietante *Doppelgänger* che diventa il *medium* della «recitazione»⁴² dello stesso allorché contempla Palermo dal balcone come fosse un grande palcoscenico. Il Viceré, del resto, palesa una continua e pervadente tensione metateatrale: come un *raisonneur* pirandelliano, infatti, egli interroga la luna – «Hai guardato nello squarcio, anche tu hai visto dietro le scene del teatro? È orrore, nausea, afflizione, melanconia, depressione?»⁴³ –, si scopre attore fra gli attori e sveste i suoi panni – «Non sono più il Viceré. Io l'ho rappresentato solamente (*depone lo scettro, si toglie la corona e il mantello*). E anche voi avete recitato una felicità che non avete»⁴⁴ – e, infine, coglie la drammatica irrealtà della realtà – «È finzione la vita, melanconico teatro, eterno mutamento».⁴⁵

Il gioco di *personae* da cui nasce *Lunaria*, insomma, finisce per svelarsi quale fittissimo imbroglio di maschere e rappresentazioni a specchio di gusto spiccatamente barocco, di contaminazioni di generi e poetiche: al *cunto* siciliano è accostato Calderón de la Barca e su quest'ultimo pare stagliarsi l'ombra di Pirandello. *Lunaria* è, perciò, «un *La vida es sueño* che approda a *Sei personaggi* o piuttosto all'apparente delirio di un *Enrico IV*».⁴⁶ Si direbbe che lo sconfinamento nel teatrale, da un lato, permetta a Consolo di sottrarsi alla forma-romanzo – ormai avvertita dallo scrittore come logora e impraticabile – e, dall'altro, gli consenta inopinate aperture liriche. Attraverso l'argomento fiabesco, inoltre, egli può «chiamare in causa modelli insieme colti e popolari: il *cuntu* siciliano, ma anche la favola pastorale e lo stesso *conte philosophique*, felicemente intrecciato con una linea di poesia filosofica».⁴⁷ È un procedimento tutt'altro che inopinato, a ben vedere, rispetto a quello introdotto da Lucio Piccolo, il quale, come si è detto, contamina elementi puramente letterari ed elementi di derivazione popolare e contadina.

Del resto, Consolo sembra intenzionato a perseguire persino lo scacco finale che *L'esequie* patisce nei confronti del teatro. Lo sviluppo della dimensione teatrale in *Lunaria*, infatti, non colma mai del tutto l'abisso tra letteratura e teatro: Consolo «si è arrestato in questa teatralizzazione, e in verità ha scritto una narrazione sceneggiata e in gran parte dialogata, o una *pièce* che lascia spesso il posto a descrizioni e narrazioni».⁴⁸ È come se gli elementi teatrali non valessero a riscattare pienamente la «nostalgia di teatro»⁴⁹ dell'autore, il quale non vuole o non può

⁴¹ Ivi, p. 275.

⁴² Ivi, p. 276.

⁴³ Ivi, p. 315.

⁴⁴ Ivi, p. 334

⁴⁵ Ivi.

⁴⁶ N. Messina, *Lunaria dietro le quinte*, in I. Romera Pintor, *Lunaria vent'anni dopo*, cit., pp. 179-92: 180.

⁴⁷ G. Turchetta, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1336.

⁴⁸ C. Segre, *Teatro e racconto su frammenti di luna*, in *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 87-102: 88. D'altro canto, «il nesso fra l'illusione teatrale e l'illusione della realtà in quanto teatro si ripropone con speciale insistenza nelle opere consoliane degli anni Ottanta» (G. Turchetta, *Notizie sui testi*, cit., p. 1335): ad esempio in *Retablo*, che rievoca *El retablo de las maravillas* di Cervantes, o nella struttura pseudo-teatrale in *Le pietre di Pantalica*. Ma *Lunaria* è, per definizione dello stesso Consolo, una favola teatrale: «Favola come un modo di narrare. E si adattava anche, il genere favolistico, al periodo storico e al fatto narrato. Teatrale come tentativo di uscire dal genere narrativo. Quella teatrale è una forma ellittica, sintetica, dove sono eliminate le parti descrittive, informative proprie della narrazione. E la forma sintetica mi permetteva quindi di sconfinare in quella poetica (forma dico, non sostanza)» (G. C. Ferretti, *Quando la luna cadde sulla terra*, «l'Unità», 7 maggio 1985).

⁴⁹ C. Segre, *Teatro e racconto su frammenti di luna*, cit., p. 88.

affrancarsi mai del tutto da una forma narrativa pur problematicamente avvertita, come indica la forte, fortissima presenza di parti diegetiche tra i dialoghi che non possono considerarsi mere didascalie da copione teatrale e rivaleggiano quanto ad importanza, arditezza formale e poeticità con le parti idealmente destinate alla recitazione. Nello stesso senso vanno intese le note – o, come le chiama l'autore, le *Notizie* – a fine testo, che rappresentano una parte assai cospicua, addirittura un terzo dell'opera. Esse non vanno intese come un apparato peritextuale ma come parte integrante del testo, segno di quella tendenza al frammento e alla contaminazione che è tanto tipica di Consolo sin dal *Sorriso dell'ignoto marinaio*. Lo scrittore stesso, infatti, ammette: «Il risultato è questo *Lunaria* che temo, ahimè, sia lontano dal genere teatrale. Penso che *Lunaria* sia solo un *cuntu*, una storia, un racconto dialogato scritto per essere letto (e contemplato nelle immagini che lo accompagnano)». ⁵⁰

3. *Il canto della nostalgia di Piccolo e il 'cunto' della melancolia di Consolo*

Coerentemente con la propria condizione esistenziale e con la vocazione letteraria alla contaminazione tra fonti colte e popolari, Piccolo tratteggia nel suo protagonista la figura di un Viceré «spagnolo e burattino», simile a un «ritratto d'antenato». ⁵¹ Consolo prosegue in parte nella medesima direzione ma passa il segno e rappresenta il personaggio come un perfetto *raisonneur* attraverso la cui riflessione emerge il senso di *Lunaria*. In ciò emerge la sottile differenza tra il testo scritto da Piccolo e il testo riscritto da Consolo. Il primo, infatti, vuol essere

un canto estremamente nostalgico verso la Palermo di quando ero bambino proiettata sopra un immaginario Seicento dove opera o meglio non opera il burattinesco Viceré. La caduta del satellite significa appunto l'estinguersi dei residui del romanticismo-barocco. Quella Palermo che avevo visto e vissuto di cui non rimangono che riflessi, ombre. Il quale fatto coincide pure con la crisi della nostra epoca. ⁵²

Se Piccolo fa dell'*Esequie* un canto della nostalgia personale, Consolo fa di *Lunaria* una meditazione sulla Storia *sub specie melancholiae*. La melancolia, in effetti, costituisce una chiave privilegiata per accedere al senso della favola consoliana e non è un caso che essa sia anzitutto rappresentata nella complessione psichica del suo protagonista, apprezzabile già nel confronto con la moglie. Se in Piccolo, infatti, Doña Sospiro si limita a imporre un'autorità segreta e non scritta al Viceré, «il quale l'amava e la temeva», ⁵³ in Consolo Doña Sol è una fatua nobildonna che avanza pressanti richieste economiche al marito, suscitando in lui pensieri di disfacimento e di resa di fronte al tempo che avanza inesorabile:

DOÑA SOL. Viceregina de nada, principessa de lo desierto, duchessa de las nubes, marchesa de lo vacío, benefattrice de mezquinidad. Palabras, patrañas, puro son, apariencia de poder, de majestad. Casimiro, no tengo un grano, un baiocco, un tarì. Soy la más miserable virreina de todo lo imperio de Su Mayestad, Dios Le guarde.

VICERÉ (*astratto*). I cavalli spirano, le carrozze sostano, si scrostano gli ori, crepano i cuoi, si scollano gli affreschi, le portantine crocchiano, s'affumicano i topazi, bruniscono gli argenti, muffiscono le sete, fioriscono

⁵⁰ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 364.

⁵¹ L. Piccolo, *Due lettere inedite di Piccolo a Corrado Stajano*, cit., p. 99.

⁵² Ivi.

⁵³ L. Piccolo, *L'esequie della luna*, cit., p. 20.

d'arsenico i bronzi e gli oricalchi, s'involano fortune a primiera, bisbisso e scassaquindici (*guarda significativamente Doña Sol*), si spengono i lumi, s'interrano le vene, silenzio alle fontane, si spezzano le statue, crollano i palazzi, sfiorisce la bellezza, rodono i topi le mummie, ghignano i teschi nelle nicchie... Signora, quanto volete?⁵⁴

Ora, secondo l'antica teoria umorale, nel melanconico l'eccesso dell'elemento terrestre è causa di pesantezza, quasi una forza meccanica di gravità che rende curva la postura e faticoso il pensiero, generando una tendenza a rimuginare e soffrire l'oggettività della vita e del mondo. Il melanconico patisce il confronto tra l'ideale e il reale e tenta – tenacemente quanto invano – di sottomettere quest'ultimo agli impulsi spirituali del suo essere, chiudendosi al mondo esterno e sviluppando una forte vita di pensiero. Non potendo ripercorrere qui la teoria umorale nella sua interezza, basterà tenere in considerazione un'interessate pagina kantiana:

Nella degenerazione di tale carattere, l'austerità scade nel cipiglio, il raccoglimento nella fantasticheria, il sentimento di libertà nel fanatismo. [...] Per lo stravolgersi del suo sentimento e la mancanza di una ragione rasserenata, egli darà nello *strano*: avrà visioni, sentirà voci... Se l'intelletto è ancora più debole, lo vedrete perdersi dietro le *frottole*: sogni premonitori, vaticini e prodigi. Correrà il rischio di diventare un *allucinato* o un *visionario*.⁵⁵

Tutto ciò appare, per più di un verso, applicabile anche alla figura del Viceré consoliano, tormentato dai sogni e incapace di affrontare un nuovo «giorno imperioso, senza fine».⁵⁶ Su di lui pare stagliarsi l'ombra macilenta del Chisciotte, che «arrivò quasi a trascurare l'esercizio della caccia, nonché l'amministrazione della sua proprietà»⁵⁷ per rifugiarsi nel mondo ideale dei *libros de caballerias* e poi partì cavaliere errante. I due personaggi, Don Chisciotte e il Viceré, appaiono contraddistinti dal medesimo temperamento atrabiliare, avvertono e patiscono il contrasto tra una realtà oggettiva e una realtà ideale, ben rappresentata nella favola consoliana dalla luna, astro dei poeti ma anche *limen* tra il mondo terreno e le sfere celesti, dominio incerto ma inequivocabile dello psichico e dei sogni. Si tratta, in sostanza, del contrasto tra il *medesimo* e l'*altro*, vissuto dai due personaggi in maniera critica. Il paragone tra la melancolia di Don Chisciotte e quella del Viceré Casimiro non vuole apparire arbitrario: attraverso questo filtro, credo si chiarisca come l'opera barocca di Cervantes, che si pone idealmente in apertura della modernità, trovi importanti convergenze in quella novecentesca di Consolo, a sua volta estrema propaggine del moderno. Va da sé che inizio e fine appaiano, sì, simili ma non perfettamente sovrapponibili: se l'*ingenioso hidalgo* cervantino rappresenta una fase critica dell'affezione atrabiliare, che ancora consente al personaggio (e con lui all'autore e al lettore) una pur temporanea ascesa al sublime e all'ideale, nel Viceré consoliano è delineata una fase ormai irrecuperabilmente cronica della medesima affezione, la quale non consente che una nostalgica meditazione sulla decadenza, sulla consumazione del mondo e la sua sostanziale falsità.

La luna instilla nel Viceré un morbo umorale che, a sentire gli interessati e compiacenti responsi dei cerusici di corte, coglie le anime nobili per rango, nascita o esercizio di mente, spirito e arte: «e son essi sovrani, nobili, condottieri, son essi musici, poeti, son essi santi».⁵⁸

⁵⁴ V. Consolo, *Lunaria*, p. 282.

⁵⁵ I. Kant, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, in *Scritti precritici*, a cura di A. Pupi, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 291-346: 308.

⁵⁶ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 274.

⁵⁷ M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, vol. I, a cura di V. Bodini, Torino, Einaudi, 2005², p. 30.

⁵⁸ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 279.

Un'affermazione che ricorda da vicino quella (pseudo)aristotelica dei *Problemi*, secondo cui «tutti gli uomini eccezionali, nell'attività filosofica o politica, artistica o letteraria, hanno un temperamento melanconico o atrabiliare, alcuni a tal punto da essere persino affetti dagli stati patologici che ne derivano». ⁵⁹

Si noti, peraltro, come tra *L'esequie* e *Lunaria* la caduta stessa della luna sia attribuita a ragioni differenti. In Piccolo, gli abitanti delle campagne intorno a Palermo, che si danno convegno serale presso la Fontana della Nocera, si accorgono di come «la luna nella sua quinta decima, abbia colorazioni insolite, come fosse indizio di perturbamenti mai riscontrati dacché luna è luna». ⁶⁰ Si rivolgono, dunque, al pratico Alfesibeo che ha «già da tempo osservato come le erbe in nesso diretto col satellite, avessero perduto le loro virtù curative» ⁶¹ e al Medico che dal campanile di una chiesa rurale «tasta il polso all'inferma la quale [...] si trova distesa sovra i colli di levante». ⁶² Mentre la luna «si scioglie in innumerevoli falde simili a garze iridescenti di bianco», ⁶³ che i campagnoli raccolgono con cura «in una giara smaltata rozzamente, verde, marrone, la quale fu posta poi in un pagliaio, in attesa», ⁶⁴ l'irrisolto Viceré convoca l'Accademia dei Platoni Redivivi perché illumini gli strani fenomeni che accadono tra cielo e terra. Essa è, però, scossa da un evento prodigioso: i libri della sua biblioteca «andarono – da nessuno smossi – per aria, si sparpagliarono in tutte le direzioni dagli scaffali», ⁶⁵ segno che, insieme alla luna, anche l'antica sapienza va in frantumi. Del resto, le dame di corte, approfittando della confusione, si insinuano nei severi anfratti dell'Accademia e ne saccheggiano gli strumenti di osservazione celeste, arrivando persino a porre «come futili adorni su le capigliature più o meno fittizie i simulacri in metallo prezioso dei crescenti dei soli dei pianeti, gli amuleti delle costellazioni immaginarie». ⁶⁶ Tra tanta confusione, uno degli Accademici offre, infine, il proprio pensiero sulla catastrofe lunare:

Per lui l'ufficio della luna era questo: controllare con i suoi arti invisibili – aggiungeremo che la chiamava coi nomi tolti dal persiano, dall'arabo, ecc. – non solo tutto quanto nel mondo visibile ha effetto da lei come per esempio il tessuto delle maree che tiene a suo arbitrio per un filo, ma pure durante il tempo del suo magistero, governare tutte quelle cose – attimi, ore, giorni, millenni – seguendo la parabola inesorabile già nascosta dietro l'orizzonte in compagnia dei regni trapassati, degli dei caduti in discredito, acquattati in attesa d'un impossibile ritorno. ⁶⁷

Queste parole, che attribuiscono all'astro notturno un sottile influsso sul tempo e presagiscono, nella sua rovina, l'irredimibile fine di un'epoca, rimangono del tutto inascoltate. In Consolo, invece, le relazioni degli Accademici occupano maggior spazio e non mancano di mettere in relazione la caduta della luna all'affezione atrabiliare del Viceré: così, il Protomedico, sostiene perentorio che «se l'uomo è così legato agli astri che lo sovrastano [...] è ancora vero, per legge

⁵⁹ Aristotele, *Problemi* (XXX, 953a), a cura di M.F. Ferrini, Milano, Bompiani 2002, p. 10 ss.

⁶⁰ L. Piccolo, *L'esequie della luna*, cit., p. 32.

⁶¹ Ivi.

⁶² Ivi, p. 33.

⁶³ Ivi, p. 34.

⁶⁴ Ivi, p. 35.

⁶⁵ Ivi, p. 37.

⁶⁶ Ivi, p. 38.

⁶⁷ Ivi, p. 40.

transitiva, che salute e malattia, vita e morte degli astri dipendono dall'uomo»;⁶⁸ l'Eccentrico concorda, attribuendo la caduta della luna a «vacanza di gnégnero, ignoranza, rovina di memoria, somma di follia»;⁶⁹ come se la melancolia del Viceré, invece che sublimarsi e innalzarlo al regno dell'ideale, sia talmente grave da trascinare l'astro notturno in terra. Ma nella Sicilia senza tempo che Consolo allestisce ad arte, nessun angolo pare immune alla melancolia: anche nell'amena Contrada senza nome – in cui pure Consolo «lascia balenare il sogno di un'umanità innocente, capace di far coincidere spontaneità e solidarietà, libero dispiegamento dei sentimenti e capacità di condividere comunitariamente, senza egoismo»⁷⁰ –, anche lì si esercita il perturbante influsso della luna che, in perfetta consonanza con l'atmosfera rurale, si manifesta attraverso l'ululato di un lupo mannaro sempre fuori scena («Che notte di magari»,⁷¹ geme Vita). Il legame tra la melancolia e la licanropia affonda in una tradizione secolare che non è qui possibile ricapitolare;⁷² occorre altresì notare che il lupo mannaro sembra attraversare l'intera opera narrativa di Consolo: prima che in *Lunaria*, infatti, appare nella *Ferita dell'aprile* (la madre di Caterina si avventa contro la figlia «come un luponario», «schiumosa e paonazza»⁷³) e nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* (frate Nunzio è definito «liconario»⁷⁴). A ben vedere, per lo scrittore santagatese il mannaro, la cui presenza è del resto capillare nel folklore siciliano,⁷⁵ costituisce uno dei contrassegni più lampanti dell'identità arcaica dell'isola, identità che risiede precisamente nella sopravvivenza di forme di bestialità terrificata.⁷⁶ Si è detto che Consolo parte da Leopardi e da Piccolo per rovesciarne l'assunto: ecco, perciò, che la luna è sì l'astro dei poeti che rischia la profanazione da parte dell'uomo ma – particolare inedito – anche l'astro che «porta la melancolia, melancolia che porta però a capire l'essenza della finitezza umana, del dolore dell'esistere».⁷⁷ La stessa luna, d'altronde, tormenterà il luponario di *Nottetempo, casa per casa*, nel

⁶⁸ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 310.

⁶⁹ Ivi, p. 315.

⁷⁰ G. Turchetta, *Da un luogo bellissimo e tremendo*, cit., p. LII.

⁷¹ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 297.

⁷² A tal proposito si veda C. Donà, *La malinconia del mannaro*, «Quaderni di Studi Indo-Mediterranei», III, 2010, pp. 41-64 e la dozzina bibliografia ivi citata.

⁷³ V. Consolo, *La ferita dell'aprile*, cit., p. 57.

⁷⁴ Id., *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, in *L'opera completa*, cit., p. 123-260: 222.

⁷⁵ Occorrerà ricordare come già Cervantes, nel *Persiles*, parlasse della «manía lupina» che affliggeva gli uomini rendendoli simili nei comportamenti ai lupi, aggiungendo che «hoy día sé yo que hay en la isla de Sicilia (que es la mayor del Mediterráneo) gentes deste género, a quienes los sicilianos laman lobos menar» (M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* I, 18, ed. C. Romero, Madrid, Cátedra, 2002; cfr. P. Micozzi, *Tradición literaria y creencia popular: el tema del licántropo en Los trabajos de Persiles y Segismunda de Cervantes*, «Quaderni di filologia e lingue romanze», III, 1991, 6, pp. 107-152). Assai ampia è, del resto, la documentazione raccolta da Giuseppe Pitré, secondo il quale «la credenza del lupo mannaro è comunissima in Sicilia, e non v'è città o paesello che non parli di quest'essere soprannaturale e quasi misterioso» (G. Pitré, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. IV, Firenze, Barbera, 1939, p. 237). Secondo il celebre folklorista palermitano, a una capillare diffusione di storie e leggende sul mannaro in Sicilia si accompagnavano alcune specificità che questa figura mostruosa assumeva nella tradizione isolana: qui, infatti, la licanropia sembrava essere considerata anzitutto come una condizione patologica estrema – quantunque non priva di risvolti soprannaturali – che affliggeva i nati nel novilunio o nelle notti di Natale e San Giovanni o quanti avessero la ventura di dormire sotto la luna piena in un mercoledì o venerdì d'estate. In tutti questi casi, si diventava *lupunari* dopo essere rimasti *allunati* (ivi, p. 242), cioè stregati dalla luna.

⁷⁶ V. Consolo, *Paesaggio metafisico di una folla pietrificata*, «Il Corriere della Sera», 19 ottobre 1977.

⁷⁷ *Preguntas a Vincenzo Consolo (Después su Conferencia Inaugural)*, in I. Romera Pintor, *Lunaria vent'anni dopo*, cit., pp. 75-85: 79.

quale il rapporto tra melancolia e licanthropia, appena suggerito in *Lunaria*, si sviluppa e radicalizza.⁷⁸

Le due opere volgono così verso la loro conclusione. Piccolo chiude il suo racconto «in modo semplice e breve»,⁷⁹ puntando un dito di caustica ironia sull'immobilismo del ceto nobiliare isolano:

Non essendo venuta, dopo una lunga attesa, alcuna disposizione concernente il seppellimento delle luna, da parte dell'alta Autorità (riflessa) fu deciso in quel piccolo tratto di territorio cui la natura aveva conferito in forma geografica una certa unità-borghi, casali, ville e minuscoli manieri nonché isolate masserie e case rurali di chiedere nuovamente istruzioni al Capitano, questi consigliatosi col solo Notaro ivi dimorante, lasciò libera scelta alle scarse di numero ma colorite comunità locali di provvedere come volessero. | Queste decisero che i frammenti lunari in quel recipiente di cui s'è già detto e che questa volta chiameremo Urna, trovassero sepoltura vicino a quella Fontana di Nocera di cui parlammo, ai margini quasi di essa.⁸⁰

Così, *L'esequie* si chiude sull'immagine di un «funebre corteo lunare»⁸¹ dal quale non è lecito attendersi un ritorno dell'astro notturno alle altezze celesti; quello di Consolo, invece, celebra nella Contrada senza nome una festa, a metà tra il rito pagano e la liturgia della Pasqua o dei santi,⁸² che fa risorgere la luna. Nemmeno in questo caso è possibile pensare a una ricomposizione del mondo nella sua primigenia unità ideale: le parole del cantastorie che interviene alla festa sono ormai «incomprensibili, sono puro suono cadenzato, ritmo scandito dai fendenti in aria della sua spada di legno».⁸³ La Storia è eterna consumazione senza possibilità di risalita e persino nel lieto fine del racconto resta il dubbio che quanto narrato non sia stato altro che «sogno, sortilegio o fumo di vinello».⁸⁴ Realtà o illusione che sia, la caduta della luna ha strappato dalla Storia la maschera, mostrandola come unico, insensato disfacimento. Si spiegano così le parole del Viceré:

Tutto è macèria, sabbia, polvere, erbe e arbusti ch'hanno coperto i loro resti. Malinconica è la storia. Non c'è che l'universo, questo cerchio il cui centro è ovunque e la circonferenza da nessuna parte, questo incessante cataclisma armonico, questa immensa anarchia equilibrata. Ma se malinconia è la storia, l'infinito, l'eterno sono ansia, vertigine, panico, terrore. Contro i quali costruimmo gli scenari, i teatri finiti e familiari, gli inganni, le illusioni, le barriere dell'angoscia. E il primo scenario fu la Luna, questa mite, visibile sembianza, questa vicina apparenza consolante, questo schermo pietoso, questa sommessa allegoria dell'eterno ritorno. A Lei rivolsero parole di luce e miele filosofi e poeti, pastori erranti, preghiere le donzelle, nenie i fanciulli, lamenti uomini chiusi nelle torri. Se ora è caduta per il mondo, se il teatro s'è distrutto, se qui è rinata, nella vostra Contrada senza nome, è segno che voi conservate la memoria, l'antica lingua, i gesti essenziali, il bisogno dell'inganno, del sogno che lenisce e che consola. *Lunaria* da ora in poi si chiamerà questa contrada, *Lunaria*...⁸⁵

⁷⁸ Si veda R. Arqués, *Teriomorfismo e malinconia. Una storia notturna della Sicilia: «Nottetempo, casa per casa» di Consolo*, «Quaderns d'Italia», X, 2005, pp. 79-94.

⁷⁹ L. Piccolo, *L'esequie della luna*, cit., 44.

⁸⁰ Ivi.

⁸¹ Ivi, p. 48.

⁸² Cfr. A. Pantaleoni, *Morte e pianto rituale in «Lunaria» di Vincenzo Consolo*, in I. Romera Pintor, *Lunaria vent'anni dopo*, cit., pp. 129-142.

⁸³ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 327.

⁸⁴ Ivi, p. 328.

⁸⁵ Ivi, p. 329 ss.

Conclusioni

Attraverso il presente caso di studio, ho tentato di inquadrare la questione della riscrittura entro una cornice metodologica che adoperava il metodo performativo schechneriano nella sua più specifica applicazione alla letteratura. Ne sono emersi, ritengo, interessanti conclusioni che, da un lato, chiariscono la differenza tra intertestualità e riscrittura e, dall'altro, qualificano il *locus* specifico di quest'ultima non tanto nell'opera in sé come prodotto finito e conchiuso quanto nel gesto performativo di composizione della stessa, gesto per così dire aperto alla comunicazione intersoggettiva tra autori anche cronologicamente distanti.

Con *L'esequie della luna*, Lucio Piccolo propone una narrazione fantastica nella quale la caduta dell'astro notturno rappresenta «l'estinguersi dei residui del romanticismo-barocco»;⁸⁶ la poesia, allora, si innalza come una consolante evasione dalla realtà nella quale «la nostalgia prevale nettamente sul rimorso, nella dolente consapevolezza, leopardiana prima che piccoliana, che il tempo della poesia è finito, spazzato dalla modernizzazione e dalla tecnologia».⁸⁷ Il barone di Calanovella patisce il dualismo tra antico e moderno e lo colora di memorie e nostalgie personali tali per i quali, ad esempio, il suo Viceré può *davvero* essere un «ritratto d'antenato». Consolo, dal canto suo, tende piuttosto a implicare passato e presente, a contaminarli in una paradossale identità nel segno di una malinconia che diventa il senso stesso della Storia: il suo *Lunaria* vuole conciliare «la poesia pura e la Sicilia orientale, la Sicilia dell'infanzia, della Palermo barocca, ma soprattutto la Sicilia agreste, dell'Arcadia, della poesia dei campi» incarnata da Lucio Piccolo e «la Sicilia della storia, dell'impegno civile» rappresentata da Sciascia.⁸⁸

Si è affermato che la riscrittura consoliana è volta, più che a realizzare una presenza del testo di partenza nel testo di arrivo, a ripetere il 'gesto compositivo' di Piccolo, con un evidente privilegio per le ragioni dell'*intentio* su quelle dell'*inventio*. Si direbbe, questo, un approccio opposto rispetto a quello di Pierre Menard: il celebre personaggio borgesiano, infatti, avverte e contrae «l'obbligo misterioso di ricostruire letteralmente»⁸⁹ la scrittura di Cervantes e finisce per produrre un *facsimile* del *Chisciotte* cui solo la distanza cronologica conferisce un senso proprio, rendendolo «quasi infinitamente più ricco»⁹⁰ dell'originale. Consolo, dal canto suo, opta per quel 'metodo' impossibile («essere Miguel de Cervantes»)⁹¹ che Menard aveva scartato «perché facile»: ⁹² il risultato non è la ricreazione di «alcune pagine che coincidono – parola per parola e riga per riga –»⁹³ col testo di partenza ma la reiterazione della performance di scrittura e riscrittura del maestro con il suo confronto con le fonti, reiterazione volta allo scopo di aggiungere

⁸⁶ L. Piccolo, *Due lettere inedite di Piccolo a Corrado Stajano*, cit., p. 99 ss.

⁸⁷ G. Turchetta, *Da un luogo bellissimo e tremendo*, cit., p. LIII.

⁸⁸ *Preguntas a Vincenzo Consolo*, cit., p. 76 ss.

⁸⁹ J.L. Borges, *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*, in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 2008², vol. I, pp. 649–658: 655.

⁹⁰ Ivi, p. 656.

⁹¹ Ivi, p. 653.

⁹² Ivi.

⁹³ Ivi.

un altro tassello (mai l'ultimo, il definitivo) a una vertiginosa *mise en abyme* tra testi. Addirittura, Consolo si spinge fino a conseguire il medesimo scacco patito dal maestro della letteratura nei confronti del teatro, licenziando un'opera che vorrebbe essere teatrale ma è – non può che essere – altro.