

UNA CORALE PER VOCE SOLA APPUNTI DI LETTURA SU UN RARO DI LUZI

di Rosaria Lo Russo

«Ma, e questa Rosalia, [...] che nomini nel sonno e invochi, sarebbe la santa di Palermo... o la tua sposa? [...] – Né santa e né sposa, sua eccellenza. È solamente il nome...»

«L'amor simultaneo e confuso che scorre per la cerchia, che brucia e libera d'ogni egoismo e peso, ch'esalta ognuno, ogni rosa del rosario, e che s'esalta, che prende tutti insieme e che trascina, vorticando fortemente, verso l'Altro, verso l'Amor sublime. Ed era io l'istromento, l'anello, il passaggio necessario, il motore primo del miracolo» (parole dalla confessione di Rosalia)

Vincenzo Consolo, *Retablo*

Perché il *Corale* di Luzi per Santa Rosalia? Teatro di poesia, ma qui soprattutto poesia di un sentimento del teatro interiore, dell'invisibile teatro delle voci: la «festa barocca» è un *unicum* nell'opera del poeta; poesia della fisicità, felice *versus* di un'opera dall'anelito alla creaturalità disincarnata; e poi lavoro anomalo, su commissione, e infatti, paradossalmente, il più intrinsecamente 'spettacolare' nella drammaturgia dell'autore e il più suggestivo e stimolante per un'appassionata cultrice dell'effimera materialità del teatro, e di altra sacra materialità: la devozione popolare come bisogno d'incarnazione, il rituale della processione del corpo santo, sono temi di questo teatro in poesia e temi anche del mio 'teatro' poetico per voce o per scritto: Invocazione e Incarnazione, l'Incarnazione che avviene, che accade *tramite* l'Invocazione, l'esclamazione. Il *Corale* è *per la voce*. Il poeta-«cantore», cantastorie, si è reso acquiescente ad accogliere le altrui voci per restituirle nella *mimesis* teatrale, sopraffatto dalla fascinazione, dal piacere della lettura della prosa del gesuita secentesco, la storia e la leggenda *Di Santa Rosalia, vergine palermitana*; il poeta riscrive quel racconto, sradicato dalle proprie radici culturali e espressive, mimetizzandosi in cantore popolare: così mimando il narrare del cantastorie mimetizza il suo dettato poetico, ma senza perdere la sua cifra di riconoscibilità, trasponendolo *per voce*, cioè non rivolgendo al lettore solitario ma ad una collettività di ascoltatori un testo che è formulare, rituale, dunque in sé *orale*, un *corale*. Nella *mimesis* teatrale, nell'imitazione del Teatro Barocco come luogo dell'anima, si riflette la sapienza orale di un cantare popolare gaiamente nitido eppure estremamente ridondante, da proclamare, dunque da declamare, riproducendo la

semplicità formale, metrica e prosodica, tipica della poesia popolare: la struttura prosodica fortemente divaricata nei suoi pochi, elementari, registri di base, la compattezza ritmica tambureggiante, raggianti, dei versi brevi, esclamativi, la ritmicità accentuata dalla costanza dell'andamento anaforico e ritornellante, l'uso generoso (barocco) delle rime bacciate, interne, alternate, sono mezzi che favoriscono la mnemotecnica del cantastorie, e la memorabilità del sacro racconto popolare, ma anche restituiscono la memoria del «cantore»-poeta, e del «cantore» che il testo nomina, così chiamando implicitamente in causa qualcuno cui la voce del testo *si affidi*. Allora qui vorrei ricordare l'esperienza di un'incarnazione vocale, ovvero dell'*invocazione* solitaria del racconto corale. Tralasciando la struttura drammatica, il testo si trasforma in un monologo di più voci, la voce sola diventando moltitudine di voci per *raccontare* il corale.

«Sembra che gli eruditi arabi, parlando del testo, usino questa stupenda espressione: il corpo certo», scrive Roland Barthes ne *Il piacere del testo*, dove leggiamo ancora: «Tutto lo sforzo consiste nel materializzare il piacere del testo». Ma se soggetto e oggetto coincidono, dobbiamo immaginare una sinonimia fra i termini centrali di questo ossimorico discorso corale per voce sola: incarnazione e invocazione convergono nella *figura* di Rosalia, è lei il *testo*, il *corpo certo*, in quanto soggetto/oggetto dell'invocazione/incarnazione, e lo *sforzo* della lettura, della *vocazione* del testo, consiste proprio nel materializzare la sua *figura testuale*; il piacere del cantore/poeta – Luzi nelle pagine prefatorie ricorda che è stato quel prezioso libro barocco, prezioso nella foggia l'oggetto di lettura, preziosa la sua scrittura, ad insinuargli «la voglia (e il piacere)» di raccontare di nuovo, di rivivere la leggenda della santa – come poi del cantore/lettrice, consiste nel restituire agli ascoltatori l'*evento vocativo* di quest'incarnazione *tramite* il racconto, come poi del suo farsi nuovamente *presente nel racconto* della voce recitante.

La lettrice non dovrebbe interpretare, spostare l'attenzione su di sé, quanto piuttosto, recuperando l'origine emozionale del testo, riscriverlo per voce; dovrebbe essere invisibile, farsi solo voce. Dalla lettura ad alta voce deve emergere non un significato oggettivo, ma il senso *oggettuale* del testo, la sua originaria, perduta (nella scrittura) tridimensionalità orale: maneggiando l'impasto verbale del testo di lettura (con la mente, ma anche letteralmente manipolando i brani per conoscerlo) alla ricerca delle sue dominanti sonore (ma anche delle devianze alle norme, delle distorsioni, degli accidenti non casuali), la lettura dev'essere ricerca e poi restituzione del macrosignificante metrico-prosodico del testo, del suo proprio *accento*. Appropriarsi del testo fino allo stordimento, fino a dimenticare anche la propria opinione riguardo al testo, per trovarsi di fronte ad un magma sonoro indistinto che, inizialmente ricondotto alla sua sostanza primaria, deve poi riprendere la sua propria forma, deve essere ricostruito come oggetto di lettura: allora si può *oggettualizzare* le voci del testo. Trovare e restituire il respiro proprio, il *pnèuma* che circola nel testo: la lettura ad alta voce è un modo dell'*ex-stasis*; il movimento vocale recuperando le dinamiche foniche e ritmiche del testo poetico estroflette, inarcandola, la giacenza tipografica. Ecco la «festa barocca» del teatro della voce, del teatro luziano delle Voci: *invocando* l'Altro, gli altri, si può uscire dal sé, dall'esperienza solitaria della poesia, per incontrare e riconoscere l'Altro, gli altri.

Ecco la «festa barocca» della voce recitante: farsi possedere dalle Voci, *incarnandole*, significa materializzare l'Altro-in-sé, uscire dal sé facendo defluire le altre voci-in-sé.

Materializzare questo piacere del *testo-corpo certo*: ho cercato di dar voce alle voci del poema, al corpo poemático (il racconto) sviluppato dal testo drammatico: se il corpo *testuale*, la scrittura, invoca l'incarnazione della parola-nome in un corpo femminile, il corpo vocale invoca quell'epifania del nome-corpo femminile *attestandola* nell'emissione della materia sonora del testo scritto. Insomma il farsi corpo di un nome fragile, l'esistenza, forse la sopravvivenza stessa della leggenda del corpo santo di Rosalia, dipende dalla *voce corale del cantore*, implicita nel testo, ma può farsi esplicita nella lettura per voce sola, se la voce stessa è *medium estatico* della santità del corpo, il soffio che lo *anima*, nella *nominazione*. Il soffio entusiastico, il *pnéuma enthousiastikòn*, è dono della voce che racconta agli altri il racconto, perché accoglie con acquiescenza le voci del racconto facendosi di esse mero tramite. La voce è tramite corporeo del testo, la vocazione diventa canale di trasmissione del godimento del testo.

Il centro della vicenda, il cuore del «racconto» (e della vocazione) è il ritrovamento delle ossa, e forse di un cranio, dell'essenza di quella che, forse, fu «una creatura umana»; il cuore del racconto è l'essenza della devozione: scavare nella pietra, disseppellire ossa, dalla spoglia durezza dischiudere il corpo di Rosalia, ricostruire dai miseri «frammenti» di un ossario il corpo santo. È la devozione mistica ad istituire l'immaginaria sinonimia fra invocazione e incarnazione. Per devozione il Coro desidera il racconto, vuole ascoltare la storia narrata dall'Angelos soltanto in quanto riguarda direttamente la *presenza* di Rosalia: il Coro tramite il racconto, tramite il desiderio del racconto, desidera la santa, s'innamora di Rosalia, chiede e ottiene la sua incarnazione tramite l'invocazione, reclamando la *vocazione* dell'Angelos; e per devozione-vocazione l'Angelos, messaggero del racconto, messaggero oblativo, donando il racconto, tramite il racconto, fa delle reliquie un grande corpo di donna, è l'amoroso che dona, a chi accoglie il suo messaggio, il corpo della santa.

Chi è Rosalia? La santa e l'amante, l'Amante Divina: l'Angelos afferma che Rosalia nasce «dall'attesa degli uomini» e il Coro replica: Rosalia è l'«amante» «con cui vogliamo far festa». L'Amante Divina: com'è esemplata nel romanzo di Consolo, dove continuamente s'invoca, struggendosi nel desiderio della carne e dello spirito, il nome di Rosalia-«rosario d'estasi», essendo nel nominare il nome il legamento d'amore, essendo il *nome di una vergine* l'ambiguo legame fra santa e prostituta. Così questo raro di Luzi sembra accodarsi mimeticamente al linguaggio della tradizione contemporanea della committenza che lo ha prodotto, a quella linea imperante dello «stilnovismo patologico» di cui diceva Sciascia, in *Pirandello e la Sicilia*, a proposito delle ossessioni femminili degli scrittori di Trinacria. Tale elemento 'patologico', allotrio alla poetica del Tu femminile luziano, stravolge l'ordito testuale usuale del poema luziano: l'*improbabile* barocco siciliano di Luzi ha il fascino – appunto metapoeticamente barocco – di un profondo straniamento. I versi – come le azioni sospese – sembrano srotolare un teatro dell'estraneità, dove ogni slancio elastico delle presenze, invece che concretarsi, tende ad apparire per

ritrarsi immediatamente, dove ogni personaggio esiste per svanire.

Il racconto racconta la storia dell'incarnazione di Rosalia e l'accesso d'amore estatico, mistico, che quest'incarnazione suscita nel popolo, il tentativo del popolo di darle un corpo tangibile, una voce udibile: per devozione mistica la voce popolare «reclama» la santa, il sacro che s'incarna diventa sensuale. Restano soltanto le «sante reliquie / di una santa desiderata, / la vergine Rosalia », di lei restano solo frantumi petrosi: è la sua irriconoscibilità, che diventa irraggiungibilità, a destare il desiderio, a stimolare il bisogno inesauribile di ricostruire una sua possibile immagine, anzi la sua *vera immagine: il corpo-nome della vergine*. Questi frantumi, questi frammenti indistinti, sembrano provenire, secondo il Perito e il Chirurgo, non da femmina umana, ma da «animale antico »: ecco, fra purezza verginale e ferinità atavica si colloca l'essenza misteriosa dell'ambiguità del desiderio mistico per la santa incarnata; la ferinità del reperto aumenta il desiderio di ricostruzione della sua immagine corporea femminile. Desiderio condiviso anche dalla devozione della donna santa che patisce la «dimenticanza» del suo corpo: anche Rosalia partecipa della generale invocazione, vuole la propria incarnazione. Straordinariamente anche Rosalia, corpo-reliquia che la devozione popolare vuole ricreare nella sua interezza, vuole allo stesso modo e per le stesse ragioni riaffermare la propria *sensualità*; in *Conversazione di santi* dice: «Ho molto a lungo patito / la sottrazione del corpo, / la sottrazione dell'io», parole che corrispondono in maniera inquietante alla voce e agli intenti dell'Infermo. Ascoltiamo al proposito anche il Cardinale: «il corpo di Rosalia», una volta «dissepolto», diventa congiunzione col divino e dunque «trionfo» «da ogni malattia», salvezza da ogni deturpamento corporeo, ma anche da ogni 'caduta' effettiva nel corporeo. Allora come potrebbe Rosalia riprendere effettivamente sensi umani? Questo è l'interdetto. Creato dal desiderio maschile, l'ambiguamente venerato corpo santo dice il tripudio, l'esaltazione del corpo femminile, ma anche la penitenza inferta alla beatrice dalla venerazione, dalla beatificazione: «Così mi danno dolcezza / e insieme supplizio», confida Rosalia; ogni beatrice, proiezione dell'altrui desiderio, patisce la sottrazione del suo corpo reale, ed è perciò *l'Inferma* per eccellenza: di lei, in lei si desidera l'anima, e solo per atavica etimologia anche l'*animale*.

Ma questa *sensualità patita* è la ragione profonda del piacere d'ogni *vocazione*, anche del *sottrarsi* per dar voce ad un testo.

Riporto qui di seguito gli appunti di studio per la lettura del *Corale della città di Palermo per Santa Rosalia*, articolata, rispettando la sequenza testuale, in sette parti:

1) ...Voci di popolo

Annuncio della «festa barocca» nelle due tonalità dominanti: quella «esultante», gaia, rapida, presta, declamata in levare, secondo la propria gradazione ritmica ascendente (*climax*), e quella «triste», grave, cadenzata in battere, secondo la propria gradazione ritmica discendente (*anticlimax*). La terza tonalità riguarda il ritornello: «Nasce dalle sue ossa! / Principia dalla sua fossa!», qui bisbigliato per suggerire l'avvento imminente dell'incarnazione e per dichiararsi come voce *di sottofondo*, e di sfondo dell'intera vicenda narrata, del poeta (perciò bisbigliante, accennante) che trascorrerà poi per tutto il poema ma affidato, appunto, all'accento declamatorio delle Voci dal fondo. Qui il poeta-cantore suggerisce le valenze profonde che come

tali si esplicitano nella sezione finale del testo in lettura.

2) Coro - Angelos

È l'avvio sognante, ancora confuso, del movimento poematico, dell'*ex-stasis* vocale: il *sogno d'incarnazione*. È il *racconto nel racconto*, il racconto che chiede insaziabilmente d'essere narrato, di potersi dispiegare. La santa appare in sogno ad una donna per dare indicazioni al popolo circa il suo ritrovamento nel Monte Pellegrino, dove l'«antica voce isolana» leggendaria già narrava che vi fossero celate le sue ossa. In sogno la santa convoca il suo popolo invocando il racconto; perché il racconto avvenga, perché nasca il canto corale la voce della santa parla tramite l'estasi di Geronima, invasa del *pnéuma enthousiastikòn* della vocazione. Levità di sogno della dimensione originaria del racconto: l'Angelos, rievocando un sogno estatico, dà l'annuncio con voce dolce e chiara, sussurrante, 'filata' si direbbe nel linguaggio del canto lirico. Perché anche se la prosodia è già densamente anaforica la rievocazione qui non giustificherebbe accenti marcati, e dunque bisogna piuttosto assumere toni lievi e sfumati. Quindi, dopo aver impostato i due ritmi e toni dominanti in 1), qui il racconto decolla in sordina perché Rosalia, tramite l'Angelos, che è a sua volta tramite di Geronima, lamenta la «dimenticanza», con voce dolcemente imperiosa accusa la smemoratezza, il suo essere «persa, caduta» dalla memoria del popolo. Ma dopo una prima blanda rievocazione, in chiusura si fa già più oscuramente martellante il ritornello delle Voci dal fondo: «Nasce dalle sue ossa! / Principia dalla sua fossa!»

3) Coro - Angelos

Il personaggio principale, la figura determinante per l'accesso alla rievocazione 'corale', è il «cantore», il poeta come cantastorie del racconto, colui che invoca il nome di Rosalia; e viene nominato in questo stralcio del testo. Quindi deve essere la parola-chiave per la lettura di questo brano. Dopo la *convocazione* di Rosalia, tramitata dal sogno di Geronima, può iniziare la vera e propria invocazione; il Coro incalza chiedendo il racconto («Racconta, racconta»), aspetta «l'incarnazione», e l'Angelos, baldanzoso, lo accontenta: «il vostro desiderio risuscita l'evento ». Invocazione come nenia, litania processionale, orazione anaforica dell'Angelos che, messaggero del desiderio nascente per il nome di Rosalia, racconta l'invocazione incipiente: «un cantore» «invoca» Rosalia e subito ottiene il «consenso» corale del popolo: all'origine del desiderio del racconto è la voce dell'io poetante, e qui la lettrice deve mettersi nei suoi panni, imitarlo, farsi a sua volta «cantore» di un desiderio nascente.

La lettura del racconto dell'Angelos deve essere interrotta al momento culminante (*climax*) dell'affabulazione narrativa, quando annuncia l'avvenuto ritrovamento del «tesoro»: «le ossa / di una creatura umana». Se l'Angelos interrompe a questo punto la sua narrazione, il poema, perché cominci la rappresentazione teatrale, l'accadere degli eventi, la voce sola della lettrice deve fare altrettanto: si tronca qui la voce dell'Angelos, e perciò la *vocazione*, perché non assisteremo e non faremo assistere ad una rappresentazione di azioni, ad un approdo fattuale. La voce recitante, seguendo il movimento del poema, non può indugiare sugli accadimenti, deve invece prolungare l'attesa, suscitare continuamente l'anelito al racconto, alle svariate

invocazioni, deve accendere il desiderio dell'incarnazione, prolungare il bisogno del racconto, non soddisfarlo, prolungando così il *piacere del testo*. Se oggetto del desiderio del racconto, di chi lo chiede, di chi lo pronuncia, è un'incarnazione femminile, il farsi corpo di un nome, bisogna che la lettrice proceda altrettanto *sensualmente*, in modo altrettanto insinuante, e d'altronde dar voce ad un testo significa sempre restituirgli la dimensione *sensuale* che gli è propria. Allora la lettrice, inseguendo il racconto, 'ai sensi' del poema, adesso deve sfogliare il testo, andare oltre quei quotidiani accadimenti che distraggono dal piacere del racconto.

4) Coro - Angelos

Quando il Coro ormai «ha preso atto / e conosciuto de visu» che il fatto del reperimento delle ossa e del cranio, scientificamente inclassificabili, in sé non significa nulla, non si rassegna a spengere il desiderio, e la sua voce si alza contro la perizia: «Ma, sappilo, ci piace / assai di più il racconto / [...]. Prediligiamo il poema, / è più chiaro, è più vero». Le voci del Coro e dell'Angelos vogliono ancora il racconto e, senza scarti tonali significativi, all'unisono convòcano l'anatomia della donna: l'Angelos, annunciando gaiamente che «la gente» vuole Rosalia, «vuole quelle ossa / come sue reliquie», ironizza sui dottori che «non dicono niente» riguardo ai «prodigi» avvenuti, partecipa del sentimento corale. L'Angelos ironizza, forse lo scetticismo dei dotti deriva dalla paura, mentre il Coro enuncia senza freni la «forza d'amore / che avvampa per Rosalia», forza che «viene dal profondo, / è marina e sotterranea», forza primigenia, arcaica, inquietante. Così l'Angelos suggerisce l'ulteriore chiave di lettura: dopo l'affermazione che le «acclamazioni» popolari rivolte «al santo corpo / della santa ritrovata», oltre ad essere «trionfali», sono «imploranti», ha inizio l'alternanza, nella voce stessa dell'Angelos, fra il registro ironico e quello grave: l'Angelos qui partecipa pienamente del *pàthos* drammatico del Coro, risponde con la sua stessa voce. Narrando della sofferenza del corpo dissepolto, delle «ossa di Rosalia» che, riesumate dal desiderio mistico e arcano, «soffrono dissepolte / soffrono così esposte...» al ludibrio delle perizie, l'Angelos partecipa al rituale evocatorio del ritorno in vita della santa morta e sepolta. Il *pàthos* del tono grave annunciato in 1) come pertinente al Coro, qui coinvolge anche l'Angelos: la cadenza in battere del *planctus* folklorico, lo stuporoso rituale paraliturgico di lamentazione funebre, qui unifica le voci del poema. In questo stralcio testuale, come del resto in tutto il racconto poemato, la gradazione ritmica discendente dell'*anticlimax* è caratterizzata, come la gradazione ritmica ascendente, corrispondente e opposta, della *climax*, dall'uso simmetrico, rispetto a questa, delle continue, ossessive rime bacciate: però qui l'esultanza (*climax*) è contenuta, è relegata a pochi accenti ironici, qui si spegne la baldanza. L'*anticlimax* generale del *planctus* è il movimento vocale che prelude, introducendolo, al momento determinante dell'invocazione poematica, quello che riassume tutto il senso del bisogno corale: il lamento dell'Inferno. Segue, a chiudere il brano di lettura, il solito *refrain* delle Voci, ma qui appropriatamente connotato, nello stordimento rituale, dalla tipica funzione consolatoria del ritornello: «Nasce dalle sue ossa! / Principia dalla sua fossa!», e sia con voce cullante.

5) Un inferno - Voce

La voce dell'infermo proviene da «un miserabile interno », suggerisce il poeta nella didascalia: per la lettura, nel teatro invisibile della voce recitante, quest'interno diventa interiora devastate dalla malattia. Il travolgente bisogno collettivo d'incarnazione del sacro, bisogno di ricostruzione del corpo della santa per debellare la malattia, la condizione di vita appestata, e ricostruire in salute (in salvezza) l'intero corpo sociale, *s'incarna* nella voce dell'Infermo, del *corpo malato* per eccellenza, che ha bisogno imminente di essere sanato dalla santa. Il contagiato, il reietto, l'escluso dai tripudi e dalle lamentazioni del Coro, è la personificazione allegorica dell'estrema mancanza, voce dell'assoluta mancanza e del mancamento; essendo il più bramato d'incarnazione si fa figura emblematica del bisogno di salvezza che può essere conferita dall'invocazione della santa, dal corpo santo in quanto ricostituito in purezza tramite il racconto d'incarnazione. Il suo dolore, voce dell'interiorità ferita, si staglia come metafora dell'assoluta necessità che il racconto, la diceria, s'inverni, e perciò sia anche Catarsi, farmaco che possa ricostituire anche le misere spoglie sociali.

La voce annaspante dell'Infermo è il venir meno del soffio, una strozzatura nel fluire *pnèumatico* del poema: nel *Corale* è lui lo scandalo, la voce che giustifica dal profondo l'anelito di purificazione espresso dalla comunità: nell'incombente della morte il corpo malato si ancora alla vivificazione che può donare la donna, qui invocata apertamente, *in nome* della sua essenza elementale primordiale, come «acqua», liberatrice, purificatrice.

All'inizio, dalle oscure, disseccate profondità della guttura, dalle profondità diaframmatiche del vocare (dell'invocare), la sua voce invocante si stacca dal 'corale' per intensità di sofferenza fisica, provenendo dal basso, salendo a fatica; la sua voce, risultante della soffocazione pestilenziale (la peste investe, infetta il *pnèuma*), inizia in strozzamento; la lamentazione fortemente cadenzata del «seppellito vivo» dev'essere un rantolo proveniente da restringimento laringale, da una compressione della laringe. Tre versi in particolare, secondo la tecnica di sillabazione che analizza l'impasto verbale discernendo le qualità foniche che gli sono proprie, conferiscono all'intero brano la sua cifra timbrica e ritmica, ne determinano la fonazione. Su questi tre versi la voce deve appoggiarsi più lungamente per sottolinearne l'esemplarità tonale rispetto all'intero stralcio testuale: «sono l'appestato, dunque», dove si sottolinea l'energico ritmo anapestico ma con l'aggiunta volutamente forzata di un ulteriore appoggio proparossitono e con la forte marcatura della doppia labiale occlusiva sorda e dell'accentazione della vocale scura, la <u> velare; «murato nel suo disastro», (ritmo anapestico), dove è accentuata la durezza fonica delle sibilantidentali, soprattutto del nucleo <st> che, presente anche nel verso precedente, costituisce una catena fonematica che connota per durezza la scelta di una forzatura vocale, e che in questo verso va oltretutto in stridente collisione con le vibranti liquide <r>. Per dare qui maggior rilievo al valore delle consonanti, e accentuare il senso di sfascio fisico, di perdita, di dolore, la voce si appoggia lungamente su un'apertura massima e arrochita delle <a>. «Non farnético, è come dico»: verso nel quale si giustifica *testualmente* la precedente accentuazione forzatamente proparossitona, e si sottolinea di nuovo la durezza gutturale nel nucleo fonematico <ico>, tanto fonicamente pregnante da costituire qui rima interna.

A quest'essiccamento della guttura, al lamento, segue, nel monologo dell'Infermo, l'invocazione vera e propria, che qui coincide con la nascita, l'acquisto della salute e della salvezza nell'avvento del corpo ecquoreo della santa incarnata. Se nella strozza dell'apestato il fiato resta compresso, la voce smozzicata, impedita a fluire, perciò l'Infermo invoca la pura ecquoreità verginale della santa, la invoca *sub specie* di acqua che possa placare la sua sete inestinguibile da malato. Nel momento finale del monologo, nel momento della rinascita propiziato dall'incontro e dal riconoscimento (agnizione) dell'avvento della santa come acqua di salute, anche il canto ricomincia a fluire; all'avvenuta catarsi, all'esultanza e al tripudio, corrisponde un'intensificarsi ipertrofico degli stilemi metrici costanti nel canto corale: grande dispiego di rime interne, alternate, bacciate, e ripresa della ripetizione anaforica (in questo caso però non prosodica ma sostantivale). Al capovolgimento del destino dell'apestato corrisponde l'inversione della tendenza prosodica: alla cadenza grave, in battere, della lamentazione, segue la cadenza in levare dell'esultanza. Ed è in un verso stupendo, fulcro nevralgico del monologo, che si condensa il senso vertiginoso di questo capovolgimento radicale dalla morte alla vita: il malato parla con Rosalia, dice «ci veniamo incontro», «*io dalla mia roccia, tu dalla tua carne*»: nella delirante, estatica visionarietà del malato mutano entrambi i destini degli Amanti perché s'invertono i loro ruoli, perché avviene fra loro uno scambio di condizioni *corporee*, quel *passaggio di stato* fisico che permette la reciproca «liberazione» nell'unione mistica, nell'incontro *sensuale* fra umano e divino. La «liberazione» reciproca, la salute e la salvezza di chi invoca e di chi è invocata avvengono veramente, nel poema, solo per l'accesso visionario dell'Infermo, nella reciprocità dell'Incarnazione intesa come metamorfosi, sia umana che divina, dal non vivente al vivente, dall'inorganico petroso all'organico, e per entrambi dal corpo impuro al corpo come purezza: il corpo del malato, la sua carne seppellita nella rocciosità dell'essiccamento mortale delle membra, corpo dimenticato, abbandonato nel misero tugurio, *sostituisce*, prende il posto e l'identità del corpo-reliquia della santa, già abbandonato nella roccia e nella «dimenticanza» e poi dissepolto dalla pietra per prodigio dell'invocazione; ma quando il misero ossario delle reliquie si fa «carne», quando, prodigio dell'incarnazione, il santo corpo di voce soccorre il malato, nell'*incontro* con la donna-acqua, la dissepolta, la sgorgante, l'Infermo viene a sua volta dissepolto, salvato.

La Voce si contrappone nettamente al lamento e alla guarigione dell'Infermo, è una canzone a «voce spiegata e assolata» e ha la funzione di un intermezzo di colore locale, abbellito da dialettismi e arcaismi (è l'unica voce di carrettiere presa in lettura per un po' di vezzo virtuosistico): «li», «so'», «lu», «schifenza», «lo mio mestieri», «sé». Non da rendersi come canzone ma come nenia cantilenante perché la didascalia suggerisce che questa «voce» agisce nel movimento «*contro il lento rotolare di un carro sull'acciottolato*»: la voce recitante può dunque imitare l'accento dialettale strascicato e brocciolante in una vocazione che riproduca l'obnubilazione da afa. La stessa disposizione grafica dei versi suggerisce, piuttosto che il canto, una nenia assonnata, riproducendo l'andamento dondolante di una voce inebriata dall'assolazione. È un 'a solo' cantilenante: assumendo come parola-chiave della fonazione l'ultima parola del brano, «amara», in cui le tre <a> rappresentano il

culmine fonico, per massimo allargamento vocalico, dell'ondeggiare slargandosi, del non possedere argini di questa meridiana e meridionale voce *spiegata*, la lettrice indugia lungamente, allungandole, sulla pronuncia di tutte le vocali della Voce, fino alla pronuncia, tenuta lungamente e allargata fino all'eccesso della risonanza, della parola-chiave, cui segue l'improvviso spegnersi del canto stesso. Due soli i toni alternati per rendere vocalmente la disposizione grafica sinistra/ destra-dispari/pari dei versi: per i versi dispari un tono di testa, alto, ma con risonanza occipitale invece che frontale perché la Voce è appunto assoluta e assonnata, mai lucidamente assertiva, ma evocativa, voce che si allontana seguendo il movimento del carro, voce del *movimento ebbro*; invece per i versi pari una risonanza pettorale, meno cantilenante e più vicina al 'recitativo parlato', più piena, può riprodurre l'altro timbro della voce ebraica, quello granuloso, slabbrato, la voce impastata di un carrettiere che vaga senza meta nella moria dilagante.

6) Coro - Angelos

Il Coro desidera il racconto, non si sazia del racconto, incita l'Angelos al racconto; la bramosia amorosa per il corpo santo qui si rivela in altra ebbrezza, nell'esultanza carnale dell'amor sublime: il corpo di Rosalia mette «lo scompiglio» nelle menti, «è un terremoto» la passione che «esplode e divampa», erompono insieme amor sublime e amor profano, «pietà» e «ebrietà». Gaia esultanza e baldanza nella risposta dell'Angelos che proclama la litania, quasi enunciasse un bando, della beatificazione delle reliquie, del loro riconoscimento e del loro trionfo: l'Angelos narrando annuncia l'avvenuta ricostituzione in santità-salute del corpo desiderato e così finalmente soddisfa, nella rituale invocazione anaforica del *nome* di Rosalia, il desiderio del racconto che è desiderio stesso di lei, perché questa ricostruzione deriva dal desiderio stesso del racconto. «Va la processione», ripete inesausto l'Angelos: per tutta la città di Palermo irrompe il corpo santo della donna *mentre* rimbalza da una voce all'altra l'eco del suo nome. Il corpo della santa invade la città, irrompe il nome nel canto: processione dell'abnorme, anfibia potenza femminile, esorbitanza che sovrasta inquietante dando festa e penitenza. Dall'invocazione e nell'invocazione sono ricostruiti e si congiungono i due corpi processionali, i due corpi mistici, il corpo della santa che si fa presenza tangibile nelle sue reliquie ricomposte nell'«arca» e portate in processione, e il corpo popolare che la segue in processione. Il racconto dell'Angelos, in questa sezione orgasmica del testo, è suddiviso nelle stazioni che proclamano il trionfo della donna ripercorrendo le tre fasi del processo della sua progressiva incarnazione: il riconoscimento delle reliquie, la loro ricomposizione- beatificazione, la processione trionfale del corpo santo che così si dona al desiderio degli uomini appagandolo. Il poema dell'Angelos indugia minuziosamente nella descrizione della processione del corpo-«arca» lungo tutta la città. Nel campo semantico della donna- cqua l'«arca» s'inserisce dunque come simbolo metonimico ed emblema della maternale accoglienza: come luogo originario, di nascita e di morte, di principio e di fine, come *luogo femminile*, l'«arca» è ancora «la barca»; l'*explicit* e l'*incipit* dell'infinito poema luziano si ricongiungono.

L'Angelos proclama il trionfo barocco di un corporeliquia addobbato, ingioiellato, sontuosamente macabro; il racconto dell'Angelos si sdipana nell'eccitazione della

festa barocca: la sequenza dell'Angelos è l'eccesso del piacere verbale, un'ipertrofia sonora, la vertiginosa dirompente sequenza di allitterazioni, di consonanze, assonanze, l'ipertrofia barocca delle rime disposte, senza indugi, in versi brevissimi, secondo una prosodia densamente anaforica e totalmente, infantilmente assertiva: il proclama ha la struttura di una filastrocca popolare. Lo sfarzo barocco: la filastrocca incalza nelle elencazioni: e l'elemento stilistico, l'andamento asindetico, riverbera la natura delle cose elencate: così la festa barocca raggiunge il suo acme espressivo. Il travestimento eccessivo, estremo, cifra del sentimento del Barocco, si riverbera nell'estremo, eccessivo travestimento metrico-prosodico del dettato: accresce la forte carica espressiva della filastrocca il tipico uso asindetico dell'enumerazione, un avido accumulo oggettuale nel prorompere dell'esultanza vocale.

Questo acme di baldanza, di piacere verbale, l'allegria del messaggero, dell'angelo, di colui che racconta, che *dà voce ai fatti* partecipando alla processione *con l'anima* (la vocazione) piuttosto che *di persona*, va per ciò resa con toni alti, di testa, con risonanza frontale: la sua voce è gaiamente infantile, cristallina, cerebralmente stuporosa; mentre la bramosia di racconto del Coro, più carnalmente partecipe, più passivamente in balia della narrazione, va resa con toni bassi, di diaframma, è un rumore che prorompe dal fondo delle credenze, dal fondo ancestrale del bisogno mistico. L'alternanza Coro - Angelos deve esprimere ciò che connota la festa barocca in atto: il senso dell'oltranza estatica si riproduce con la massima divaricazione fra le due intonazioni, e nelle forti coloriture timbriche delle parole che devono rappresentare le cose elencate. Ma nello straripante barocco anche l'alternanza tonale di base non può essere rigorosa e rigida: infatti il tono del Coro echeggia anche all'interno del lungo proclama dell'Angelos, quando anche quest'ultimo, infine, si lascia invadere dalle voci del popolo a cui si rivolge, voci (virgolettate) che s'inframezzano al racconto, voci come intercalazioni spurie che spezzano, a tratti, il fluire del suo racconto di «letizia» con l'eccitazione dei sensi, con l'erompere della passione.

7) Coro - Angelos

Per un finale discendente, più lento, riflessivo; le voci corali si appianano, i toni si fanno più distesi, e anche la voce recitante a questo punto è stanca e ha bisogno di rientrare in sé, dopo l'acquiescenza all'accesso estatico. Qui si placano il lamento e l'esultanza e si approda al senso ultimo del racconto e al suo raccordo con l'infinito poema luziano. Se il desiderio è stato finalmente appagato, lo stupore mistico invece permane. Infatti l'Angelos dichiara avvenuta la guarigione: finite la siccità e la pestilenza, i prodigi della santa sono finalmente manifesti. Ricompare un'ultima venatura ironica: e questa volta è il Coro ad irridere i «dotti», i «teologi», i «Gesuiti» che «non dicono niente», si ostinano ad ignorare le valenze *sensuali* dell'estasi, e perciò non si pronunciano sul miracolo, sul mistero femminile. La «nuova fatica» del racconto dell'Angelos è più profondamente metafisica, deve trarre le fila del racconto sacro, del poema: adesso si cerca non più di *sentire* ma di *capire*, di conoscere, di ricordare chi fu Rosalia veramente. Ma questo è impossibile, anche se vorremmo conoscere la sua storia, la storia che la donna reale visse, questa storia nulla aggiungerebbe al miracolo e forse annullerebbe il mistero. Così al nuovo stupore, alla curiosità del Coro, l'Angelos risponde in modo sapienziale: anche se

tutti «la vogliono donna», donna reale, lei non potrà mai esserlo. Rosalia «è solo la sua potenza »: solo la potenza evocativa del suo nome invocato compie il miracolo, può ancora pronunciare il mistero. Il nome della donna, *flatus vocis*, tramita il mistero della potenza della vita in metamorfosi. Questo nome, in quanto essenza *figurale*, è innanzitutto cifra dell'incessantemente propulsivo miracolo di travestimento e trasmutazione del Barocco, che nel *Corale* siciliano di Luzi, come nel romanzo siciliano di Consolo, diventa emblema *figurale* del Novecento, secolo altrettanto dotato, e sembra alla stessa maniera, di capacità di travestimento *per bisogno* di travestimento: ecco, s'inscena il mistero del Teatro del Secolo declinante: ci sono epoche storiche che hanno bisogno più di altre di nascondimenti *figurali*, appunto di travestimenti, epoche in cui paura e malattia, ovvero inquietudine, senso di precarietà, incertezza, assurgendo a metafora onnipresente, sfociano nel bisogno dell'esibita mistificazione.

Ma soprattutto emblema dell'incessante trasmutarsi del vivente, emblema della trasfigurazione del creaturale in emanazione divina, emblema dell'eternante fluidità ecquorea del creaturale, Santa Rosalia è una delle tante possibili emanazioni del Tu femminile nella poesia luziana, quella «lei» inseguita, *domina* sempre invocata, incessantemente *nominata*, tranne qui, *ma* senza un nome proprio, perché *pura figura*: lei, l'anima, l'acqua lustrale, *corpo d'acqua* e *corpo di voce*, *corpo-figura del fluire poematico*, corpo di salvezza e purezza da cui fluisce e in cui confluisce il poemare: emblema della potenza eternante del creaturale in incessante metamorfosi. Penso naturalmente a *Per il battesimo dei nostri frammenti* e a *Frase e incisi di un canto salutare*. La potenza di lei o del suo nome, Immagine dietro ogni immagine, immagine dell'essenza, del principio e della fine, di vita e di morte, «lei» non potrà mai condensarsi, restringersi, rappersersi e rattrappirsi nell'univoca persona di una qualsivoglia biografia o agiografia: è il corpo santo e sacro dell'elementale.

Dunque è per questo che al ritornello solito qui si aggiunge, inevitabilmente, la clausola: «Nasce dalle sue ossa! / Principia dalla sua fossa! e ci dà la vita»: la nascita dalla morte, il principio dalla fine, l'«arca» dalla «barca », la continuità circolare eternante è il portato della figura femminile; la fine coincide col principio, la nascita coincide con la morte: *refrain* e sottofondo di tutta la riflessione poetica luziana e ritornello nel *Corale*, il semplicissimo distico a rima baciata, bisbigliato nel prologo del poema come *voce di fondo*, è il *sottofondo*, la ragione stessa del racconto fondamentale, è il *fondamento del poema* (non solo) nel *Corale*, dove suggella in clausola, nell'esclamare ancora la meraviglia dell'inesausto stupore, l'ambiguo dramma di «lei».

MARIO LUZI

dal Corale della città di Palermo per santa Rosalia

CORO

Che tempi tristi,

che uomini in angustia,
ma racconta ancora,
racconta.

ANGELOS

Ecco, la scena cambia,
adesso vi racconto un sogno,
un sogno premonitore.

CORO

Chi ha sognato questo sogno?

ANGELOS

Lo ha sognato in questo giugno
di morte, di gemiti, di roghi,
di grida e implorazioni
all'aperto e nel chiuso delle case
inchiavardate e sbarrate, nel silenzio
più grave ancora di tutto questo...
Lo ha sognato una donna di nome Geronima.
La donna vede un alone
albicare nella notte,
e poi sente una voce
senza suono, senza provenienza
eppure chiara e vicina.
Sono Santa Rosalia.
Sono persa, caduta
dalla vostra memoria,
sono dentro il tempo,
dentro il monte,
dentro il sasso.
Ritrovatemi, sarò vostra.
Sarà una grande festa,
una grande esultanza.
Ricercaatemi nel tempo
Ricercaatemi nel monte
e nel sasso,
ricercaatemi nel buio
della vostra coscienza.
Sarò vostra, sarò con voi
in ogni vostra pestilenza
e in ogni vostra letizia.
Ricordati questo sogno
quando viene il giorno.
Tienilo bene a mente

con le sue parole.
Riferiscilo alla gente,
ai notabili, al vescovo.
Ho aspettato tanti secoli
chiusa nella mia mandorla
di roccia e di dimenticanza.
Mi aprirò a voi, cercatemi.
È ora, è venuto il mio tempo.

La donna segna nel cuore
il sogno e le parole.
A giorno fatto lo ritrova
intatto nella memoria.

Esce nel vicinato, lo racconta
alle comari, tutta la città
lo apprende. Dio sa come
arriva ai cavatori
nella grotta del monte.
Sul monte Pellegrino
A più riprese negli anni
Ed anche in questi giorni
Si scava nella roccia.
Dice nessuno sa
che antica voce isolana
che qui sono celate
le ossa della Santa.
Scavano senza frutto,
sono stanchi e delusi.
Ma ora si riconfortano.

VOCI DAL FONDO

Che santa, Rosalia!
La più strana che ci sia.
Nasce dalle sue ossa,
principia dalla sua fossa!

[...]

CORO

Siamo grati del racconto.
Questa è l'annunciazione
o forse solo il preannuncio.
Aspettiamo l'Incarnazione.
Racconta quel che segue,

racconta chiaramente.

ANGELOS

Sì, il vostro desiderio risuscita l'evento.

Si fa quella processione.

Non valgono le remore,
le contrarietà, i dinieghi.

Troppo grande è il bisogno
d'implorazione e di supplica,
di penitenza e di preghiera.

Da tutti i palazzi,
dai vicoli, dai tuguri,
da tutti i lazzeretti,
sale quella richiesta.

Si fa la processione,
le titubanze del clero
e quelle del Senato
tutte sono travolte,
il medico non è ascoltato
è ignorato, dimenticato,
è vinta ogni cautela,
la pietà trionfa.

È il quindici di luglio,
la mattina è accecante.

[...]

(M. Luzi, *Corale della città di Palermo per Santa Rosalia*, Genova, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, Quaderni di Poesia, 1989: per gentile concessione dell'autore e dell'editore).