





# Asteres

22







# Pareti di carta

Scritti su Guido Ceronetti

a cura di Paolo Masetti

Alessandro Scarsella e Matteo Vercesi



Tre Lune Edizioni



In apertura e in chiusura del volume: Guido Ceronetti  
in due disegni di Federico Fellini (1984 circa).  
A pagina 197: Jeremy Cassandri (alias Guido Ceronetti)  
in un ritratto di Orio Galli (1996). Fondo Guido Ceronetti,  
Biblioteca Cantonale, Lugano. Per gentile concessione

L'editore è grato per la generosa collaborazione a Diana Rüesch,  
conservatrice degli Archivi di Cultura Contemporanea  
della Biblioteca Cantonale di Lugano, al fotografo Giulio Caresio  
e a Sante Prevarin

© 2015 Tre Lune di Luciano Parenti & C. Mantova

Prima edizione dicembre 2015  
Isbn 978-88-89832-62-2  
www.trelune.com

## Indice

13 Nota dei curatori

## Pareti di carta

17 Simona Abis  
Guido Ceronetti o il frammento che diventò musica

43 Raoul Bruni  
Ceronetti e il fantasma della patria:  
spunti per una rilettura di «Un viaggio in Italia»

55 Pasquale Cacchio  
Il filosofo lunare

61 Alberto Castaldini  
La parola numinosa: Ceronetti e il sacro

- 71 Antonio Castronuovo  
Lo stile come vendetta
- 79 Rolando Damiani  
Defensor Lunae
- 103 Pasquale Di Palmo  
L'universo libresco di Ceronetti
- 109 Mauro Fogli  
Guido Ceronetti e il male
- 123 Andrea Gialloredo  
«Sull'aria di qualche arcana scrittura».  
Il lutto per i miti distrutti nel 'reliquiario'  
lunare di Ceronetti
- 131 José Ángel González Sainz  
Mostro ammirevole. Chi è questo Guido Ceronetti?  
(Ritratto spagnolo)
- 139 Magda Indiveri  
Prendere la parola. L'opera di traduzione  
di Ceronetti
- 149 Beatrice Manetti  
Da «Aquilegia» a «In un amore felice»:  
ipotesi su Ceronetti (anti)romanziera
- 157 Gino Ruoizzi  
Luci lunari
- 165 Anita Tatone Marino  
Guido Ceronetti:  
Nostra Grande Madre Lingua
- 177 Francesco Zambon  
Guido Ceronetti, non morto di Montségur
- 191 Jean-Louis Kuffer  
Una visita al Maestro
- 195 Paolo Masetti  
Per Guido
- 205 Bibliografia essenziale
- 213 Autori e nomi citati

## Nota dei curatori\*

Il primo aspetto preminente è la diramazione dell'arte del frammento in generi del discorso di diversa ma convergente natura, alcuni risalenti a una definizione d'autore, altri intuiti dal lettore interprete: arte del frammento, aforismi, brevi saggi, articoli di giornale, «favole sommerse», apocalittiche rivelazioni nei domini congiunti di filosofia, poesia, esegesi e teatro. Alla predilezione per questo, si aggiungono i contrasti stilistici dell'ambiguità, della contraddizione, della complessità irriducibile a formule, dell'assenza programmatica di unità: intuizione tragica dell'istante, «infinito – aggiunge Abis – ridotto a brandelli». Si tratta di un'intelligenza che declina i poli antitetici del sublime e del grottesco. La modulazione atonale rilevata nella scrittura di Ceronetti rappresenta il contrappeso stilistico di questa posizione ermeneutica che, prendendo le mosse dalle condizioni di esilio e di scacco, propone l'illusione del comprendere e la parvenza consolatoria di una felicità impossibile. Secondo Ceronetti, entrando in rotta di collisione con la boria dei dotti e nel totalitarismo imperanti degli idoli mondani, sia pubblici sia privati, i compiti severi del filosofo riaffermano al cospetto della banalità del tragico quotidiano, la sintesi tra estetica e conoscenza. Mistero, verità, e visione sono i fattori che determinano l'attualità del bello alla maniera di un raro novecentismo mentre è gioco forza che l'insieme di tensioni costituite da imperativi discordanti,

trovi nella cifra della poesia il suo approdo più logico e nel contempo appassionato. Il rapporto tra verso e cammino ferroviario riprende la metafora sviluppata da Cendrars nella *Prosa della Transiberiana* innestandosi sulla tradizione e sulle intime motivazioni del verso libero. La differenza tra voce di Ceronetti e quella di Cendrars è che, al contrario, essa non proviene dall'interno del convoglio in movimento, ma lo attende sui binari e lo vede passare con la tentazione di buttarsi sotto le ruote.

Nella nota *Dire* a premessa della raccolta *La distanza* (Rizzoli, 1996) per Ceronetti il rapporto realtà/illusione è ricondotto alle sue radici donchisottesche, precisamente nel confronto tra le percussioni dei treni merci e delle gualchiere dei mulini. Nel capitolo XX del *Quixote*, il protagonista e Sancho sostavano al buio nei pressi di un paesaggio ignoto, ma al mattino si manifesta l'origine del fragore nelle gualchiere di un mulino; scompare la paura, ma con essa anche l'illusione. Il passaggio dalla poesia al teatro si configura come un passo d'accompagnamento dal dettato mentale all'esecuzione pubblica che possa restaurare un incanto effimero nella disponibilità all'accoglienza e all'ascolto di una comunità sottratta momentaneamente al degrado della cultura urbana e trasferita nel dominio insolito di una forma di surrealismo (tra crudeltà e umorismo nero). Il carattere rituale della voce teatrale rinvia a liturgie e funzioni del sacro che conciliano ricerca poetica della parola assoluta da una parte, ricostruzione dall'altra di un circuito di esistenza del linguaggio tra disperazione e follia, miseria e verità. Poesia e preghiera, profezia e traduzione collimano nella dedizione ceronettiana al Vecchio Testamento. Per il «tramite filologico-linguistico» (Abis), l'approssimazione al sacro assume il carattere di resistenza morale al male. Particolare sintonia va sottolineata tra il traduttore tuttavia e il Qohélet nel suo equilibrio tra disinganno e illusione della felicità che sembra essere l'unico mito vivente in Ceronetti, indissolubile all'idea della vita di coppia come ricongiunzione dei

due poli nell'unità androgina. Si tratta della prefigurazione contenuta nel passo di tango di cui l'autore tesse l'elogio e nelle allegorie delle sue uniche invenzioni romanzesche in relazione al potere dionisiaco di *eros* e *melos*; nel pensiero di Ceronetti si apre quindi una *pars construens*, a condizione d'ammetterne l'asistematicità. Fattore quest'ultimo che non può essere redento o messo a regime da alcuna lettura monografica. I curatori ringraziano pertanto quanti hanno risposto all'invito a redigere uno scritto per Guido Ceronetti, presenti in questo volume, dovuto alla fedeltà e alla tenacia di Paolo Masetti e alla nostra dedizione.

\* Alessandro Scarsella, Matteo Vercesi, Paolo Masetti, hanno curato rispettivamente le pagine: 13-60, 61-156, 157-196.



Simona Abis

Guido Ceronetti o il frammento che diventò musica

Tutto è dispersione, lacerazione,  
separazione, rotolare di ruote  
senza carro, e questo ha nome *esilio*,  
o anche *mondo*.<sup>1</sup>

In quell'universo stregato e irrimediabile, scandito in effluvi di pianeti sensibili e dolorosi, che è l'opera di Guido Ceronetti, la presenza sfuocata e insieme infuocata di ogni verbo ricalca il corso effimero e funesto dell'insensato passaggio di ogni vita.

È con passione devastante – al limite del candore – che Ceronetti sembra gridare l'inesistenza di un principio unitario, e di un qualunque senso concepibile nell'universo. Pare una ribellione soffocata, il suo grido: per la consapevolezza di non poter fuggire la comune condanna al non-senso. Con la nobiltà di chi sa,<sup>2</sup> e con tutta la generosità di un'esplosione, Ceronetti si ritrova quindi a rispettare le regole di tale lacerato esilio – adattandosi a muoversi in esse, e cercando di seguire le dissonanti, strepitanti note imposte. Tra quel rumore assordante, che mai potrà dirsi musica, lo scrittore muove, a testa alta e lentamente, i suoi passi anziani, chiuso nella sua figura smilza e onesta – con tutta la gravità dell'irriverenza, la grazia dell'ironia e la stanchezza della lucidità.

L'arte del frammento di Ceronetti non è che il riflesso di tale ostinata camminata nel caos, a ogni valico interrotta, ostacolata, resa inutile e dispersa, a ogni tratto resa orfana dell'assoluto.

Non di soli aforismi vive l'arte di Ceronetti: ma varcando la soglia dei suoi brevi saggi, dei suoi articoli pseudogiornalistici, delle sue «favole sommerse» nonché delle sue apocalittiche rivelazioni,<sup>3</sup> l'impressione è quella di attraversare un eterno

frammento,<sup>4</sup> in cui a regnare è solo il pensiero fugace e traditore: avvolto da tutti i fili del *logos*, intollerante di semplificazioni, consapevolmente carico di ambiguità e contraddizioni. Il rito ineshausto di Ceronetti è intimamente custodito, e al contempo rivelato, da quella che per Blanchot è l'unica definizione di letteratura: «un'affermazione irriducibile a qualsiasi processo unificatore, che non si lascia unificare e non unifica se stessa, non provoca all'unità».<sup>5</sup>

E così, la forma scelta da Ceronetti è quella dell'attimo lacerato, dell'infinito ridotto a brandelli: e il moto dei suoi frammenti dispersi è quello che prende atto del ritmo della disperazione, del sempre rinnovato e al contempo sorpassato – e cerca di resistere all'interno dei suoi dettami, su di essi plasmandosi. In ognuno dei suoi libri, Ceronetti si trova infatti a sfiorare gli argomenti più eterogenei – dal corpo umano alla scuola, dall'aborto alla violenza, da Munch alla delizia del tè – quasi imponendosi di seguire la disarmonia scriteriata del reale: e a raccogliere i suoi pensieri così, come fossero tutti aforismi più o meno lunghi, sottratti all'appiattimento di un'omogeneità forzata e rituffati nella danza oscura e malefica delle forze che li determinano.

Così facendo, lo scrittore è in grado di superare l'ideale di un'«unità presupposta, talvolta addirittura intravista».<sup>6</sup> Ma, pur essendo un modo onesto di agire in quanto ricalcato sulla «realtà», quella che Ceronetti si propone di seguire non è che un'arte di sopravvivenza – sublime nella sua intelligenza, ma grottesca per il solo fatto di esserci. La sua marcia scomposta e instabile s'inoltra nei meandri meno classificabili, tra la filosofia, la poesia, l'esegesi e il teatro – e ogni passo, per lo scrittore, è un nuovo, inutile investimento, che pare destinato a fallire. Ma a nessuno di essi Ceronetti vuole rinunciare: perché all'illusorio vitalismo «che viene dal lacerato, che esala dallo scomposto»,<sup>7</sup> non ci si può sottrarre: e sopravvivere non è che un tentativo di conciliare la propria brama di vivere con la consapevolezza della propria ridicolezza.

L'opera di Ceronetti è un cosciente tentativo d'«illudersi»,<sup>8</sup> «per non precludersi una via d'uscita dalla disperazione»<sup>9</sup> – in una «vita che fa fronte a tutto il male quotidiano, a tutta la durezza del mondo, pur così fragile e arresa, farfalliforme, inerme fino al limite del soffio».<sup>10</sup>

E se è impossibile pensare di raccogliere Ceronetti in qualcosa che non sia il suo sguardo, tanto candido quanto sfuggente, è già letteratura contemplare, in una drammatica successione di note, le transitorie, atonali modulazioni della sua scrittura.

La primitiva passione cui Ceronetti dichiara di abbandonarsi è la filosofia – una passione per nulla circoscritta né definita, contenuta dentro la pena per la vita e per la morte insieme.

L'opera dello scrittore è interamente permeata di filosofia: e se è solo ne *La lanterna del filosofo* che egli per la prima volta si autonominerà «il filosofo ignoto»,<sup>11</sup> è dal primissimo libro di saggi, apparso nel 1971,<sup>12</sup> che la vocazione alla speculazione si mostrerà in tutti i suoi necessari risvolti – attraversando gli aforismi di *Cara incertezza* e quelli de *La fragilità del pensare*, passando dai *Centoventun pensieri del filosofo ignoto* ai trecentoquarantatré frammenti di *Insetti senza frontiere*.

Quelli della filosofia sono passi silenziosi, che aderiscono umilmente alle anguste piaghe della sofferenza, senza tentare di cambiarle – ma pretendendo di spiegarle. L'esilio umano è però senza criterio e senza spiegazione, dice Ceronetti: mentre «la ragione filosofica ... a queste infinite, indecifrabili *lacrimae rerum* della natura e della storia vuole forzatamente attribuire degli occhi, una testa, necessari ma lontani o *transcendenti*».<sup>13</sup> Pur decidendo di rispettare, infatti, l'impostazione effimera della frammentazione, sia nello stile che nell'estrema difformità dei contenuti<sup>14</sup> – e quindi, in questo senso, obbedendo al disordine «prescritto» – la filosofia di Ceronetti ha la tendenza, come ogni filosofia, a forzare dei limiti insondabili. È quindi, nel caso di Ceronetti, una rivolta sui generis, un'illusione disillusa, perché consapevole del proprio confino obbligato entro l'unico territorio possibile della disgregazione. Sarà solo

all'interno di questa straziata, lucida clausola, che per lo scrittore si potrà parlare di «illusione».

Scomparso infatti il primo inganno di eliminare l'esilio esistenziale, il successivo è quello di poterlo spiegare: di poterlo, in qualche modo, comprendere. È qui la forzatura del reale attuata dalla filosofia, la nuova illusione cui lo scrittore sembra non poter rinunciare: «Sempre più mi occupa il mistero ... gli giro attorno abbagliato, con la prudenza di un reziario, non tanto per battere moneta di filosofia quanto per non esserne portato via stupidamente, nel sonno».<sup>15</sup>

Girare intorno al mistero è per Ceronetti un bisogno che dilania e consola: ma lo scrittore si dimostra orgoglioso del suo «verme metafisico», perché esistere senza scrutare, contemplare, pensare l'arcano renderebbe l'esistenza, che è già farsa, una farsa ancora più ignobile. La tendenza della sua filosofia a sorvolare i limiti di una mancata comprensione, pur rimanendo solo desiderio in potenza, è l'unico appiglio concesso nel caos, un'ancora di salvezza.

Per questo, denigrare tutto ciò che essa rappresenta è commettere atto crudele, irricognoscente:

Uno dei più brutti (cattivi) pensieri del mondo è nei frammenti di Pascal: «Infischiarci della filosofia è vero filosofare» ... Brutto, spregioso e falso, pessimo insegnamento. Non te ne infischi, naufrago, sprofondato nel fango di una fogna, condannato a morte – di una pertica, di una corda, di una ciambella di gomma, di una mano amica! In tutto il pellegrinaggio lungo la strada maestra delle lacrime, in tutto l'arco della sospensione sul baratro dell'esistenza, E OLTRE, la filosofia è là. E tu per filosofare davvero ti metti a scherzarti, butti i suoi farmaci e i suoi libri dopo averci pisciato sopra? Anche da questo mio libello insignificante Lei ti parla, anche qui *vocatus atque non vocatus deus* la sua mano ti chiede silenzio di ascoltante – e ti potrebbe dar voglia di ridacchiare, di sfregiarla, così pallida e innocente, con un temperino? Così sfregi tua madre, tua sorella, la tua amante senza tempo, mentre puoi solo raccoglierti e ringraziare!<sup>16</sup>

Che il delirio della filosofia rimanga insoddisfatto è, per lo scrittore, secondario rispetto agli effetti di tale delirio sull'uomo:

Chiaramente lo scopo del filosofare non è tanto la verità quanto la felicità. O almeno: cercando la verità trovi la felicità, l'unica sperimentabile, la calma interiore, il chiarore di regioni lontane. Ma sono felici i filosofi? Una vita di rinunce, di dono non compreso, di imbrattamento in ciò che è nemico della filosofia, si può dirla felice? «Nessuno dei mortali dirò beato» dice il coro dell'*Edipo Tyrannos*.<sup>17</sup>

All'interno di tale consapevolezza, la filosofia concede una consolazione luminosa: capillare, ragionata, al limite dell'eudemonia. Ma il mondo, dice Ceronetti, pare averla sostituita con «un delirio di conoscenze e di onniscienza inseparabili dalla sua condanna alla polvere e all'espiazione»,<sup>18</sup> perché determinato «ad adorare e a servire soltanto degli idoli che hanno radici tra oscuri dannati».<sup>19</sup>

I nuovi idoli degli uomini sono ciò contro cui Ceronetti si scaglia: perché obbligano a non «scrutare, contemplare, pensare l'arcano», aggiungendo alla primitiva rassegnazione di dover vivere da dispersi anche l'umiliazione di non ricercarne il motivo – di vivere con passivo inebetimento il nulla che ci annienta, giorno dopo giorno. Al contrario, tendere a una qualsivoglia ricerca, seppur nel nulla e per il nulla, è l'unico modo per vivere dignitosamente. Allontanando dalla ricerca filosofica, i nuovi idoli abbruttiscono l'uomo e lo rendono un mero burattino del male:

La televisione, tutta questa roba, sono degli abbruttitoi, e talmente inferiori... Quotidiani e mensili, tutto... E talmente schiacciati che neppure le menti più solide resistono... Ne saranno abbruttiti fin da piccoli... Alcool, auto, televisione, il giornale, il settimanale... E l'aria che respirano...<sup>20</sup>

La filosofia oggi è stata uccisa, ci dice Ceronetti. La promessa vitale, volteggiante del razionale è stata ormai sostituita

dal torpore dei sensi e dalla rassegnazione della ragione. Continuare ad aspirare alla filosofia, nonostante la sua morte, è per lo scrittore un dovere morale – perché niente può essere pericoloso, e degradante, quanto l'apatia indotta dai nuovi idoli.

La filosofia che Ceronetti incita a ricercare non si esaurisce né è classificabile nei soli meandri del razionale: essa è già, necessariamente, arte, contemplazione, ricerca di bellezza. L'immagine di dignità che Ceronetti propone non è che anelito: un anelito che, mentre si affanna per dare una spiegazione al male del non-senso, cerca, al contempo, di trovare bellezza in quello stesso male. L'illusione filosofica è anche, a un altro livello, illusione artistica – come se la ragione e la bellezza si fondessero l'una nell'altra, rivelandosi i rifugi più leali cui aggrapparsi: più leali della realtà.

Se la loro voglia di farsi del male e di procurarne agli altri avesse tregua (pur non cessando i dubbi sul *che fare* e il rifiuto della famiglia e dell'esistenza così com'è oggi) folle di giovani, invece di intossicarsi orribilmente nei modi che sappiamo, cercassero estasi ed oblio, con dosi quotidiane, anche forti, di ragione e bellezza, le città di notte si riempirebbero di pensatori che bisbigliano, di solitari persi in un libro, di filosofi in agguato dietro un angolo... Qualcuno morrebbe, verso il mattino, per overdose di conoscenza.<sup>21</sup>

Quand'anche la ragione venisse a mancare, «la bellezza», dice Ceronetti, «è il ponte che ci collega con l'infinito. È apparsa per frenare l'intollerabilità del male umano e del suo lamento nella porzione di Essere che ci limita e opprime».<sup>22</sup>

E sarà sempre sottoforma di schegge disperse che l'aspirazione di Ceronetti alla bellezza si dispiegherà: perché in un universo disperato la bellezza non può che essere specchio, riflettente la vanità tanto quanto la sua amara sembianza. E così, per Ceronetti sarà meravigliosa l'arte di Mario Sironi,

perché con lui il contatto col grande si ristabilisce, la verità eterna e mutevole della visione è toccata. Sironi non ha mai scherzato con

quel che faceva, giocare gli ripugnava come se già fosse barare. Non ha figure che mentiscono, colori vogliosi di piacere all'occhio. Vissuto, morto pazzo di verità, impone un rispetto assoluto ... Il suo paesaggio di rupi e picchi sono acri teloni di deserto, muraglie strapiombanti sulla miseria di un'indifesa abitazione d'uomo, dolomiti da conquista inutile. In questo paesaggio la solitudine umana è assoluta; è l'uomo nell'ostile, nell'inospitale, nel desolato, tra le pareti inesorabili del finito.<sup>23</sup>

Sironi è solo un esempio di ciò che Ceronetti cerca nell'arte: la bellezza che non mente, quella che restituisce, attraverso il dolore, «la verità eterna e mutevole della visione».

E, all'interno delle arti, niente come la poesia pare avere il potere di tramutare in bellezza il male inevitabile della lacerazione – perché è proprio in quest'ossimoro la sua essenza, la sua definizione. La poesia è infatti, per antonomasia, coniugata «con la più varia espressione sonora, musica che rientra (non essendosene mai staccata) nella matrice sonora universale, a cavallo di schegge vaganti casuali, di suoni in attesa, di echi captati in fuga».<sup>24</sup>

Il principio disarmonico cui la filosofia si sforza di conformarsi con l'ansia del senso è di per sé già connaturato alla poesia, senza sforzo alcuno, «diciamo quanto dieci o venti brocche d'acqua tolte o versate nel mare: il significato trascende il quanto e fa della goccia il tutto».<sup>25</sup> E così, muovendosi soprattutto all'interno di un contesto scevro di regole come quello del verso libero,<sup>26</sup> e al di là persino della condizione – pertinente alla filosofia – di dotare di una progressione logica e sequenziale,<sup>27</sup> seppur dilaniata, i propri significati, Ceronetti può esasperare la propria tendenza ad accentuare,

nella singola poesia, la direzione connotativa di allontanamento del referente, la proliferazione incontrollata di singoli campi semantici. Come segno «assoluto» – letteralmente sganciato, sciolto dai binari dell'uso comune – la parola non vuole trasmettere ma produrre significati, immagini, geroglifi mentali, spazi non omogenei al punto

di vista del lettore, che deve sottoporsi a un'algebra scrittoria e mentale a più incognite e guadagnarsi le soluzioni discrete e congruenti possibili.<sup>28</sup>

In virtù di tale progressivo allontanamento da «ogni parola facilmente mangiabile ... che scorrendo via facile in tutti i punti tradisce»,<sup>29</sup> Ceronetti ha la consapevolezza di toccare, all'interno del verso, il punto più vicino al suo sentimento del nulla, tradito e tradente, rinchiuso in quell'esilio che non si lascia sciogliere né afferrare. Diventando poeta egli stesso,<sup>30</sup> tale sentimento non si paleserà solo nei frequenti arcaismi, in un lessico spesso opacizzante o in un'eco simbolica ai limiti del decadente, ma anche e soprattutto nella gravità, nella tragicità che il suo verso saprà incarnare.

Al verso di Ceronetti potrebbero aderire perfettamente, quasi fossero a esso dedicate, le famose parole con cui Julien Gracq immortalò il verso di Baudelaire, definendolo «pesante di quella gravezza caratteristica del frutto maturo che sta per staccarsi dal ramo che piega».<sup>31</sup> La «gravità» della poesia ceronettiana è densa di un «ingorgo di linfa, un addensamento di energia, una pressione dall'ignoto che la sostengono – e alla fine la abbattono».<sup>32</sup> L'energia di Ceronetti è infatti abbattuta a ogni istante: perché anche se «dire è bello»,<sup>33</sup> l'esilio non è, non può essere bello. Il momento in cui il realistico, doloroso specchio della poesia si fa, a sua volta, nuovamente falsa speranza, è il punto, l'esatto punto in cui la realtà diviene arte. Perché niente sembra artistico quanto il modo in cui lo scrittore si aggrappa alla bellezza pur continuando, instancabilmente, a smentirla:

Esili giorni dell'oscurità  
E il disastro degli esseri attraente  
Della carne estenuata l'eco e il timbro  
Tra le rovine sue risuscitando

Che una poesia di amante li raccolga  
Lettrice dei bei segni desolati

Quanti ne fai coltello del miracolo  
Nei contatti infiniti tra miserie

Da gola rotta esce la pietà  
E scruta le macerie fulminate  
Della luce negli occhi delicati  
E il suo tormento tra le mani cieche

Le troppe mani che in solitudini  
Parricide incarnate trepidano  
E i visi enormi d'uomo e di materia  
Sfigurata che vivono nell'uomo

Che una poesia capace li raccolga  
Sulla lingua della sua lacrima.<sup>34</sup>

Tale accanimento stilla tutto il coraggio, la moralità che ogni illusione possiede – perché «dove passa la poesia c'è un po' meno dolore, un po' più di coraggio a morire».<sup>35</sup> Si tratta di un coraggio strettamente correlato, afferma Ceronetti, a quell'«attrazione inevitabile a dissolversi», e, a un tempo, a salvarsi – nel paradosso costante di mostrare fedeltà all'assurdo e contemporaneamente di voler dirgli addio:

Si possono provare dei versi sul ciglio della ferrovia, che forse fu fatta per questo, da quando il treno si annuncia all'immenso vuoto che lascia dopo il suo transito, immagine dell'esistenza. (I più adatti sono i treni merci, perché senza finestrini, e con ritmi di percussioni più propizi, quasi gualchiere). L'attrazione inevitabile a dissolversi, buttandosi sotto, aiuta la voce a conoscere meglio, disperatamente, il verso. Perché è una specie di suicidio erotico l'emissione della voce che estrae da una poesia tutto quel che contiene di possibile.<sup>36</sup>

Ma non solo il ciglio della ferrovia è il luogo ideale per decantare poesia. Per Ceronetti, il punto di partenza è che

l'esecuzione soltanto mentale, senza voce, di una poesia ... crea emozioni atrofiche e non sguscia per intero la mandorla del pensiero ... Trapiantate il verso, sia davanti a un pubblico che in solitudine, in un



ambiente sonoro adeguato, naturale o artificialmente creato, accostate alla voce altre voci, non abbandonatelo mai un momento. Si regge benissimo sulle sue gambe: tuttavia vuole essere accompagnato.<sup>37</sup>

Per «accompagnare» la sua poesia, nella ricerca del «luogo più adatto per la rappresentazione acuminata di un gesto metafisico che sa di non poter avere altra risposta che se stesso»,<sup>38</sup> Ceronetti approderà al teatro. Con il *Teatro dei sensibili*, fondato con la moglie Erica Tedeschi nel 1970, lo scrittore nutrirà la sua ininterrotta ricerca di bellezza, dedicandosi dapprima ad allestire e animare spettacoli con marionette<sup>39</sup> – ideali personaggi ceronettiani a causa del «tragico celato nella marionetta, emblema della libertà negata all'uomo da chi ne tiene i fili»<sup>40</sup> – per poi approdare al vero e proprio «teatro di strada». A proposito della sua pluridecennale attività teatrale,<sup>41</sup> lo scrittore avrà modo di dichiarare:

Ci sono ricompense vertiginose, quando quattro o cinque paia d'occhi incantati ti fissano per almeno mezz'ora, e per loro vorremmo avere dieci anime da dargli in nutrimento e mani per guarirne tutti i mali futuri. Allora si è vivi davvero e il disfacimento urbano, il crimine che la città è diventata ... incontra una renitenza pulita, un semino fertile di riscatto.<sup>42</sup>

Ma anche l'arte del teatro, purtroppo – come tutte le altre arti, come la poesia stessa – è destinata a morire. Dovere dell'arte è «fruttificare a ogni costo, forzando il tempo»: nonostante questo tempo non sia più per lei.

Non riesco ad immaginare *poeti*, interpreti dell'essere, nell'etere che viene. Anime in esilio tante, e disperate, ma non di questo tipo, non capaci di versarsi in poesia. Lo stato delle lingue stesse non lo consentirà, la vigilanza feroce del Brutto – acustico e visivo – non lo consentirà.<sup>43</sup> Non è la stagione dei fichi, eppure il senza frutti «fuori tempo» non è scusabile: aveva il dovere di fruttificare ad ogni costo, forzando il tempo ... No, neanche l'urlo sfugge al bavaglio... Eppure avremmo bisogno di sentire, attraverso la città, l'urlo di qualcuno che interpre-

tasse le pene di tutti, invece che i clacson inferociti e le sirene della forza e del soccorso materiale.<sup>44</sup>

Nella stagione in cui «neanche l'urlo sfugge al bavaglio», l'ulteriore, crepuscolare speranza che assume l'illusione ceronettiana è quella religiosa – all'interno della quale si situa, sfumandosi, ogni precedente atto di fiducia, nel comune marasma del male di vivere. E così, il tentativo di decifrare l'esilio o di trovare in esso bellezza si piega in un nuovo desiderio: quello di affidarsi al suo mistero, senza interessi semantici né estetici – provando a farsi, con la stessa dignità, preghiera.

L'anelito al grido trova nella preghiera la sua più alta collocazione: perché il grido per eccellenza non può che rivolgersi a Dio, finanche a un Dio che non c'è o che, come tutte le altre illusioni, è già morto – ucciso dagli stessi tremendi idoli.<sup>45</sup>

Dire uomo è dire preghiera, essere orante, fatto per essere abitato, indossato, riempito d'echi dalla preghiera ... Pregare è un po' come credere che la fine del mondo sia già avvenuta. Parlando del buio siamo già usciti dal buio, la preghiera ne anticipa il dissolvimento del mondo. L'uomo che prega non è necessariamente migliore dell'uomo che non prega! Ma ha uno sfogo, ha nel corpo un foro in più.<sup>46</sup>

Il Salmo 130 letto e tradotto da Ceronetti suona: «Dalle bassure ti invocherò Signore»; dall'esilio non si può che gridare, chiamare l'alto: ed è solo all'interno della preghiera che Dio acquista esistenza, come l'abisso spalancato di cui ha conoscenza la cerva del Salmo 42, altro elemento di forte meditazione per Ceronetti. Le bassure sono anche il cespuglio del ginepro, *a' arar*, da cui il derelitto chiama: e Dio guarda la preghiera che viene dalla nullità:

Il vuoto non può che essere orante, non può che attendere. L'attesa è una strana salvezza, chi abbraccia questa forma di tempo non ha altro da fare che attendere, e intanto bramire, lamentarsi, pregare. Più gridiamo frattura, più armonia provochiamo.<sup>47</sup>

Ma aver «federe» può significare non solo gridare la propria comunione con l'abisso spalancato, ma soprattutto sprofondare e disperdersi nella sua parola.

Nel titanico, indecente Assurdo che è la vita, Ceronetti sceglierà infatti di affiancare alla costante ricerca letteraria di parole atte a dimostrare e a contemplare, la ricerca della parola per eccellenza: la Parola che dia la pace flagellando se stessa, implacabilmente, per rimanere sveglia finché duri l'agonia del mondo.<sup>48</sup> E sarà così che la sua supplica si tramuterà in lettura, esegesi e traduzione della Sacra Scrittura.

Come la poesia, anche la Scrittura è naturalmente vicina al grido di Ceronetti:

Se devo pensare un innanzitutto, io credo di aver sentito il richiamo della Scrittura (queste cose sono sempre piuttosto oscure), della Scrittura del canone ebraico, essenzialmente come *linguaggio*, e proprio perché linguaggio a pezzi e a bocconi: tanto più tale quanto più contenga la presenza di Dio.<sup>49</sup>

Il tramite filologico-linguistico con cui Ceronetti accosterà la Scrittura verrà presto a coincidere con la sua morale: perché per un «disintegrato scriba contemporaneo» quale egli si definirà, «vittima scontenta di un linguaggio parlato scritto che senza aver vita uccide come un vivo», l'unica etica perseguibile sarà in «un linguaggio che *fa tutto*, che è “tutto quel che si fa sotto il sole”, che è demoniacamente il motore di tutto il male possibile».<sup>50</sup>

L'avvicinamento di Ceronetti alla Scrittura si manifesta per la prima volta negli anni Cinquanta, con l'approfondimento dello studio dell'ebraico biblico e i primi tentativi di traduzione del *Qohélet* (che confluiranno in una prima pubblicazione nel 1970, e in una successiva nel 2001), successivamente del *Libro di Giobbe* (1972, nuova edizione riveduta nel 1997), del *Cantico dei Cantici* (1975), del *Libro del profeta Isaia* (1981) e ancora del *Libro dei Salmi* (1967, 1985). Da allora, e per più

di sessant'anni, lo scrittore ha continuato instancabilmente a confrontarsi con il tumulto verbale e la lucidità del grande «poema ebraico», trovando soprattutto nel *Qohélet*<sup>51</sup>

la conclusione placata (un placamento che non è uno svanire del subbuglio, perché lo assume e lo conferma) di tutto il canone scritturale ebraico,<sup>52</sup> di tutto il corpus massoretico ... la verità della miseria perfetta e invincibile della vita, della sapienza, di tutto.<sup>53</sup>

Sarà proprio attraverso il *Qohélet* che il cerchio paradossale dell'anima di Ceronetti parrà richiudersi, sottilmente, ma indelebilmente, in una circonferenza imprescindibile e sacra.

Il costante, sfuggente ossimoro per il quale Ceronetti pare ergersi a profeta delle «illusioni» nonostante la sua soggiacente disillusione, diventa nel *Qohélet* l'unico possibile principio di fede – l'unica concepibile Verità. Essere disingannati sull'atrocità, e persino sulla mancanza di realtà del reale, è non solo compatibile, ma il principale presupposto di una vita nobile, tendente alla felicità: all'illusione della felicità.<sup>54</sup>

Il rinnegamento della realtà non fa sparire le possibilità di una vita decente: anzi, forse, soltanto la negazione assoluta la fonda su una base sicura, madre di condotta nobilmente pratica ... Sotto il sole, dove niente è nuovo, applichi la regola vecchia: vivere meglio che si può, senza mangiarsi il fegato perché sotto il sole ci sia qualcosa di nuovo, che sotto il sole non ci sarà. Quando si conosce che tutto è male, comincia la vera scienza dei beni particolari. Per una delusione metafisica, è assurdo bere veleno ... Il testo qohelietico del pane e del vino, della veste bianca e del profumo, e della compagna amata (9, 7-9) è una tenda nel deserto. È uno dei doni più antichi della sapienza umana, perché prima di *Qohélet* l'hanno inciso sulle loro tavolette gli scribi babilonesi. Questi gesti misurati, questa condotta regale sull'orlo del pozzo della morte, sono il miglior legato di quei sepolcri.<sup>55</sup>

Senza il primitivo, soggiacente disincanto intorno alla possibilità di venir meno all'esilio nell'assurdo, Ceronetti non si muoverebbe con tale grazia, con tale classe. La sua è la condotta

regale sull'orlo del pozzo della morte: senza alcuna speranza metafisica, sospeso in quell'*havèl havalim* che oltrepassa pessimismo cristiano e ottimismo ebraico, e qualsiasi altra cosa. La consapevolezza di essere «prigionieri», al fondo, può essere solo un vantaggio, poiché «se si sappia vivere da vinti, lo si è un po' meno». <sup>56</sup> E che illudersi non sia una soluzione non importa, dato che

quel che c'è di più affettuoso, di più cordiale nel rotolo di *Qobélet*, è la dissoluzione di ogni soluzione. Non averla trovata, non averla generosamente imposta a nulla, lasciando l'Essere essere l'Essere e il destino umano senza una testa, un tronco, una coda, eppure doloroso e frenetico animale, significa veramente aver visto, compreso tutto. <sup>57</sup>

È con trasparente ironia che Ceronetti confessa il suo «aver visto, compreso tutto», e contemporaneamente il suo «aver fallito». Si ascoltino, al proposito, le parole dell'amico Emil Cioran:

Ciò che più si ama in lui è la confessione delle sue sconfitte. «Sono un asceta fallito», ci confida lievemente imbarazzato. Fallimento providenziale, perché, a questo modo, siamo sicuri di intenderci, di fare veramente parte della *perduta gente*. Avesse fatto il passo decisivo verso la salvezza (lo si può immaginare benissimo monaco) mancheremmo di un compagno delizioso, pieno di imperfezioni, di manie e di humour, e la cui voce dalle inflessioni elegiache si accorda con la sua visione di un mondo così evidentemente condannato. <sup>58</sup>

Solo questo stesso uomo descritto da Cioran, «pallido, cupo, oppresso, piegato in avanti», ma contemporaneamente dotato «di imperfezioni, di manie e di humour» – perso in un sorriso nostalgico e imbarazzato, e con quella pacatezza che sola è condizione della disperazione di un grido – avrebbe la forza di fantasticare ancora, al di là di ogni retorica e in una parabola affine al sogno, su un ultimo, insperato miracolo:

Se una coppia di amanti buoni, convenendo nell'amore e nella necessità, è riuscita a formarsi e a resistere, si chiuda in casa e non spenga

il fuoco. Apra ai poeti, si faccia il pane. Coppia, ultimo cerchio magico di preservazione. Fuori latrano gli uomini di sangue. È buio e non c'è più tempo per cambiare niente, per credere in qualcosa che non sia al di là di tutto. <sup>59</sup>

Il miracolo di cui Ceronetti si fa profeta è quello della coppia umana: perché quando ogni sogno è fallito, quando la fine di ogni speranza ha reso non solo imminente ma già avvenuta «la fine del mondo», la «salvezza» può forse trovarsi nel luogo più semplice, il più insperato: nell'abbraccio di una coppia, di un uomo e di una donna che si stringono con tutta la forza della disperazione – mentre nel mondo fuori avviene l'apocalisse e gli occhi non possono che stringersi per la paura, e le mani intrecciarsi nella speranza di non staccarsi più. Solo l'unione di due insignificanti frammenti, sperduti in un contatto unicamente umano, può tramutare il rumore assordante della rivelazione iniziatica in musica.

Tale visione è certo un miraggio, come ogni altro: ma è unicamente al suo interno che, per Ceronetti, l'andatura scoordinata e aritmica imposta dalla nascita può diventare danza, anzi: tango.

Il tango, il tango, il tango ci dà la certezza che la coppia umana esclusivamente di amanti è inscritta nell'esistenza, che il suo modello ideale preesiste a tutto e che su questa terra tale Idea si è fatta, tra abissi di solitudine e dolore, carne – carne che canta, singhiozza e vola. <sup>60</sup>

È in quella musica struggente, tra le gambe e le braccia smanoiose di due amanti che si danno e poi ritraggono, che pare scandirsi la più rispettabile forma di illusione, per lo scrittore: l'incontro tra due esseri viventi, la sensualità che ne deriva, il fuoco che questo dilania e consuma. E il tango è l'esasperazione di tale fuoco:

Per convincere l'universo che la delirante chimera Uomo-più-la-Donna esiste, che l'eterosessualità è un archetipo che ama in forme



viventi rivelarsi, che la nota musicale è una cellula spermatica e un concentrato erotico tenuti a bada o sviati dalle cerimonie strumentali e orchestrali, l'uomo, proprio l'uomo-adamo, senza nessun intervento femminile, ha inventato una danza che non ha uguali, la più primitiva di tutte e la più raffinata di tutte: il tango.<sup>61</sup>

«Come uomo solitario sei fango. Ma, come coppia, tango»:<sup>62</sup> solo la coppia umana è l'anti-fango, poiché è il fango che abbracciato a altro fango diventa creta – correndo il rischio a ogni istante di ripiombare nel proprio stato liquido e vergognoso, al solo cenno di mollare la presa dall'amante a sé avvinghiato.

Ed è tango, infatti, che si respira non solo nella parola, ma nell'intera scarlatta movenza in cui la dinoccolata esistenza di Ceronetti si pone; è tango che si contempla nella lucida ironia delle sue interviste; ed è nel nome del tango che la sua passione verso il mondo femminile si dipana – in un desiderio interminabile, travolgente e amaro come ogni passione, ma capace di racchiudere in sé, come un ingenuo boccio, tutte le altre:

Esistono certamente, in qualche luogo, donne meravigliose capaci di dare all'uomo felicità inesprimibili senza mescolanze di amaro. Ma questo gineceo è irraggiungibile: a volte sembra che solo una parete di carta ce ne separi, vediamo le ombre e udiamo voci, risa, lamenti, specialmente di notte: però di là non si riesce a passare ... Nei poemi turchi di Mehmet Gayuk<sup>63</sup> non si parla d'altro che di questo gineceo introvabile della femminilità prodigiosa e ogni volta, come in un gioco dell'Oca, si è costretti a tornare indietro o a brancicare in un vuoto aromatico costernatore. I Saggi dicono di aver rinunciato a cercarlo, ma non sono credibili e mai riuscirebbero a provare che il Gineceo non esiste o è fuori di questo mondo.<sup>64</sup>

In Ceronetti, la speranza d'annegare in tale gineceo sembra sopravvivere al fango di ogni delusione, allo strazio dei tempi, alla malignità di Dio.

E non è certo un caso che alla coppia umana e all'arcano femminile siano dedicati, oltre a gran parte dei frammenti dispersi di Ceronetti, anche gli unici due romanzi<sup>65</sup> di cui l'autore

ci ha fatto dono: *Aquilegia*,<sup>66</sup> uscito nel 1973 e poi ripubblicato nel 1988, e, soprattutto, *In un amore felice*,<sup>67</sup> pubblicato nel 2011. Ed è significativo che proprio all'amore Ceronetti abbia scelto di dedicare il romanzo, ovvero la parte meno «lacerata» della propria produzione, l'unica che cerchi, seppur in modo appena abbozzato, di raccogliersi intorno a un nucleo narrativo: tale scelta sembrerebbe testimoniare l'atipicità dell'amore, sottratto alla necessità formale di riflettere la lacerazione – quasi questa già le competesse ma su un piano più intimo, raffigurabile con minore o semplicemente diversa evidenza.

In entrambe le narrazioni, protagonisti sono due amanti, nel primo caso uniti in un viaggio tormentato, alla ricerca di un segno che dia un senso e una meta all'avventura, identificato nell'aquilegia<sup>68</sup> – il raro fiore alpino che può attecchire solo nell'innocenza e nella quiete – nel secondo caso uniti senza alcun altro scopo al di fuori del loro disincantato desiderio, l'uno dell'altra. Intervistato intorno a *Aquilegia*, Ceronetti ebbe modo di dichiarare che nella sua favola sommersa si combinava «una volontà (chi sa quanto rimasta latente) favolistica in cerca di oggetto, col desiderio di lasciare una testimonianza esemplare di amore coniugale».<sup>69</sup> Tale testimonianza si manifesterà alla fine della novella, quando il premio finale concesso all'unione di Enarchi e Olam – la rivelazione del nulla – sarà la riprova del fatto che l'amore, diversamente dalle altre illusioni, non conduce alla negazione della realtà, ma alla sua affermazione, alla sua più meritata epifania, intesa appunto come manifestazione del *nihil*:

Vedendo navigare sulle acque la colonnina con sopra il NIHIL di Salomone la salutavamo gioiosi, senza più dubbi: – È proprio lui Salomone! La felicità si era addormentata insieme alle lacrime. Ma eravamo in pace, fuori della notte, mai più avremmo rivedute le azioni vergognose, insensate e cattive degli uomini.<sup>70</sup>

Ma se in tale favola acerba questa teoria sarà solo abbozzata – per aver mescolato il tema dell'amore ai fili splendenti e

perentori di cui sono intrecciati i sogni, in una serie di parabole irridenti al modo dell'amato Swift – è solo nel secondo e ultimo romanzo che il tema dell'amore acquisterà la sua più matura collocazione. Il vecchio Aris e la giovane Ada sono la testimonianza di un amore disingannato, consapevole del proprio inguaribile esilio: la loro unione ha la «forza di malati dello stesso male, che sanno inguaribile: il male della vita, il male di essere nati»;<sup>71</sup> ed è questo il loro segreto, perché Aris sa che «Ada è e sempre sarà per lui l'amante unica, la sua compagna d'esilio infracosmica».<sup>72</sup>

L'idillio dei due amanti non è finalizzato né alla ricerca di un fiore, né a quella della libertà interiore. Per questo motivo, essi non otterranno la rivelazione del nulla come premio di una ricerca – semplicemente perché nella consapevolezza di tale nulla avranno vissuto l'intera loro vita, l'intero loro amore – ma otterranno una ricompensa persino maggiore: la felicità. E grazie a questa felicità, addirittura, «salveranno il mondo» da una razza di insetti alieni che minacciano i cieli di tutte le città del cosmo.<sup>73</sup>

Per Ceronetti l'amore è l'unica illusione che infine, anziché «morire» come le altre illusioni, continua a essere – persino a essere felice.

E l'unico motivo per cui l'amore non muore, sembra dire Ceronetti in questo suo generoso romanzo, non può che essere uno: perché esso non è in contraddizione ma in piena coincidenza con la coscienza del nulla. Se è vero che anche tutte le altre illusioni possono avere come premessa, qohèleticamente, un soggiacente disincanto, esse non arrivano mai pienamente a coincidervi, perché muoiono prima di riuscirvi. L'amore no. E questa è la lettura sconvolgente che l'ormai quasi novantenne Ceronetti ci dona: trasformando la normale lezione del disincanto – «sapere è non più amare» – nel suo opposto: sapere è amare. Non più *detachment*, il disinganno ceronettiano si stravolge in uno strenuo *attachment*, capovolgendo il già capovolto. Per Ceronetti l'amore non ha come presupposto il non-

senso – ma è esso stesso non-senso, è esso stesso consapevolezza del nulla. E questo è supremamente chiaro nell'unione di Aris e Ada, dove quasi ogni momento d'amore tra i due protagonisti è accompagnato da tale immancabile precisazione: «Emesso l'ultimo lamento, tornata Ada, l'amata si raggomitola nella stupida complicità dell'amico di cui aveva accresciuto, rischiarendolo con la sua luce interna, la conoscenza del nulla».<sup>74</sup>

Da qui la totale, ancestrale coincidenza tra amore e morte: «Inoltrarsi nel mistero erotico ... è rimescolare il fondale oceanico della vita, dove la morte abita».<sup>75</sup>

Come se quell'universo stregato e irrimediabile da cui ogni cosa prende le mosse, come se la morte stessa, non fossero null'altro, per la crudele ironia della sorte, che amore.

1. G. Ceronetti, *Prefazione* al suo *Tra pensieri*, Adelphi, Milano 1994, p. 11.

2. La coscienza dell'«impossibilità di uscire da una condizione *ab aeterno in aeternum tragica*» (G. Ceronetti, *Difesa della Luna e altri argomenti di miseria terrestre*, Rusconi, Milano 1971, p. 153) è il filo conduttore, labirintico e spietato, di tutta l'opera ceronettiana.

3. Sull'essere apocalittico di Ceronetti si sofferma, all'interno del suo saggio *L'ultima rivelazione. Guido Ceronetti traduttore*, M. Indiveri: «... dire che Ceronetti è scrittore apocalittico non è blasfemo né discutibile. Basta scorrere i suoi interventi sulla stampa, poi raccolti in volume, le sue note critiche. Paolo Milano, recensendo nel 1976 *La carta è stanca*, lo definì "cronista dell'Apocalisse" ... Ceronetti è apocalittico se carichiamo la parola di più significati: profezia, paradosso, abisso, preghiera, rivelazione. Apocalisse è profezia, ma non nel senso del predire né del pre-vedere. Il profeta non vede il futuro, vede il presente. Vede nel presente quello che gli altri non vedono, e dice del presente quello che gli altri non vogliono ascoltare. Il profeta parla prima, parla davanti, in pericolosa confusione tra pro/feta e pro/fessore. Vede, e parla, prima degli altri perché deve far vedere, far ascoltare, torcendo il muso dell'umanità renitente perché sia costretta a guardare. Per questo c'è bisogno di un'altra lingua, e lui, come profeta, ne possiede il vocabolario, se ne può fare traduttore. Apocalisse è anche alfabeto di segni che permetta all'umanità di prevedere le svolte traumatiche del suo cammino, inteso come tempo a termine in una *Einbahnstrasse*, una benjaminiana strada a senso unico, fitta di segnali da decifrare. Apocalisse è paradosso, pensiero paradossale

nel senso letterale del termine, cioè “al di fuori della doxa”, dell’abborrita opinione comune, che Ceronetti ama provocare e scandalizzare» (saggio apparso all’indirizzo [www.bibliomanie.it/guido\\_ceronetti\\_traduttore\\_indiveri.htm](http://www.bibliomanie.it/guido_ceronetti_traduttore_indiveri.htm)).

4. A proposito dell’utilizzo ceronettiano del frammento, si leggano le parole di Roncaccia: «Il frammento, in tale direzione, è posto come modello di ogni scrittura tragica ... Il sentimento tragico è allora ciò che fa della scrittura ceronettiana una pestigrafia ... Dal tragico nasce la spinta anti-culturale, ovvero l’aspirazione a una “cultura del cuore” che, come vera cultura, si opponga a certa inautentica cultura contemporanea, tutta intellettuale e oggettivante, incapace, per la propria pretesa mancanza di lacune, di sondare e attirare, attraverso la gravità invincibile di personali buchi neri interiori, le profondità e gli abissi di un testo poetico» (A. Roncaccia, *Guido Ceronetti, critica e poetica*, Bulzoni, Roma 1993, p. 17).

5. M. Blanchot, *L’infinito intrattenimento*, Einaudi, Torino 1977.

6. Ceronetti, *Prefazione a Tra pensieri*, p. 11.

7. *Ibidem*.

8. In questo senso, dell’illusione ceronettiana si può dire ciò che Roncaccia, nel suo saggio di critica, dice a proposito della ‘Peste’, definendola «valore e disvalore a un tempo. Disvalore, come miasma malsano da cui cercare, “nella parola pura, una difesa dal contagio, il soccorso di una medicina veramente umana”. Valore, quando, “tutte le finestre di dentro illuminandosi, in un incendio universale di analogie, la riflessione sul destino umano” può “essere ancora un divino acme”» (Roncaccia, *Guido Ceronetti*, pp. 8-9).

9. *Ibidem*.

10. *Ivi*, p. 34.

11. G. Ceronetti, *La lanterna del filosofo*, Adelphi, Milano 2005, p. 10.

12. Ceronetti, *Difesa della Luna*.

13. Ceronetti, *Prefazione a Tra pensieri*, p. 11.

14. La filosofia di Ceronetti si fa aforisma, saggio, articolo di giornale o manifesto a seconda della circostanza e degli argomenti trattati, eterogenei per essenza e senza alcuna gerarchia di valore; una sistematizzazione del pensiero filosofico dello scrittore, se mai può essere abbracciata nella sua totalità, è costantemente negata o comunque osteggiata dallo stesso Ceronetti – che talora, quando questa pare profilarsi, sembra quasi prodigarsi nella necessità di contraddirsi: «L’arte suprema della parola è illuminare senza farsi troppo capire», dirà lo scrittore in *La carta è stanca*, Adelphi, Milano 2000, quarta di copertina.

15. G. Ceronetti, *La vita apparente*, Adelphi, Milano 1982, p. 14.

16. G. Ceronetti, *Insetti senza frontiere*, Adelphi, Milano 2009, pp. 122-123.

17. *Ivi*, p. 136.

18. Ceronetti, *La lanterna del filosofo*, pp. 13-14.

19. *Ibidem*.

20. Ceronetti, *La vita apparente*, p. 57.

21. Ceronetti, *Insetti senza frontiere*, pp. 41-42.

22. *Ivi*, pp. 165-166.

23. G. Ceronetti, *Albergo Italia*, Einaudi, Torino 1985, pp. 81-82.

24. G. Ceronetti, *Poesia contro il male di vivere*, «Corriere della Sera», 25 marzo 1996, p. 23.

25. *Ibidem*. «Ogni parola che tocca la sponda della Poesia (non sono certo molte, né tutte si fanno) è una forma del grido. C’è sempre, soggiacente, un grido silenzioso. Il grido senza forma (quello udito e rappresentato da Munch) trova nella poesia modi e alvei infiniti, senza mutare sostanza».

26. Se si escludono le rime bacciate, molto utilizzate in alcune raccolte come *Le ballate dell’angelo ferito* (2008), e le frequenti sovrapposizioni ritmiche di endecasillabi e quinari doppi che spesso sfumano in distici – presenti soprattutto in *Compassioni e disperazioni* (1987) – «il verso ceronettiano rimane sostanzialmente libero. Le forme chiuse vanno cercate e valutate a posteriori, caso per caso. Contraddittoria, rispetto al perseguimento di un’“idea improvvisa”, sarebbe la ricerca di schemi compositivi e di gabbie metriche precostituite, in grado di significare tutto e nulla, basati su una cantabilità e una contabilità comunque garantita» (Roncaccia, *Guido Ceronetti*, p. 95).

27. La marcata discontinuità a livello sintattico è ottenuta da Ceronetti infrangendo non tanto gli elementi logici del discorso, quanto gli usi sequenziali e ritmico-timbrici.

28. Roncaccia, *Guido Ceronetti*, p. 82.

29. G. Ceronetti, *Compassioni e disperazioni. Tutte le poesie 1946-1986*, Einaudi, Torino 1987, p. VI.

30. Alla produzione poetica, molto ricca, ma francamente misconosciuta rispetto a quella filosofico-aforistica, lo scrittore si dedica infatti sin dalla metà degli anni Cinquanta, esordendo con due raccolte di versi ormai introvabili (*Nuovi salmi. Psalterium primum*, 1955 e 1957) e proseguendo con le tre antologie poi confluite in *Compassioni e disperazioni* (1987), e con le due raccolte *Scavi e Segnali* (1992) e *La cura a distanza* (1996), entrambe confluite ne *La distanza*

(1996); all'opera si sono poi aggiunti *Il Gineceo* (1998), con lo pseudonimo turco di Mehmet Gayuk, *Le ballate dell'angelo ferito* (2008), nonché le sillogi personali di traduzioni *Come un talismano. Libro di traduzioni* (1986), *Siamo fragili, spariamo poesia. I poeti delle letture pubbliche del Teatro dei Sensibili* (2003) e *Trafitture di tenerezza. Poesia tradotta 1963-2008* (2008).

31. Sono parole citate da R. Calasso in *La folie Baudelaire*, Adelphi, Milano 2008, p. 36.

32. *Ibidem*.

33. G. Ceronetti, *Dire*, in *La distanza. Poesie 1946-1996*, Rizzoli, Milano 1996, p. 8.

34. *Ivi*, p. 13.

35. Ceronetti, *Poesia contro il male di vivere*.

36. *Ibidem*.

37. Ceronetti, *Dire*, p. 7.

38. Roncaccia, *Guido Ceronetti*, p. 33.

39. «Il mio incontro con la maschera, nel teatro di strada, è stata una scoperta delle più felici. In quell'anno Gualtiero Niemen, che aveva lavorato in marionette e circhi per una decina d'anni, cominciò a girare per le campagne tra Lombardia e Piemonte con un proprio teatrino ambulante per marionette a filo, di sua fabbricazione, e tra agosto e settembre del 1933 piantò la sua baracca in una radura tra le case del piccolo paese di Andezeno, rappresentando un suo lavoro che, per attirare più gente che poteva, sconsigliava agli eccessivamente impressionabili – *La iena di San Giorgio ...* Avrei dovuto lasciare, alla giusta età di sei anni, subito famiglia e futura scuola, e seguire Niemen nella sua vita randagia. Avrei fatto il giro col cappello e imparato un vero mestiere. La faccenda ebbe un'incubazione di circa quarant'anni, poi una donna della statura adatta a stare in una baracchina dipinta, a cantare canzoni e a fare da *koken*, mi aiutò a mettere in scena una nuova versione della *Iena di San Giorgio* (storia piemontese di un salumaio assassino che di ragazze rapite faceva salsicce) rivisitata in geroglifico di crudeltà buñueliana e di *humour noir* surrealista, cose a cui l'Italia seguita a essere irrimediabilmente refrattaria. In verità, nel mio Teatro dei Sensibili, che vive di vita umbratile e solida dal 1970, io sono stato animatore e manipolatore soltanto per una decina d'anni, dopo ho passato ad altre mani i fili e li ho resi parlanti con altre voci. L'ultimo spettacolo di puro marionettismo che ho ideato e messo su è *Viaggia viaggia, Rimbaud!*, nel 1991, pronubo il centenario. E ci siamo ritrovati tutti, noi della compagnia della *Iena di San Giorgio*, messa in scena per lo Stabile di Torino, per farla rivivere, non molto tempo fa, in una versione radiofonica, che viene ogni tanto ritrasmessa» (intervista a Ceronetti riportata nel sito [www.stefanofaravelli.it](http://www.stefanofaravelli.it)).

40. G. Ceronetti, *Per non dimenticare Barnaba Cacciù*, in *La iena di San Giorgio. Tragedia per marionette*, Einaudi, Torino 1994, p. VI. A proposito dell'arte di animare, manipolare e rendere parlanti le marionette, si leggano queste parole contenute in *Dare gioia è un mestiere duro: trent'anni più due di Teatro dei Sensibili di Guido Ceronetti*, a cura di A. Busto e P. Roman, Marcovaldo, Caraglio 2002: «Le marionette di Ceronetti hanno un'anima, rappresentata dal filo d'acciaio che le regge, il *filarmòn*: esso è teso oltre la marionetta, verso il cielo con cui comunica attraverso la mano del marionettista. Ogni personaggio è costruito rispettando il carattere che possiede, con possibilità di movimento personalizzate e costumi cuciti appositamente. La baracca del salotto di Albano Laziale diventata il nucleo centrale della scena, da cui scaturiscono idee ed emozioni: le marionette si alternano sulla scena con gli attori, in uno scambio continuo tra interno ed esterno in cui lo spazio del pubblico è invaso, abbracciato e trasformato in spazio scenico».

41. Cfr. *Con il Festival dei Disperati Guido Ceronetti dice addio al teatro*, articolo apparso sul sito [www.quotidianopiemontese.it/2011/06/17](http://www.quotidianopiemontese.it/2011/06/17).

42. *Ibidem*.

43. Ceronetti, *Dire*, p. 8.

44. Ceronetti, *La lanterna del filosofo*, pp. 56-58.

45. Alla «morte di Dio» Ceronetti dedicherà il saggio *Bosch e la tenebra*, in cui palesamente condivide e sostiene le opinioni dell'amato pittore – il quale, a suo avviso, «non illustra una superficiale morte di Dio, quella dei rassegnati, degli indifferenti o dei cretini: il suo è un crepuscolo del Verbo infinitamente doloroso, accompagnato dall'annuncio spaventoso che l'inferno è più forte, che la tenebra prevale sulla luce, che il mondo non può essere strappato al potere dalle forze maligne»; e, ancora più sotto, «c'è un'invasione ... di brutalità umana irrefrenabile, che s'impadronisce del mondo e lo sottrae a Dio – il manifestarsi del Male per mezzo della folla senza regola né bontà» (Ceronetti, *La vita apparente*, pp. 177-178). Come ogni illusione, anche quella di Dio è stata uccisa per colpa degli uomini.

46. Cfr. Indiveri, *L'ultima rivelazione*.

47. G. Ceronetti, *Morte della preghiera*, in *L'occhiale malinconico*, Adelphi, Milano 1988.

48. G. Ceronetti, *Prefazione all'edizione Tallone* [1984], in *Qobélet. Colui che prende la parola*, versione e commenti di G. Ceronetti, Adelphi, Milano 2001, p. 84.

49. G. Ceronetti, *Qobéletite, oggi*, in *Qobélet*, p. 81.

50. *Ibidem*.



51. L'avvicinamento alla Scrittura costituirà, per Ceronetti, l'occasione per abbracciare il mondo delle traduzioni, iniziando a dedicarsi ad esse proprio negli stessi anni, curando nel 1964 gli *Epigrammi* di Marziale. Da quel momento Ceronetti scoprì «la filologia come malattia, la caccia aperta alle teste mozze del senso accettabile, la necessità mai soddisfatta di mettere una veste tutta buchi a tanta slegata vita» (Ceronetti, *Qobéletite, oggi*, p. 82). Oltre alla Scrittura e a Marziale, Ceronetti ha tradotto Catullo, Kavafis, Giovenale, Shakespeare, Celine, Sofocle e tanti altri. La sua prima raccolta di traduzioni, *Come un talismano. Libro di traduzioni*, è del 1986, seguita nel 2003 da *Siamo fragili, spariamo poesia. I poeti delle letture pubbliche del Teatro dei Sensibili*, fino all'ultima *Traffitte di tenerezza*, comprendente la poesia tradotta dal 1963 al 2008. Sul suo ruolo di traduttore, cfr. Indiveri, *L'ultima rivelazione*.

52. Ceronetti, *Qobéletite, oggi*, p. 84.

53. G. Ceronetti, *Qobélet poema ebraico* [1970], in *Qobélet*, p. 99.

54. «Forse è nel pensare questo, l'impossibilità tragica di essere, in quanto mortali, felici, che la eudemonia è sfiorata» (Ceronetti, *Insetti senza frontiere*, p. 136).

55. G. Ceronetti, *Qobélet e altri ecclesiasti* [1988], in *Qobélet*, p. 130.

56. G. Ceronetti, *Pensieri del Tè*, Adelphi, Milano 1987, p. 84.

57. Ceronetti, *Qobélet e altri ecclesiasti*, p. 123.

58. E.M. Cioran, *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*, Adelphi, Milano 1986, pp. 204-205.

59. Ceronetti, *La carta è stanca*, p. 218.

60. Ceronetti, *La lanterna del filosofo*, p. 121.

61. Ivi, p. 120.

62. Ivi, p. 121.

63. Pseudonimo di Guido Ceronetti.

64. Ceronetti, *Insetti senza frontiere*, p. 52.

65. Per quanto riguarda *Aquilegia*, il termine «romanzo», per Ceronetti, è da considerarsi inadeguato: «favola sommersa» è il termine più adatto: «Poiché ci sono delle narrazioni, bisognerebbe darsi la pena di definirle più propriamente ... *Aquilegia* è una favola; un trattato non è di sicuro... Pensavo a una favola, non credo sia altro ... Ma una favola vive per quel che significa, per lo speciale aiuto che dà al conoscere. *Aquilegia* è messa insieme con una tecnica delle più rozze – giuntature e collages – entro lo schema facilissimo del viaggio iniziatico, con dia-

loghi tranquillamente inerti, personaggi sacrificati al simbolo ...» (T. Nuvolati, *Colloquio con l'autore di «Aquilegia»*, in G. Ceronetti, *Aquilegia. Favola sommersa*, Einaudi, Torino 1988, p. 229).

66. «*Aquilegia* era già, forse, da vivere; perché anche scriverla? Il mestiere, un impegno d'anime, l'hanno voluto. Inutile che io predichi il maltusianismo nello scrivere (non meno necessario dell'altro): lo faccio ormai davanti a parecchi volumi innocenti, come Manzoni davanti ai figli sfornati ogni anno dalla povera Henriette, che gli rimproverava la contraddizione. Smania di fare a ogni costo un libro (anomalo per me: narrativo) da consegnare al cadere dell'inverno all'Editore in vista della portentosa foruncolosi libreria di primavera, stagione delle piogge diluviali dei libri che raccontano storie tristi a chi ne sta vivendo di molto peggiori, posso dire, senza sfregio della Verità, non c'era; l'umile verità è che *Aquilegia* è nata da un sogno, annotato subito come una terna di numeri perdenti, e poi, trasformata in vago manoscritto tra una Cattedrale e un Caffè, è stata fatta uscire, come qui la vedi, la primavera successiva. Nel frattempo, molte cose accadute e altri sogni, e lo studio costante dei segni, hanno tatuato *Aquilegia* come il solido petto di un *bagnard*. Doveva essere una fiaba: destinata agli adulti, perciò anche ai bambini, per i quali di sconveniente non mi pare esserci proprio niente, eccetto, temo, alcune pause di riflessione e catene di allusioni severe di cui ho preferito caricare il lettore che sgombrare il racconto. Se invece di una fiaba *Aquilegia* sia, senza averlo preteso o saputo, riuscita altro, i padroni delle definizioni definiranno. L'autore è stato non poco aiutato a scriverla dalla sollecitudine della persona che ne ha dato l'interpretazione figurativa, oltre che dal fiore di aquilegia, che ha tanti significati quanti la Rosa e la Croce (ma si sottrae meglio all'attenzione dei penetranti) e che, raccolta sulle Alpi dove va scomparendo dopo l'aquila e il falco, muore in un vasetto d'acqua come qualsiasi fiore. Parole preziose del Decano amato, nella conclusione della Storia di una botte, mi sia permesso di citare, per dare il sigillo del grave e dell'illustre a questa leggiera Presentazione: nelle mie disposizioni per l'impiego delle facoltà intellettuali, ho ritenuto giusto affidare il comando all'invenzione e dare al metodo e alla ragione le funzioni della servitù» (presentazione di Ceronetti, apparsa sul sito [www.libreriaincanto.it](http://www.libreriaincanto.it); cfr. prima edizione, Rusconi, 1973).

67. Può essere interessante riportare la trama del romanzo attraverso le parole di L. Negri, nell'articolo apparso il 15 maggio 2011 sul sito <http://www.loccidentale.it/node/105619>: «Protagonista è "una coppia umana" che l'autore ha voluto "ad ogni costo escludere, non dalle prove certamente, ma dagli abissi consueti dell'infelicità". Introducendo l'opera, Ceronetti li chiama la sua Beatrice e il suo Virgilio, dato che il senso del viaggio iniziatico dantesco c'è tutto. Aris e Ada (entrambi nel romanzo acquistano più nomi, da permutazioni cabalistiche) si incontrano ad un incrocio, simbolo di sventagliarsi di possibilità e alternative, ed obbediscono ad una voce interiore che annuncia perentoria l'arrivo dell'Amore. Lui è stato un fotoreporter di guerra per quasi quarant'anni, ma ora è in pensione. Ha conosciuto Mino Maccari, Mario Pannunzio, Robert Capa e Juliette Gréco, ora però vive solo e ingobbato dalla sofferenze della vecchiaia. Lei è nata nel

1927, stesso anno di Ceronetti, quello, come lui stesso ama ricordare, in cui fu pubblicato *Essere e tempo* di Martin Heidegger e Lindbergh trasvolò l'Atlantico. Molto più giovane di Aris, Ada ha trent'anni; il romanzo è infatti ambientato nell'autunno del 1957, in un'Italia ormai scomparsa, dove il paesaggio "ancora ti stregava coi suoi incantesimi di borghi intatti e varietà di coltivazioni", dove le città non erano ancora state conquistate dall'automobile e i salotti privati dai televisori. La guerra d'Algeria era "nel pieno del suo furore", l'Urss aveva appena stritolato con i carri armati la "rivolta contro il male, contro la distruzione del pensiero" marxista degli ungheresi. In Italia le madri erano "costernate che si stesse andando verso la chiusura delle case di tolleranza": temevano le loro figlie diventassero prede improvvise degli appetiti maschili privati di legale sfogo. Ma il romanzo non racconta solo una storia d'amore intergenerazionale nell'Italia degli anni '50. Si parla di ufologia, "nata dal tronco fulminato della morte di Dio e dal rinnegamento degli angeli". Compaiono strani insetti, dischi volanti, intelligenze extraterrestri. Non è però nemmeno un classico romanzo di fantascienza; i "marziani" sono messaggeri di altri mondi "non per caso comparsi fin dall'inizio del secolo" in abbondanza nel nostro cielo. Siamo tutti "malati di bisogno di Trascendenza" e nell'epoca scettica la trascendenza si è rifugiata nell'ufologia».

68. Il mistero di *Aquilegia* è tutto contenuto nel significato del suo titolo, «liquido» come l'acqua e fulgido come un fiore: «Nel simbolismo floreale l'aquilegia indica l'amore perfetto: il suo sesso è androgino, non c'è separazione, è l'Unione. Leonardo l'ha introdotta nelle sue pitture più difficili, dove sbiadirà per ultima. Gli studiosi di Aquileia, luogo commovente e indecifrato, non dovrebbero dimenticare dell'etimo possibile: inondava i suoi campi; sulle Alpi, la varietà spontanea, blu, la stessa di Leonardo, dev'essere in estinzione: un simbolo di unione trascendente perché fiorirebbe? Mi ricordavo di Spinoza, le poche righe un po' tremanti (Spinoza, toccando dell'amore, è sempre malfermo, in lui parla la trafittura) in cui nell'*Ethica IV* definisce il *matrimonium* essenzialmente come mezzo, attraverso e al di là dell'unione carnale, di ricerca comune della libertà interiore (*animi libertatem*)», in Nuvolati, *Colloquio con l'autore di «Aquilegia»*, p. 228.

69. Ceronetti, *Aquilegia*, p. 228.

70. *Ibidem*.

71. G. Ceronetti, *In un amore felice*, Adelphi, Milano 2011, pp. 185-186.

72. *Ivi*, p. 186.

73. Vedi nota 67.

74. Ceronetti, *In un amore felice*, p. 51.

75. *Ivi*, p. 50.

Raoul Bruni

Ceronetti e il fantasma della patria:  
spunti per una rilettura di «Un viaggio in Italia»

A poco più di trent'anni dalla sua pubblicazione, avvenuta presso Einaudi nel 1983, *Un viaggio in Italia* di Guido Ceronetti<sup>1</sup> ha mantenuto intatto, insieme all'intrinseco fascino letterario, il suo straordinario valore di testimonianza antropologica sull'Italia contemporanea. Non esagerava Raffaele La Capria, quando, alcuni anni fa, nelle colonne del «Corriere della Sera», si chiedeva perché *Un viaggio in Italia* e il volume gemello *Albergo Italia*<sup>2</sup> non venissero fatti leggere a scuola:

Sono due descrizioni grandiose, e direi dantesche, da cui vien fuori tutto l'orrore del disastro italiano, due «controviaggi in Italia» dove lo stile inimitabile di Ceronetti è sempre all'altezza della catastrofe di cui parla, mentre la denuncia la fa balzare davanti agli occhi del lettore. Due libri, quelli di Ceronetti, che costituiscono, ahimè!, l'ultimo definitivo capitolo di quel viaggio in Italia romanticamente iniziato da Goethe e così miseramente finito ai nostri giorni. Perché questi due libri non vengono proposti come lettura nelle scuole?<sup>3</sup>

Il condivisibile richiamo di La Capria non sembra però essere stato ascoltato e, nonostante la sua importanza, il *Viaggio* ceronettiano rimane un testo poco presente non solo ai comuni lettori ma anche ai critici e agli specialisti;<sup>4</sup> si aggiunga che su questa opera persistono molti equivoci che ne inficiano la piena comprensione, a cominciare dal ricorso all'abusata etichetta di «apocalittico», che, in generale, perseguita Ceronetti

fin dai suoi esordi. La cultura italiana, posta dinanzi a un'opera disturbante e inconsueta, assolutamente lontana dai propri canoni di riferimento, quale il *Viaggio* ceronettiano, reagisce addomesticandola con una etichetta tanto banale quanto vacua, come è quella di apocalittico. Alla quale è affiancata, non di rado, un'altra accusa, anch'essa quanto mai abusata e, nella fattispecie, del tutto pretestuosa: quella di «anti-italianità». In una recente intervista giornalistica, che contiene anche una preziosa chiave di lettura per il *Viaggio*, Ceronetti ha demolito entrambi gli stereotipi: l'aggettivo apocalittico – ha dichiarato senza mezzi termini – «va radiato dai dizionari»; quanto invece al suo rapporto con l'identità italiana, ha affermato di ritenersi idealmente «un patriota del Risorgimento anche se non espongo la bandiera: la verità è che bisogna soffrire per l'Italia e con l'Italia anche se si è stranieri. Il mio *Viaggio in Italia* è una testimonianza per l'Italia di un italista. Posso dirmi un italista».<sup>5</sup>

Beninteso: la passione patriottica di Ceronetti è del tutto paradossale. Essa non fa tanto riferimento all'Italia storica, nata dopo l'unificazione (le modalità politiche con le quali fu gestito il processo di unificazione sono anzi aspramente criticate nel *Viaggio*),<sup>6</sup> quanto piuttosto al movimento, o meglio, allo spirito, risorgimentale, i cui ideali erano stati traditi ancora prima che l'unificazione si attuasse: («Tutto quel che c'era di spirituale nel Risorgimento, con la conquista piemontese di Roma è andato perduto» [272]). Questo concetto è espresso chiaramente fin dal *Primo taccuino di viaggio*, pubblicato soltanto nel 2014 ma risalente in gran parte al 1980, in cui l'autore fissò le linee-guida del suo reportage: «Abbiamo scioccamente scassinato l'ideologia dell'unità indivisibile giacobina, ficcandoci nell'imbutto di una unità nazionale che non poteva reggere. L'unità nazionale *nell'arte soltanto* era invece una mèta raggiungibile senza sforzo ...» (346). Scrive ancora Ceronetti: «Dopo il 1861 l'Italia savoiarda è un bordello indecifrabile per cui a Belfiore le forche resterebbero vuote. Era fatta per non esserci,

non-Stato, non governo, archetipo ideale...» (348). Per queste ragioni il patriottismo metafisico di Ceronetti fa riferimento soprattutto al Risorgimento, eleggendo, in particolare, come mentori, figure storiche quali quella di Carlo Alberto di Savoia, morto più di dieci anni prima che l'Unità giungesse a compimento.<sup>7</sup> Il patriottismo di Ceronetti potrebbe dunque definirsi un patriottismo *in assenza di patria*. Se l'*Heimatlosigkeit* (la 'mancanza di patria'), per usare una nota espressione di Heidegger, riguarda in generale l'intero Occidente moderno, l'Italia ha incarnato questa condizione diffusa in modo particolarmente eclatante. A questo proposito è importante l'intervento raccolto in *Albergo Italia* sotto il titolo *Abbiamo una patria?*, in cui Ceronetti afferma senza mezzi termini: «So che l'Italia non è una patria».<sup>8</sup> Viene subito in mente un autore a cui Ceronetti ha dedicato saggi acutissimi<sup>9</sup> e che è più volte citato, non per nulla, nello stesso *Viaggio*: mi riferisco a Giacomo Leopardi,<sup>10</sup> il quale scrisse, nello *Zibaldone*, che «l'Italia non è neppure una nazione, né una patria».<sup>11</sup>

Ebbene, se la patria italiana non esiste più (ammesso che sia mai esistita), sopravvive nondimeno il suo fantasma, a cui, al pari di Leopardi, Guido Ceronetti (paradigmatico, a questo proposito, il sottotitolo «Romanzo in lingua italiana» che egli ha voluto assegnare al suo recente volume *In un amore felice*)<sup>12</sup> rimane pervicacemente fedele. Egli lo dichiara chiaramente e programmaticamente già nella premessa alla prima edizione: «Questo mio *Viaggio* non è fatto che per incoraggiare a riconoscere l'Italia tra i fantasmi, a evocarla con mente pia, a farla emergere dal contraffatto, dall'angolo di stupro, a percepirne lo sgocciolio nel muto» (XIV). È stato giustamente sottolineato il fatto che Ceronetti abbia denunciato con grande precocità le devastazioni ambientali provocate dallo sviluppo industriale indiscriminato dell'Italia post boom economico. Tuttavia, il grido d'allarme lanciato da Ceronetti non ebbe carattere ideologico (il parallelismo con il Pasolini «corsaro» è, in questo senso, poco persuasivo), bensì metafisico.

Dietro l'Italia d'oggi, «uniforme e noiosa» (XIII), che Ceronetti sottopone a una critica implacabile, s'affaccia un'altra Italia, meno facilmente accessibile e più segreta, chiamata, nella nuova premessa aggiunta alla ristampa del 2004, «l'Italia vera, l'Italia pneumatica e *abscondita*» (XI), che esorbita dagli stessi confini geografici della nazione, comprendendo anche l'ultima roccaforte catara, Montségur («Questo viaggio io volevo iniziarlo da Montségur, montagna asiatica sacrificale, vagina della più segreta Italia» [5]). Ecco perché ogni lettura banalmente apocalittica o nichilistica del *Viaggio* ceronettiano risulta del tutto fuorviante. L'Italia di cui Ceronetti va alla ricerca è dunque un fantasma arcano, e il suo viaggio non potrà che avere un carattere metafisico ed esoterico (l'autore parla, per più esattezza, di «pellegrinaggio iniziatico» [XIII]). L'assoluta singolarità del *Viaggio* ceronettiano rispetto ad altri, più paludati viaggi nel Bel Paese, sia precedenti che posteriori, risiede proprio qui: mentre gli altri viaggiatori-scrittori guardano innanzitutto all'Italia visibile, Ceronetti ha a cuore soprattutto l'Italia invisibile («L'Italia non la troverò più, ma so viaggiare nell'invisibile, dove la ritroverò» [5]).<sup>13</sup> Tant'è che nell'ultima ristampa del *Viaggio* (del 2014) è stata aggiunta la dedica: «Agli amici dell'Italia invisibile». D'altronde, a dimostrazione dell'attualità del discorso di Ceronetti, non è forse l'Italia invisibile della letteratura, nata molti secoli prima dell'Italia politica, l'unica nazione che rimarrà davvero, l'unica nazione in grado di sopravvivere alle crisi che, secondo certi accreditati sondaggi degli economisti, rischiano di far precipitare il nostro Paese nel nulla?

Ceronetti trascura o liquida rapidamente molte delle più classiche mete turistiche<sup>14</sup> del nostro Paese, dedicando invece grande attenzione a luoghi apparentemente più marginali, come gli ospedali o i cimiteri (il *Viaggio* è costellato dalla descrizione di cimiteri di varie città italiane). Inoltre, i centri cittadini che interessano all'autore non sono quelli comunemente designati come tali, bensì invece i centri metafisici, segrete pro-

paggini di quello che René Guénon chiama il «centro spirituale supremo»:<sup>15</sup>

Non si è del tutto naufraghi, in una città dove esista un centro. (Ora si dice *storico*, ma intendo per centro reale l'ombelicale radicamento e svolgimento urbanistico di un Principio trascendente, idea che guida e ispira i fondatori e rifondatori di città fino al suo oscurarsi e perdersi con le febbrili colonizzazioni dei nuovi continenti). L'Italia non ha *centri storici* (così parla chi è senza centro), ha innumerevoli *centri*, molti dei quali sono, viventi o sepolti, noti o ignoti, *umbilicus mundi* (259-260).

Finora la critica ha insistito soprattutto – e non a torto – sulla denuncia del degrado ambientale provocato dalla modernizzazione, e in particolare sul precoce e singolare «ecologismo» ceronettiano. Tuttavia sotto l'Italia «brutta, guasta dentro, una verminaia peninsularoide, una penisola verminogena» (78-79), si nasconde un'altra Italia: un'Italia-archetipo, ancora non del tutto travolta dalla marcia devastante della storia:

L'Italia è più archetipo che nazione. Né un ispessito regno piemontese, né una repubblica poliarchica di cui sono stati, significativamente, resi incerti (*umili*) i confini orientali, sebbene rivestiti del nome Italia, corrispondono alla sua idea, custodita principalmente da Dante (314).

La patria che Ceronetti vorrebbe preservare è innanzitutto l'Italia di autori come Dante, Petrarca e Manzoni, le cui opere lo accompagnano fisicamente non meno che idealmente nel corso del tragitto attraverso la penisola.<sup>16</sup>

Come si sa, la nostra più alta tradizione letteraria è attraversata da una linea, per così dire patriottica, che ha tenuto viva l'identità della nazione, nei secoli in cui l'Italia non era ancora diventata uno Stato.<sup>17</sup> A un «*patriottismo* degli scrittori», da tenersi ben distinto dal fanatismo nazionalistico, si allude infatti nel già citato intervento *Abbiamo una patria?*; e Manzoni, nella fattispecie, è indicato come «l'esempio etico più



alto che abbiamo di patriota senza macchia di fanatismo». <sup>18</sup> Ebbene, il *Viaggio* si pone nel solco ideale di questa tradizione e se, da un lato, Ceronetti non può più condividere le illusioni degli scrittori che lo hanno preceduto, ormai erose dalla modernità, dall'altro, egli sostiene, nondimeno, che «c'è qualcosa d'immorale nel non voler soffrire per la perdita della bellezza, per la patria rotolante verso chi sa quale sordido inferno di dissoluzione ...» (18). Il reportage di Ceronetti è dunque da intendersi come un viaggio alla ricerca dei frantumi della (perduta) bellezza, che sola rende possibile il pensiero («Finché esisteranno frantumi di bellezza, qualcosa si potrà ancora capire del mondo») e, sotto tale aspetto, «Questo grande rottame naufrago col vecchio nome di Italia è ancora, per la sua bellezza residua, un non pallido aiuto alla pensabilità del mondo» (42).

Ma quali sono, al di là delle bellezze artistiche, le ultime immagini rimaste dell'archetipo-Italia? Innanzitutto il Po: «Il Po è sacro, è il fiume-padre italiano, ed è una figura di Verbo sofferente per il suo caricarsi di male lungo il suo percorso enorme» (172). «Bisogna capire il Po per capire l'Italia» – scrive ancora Ceronetti – «perché gli appartiene per intero ed è l'unico fiume planetario italiano» (173). Tuttavia, attraversando il Paese, il Po si sottopone al contagio di tutti i mali della nazione, compreso ovviamente l'inquinamento, che rischia di trasformare il fiume nella «grande fogna di tutta l'alta Italia» (224). Più in generale, nell'Italia raccontata da Ceronetti non esiste simbolo, per quanto glorioso, che non rischi di disintegrarsi. È come se tutto il Paese stesse *aspettando i barbari*, come nella celebre lirica di Kavafis, poeta tra i più amati da Ceronetti. Impossibile credere ancora nell'avvento di un Velro dantesco: «Parecchi Veltri spirituali (David Lazzaretti, Gioacchino da Fiore...) l'Italia ha preferito farli sparire al Canile Municipale. Ne comparissero altri, sarebbe così ancora». E tuttavia Ceronetti («Non Veltro, io, ma solo cane randagio, che abbaia») continua a dare voce a quel che resta della

nazione: «*salute* interiore vorrei essere almeno *di quell'umile Italia* che qua e là sorride ancora, e che è ideale, quasi introvabile, abitatrice di qualche volto vivo, di qualche pietra non spenta» (316).

Sono parole che aprono una breccia di speranza, seppure tenue, nel corrusco e sconcolato affresco del *Viaggio*, anzi: l'antiumanista <sup>19</sup> Ceronetti è disposto ad ammettere che nel declinante miasma antropologico della nazione è possibile ravvisare ancora qualche «volto vivo», qualche anima non ancora annientata dal male. A una di esse è dedicata una delle pagine più memorabili del *Viaggio*:

Un solitario aratore affondava l'erpice tirato da due magnifici cavalli bruni in un piccolo campo. Era certamente conscio di essere, col suo campetto e i suoi cavalli da Iliade, condannato a sparire, eppure arava, con pazienza, con disprezzo, con umiltà, con sapienza. Un Dio in incognito, un Dalai Lama in esilio, un simbolo, o più semplicemente un uomo forte e tranquillo. Non sapeva che quel suo erpice è una spada, che il luogo dove arava ha il segreto nome di Termopili (139-140).

Ceronetti ha questa «visione» (ma potremmo benissimo definirla, con Mircea Eliade, una *ierofania*) quando si trova in Sicilia: il solitario aratore, emblema perfetto di quell'Italia invisibile che l'autore vorrebbe salvaguardare, contrasta, con la sua umile ma essenziale attività agricola, la spietata linearità del tempo industriale, mantenendo ancora viva la circolarità virtuosa del tempo sacro. <sup>20</sup> Del resto, per Ceronetti, l'agricoltura è, in generale, uno dei pochi antidoti contro l'azione devastatrice della Storia: «La pace agricola che riconducendo all'eterno, libera dall'ansia della storia, cancella l'evento come il canto del gallo caccia i demoni incubi ...» (115-116).

L'Italia che non si è ancora estinta è affidata a una sparuta schiera di Giusti, quasi degli *allogheneis* di una concezione gnostica. Tra questi, oltre all'aratore solitario, c'è un barcaio con il quale Ceronetti si intrattiene a parlare sulle rive del Po.

Questo barcaiolo, un uomo sulla sessantina che indossa una tutta da meccanico, «Parla con grande serenità, con un distacco imparato dal fiume; asciutto, profondamente buono, gli occhi che rivelano la capacità di vivere in un sogno» (225). Alle figure quasi simboliche dell'aratore e del barcaiolo, vanno aggiunti anche altri uomini, soprattutto anziani, ultimi testimoni di una gentilezza d'animo a forte rischio di estinzione, come il «bel vecchio, sicuramente intelligente, dipinto chissà quante volte dai pittori nordici di taverne» (92), incontrato dall'autore in una trattoria di Lucca. Durante il suo soggiorno nella città toscana, Ceronetti aveva visitato anche un vecchio ospedale, «avviluppato nel grande lenzuolo della sofferenza», nel quale non gli sarebbe dispiaciuto lavorare come medico (se il destino lo avesse indirizzato verso questa professione).

Nei luoghi defilati e ignorati da ogni *baedeker*, come questo ospedale, è forse ancora possibile *ritrovare* l'Italia, come Ceronetti si proponeva all'inizio del suo *Viaggio*:

È bello in questa Italia che abbatte ogni solitudine, Erina di folle, macchine, rumori, ritrovare luoghi disabitati, luoghi qualunque ma colla sacralità di essere stati lasciati dalle grinfie della vita, piombati nel silenzio, nel buio, nella pace... (92)

1. G. Ceronetti, *Un viaggio in Italia 1981-1983*, Einaudi, Torino 1983. Nel 2004, il *Viaggio* è stato ripubblicato con una nuova premessa e con i *Supplementi 2004* (Einaudi, Torino 2004). Quando questo articolo era ormai ultimato è apparsa, sempre presso Einaudi, un'ulteriore, importante ristampa del *Viaggio*, arricchita con una nuova premessa, datata 1° gennaio 2014, e una preziosa appendice inedita costituita da *Il primo taccuino di viaggio* (1980), le cui carte sono custodite presso il Fondo Ceronetti della Biblioteca Cantonale di Lugano: come scrive Ceronetti, si tratta di «un quadernetto di una cinquantina di pagine in cui s'intrecciano *en vrac* annotazioni, pensieri e citazioni atti a guidarmi nell'imminente vagabondaggio, durato circa due anni e mezzo» (G. Ceronetti, *Un viaggio in Italia 1981-1983, con Supplementi 2004 e Appendice 2014*, Einaudi, Torino 2014, p. 342). Occorre inoltre aggiungere che in quest'ultima ristampa compare la dedica

«Agli amici dell'Italia invisibile» (da ora in poi le citazioni dal *Viaggio* faranno riferimento a quest'ultima riedizione, di cui non si poteva non tenere conto: il rinvio ai numeri di pagina è tra parentesi, dopo le virgolette).

2. G. Ceronetti, *Albergo Italia*, Einaudi, Torino 1985. A questo volume sarebbe poi seguito – a completare un'ideale trilogia di viaggio – *La pazienza dell'arostito. Giornale e ricordi* (1983-1987), Adelphi, Milano 1990.

3. R. La Capria, *Da Goethe a Ceronetti: com'è ridotta la Bell'Italia*, «Corriere della Sera», 28 dicembre 1997.

4. Tra i rari contributi specifici sul *Viaggio* ceronettiano, cfr. V. Bezzi, *Il viaggio di Guido Ceronetti. Un nuovo pellegrinaggio nell'Italia della fine del XX secolo*, «Studi Novecenteschi», XII, 49, 1995, pp. 219-245; M. Farnetti, *Le città dell'Apocalisse: Guido Ceronetti*, in *Reportages. Letteratura di viaggio nel Novecento italiano*, Guerini e Associati, Milano 1994, pp. 157-167; L. Poggi, *Viaggio al termine dell'Italia: il reportage a tesi di Guido Ceronetti*, «The Italianist», 1, 2008, pp. 137-161.

5. I virgolettati sono tratti dall'intervista, concessa a P. Di Stefano, *Nichilista? No, sono un patriota*, «Corriere della Sera», 9 maggio 2011. Si veda anche l'intervista, ancora più recente, concessa a S. Truzzi, *Sono un patriota orfano di patria: Italia, regno della menzogna*, «Il Fatto quotidiano», 9 febbraio 2014.

6. A questo proposito basterà citare questa pungente osservazione: «Purtroppo, ormai, in Italia, non ci sono più che *italiani*. L'unità politica è compiuta, ed è stata disastrosa per i diversi popoli della penisola» (154).

7. Così Ceronetti scrive nel *Primo taccuino di viaggio*: «Rivisito il museo del Risorgimento a Palazzo Carignano per meditare sulla maschera mortuaria di Carlo Alberto. È veramente bellissima, un mare di placamenti, di senso profondo di liberazione in vita dal mondo. Mi dicessero che è di un Buddha lo crederei subito. Intorno è ricostruita con materiali veri la camera dell'esilio portoghese, tanto poco iberica quanto molto subalpina, color verdino, letto di ferro per me agghiacciante. Ma così morì bene uno sfortunato monarca ... Carlo Alberto visse gli ultimi anni in astinenza da tutto, disinfettato dal potere, mai visitato da guerre vittoriose, purificandosi, eppure anche lui uomo del destino, che apre le porte, con impaurita cautela, alla Rivoluzione, emancipa ebrei e valdesi, spinge un pochino in un'aria diversa un Piemonte inchiodato dalla bigotteria» (352).

8. Ceronetti, *Albergo Italia*, p. 193. Così Ceronetti è tornato sull'argomento in un recentissimo intervento giornalistico: «La patologia generale è la perdita dell'identità patria; la specifica, su cui bisogna strappare il velo, è che *l'Italia non è mai stata, né ha potuto diventare, se non per definizione disperata, una patria vera*. Nella *Lettera sull'Umanismo* a Jean Beaufret, Martin Heidegger, voce allora di una Germania occupata, mezzo distrutta, persa come patria fin dal 1918, bene illustrava il concetto impressionante di *Heimatlosigkeit*, la condizione dell'essere,

del rimanere dei Senza Patria, in cui si può durare indefinitamente. Se c'è bisogno di una data storica l'italiano è un popolo di "apatridi" dal 1861 ...», G. Ceronetti, *Cercando invano la patria mai nata*, «Corriere della Sera», 19 aprile 2013 (il primo corsivo è mio). Nel *Primo taccuino di viaggio*, Ceronetti afferma che l'«Italia era assenza di patria molto prima della *Lettera sull'Umanesimo* di Heidegger» (346).

9. Basterà ricordare quello, particolarmente importante, sulle componenti «gnostiche» del pensiero leopardiano, *Intatta la luna*, in G. Ceronetti, *Difesa della Luna*, Rusconi, Milano 1971, pp. 66-81.

10. In un passo del *Viaggio* Ceronetti antepone Leopardi, almeno come *maestro*, addirittura all'amato Manzoni: «Manzoni riesce a essere scrittore più perfetto, specialmente più *interiore*, di Leopardi ma, per maestro, meglio Leopardi. Manzoni fu uomo troppo impaurito per essere assunto a guida, a nave ammiraglia ...» (276).

11. G. Leopardi, *Zibaldone* 2065, 7 novembre 1821 (si cita dall'edizione a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1997).

12. G. Ceronetti, *In un amore felice. Romanzo in lingua italiana*, Adelphi, Milano 2011. La difesa della lingua, come ultimo baluardo dell'identità nazionale, è un tema su cui Ceronetti, ultimamente, è tornato più di una volta. Ad esempio, nel già citato articolo del 19 aprile 2013, ha dichiarato: «La perdita di patria si manifesta ormai spudoratamente in un buco nero linguistico che ingoia e dissolve tutto. Se ci fosse qualcuno che osasse sostenere, dalla stanza dei bottoni, la priorità su tutto della difesa della lingua dall'asservimento anglo-europeo, si accenderebbe per l'aggregato Italia in disfacimento, un tenue lume di speranza» (Ceronetti, *Cercando invano la patria mai nata*).

13. Ceronetti sembra qui ricordarsi di Manzoni, il quale in un passo della premessa *Al lettore delle Osservazioni sulla morale cattolica*, citato nel *Viaggio* (275), affermava che «le cose visibili s'intendono per la notizia delle cose invisibili».

14. Contro il turismo Ceronetti scrive parole di fuoco: «nel *turismo* non esistono né la vita né la morte, né la felicità né il dolore; c'è soltanto il turismo, che non è la presenza di qualcosa, ma la privazione, a pagamento, di tutto. I turisti sono ombre, e con loro i commercianti, gli albergatori, gli organizzatori di escursioni ... L'inferno turistico è tra i peggiori perché ti senti sepolto, impiramidato nella stupidità, e hai paura di essere dimenticato là sotto, che nessuno venga a tirartene fuori» (150).

15. R. Guénon, *Il Re del Mondo*, trad. it. di B. Candian, Adelphi, Milano 1977, p. 31.

16. All'inizio del *Viaggio* Ceronetti racconta che si porterà dietro una valigia pesante, piena di libri, tra i quali spicca, per l'appunto, la presenza dei grandi clas-

sici italiani: «Ho con me Petrarca, Manzoni, *La Vita Nuova*, *La Chartreuse* di Stendhal e anche il sillabario di arabo per imparare a memoria la *fâtiba*» (5).

17. Come ha fatto recentemente notare Mario Andrea Rigoni: «Si può anzi dire che *l'Italia, fino al Risorgimento, sia esistita solo in virtù della letteratura ...*» (M.A. Rigoni, *Chi siamo: letteratura e identità italiana*, La Scuola di Pitagora, Napoli 2012, p. 13). Su questo argomento, cfr. anche S. Jossa, *L'Italia letteraria*, Il Mulino, Bologna 2006 e M. Di Gesù, *Una nazione di carta. Tradizione letteraria e identità italiana*, Carocci, Roma 2013.

18. Ceronetti, *Albergo Italia*, p. 195.

19. «Vorrei non aver più niente in comune con *l'uomo*, essere un puro pensiero che ne ignora la miseria e la figura. Vendicarsi di lui col silenzio, col rifiutargli parola» (193).

20. Si legge in un altro passo del *Viaggio*: «il cuore umano vuole il ciclo, non la linea, la ripetizione e non la novità, l'eternità e non la storia, catalogo di morte» (110). Sulla concezione circolare del tempo, corre d'obbligo il rinvio al fondamentale saggio di M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, trad. it. di G. Cantoni, Borla, Roma 1999.

Pasquale Cacchio

Il filosofo lunare

Spero che «Difesa della Luna» non ti rattristi troppo. Credo di non aver detto bugie e neppure di aver esagerato.<sup>1</sup>

Nel vocabolario non esiste parola adatta a designare Guido Ceronetti. Scrittore? poeta? romanziere? traduttore di testi biblici e classici? filologo? drammaturgo e regista di marionette? giornalista? Potrebbe andar bene la parola *pensatore* (bruttissima) o *filosofo* (si firma *il filosofo ignoto*).

Ma è più che un filosofo. Non di quelli che inventano nuove schiere di concetti, a interpretare, a ordinare o trasformare il mondo; lo soffre, lo suda, lo sanguina; i suoi pensieri non sono idee, ma urla, gemiti, ire, scherni, silenzi; più che parlare agiscono, più che esprimere travolgono. Il suo non è un pensiero da condividere, è un cambiar vita. Una reincarnazione di Eracleo? O di Diogene il Cinico?

Costui odia l'uomo, così sembra, ma lo ama più di quelli che proclamano d'amarlo, più di legislatori, papi, missionari e operatori umanitari. Non vede l'uomo in cima al processo evolutivo, ma negli abissi delle sue origini. Non è un amico degli animali, è un loro fratello. La parola animalista lo offenderebbe. Già offende me. Non è misantropo né misogino, è un eremita; non è un turista, è l'ultimo «filosofo viandante»; intollerante, ma come non esserlo in una società tanto tollerante da accettare l'intollerabile devastazione del mondo?

Torinese, quando ha compiuto ottantasette anni, a un giornalista che gli chiedeva dei suoi progetti futuri ha risposto come Diogene ad Alessandro Magno.

Qualche postilla a margine di *Difesa della Luna* edito da Rusconi nel 1971.<sup>2</sup> Sì, a margine degli scritti di Ceronetti non si può non esclamare, interrogare, scarabocchiare stizziti.

Nel 1971, durante gli anni degli sbarchi sulla luna, fu l'unica voce a gridare, come un Battista nel deserto, contro la violazione del suolo sidereo, sfidando il coro unanime di scherni da parte di accademici, scienziati e giornalisti. Ma ride ben chi ride ultimo. Coraggio, sventatezza o calcolo, non importa, della Rusconi nel pubblicare *Difesa della Luna*. Mettere in discussione l'utilità delle missioni Apollo, sfidando il reale, come un don Chisciotte. Al contrario del quale, lo schernito schernisce. Subito la nomea di pensatore di destra da parte di sessantottini e intellettuali di sinistra era scontato, quelli di destra con un compiacimento ben celato, tutti uniti a sposare il Progresso. Ma troppo sfuggente la sua sapienza, troppo multiforme la sua erudizione, troppo potenti le sue traduzioni dall'ebraico e dal latino per poterlo attaccare sul suo terreno senza uscirne con le ossa rotte.

Già nel 1969 in «Conoscenza religiosa» aveva sfidato il tripudio universale per il primo passo umano sulla luna:

Sopra l'amara esplosione di stupidità pura, che è stata l'impresa lunare del 21 luglio 1969, con le sue labili comete di parole forsennate, venute su dalle profondità del più nero ottimismo, i linguaggi della confusione hanno incollato anche i versetti elohistici 26 e 28 di Genesi 1.<sup>3</sup>

E su «Belfagor»:

Tutte le imprese spaziali, con o senza partecipazione umana, alle quali abbiamo assistito o assisteremo, sono volgarità pura, prodigi di arte demoniaca senza sapienza, illusionismo di Stato per alte vertigini, un pugno di calcoli incredibilmente esatti e una spaventosa povertà di mente, una nullità che terrorizza. Basta ascoltare uomini di scienza, tecnici, cavie umane, statisti, scrittori, le loro colature di stupidità. Senti l'errore umano come un coltello nel ventre.<sup>4</sup>

Un pensiero invisibile al comune sentire come al pensiero accademico. Facile dargli del nihilista («Lo sforzo di capire l'albero, il pesce, l'uomo, si rivela sempre più inutile» [143]), dell'antimoderno:

Delle ipotesi cosmologiche coronate dai successi spaziali, delle fisiche le cui prove durano due o tre generazioni e delle macchine che invecchiano prima dei loro inventori, si può fare, senza pericolo di restare nell'ignoranza, a meno (71).

Nonché dell'estinzionista («Sappia, ogni giovane madre, in quale mondo introduce il suo parto» [119]), dell'apocalittico («Le convulsioni finali della civiltà che ha unificato la terra saranno terribili» [136]), del pessimista («Guardate il mare con tristezza. Il tragico è alla gola» [196]).

L'ottimismo lo lascia al bicchiere mezzo pieno. Basta la lettura di questi versi per inquietare anche il lettore più distratto:

*La Terra*

Era un inerme terrore nudo:  
Avrei dovuto subito annientarlo. ...

*La Luna*

Ti compiango. Morire  
Per mano di un cretino...

*La Terra*

Che in me la vita si plachi non è un male.  
Ma un carnefice divino,  
Un carnefice in tutto più che umano,  
Angelico o infernale,  
Speravo. ...

*La Luna*

Guarda a Oriente, sorella.  
Potrebbe ancora spuntare  
Nelle ultime ore  
L'Angelo Sterminatore. (85-86)



No, nessuna ricetta, né all'uomo singolo né alla società. Il filosofo ignoto non ha un proprio sistema filosofico, nessuna scuola di pensiero. Si nega a ogni tipo di seguace. Più dubbi che certezze. Neanche la pietà di Schopenhauer («il disprezzo come salvezza» [175]), la misantropia. Il mondo sociale? Il sociale che riguarda un formicaio di sette miliardi di *Homines sapientes*? Gli viene da ridere; le accuse di destrorso, anticomunista, razzista lo feriscono come il solletico. Inviso allo stesso mondo ambientalista, animalista e antispecista. Impotenti, patetiche voci, non udibili nel frastuono della città:

Avere in casa un animale viziato, non significa stabilire un patto di pace. E per qualche cigno protetto in un laghetto, fatto vivere come uno stucco in un soffitto, uno sterminio metodico, infernale, di quasi tutte le specie, la caccia sistematica, le vendette, i processi, i giochi, le torture scientifiche, gli stravolgimenti ambientali, i macelli, gli scarichi tossici, le cattività, le educazioni al crimine, gli asservimenti. Fatto sempre con tranquilla coscienza ... (51)

L'impotenza di qualsiasi animalista, l'incommensurabile sproporzione tra gli animali che riesce a salvare e quelli che gli restano da salvare, randagi, elefanti da circo, mustelidi da pelliccia, lupi in estinzione, roditori da sperimentazione, miliardi di capi di bestiame macellati. Ma ha parole di consenso per le loro azioni e si commuove alla morte di un Alex Langer. Non scorge nel vegetarianismo, come Peter Singer, la soluzione del criminale sfruttamento animale. Se c'è una soluzione, ma non è una soluzione perché l'uomo è nato irredimibile, essa è non procreare («C'è un solo modo di guarire l'uomo, non generandolo» [175]).

Vegano e antispecista *ante litteram*, ha anticipato i temi dell'ambientalismo («Non c'è più mammella, succhiata o munta, incontaminata da DDT» [123]) e ha immaginato il disastro di Seveso del 1976 cinque anni prima che avvenisse («possibile che, tra quattro o cinque anni, la Lombardia debba essere completamente evacuata» [130]).

Inviso alla scienza ufficiale:

La morte, travestita da conoscenza, è tra noi, adorata (11). ... Ho più stima di uno sfruttatore di donne, che di uno sfruttatore di energia nucleare (128). ... I ricercatori hanno il denaro, la rispettabilità, la potenza. Il potere politico li comanda e li serve, inventa per loro città, li premia, li rapisce, li sprema (162). ... Un grande scienziato distruttore è sentito come un essere al di sopra dei limiti di nazione, sempre innocente, sempre rispettabile, un emblema intoccabile della potenza. Gode della superiore protezione dell'inferno, essendone un importante emissario: la forza non può toccarlo (206).

Inviso all'economia («Non date retta all'Economista, avanguardia del carnefice» [130]) e, senza scampo, alla cultura accademica:

La malavita umanistica bacia e ribacia la malavita scientifica, che ha fatto il colpo fortunato. La spudoratezza degli ottimisti perde gli ultimi ritegni alla vista del piede di Neil Armstrong (73).

Il tripudio universale per il primo passo umano sulla luna è un'ennesima offesa agli animali. Su una terra «orribilmente malata d'uomo» (70) e «in un mondo sfigurato dalla presenza umana» (148) quel calpestare il suolo lunare ricorda loro il calpestare di Adamo nel senso di «dominare, assoggettare» (27) e ricorda che da allora è finita per essi ogni pace:

*Et terror vester ac tremor sit super omnia animalia terrae...* Se una chiara lettura di una faccia di animale fosse possibile, il Terrore scavato in ogni animale dall'uomo, anche nell'animale che non ne avesse mai veduto l'ombra, in toga, tuta o nuda, il mollusco sepolto, il verme della terra mai venduta, si troverebbe scritto. ... Quando la nostra specie entrò nella vita, un tam-tam infinitamente sottile e penetrante avrà portato in ogni screpolatura di materia l'annuncio che il nemico della vita, il grande nemico di se stesso, era nato (50-51). ... per le bestie della terra, una campana a morto (57).

Nessuna speranza di redenzione per il carnefice della terra, nemmeno se mostrasse segni di ravvedimento:

Per morire con giustizia, di taglione, pagando alla terra torturata il suo debito (segnato tutto in buoni e sicuri registri) l'umanità deve morire soffocata dalle immondizie e dalle rovine che ha prodotto (118).

Desolante.

Ma non è più desolante l'ambiente in cui veniamo buttati appena nati che, fino a qualche mezzo millennio fa, si era conservato più o meno come nel neolitico e che da qualche secolo continuano a ridurre in una pattumiera? Non è più desolante la sopravvivenza di società, culture e abitudini umane (ma perché non chiamarle *istinti?*) che esigono macellazione di animali, manipolazioni e sfruttamento di risorse terrestri inimmaginabili in epoche precedenti, e lo spettacolo di una Comunità scientifica (ma perché non chiamarla *Chiesa?*) che, asservita al capitale, promette nuovi miracoli tecnologici funesti per ogni forma vivente?

Il lettore che apre Ceronetti lo chiude lasciandosi le gote, indispettito, sbigottito, smarrito. Ma con occhi diversi e meno irriguardosi per pietre, animali, piante e, chissà, per la mosca intenta a pulirsi le ali.

Altrettanto indispettito, sbigottito, smarrito, non smetto di scarabocchiare a margine.

1. G. Ceronetti, *Due cuori una vigna. Lettere ad Arturo Bersano*, Il notes magico, Padova 2007, p. 112.

2. G. Ceronetti, *Difesa della Luna e altri argomenti di miseria terrestre*, Rusconi, Milano 1971.

3. G. Ceronetti, *Genesis, religione, luna*, «Conoscenza religiosa», I, 4, 1969, ripubblicato in *Difesa della Luna*, p. 25.

4. G. Ceronetti, *Intatta luna*, «Belfagor», 1, 1970, pp. 68-69, poi ripubblicato in *Difesa della Luna*, pp. 61-81 (d'ora in poi le citazioni da *Difesa della Luna* avranno il rinvio ai numeri di pagina tra parentesi).

Alberto Castaldini

La parola numinosa: Ceronetti e il sacro

«La sacralità è una stella che guida, non deve diventare una camicia di forza», scriveva Guido Ceronetti nel 1992 su «La Stampa» recensendo l'amico Sergio Quinzio.<sup>1</sup> Perciò, se qualcuno si aspettasse da questo contributo una risposta al quesito se Ceronetti sia credente o meno, rimarrebbe senza dubbio deluso. Qualora essa fosse nei nostri intenti (e non lo è), sarebbe anzitutto di per sé impraticabile. Semmai risulterebbe lecito solamente un *tentativo di risposta* per una così ardua, quanto inopportuna, domanda.

Per niente inopportuno, anzi fecondo di risvolti filosofici e sapienziali, è invece il chiedersi se la scrittura di Ceronetti abbia saputo *ri-velare*, guidata dalla *stella della sacralità*, il «ganz Andere», per dirla con Rudolf Otto, lui sì certamente credente di una fede *rivelata* ma apofatica, attraversata da «timor di Dio» teutonico, pronta a misurarsi con la debolezza kenotica del divino, simile alle forme e ai colori straziati del Cristo crocifisso di Matthias Grünewald nella celebre quanto terribile Pala di Isenheim (1512-1516). La citazione artistica è voluta: Ceronetti infatti su questa opera di spietata (e apparente) anti-trascendenza ha – come vedremo – puntato anni fa il suo «occhiale malinconico».<sup>2</sup>

L'esodo ceronettiano alla ricerca di «nuovi cieli» e di una «nuova terra» (Isaia 65,17), attraverso le strade d'Italia e d'Oltralpe, o lungo le colonne dei giornali fin dal 1945, ha abbon-

dantemente superato in durata quello di Mosè, assumendo anch'esso nel corso del tempo i tratti di una rivelazione sinaitica. Non però il fumo del rovetto di Horeb, ma la parola, complessa, polisemica, troppo spesso violentata o maldestramente interpretata, è la cortina posta tra l'uomo e il divino che Ceronetti non ha mai strappato, ma solo scostato con autentico *yirat shamayim*, provvisto di un dizionario, di una penna stilografica, alla luce di una candela, così teofanica nelle prime luci del mattino, quelle che fanno maggiormente rischiarare la sua prosa esemplare aprendo un momentaneo squarcio verbale sull'*En-Sof*. Nel suo personale *pilpul* con YHWH, Ceronetti è stato assistito dai maestri, come il rabbino torinese della sua giovinezza e l'ignoto e inesauribile *Qobélet*, lottando sempre contro ogni vanità, conservando uno sguardo disincantato sugli uomini, proclamando una *nuova etica disarmata* dopo che per secoli gli insegnamenti scaturiti dalla Rivelazione sono stati piegati dall'umanità in armi.

L'etica di Ceronetti sembra scaturire più dal cuore che dalla ragione: essa è più *sensibile* che meditata. Per questo, ai molti possenti castelli filosofici della modernità egli preferisce anche una sola parola, purché sia *numinosa*. Nel suo commento al Libro di Isaia, Ceronetti ha osservato che in Kant, come già in Spinoza, «non sembra esserci altro valore nella religione profetica che quello puramente morale».³ Se il filosofo di Königsberg di fronte all'etica divinizzata assume con gravità consapevole la propria umana responsabilità, in Spinoza, invece, nato e cresciuto nella fede ebraica degli avi sefarditi e non nella religiosità della pia Regina Reuter, il lume della ragione morale appare attraversato – qualcuno direbbe «offuscato» (ma se il fumo è biblico come quello del rovetto di Esodo, diventa *rivelatore*) – da riflessi teofanici. Essi però rapidamente svaniscono: il *Numen* cede il passo al *Lumen*, alla *Ratio*. Per Ceronetti la fredda architettura dell'*Ethica* spinoziana diventa perciò un tempio dove invano si attende – giacché lo si rifiuta in partenza – il *ri-velamento* della divinità.

La «visione» di Dio dev'essere prima «contemplazione» e «ascolto» della sua parola che «realtà morale»:⁴ YHWH rimane un santuario irraggiungibile, un luogo/*maqom* a cui l'uomo può accedere solo attraverso la chiave della «lingua semitica».⁵ E Ceronetti infatti così medita sulla scorta di Louis Massignon: «Se è vero che Dio ha voluto abitare là dentro, il paradosso semitico è una voragine di sublime ...».⁶

Dunque, anche se Ceronetti non credesse nel Dio della Rivelazione, saprebbe cercare e riconoscere il divino nella parola, ritroverebbe il Nome (*ba-Shem*) sulle labbra dell'uomo o nelle invocazioni dei profeti, il cui grido egli preferisce al silenzio assordante della barbarie postmoderna, dove il simbolo e la parola ispirata hanno perduto la loro funzione. «Lavoro santo è la pulizia del linguaggio», afferma Ceronetti, *sacerdos* della parola,⁷ cosciente della sua potenza (e della sua pericolosità) in bocca alle teocrazie che l'Occidente moderno non ha compreso perché orfano del tragico. Questa «decadenza del verbo» è conseguenza della modernità, e Ceronetti proprio in Baruch Spinoza individua il doloroso rinnegamento della realtà profetica da parte di un ebreo divenuto irrimediabilmente apostata: «Il rattrappimento spinoziano è atroce: Dio si manifesta attraverso l'indole, gli umori variabili e l'ambiente del profeta, la sua rivelazione è tutta fatta di immagini».⁸ Gli esiti della filosofia di Spinoza sono per Ceronetti deludenti, ma prevedibili nella loro drammaticità: negando che Dio sia un mistero inaccessibile, chiudendolo nel castello della ragione, l'*Acher* di Amsterdam vibra un primo potente colpo alla sua credibilità,⁹ e alla nostra speranza.

Ceronetti ricerca il «faccia a faccia» con il Dio dei profeti (Esodo 33,11), non una Presenza immanente relegata in cieli astratti o in costruzioni della mente. Per questa ragione non teme di scostare il velo del Tempio, e di scoprire che l'opera della creazione sin dall'Inizio contempla per la vita l'equa (e perciò etica) possibilità di bene e male: «Il teologo Spinoza ha orrore di fare di Dio l'autore del male: finisce per negargli di essere



l'autore anche del bene; il profeta *rivela* invece che Dio è autore dell'uno e dell'altro, e ne scatena l'urto nella natura e nell'uomo». <sup>10</sup> Ancora il profeta, per Ceronetti indistinguibile da Dio, è lì, accanto agli uomini, per consolarli nella tragicità del loro e del nostro tempo: «Come una madre consola un uomo | Io sono Quello che vi consola» (Isaia 66,13). <sup>11</sup> Dio e l'uomo vivono così una comune, vicendevole esperienza che forse può fornire una risposta al mistero del dolore e della morte.

Se in Ceronetti assieme al «Consolatore trascendentissimo» c'è un «suo corpo visibile», ovvero quello del profeta («oracolo, visione, delirio, sogno»), <sup>12</sup> in Spinoza il Dio «umanificato», *costretto* negli spazi di un'*etica geometrica*, patisce una *contrazione mortale* (non vitalistica come quella luriana, premessa del mondo creato) che lo dissolve drammaticamente, tradendo alla fine sia la ragione sia il cuore dell'uomo. Annullando il mistero, si cancella anche il disegno di Genesi e così Spinoza, eretico e «parricida», trascina il creatore e la creatura nel baratro in cui lui stesso si è voluto seppellire, occultando la *sua* e la nostra *trascendenza*. L'uomo non appare più in grado di cogliere l'onnipervasiva presenza della *Shekinà*, dopo che essa è stata *more geometrico* fissata in uno spazio esclusivamente mentale, fondamentalmente sterile. <sup>13</sup>

Rechiamoci idealmente a Colmar, in Alsazia, nell'ex convento delle domenicane di Unterlinden, oggi museo. Qui anni or sono giunse viandante Ceronetti, orientandosi con la *stella della sacralità* lungo percorsi renani di straziante misticismo. Nella figura di assordante sofferenza del Crocifisso, corpo dilaniato dal dolore, <sup>14</sup> trafitto da grida d'odio e d'amore, il Verbo si è rifatto carne:

Nient'altro lì che Carne e Dio, Dio e Carne, Dio che s'incarna e non s'ittifica (che anzi trasforma il Pesce in Verbo di carne), Pesce fatto carne di dolore e macchina divina per la trasfigurazione e la redenzione del dolore; morte dell'uomo e sua divinificata resurrezione. <sup>15</sup>

La *kenosis* più estrema del divino si tramuta in una rinnovata incarnazione: la notte che evoca Ceronetti di fronte alla caduta di Dio nella «valle dell'ombra», è paradossalmente coincidente col ritorno della luce. La parola è scesa nell'abisso per poi riemergere: il mondo morirebbe altrimenti di silenzio.

Una domanda teologica rimane priva di risposta anche per il poeta: «Come può un Dio incarnarsi per abbassarsi fino a tal punto?». <sup>16</sup> La stella del «totalmente Altro», invisibile nel cielo plumbeo di Colmar, ma presente al di sopra delle nuvole, lo induce però a una conseguente, immediata considerazione: «Non sono ateo, non sono cristiano; tuttavia vorrei capire». <sup>17</sup> Ecco dunque che la parola che da Genesi in avanti attraversa la storia, si fa nuovamente vivente per essere compresa: non basta che la ragione dell'uomo la afferri, è necessario che anche il cuore se ne faccia carico. La sua comprensione inevitabilmente genererà dolore: «Per capire la Pala (e forse, per capire il mondo) bisogna sentirsi *Dio che patisce*: Luce scaraventata all'abbraccio mortale della materia, pellegrino dell'Alto, precipitato». <sup>18</sup> Dunque, attraverso la sofferenza (e la speranza, ci ostiniamo a credere) all'umanizzazione divina corrisponde una divinizzazione umana, il rinnovarsi del teomorfismo di Genesi così carico di tragiche implicazioni etiche per Dio e per l'uomo. Ceronetti evoca Meister Eckhart («Se vuoi diventare figlio di Dio e non soffrire, tu hai assolutamente torto») <sup>19</sup> e scrive che la via del dolore è un percorso iniziatico «per farsi col Figlio figlio di Dio». <sup>20</sup> Ma dopo la morte, che cosa resta di quella *filialità divina*? La cortina del Verbo si fa nuovamente spessa, pesante – un singolo uomo non può scostarla – e solo la luce della Resurrezione del Figlio, nel chiarore mattutino succeduto alle tenebre, potrà rivoluzionare la storia.

La Resurrezione. Per un torinese come Ceronetti, così kafkianamente trattenuto – seppur a distanza – dalle radici della sua città (Torino non possiede gli artigiani della «mammina» Praga, anche se a essa è legata esotericamente), non è possibile ignorare che nel duomo, a ri-velare il Verbo/Carne e il perenne

scandalo del mistero d'iniquità, è conservato un lenzuolo della cui «impregnazione cristica»<sup>21</sup> nessun fedele un tempo dubitava. Poi vennero le analisi, i dibattiti: il mistero fu sezionato e svilito. Rimase forse solo l'iniquità. Va detto che alla «resurrezione materiale» di Gesù, «cuore del delirio paolino»,<sup>22</sup> Ceronetti non è interessato in quanto evento storico, reale, scientificamente dimostrabile, ma di fronte all'immagine di quell'uomo torturato (l'eco del Golgota a Torino come a Colmar), ascoltando il «gemito strano del mondo»<sup>23</sup> – magari all'alba, quando la scrittura è più silenziosa – egli non può ignorare quanto l'umanità abbia urgente bisogno di un miracolo.

La costruzione di una rinnovata etica sarebbe impresa troppo difficile per salvare l'uomo, perché il tempo non è sufficiente: Guido lo sa. Conseguentemente, piegare la fantasia, il pensiero (e con esso anche la ragione), sarebbe pericoloso. Il precedente Ceronetti lo conosce bene: il «più geniale allievo» della sinagoga di Amsterdam, le cui spiegazioni scientifiche delle Scritture gli valsero la scomunica (e l'infelicità).<sup>24</sup> Ma gli scienziati sono decisamente più pericolosi di un filosofo apostata, giacché se «il pensatore più radicale lascia sempre una radura per il risorgere della fenice, il laboratorio cede il posto soltanto al laboratorio – il cui fine è l'estinzione completa di quel che è pensiero».<sup>25</sup> Il *kathécon*, cioè colui che per san Paolo trattiene il «mistero dell'iniquità [...] già in atto» (2 Tesalonicesi, 2,7), è forse dunque la capacità di immaginare e di credere? E la parola, il simbolo, la visione, il mistero non sono forse fonte di immaginazione e speranza?

*S-velare* la Sindone e il suo segreto, diversamente che *ri-velare* la parola e il Verbo, crediamo diventi per Ceronetti una rinuncia alla conoscenza del divino e della sua possibilità creatrice, il voluto rinnegamento di quel dualismo primigenio e infinito che oscilla tra la verità e il mito, tra le tenebre e la luce, tra il bene e il male, e che genera la vita: «Io semino la Luce e spargo la Tenebra | Sono l'autore del Bene e il creatore del Male» (Isaia 45,7). Scrive Ceronetti che la «portata teologica di

questo testo è smisurata, ed è la mandorla muta di ogni sapienza, il tormento etico eterno dei pensanti».<sup>26</sup> Proprio in questo tormento affondano le profondissime radici dell'albero della conoscenza del Bene e del Male di Genesi 2,17, testimone del primo compiuto atto razionale dell'uomo.

«E Dio li benedisse» (Genesi 1,28). La benedizione (*berakà*) di Dio alla coppia primigenia, per Ceronetti non è una sorta di «approvazione paterna» per «futuri crimini», bensì la «trasmissione di un fluido sacro», «un'impregnazione che fa più che mai della coppia e del Dio una cosa sola».<sup>27</sup> Questa sacralizzazione della coppia e delle sue azioni future è il perfezionamento di Genesi 1,26: ciò che era stato creato a immagine (*tzelem*) e somiglianza (*demut*) di Dio, cessa di essere solo un'immagine, cioè un'*ombra*, e si realizza come «l'altra faccia di Dio».<sup>28</sup> È stato scritto che il termine scritturale *tzelem* si può far derivare da *tzel* (ombra), richiamando cioè il lato oscuro di Dio.<sup>29</sup> Questo lato indefinito, a tratti ambiguo, è dunque il modello divino sulla base del quale l'uomo sarebbe stato creato?

Se è la connaturata infinita *possibilità creatrice* della divinità a contemplare sin dall'Inizio la *possibilità del male*, il disegno creazionale non può escludere anche la possibilità della sua stessa distruzione, legata a una scelta che dipende dall'uomo, che YHWH benedice e perciò prefigura, accetta nella sua libertà.<sup>30</sup> Nel giardino edenico nascono la religione e la colpa, ma le radici dell'albero sono vitali prima che etiche: il sacro (con la vita) viene dalla terra e le sue linfe hanno donato ad Adam, figlio del terreno ('*adamà*), il frutto della conoscenza, «quel frutto [che] è la faccia distruttrice del Dio», «e assumendola l'uomo mette in moto la ruota della distruzione».<sup>31</sup> La conoscenza del sacro – sembra dirci Ceronetti – genera paura, terrore, perché del sacro sono impastate l'esistenza e la reale possibilità del bene e del male. Per il «suo incastrato rapporto con le fonti della vita e l'origine di tutto, il sacro è così vicino a tutto quel che la colpa impregna in profondità».<sup>32</sup>

Di fronte all'ineluttabilità del male, solo la *ri-velazione* della

parola sembra consolare l'antico salmista come il nostro poeta, solo la custodia del verbo che porta la vita ne svela gl'inganni e vince, forse, persino la morte: «Nomina al tuo servo la parola | Su cui io spero | Questo nella mia miseria mi consola | Che avrò la vita da una tua parola» (Salmo 119, 49-50).<sup>33</sup>

1. G. Ceronetti, *Lo scrittore inesistente*, La Stampa, Torino 1999, p. 44.

2. G. Ceronetti, *L'occhiale malinconico*, Adelphi, Milano 1988, pp. 11 ss.

3. G. Ceronetti, *Adempimenti*, in *Il Libro del profeta Isaia*, a cura di Idem, Adelphi, Milano 1992, p. 441.

4. *Ibidem*.

5. Ivi, p. 439.

6. *Ibidem*.

7. Ceronetti, *Lo scrittore inesistente*, p. 108.

8. «Sii la vedetta notturna | Quello che vedi grida», in *Il libro*, p. 401.

9. Ivi, p. 402.

10. Ivi, p. 403.

11. Ove possibile i passi scritturali, come nel caso di Isaia, sono riportati nella traduzione di Guido Ceronetti. Ivi, p. 416.

12. Ceronetti, *Adempimenti*, p. 442.

13. Cfr. le riflessioni dello scrittore nel suo volume *La lanterna del filosofo*, Adelphi, Milano 2005, pp. 15-35, in particolare pp. 26-30.

14. Corpo venerato spesso da fedeli pustolosi, evocatore di consolante «imitatio» soprattutto nei devoti *accessi* dal «fuoco di sant'Antonio» (la pala fu dipinta per i monaci antoniani dediti ad attività ospedaliere).

15. Ceronetti, *L'occhiale malinconico*, p. 12.

16. Ivi, p. 13.

17. Ivi, p. 14.

18. *Ibidem*.

19. Ivi, p. 21.

20. *Ibidem*.

21. G. Ceronetti, *Cara incertezza*, Adelphi, Milano 1997, p. 45.

22. Ivi, p. 46.

23. Ivi, p. 47.

24. *Ibidem*.

25. *Ibidem*.

26. *Il Libro del profeta Isaia*, p. 269, nota.

27. G. Ceronetti, *Difesa della Luna e altri argomenti di miseria terrestre*, Rusconi, Milano 1971, p. 31.

28. Ivi, p. 32.

29. S. Ben-Chorin, *La fede ebraica. Lineamenti di una teologia dell'ebraismo sulla base del credo di Maimonide. Lezioni tenute presso l'Università di Tubinga*, Il melangolo, Genova 1997, p. 85.

30. Rimandiamo su questo concetto filosofico e teologico agli scritti di L. Pareyson: *Filosofia della libertà*, Il melangolo, Genova 1990; *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, prefazione di G. Riconda e G. Vattimo, Einaudi, Torino 2000.

31. Ceronetti, *Difesa della Luna*, p. 33.

32. Ivi, p. 43.

33. *I Salmi*, a cura di G. Ceronetti, Einaudi, Torino 1967, p. 236.

Antonio Castronuovo

Lo stile come vendetta

Era in procinto di pubblicare *Aquilegia*, nel 1973, quando Ceronetti, scorrendo delle proprie pagine, confessò che «l'unica vendetta possibile, per uno scrittore, è lo stile. Più la terra è sporca, più va purgato lo stile. Dovremmo essere gelosi del privilegio di poter morire ad occhi aperti, di adoperare uno strumento, la parola, che può ancora essere libero da contaminazioni».<sup>1</sup>

L'affermazione – come in lui accade di norma – è dotata di un alto peso specifico, contiene cioè più di quanto la scarna materia sembri far presagire. Lo stile vi è inteso in senso oppositivo alla realtà che si è andata progressivamente inquinando, e va pertanto applicato come forma di rivalsa contro la polluzione del mondo e contro il programma di chi lo sporca. In tal modo lo stile – che alla prima lettura del brano appare come un mero strumento letterario – agisce anche, nel momento in cui funge da ritorsione, come arma politica. Ma è una ritorsione ben curiosa: la vendetta realizzata mediante lo stile si realizza purgando l'arma, liberando le parole dalla contaminazione, immergendole in un bagno catarico e catartico.

Non è semplice seguire questo motivo se si pensa a uno stile – quello di Ceronetti – che a prima vista non sembra certo purgato, quanto piuttosto carico di una materia oscura, a tratti caustica. È lo scrittore stesso ad attestarlo, quando nel brano *Poesia chiara, poesia oscura* dichiara: «Se fossi opacamente chiaro,

furbamente *facile*, sarei da punire per omessa e fraintesa verità, per corruzione e dimenticanza dell'innocente Mistero. Restando accanitamente *oscuro*, mi sembra di non tradire, di non dissipare la parola in futili scambi, in devozioni di sopravvivenza».<sup>2</sup>

Insomma, lo stile deve purgarsi, e con esso purgare chi scrive e chi legge, ma non certo rinunciare al proprio oscuro genoma. Così come non deve nemmeno rinunciare al proprio carattere incandescente. È ancora Ceronetti – in un brano nel quale tratta dello stile di Verga – a dichiararlo: «Un vero stile di scrittura è sempre, oltre che guaritore, intossicante e bruciante, da dosare con intelligenza, perché a sottoporsi troppo a lungo alla sua azione radiante può diventare malefico».<sup>3</sup>

Abbiamo già compiuto un passo ulteriore del nostro percorso. Lo stile sì, ma attenzione, va dosato: se ce lo applichiamo lungamente sulla pelle può intossicarci. Può insomma agire nel medesimo senso negativo della realtà inquinata. Ancora: la parola purgata deve in ogni caso essere enigmatica, secondo il programma così schiettamente annunciato in questo brusco aforisma: «A chi non capisce l'allusione è inutile fornire la spiegazione».<sup>4</sup>

Si comincia a sbazzare un senso di stile secondo Ceronetti: potenza purgativa ma al contempo radiante, tale per cui la sua azione finale può essere catartica ma anche contaminante; energia pulita che deve al contempo serbare nel proprio lucore una linfa oscura, quell'enigma che chiarisce pur senza dire. È sulla base di questi contrasti – che ci sembrano di colpo assai fecondi – che possiamo attraversare, forniti di strumenti protettivi e senza ustionarci, le affermazioni e i consigli dell'autore sullo stile (e sulle parole, sue componenti), per trarne l'idea che è proprio qualcosa di salvifico. Oppure, affidandoci al flusso del pessimismo, per capire che *poteva essere* qualcosa di salvifico.

Se si persegue uno stile, sarà innanzitutto necessario nutrire insofferenza verso certi usi della lingua. Un breve articolo

apparso sul «Corriere del Ticino» nel 1991 tratta questo tema, soffermandosi in particolare sui frequenti errori nella concordanza al genere. Capita ad esempio di ascoltare frasi errate del genere: «Ci hanno *fatto* prigionieri», «Ci siamo *dovuto* fermare», e in questo caso si tratta di questioni sintattiche. Se allarghiamo lo sguardo sulla distesa delle singole parole, le idiosincrasie linguistiche di Ceronetti ci appariranno anche maggiori: «Non sopporto che si dica “produzione” dell'opera di un compositore, di un pittore, di un poeta, eccetera! Dostoevskij non è un “produttore” di romanzi! Tolstòj non ha “prodotto” *Guerra e Pace* e il periodo di più intensa ATTIVITÀ e CREAZIONE di qualcuno che abbia superato e distanziato la media comune per genio e sofferenza *non* è il periodo “della sua maggiore produzione”. E Eschilo non ha “prodotto” tragedie, come Mozart non ha “prodotto” sinfonie concertanti!».<sup>5</sup>

E se «produzione», riferita all'opera d'ingegno, è un termine senz'altro da rifiutare, non è certo il solo. La condivisibile nausea di Ceronetti si manifesta anche al cospetto dell'impiego dilagante del verbo *gestire*, cui è dedicato un breve e omonimo capitolo ne *La musa ulcerosa*. Gestire è termine «tre volte immondo», quando una volta «era un verbo buono e onesto, significava esprimere sentimenti gesticolando»; è la parola d'ordine di gente ormai incontrastabile, di coloro che «si sono messi a gestire lo Stato, il diritto, la medicina, la scuola, gli aeroporti, i teatri, gli affari esteri, le commissioni, le presidenze, il sindacato, l'economia, l'università, l'arte, le lettere, i sogni, l'amore, il passato, il futuro, l'intelligenza, il sesso, la psiche, tutto». Invece di urlare che il mondo è stato lordato, saccheggiato e sfasciato, questo tipo umano non sa dire altro che «è mancata, direi, una rigorosa gestione del territorio».<sup>6</sup>

Quelli di Ceronetti sono minuscoli atti di repulsione, che servono però egregiamente a delineare le norme di uno stile avverso al mondo di chi «gestisce».

Una lingua, da cui lo stile pesca, è composta anche da una miriade di parole di provenienza straniera, non tutte dello stesso peso. Ne tratta il Nostro in un altro articolo del 1991, nel quale discorre dell'enorme quantità di parole che provengono da culture linguisticamente distanti, e trae la conclusione che gli orientalisti (vale a dire gli ebraismi, arabismi, i termini persiani, caldaici, sufici e cabbalistici) «hanno un bel vantaggio sugli anglo-americanismi: parlano meno di violenza, o non ne parlano affatto, entrano e siedono con dolcezza e noncuranza sul tappeto della lingua, hanno relazione con l'alimento, il corpo, le passioni, i mestieri, i fiori, l'abito, la preghiera. Quegli altri ci arrivano quasi tutti dal mondo della tecnica e della finanza, del commercio planetario e pianificato, dagli inferni della patologia e del crimine».<sup>7</sup>

Non tutte le lingue sono insomma uguali: la loro genesi affonda le radici nella cultura dei popoli. Dunque nella pratica dello stile 'vendicativo' non tutte le parole avranno il medesimo valore: gli americanismi zampillati dal cosmo tecnico-finanziario non hanno infatti lo stesso peso stilistico degli orientalisti, intrisi di passione, corpo, aromi, mestieri. Il loro impiego alluderà alla dolcezza o sofferenza della vita, come l'utilizzo degli altri sarà allusivo di mondi corrotti e scellerati.

E se gli orientalisti sono *luci di lingua*, esistono per contro parole senza luce, addirittura tetre, impregnate della materia tenebrosa dell'insignificanza, della stupidaggine, della sudditanza. E su queste parole patologiche e criminali, che allegramente scorrono nell'alveo della lingua umiliata, Ceronetti posa lo sguardo. Sono termini che hanno ormai invaso il secolo crudele, il Ventesimo, che egli saluta in uno dei suoi ultimi libri. Sono le *Parole del secolo*, un mero elenco che va però citato per intero, perché a volte una lista è sufficiente a far emergere l'orrore, così come i lunghi elenchi di Rabelais mettevano a nudo la meschineria della cultura scolastica:

Stress, Smog, Coca-Cola, Lager, Gulag, Blitz, Bikini, Dna, Test, Onu, Kamikaze, Rock, Ufo, Bio, Genocidio, Macrobiotica, Film, Serial killer, Ceka, Napalm, Nasa, Radar, Tac, Aspirina, Oncologico, Antibiotico, Allunaggio, Sexy, Sex-shop, Aula-Bunker, Totalitarismo, Metastasi, Tivu, Nucleare, Video, Surgelato, Nutella, Diesel, Motel, Spogliarello, Psicofarmaco, Tgv, Internet, Network, Globalizzazione, Sodomizzazione, Edipo, Gestapo, Buchi Neri, Ecografia, Sadomasochismo, Boom, Agriturismo, Zombi, Ròbot, Gay, Tsunami, Ground Zero, Pesticida, Ddt, Minamata, Celiachia, Depressione, Nanochirurgia, Contattismo, Lolita, Pil, Cassintegrati, Totocalcio, Missile, Pace-Maker, Lifting, Fitness, Emittente, Boss, Cd, Scannerizzazione, Codice Fiscale, Golpe, Fotovoltaico, Unicef, Karma, Riciclaggio, Doping, Fregatura, Talebano, Telecom, Tilt, Flop, Cellulare, Zapping, Minigonna, Topless, Abduction, Karatè, Decaffeinato, Frigo, Tornado, Sondaggio, Decibel, Rebirthing, Paparazzo, Laser.<sup>8</sup>

Ora, è chiaro che l'elenco allude a delle parole che dovrebbero essere maneggiate con attenzione da chiunque persegua uno stile, ma non basta: si tratta anche di termini che contengono un grado evidente di stoltezza e delinquenza. L'azione di vendetta che lo stile persegue nei riguardi del mondo lercio, cioè criminale, reclama che l'utilizzo di questi termini avvenga sempre in senso antifrastico o caustico. Si può realizzare una confutazione anche mediante l'ironia. Come quella che viene esercitata, spesso, da un semplice inventario.

Ecco, è apparsa lungo il nostro percorso la parola «ironia», verso cui ora ci dirigiamo. Lo stile di Ceronetti è quello di chi sente che l'uomo è misero *per natura* e non *per accidente*, ed è anche quello mediante cui si può alludere ad altro rispetto a quel che dice: è cioè uno stile che, nelle pieghe tragiche, nasconde l'ironia. D'altra parte, ironia e tragedia vanno da sempre in coppia.

E che esistano questi vincoli è lo stesso autore, in un'intervista rilasciata a «Tango» nel 1988, a dichiararlo. Trattando del



significato della satira, egli afferma che il satirico è colui che non crede nell'uomo, dato che lo conosce troppo bene. E alla domanda se ritiene che l'ironia sia l'unica libertà ormai praticabile per il pensiero, Ceronetti snocciola una risposta che ne svela il fondo ironico, non immediatamente visibile nel suo stile di scrittura: «Con l'ironia per sistema di vita (e di scrittura, quando si scrive) si è salvi sempre; capiti, invece, poco, pochissimo: ma importa molto di più *salvarsi* che essere capiti. L'ironia è una specie di malinconica Stella della Redenzione... Qualunque cosa faccia, chi ce l'abbia per scudo interno ed esterno, non potrà mai perdersi. Avrà le mani libere in tutto, eccetto che per fare del male».<sup>9</sup>

Testimonianza ragguardevole, che ci svela di colpo il segreto di una ambiguità: l'ironia che scorre in pagine tragiche è quella che serve per la salvezza personale, non importa se poi non si viene compresi.

Ora, l'ironia come sistema di vita dev'essere illimitata – dichiara Ceronetti nella stessa intervista – ma come sistema di scrittura no, perché «troppa ironia è un incubo, un inferno». Ecco perché è necessario destreggiarsi, nello spazio dello stile, per evitare di cadervi: «Le punte, i fusi, i razzi, le guglie senza cattedrale, i lampi senza tuono, gli scandagli nel cucchiaino, le lamine, le scaglie, le ripetute esumazioni di spolpati, i cadaveri psichici, le evasioni fatue, i giochi verbali, i doppi fondi, i margini, le crune troppo strette non ricompensano, non danno gioia, non si ricordano, non si vogliono ritrovare».<sup>10</sup> E qui siamo nel più denso magma dello stile di uno scrittore.

Nel 1973, quando Ceronetti pubblicava *Aquilegia*, favola colma di simboli e di stile, la terra si stava sporcando; oggi è completamente insudiciata. Nel 1973 la scrittura, in alcuni suoi anfratti, tentava di preservare uno stile che agisse come atto di ritorsione contro la stoltezza dei deturpatori del mondo; oggi gli scrittori che ancora credono a quella squisita forma di vendetta sono assai rari.

Nel mondo insudiciato è scomparso ogni stile a favore della

piattezza espressiva. Defunta la tragedia, ci sono rimasti i romanzi gialli: il pessimismo ceronettiano è stato preveggen- te. E ha dimostrato che perseguire la salvezza mediante lo stile era azione troppo fievole per risultare vincente. Perché l'uomo – meschino e ottuso – non conosce lo stile, sola fragile vendetta di alcuni scrittori isolati ed elusi. Quelli tragici e ironici.

1. Citato da F. Valenti, *Il viaggio aquilegico di Guido Ceronetti*, in *Uomini e libri*, 43, 1973, e da G. Marinangeli, *Guido Ceronetti il veggente di Cetona*, Fondazione Alce Nero, Isola del Piano 1997, pp. 255-271.

2. Introduzione del 1977 ad alcuni versi apparsi sulla rivista di Elémire Zolla, «Conoscenza religiosa», 1/2, 1982; lo scritto è ora raccolto in G. Ceronetti, *L'occhiale malinconico*, Adelphi, Milano 1988, pp. 155-171. Citazione pp. 161-162.

3. G. Ceronetti, *Verga e il mistero dello stile*, in *La vita apparente*, Adelphi, Milano 1982, p. 192.

4. G. Ceronetti, *Pensieri del Tè*, Adelphi, Milano 1987, p. 21.

5. G. Ceronetti, *Lingua, sono dolori*, «Corriere del Ticino», 25 maggio 1991, ora raccolto in *Oltre Chiasso. Collaborazioni ai giornali della Svizzera italiana 1988-2001*, a cura di P. Tesi, Libreria dell'Orso, Pistoia 2004, pp. 68-70.

6. G. Ceronetti, *Gestire*, in *La musa ulcerosa. Scritti vari e inediti*, Rusconi, Milano 1978, pp. 123-124.

7. G. Ceronetti, *Luci di lingua*, «La Stampa», 24 dicembre 1991, ora raccolto in *Lo scrittore inesistente*, La Stampa, Torino 1999, pp. 146-149.

8. G. Ceronetti, *Ti saluto mio secolo crudele. Mistero e sopravvivenza del XX secolo*, Einaudi, Torino 2011, p. 71.

9. L'intervista, intitolata *Satira e vita*, è raccolta nel volume di recuperi e frammenti: G. Ceronetti, *La lanterna del filosofo*, Adelphi, Milano 2005, p. 146.

10. G. Ceronetti, *L'occhio di Émile Zola*, in *La vita apparente*, p. 71.

Rolando Damiani

Defensor Lunae

Difendere la Luna scialacqua gioie:  
Ti svinca dal paradiso dei balordi  
Per una panca nel purgatorio dei chiari,  
Ti squaderna nei cieli scalpicciati  
Dalla potenza segni di sciagura  
E popola per te gli orti lunari  
Sull'aria di qualche arcana scrittura.  
Io questa luce ti do: non credo  
Mai scamperemo al fato che ci è stato  
Fabbricato dal dire che non c'è Fato.

Oltre quarant'anni fa un pamphlet sapienziale di Guido Ceronecetti cadeva come un piccolo meteorite nel «mare magno dell'infinita coglioneria» ancora raggiane per l'impresa dell'Apollo 12 trasmessa in mondovisione. «Umanità rinsecchite nelle morgui dell'impostura» e universale *bêtise* applaudente e fiduciosa in «razionalismi e razionalizzazioni» erano evocate con formule apotropaiche sin dai versi inaugurali e dalle prime pagine di *Difesa della Luna e altri argomenti di miseria terrestre*. Si citava in via preliminare la prosa di un tipico studio per le scuole, *La Luna, perché*, edizioni Eris Aggiornamenti, «lavoro solido, fondato sulle cifre», di genere universitario, e al tempo stesso degno di figurare in un flaubertiano *Sciocchezzaio* del Ventesimo. L'occhio di Ceronecetti si era fissato su alcune righe esemplari:



... la sovrappopolazione è un'ipotesi alquanto inverosimile: se la terra ferma venisse per metà dedicata alla produzione di alimenti secondo metodi avanzati, per l'altra metà all'abitazione, la Terra sarebbe in grado di nutrire qualcosa come trenta o quaranta miliardi di esseri umani. Non solo, ma questi potrebbero vivere tutti come si vive nella vasta periferia di New York, cioè in case individuali con giardino, in quartieri con parchi, piscine, cinema, stadi e supermercati. E anche se quest'ipotesi appare eccessiva, è ovvio che uno sfruttamento più razionale delle risorse terrestri ci potrà evitare la fame. Insomma, l'immigrazione degli uomini sulla Luna sarà inutile se gli uomini si organizzeranno sulla terra in modo giusto e razionale. Ma si potrà aver bisogno delle industrie lunari proprio per assicurare a tutti migliori condizioni di vita.

Dinanzi a tanta scientifica certezza non restava che un commento altrettanto certo di non sbagliare: «Miliardi di uomini, miliardi di tonnellate, miliardi di imbecilli. *La Luna, perché* è un libro per loro».<sup>1</sup>

*Difesa della Luna* era al contrario nel 1971 un libro per noi ventenni impolitici che ottemperanti a Gottfried Benn e a Cristina Campo spregiavamo gl'idoli della tribù per «tener duro, sedere contro la parete, leggere Giobbe e Geremia». Era verità Cristina Campo scrivendo allora: «Cenobi di ragazzi leggono Gottfried Benn, leggono Marianne Moore. Gli imperdonabili hanno discepoli».<sup>2</sup>

Nel 2012 io lo riapro e lo sento immediatamente risuonare di una voce intonata come non mi pare nessun'altra del '900 alla poesia e al pensiero di Leopardi. Ricordavo benissimo i saggi *La Genesi, il sacro, la luna* e *Intatta luna*, letti dapprima in fascicoli di «Conoscenza religiosa» e di «Belfagor» che trovai da ragazzo fra il '69 e il '70 sugli scaffali aperti di riviste della Biblioteca Querini Stampalia (cara anche a Ceronetti nei suoi soggiorni veneziani). Ma la stigmata leopardiana è impressa già nella lirica d'apertura, i cui versi finali sono qui citati in epigrafe. La «frontiera | Esigua che traccia un cerchio di sicure | Negazioni», dalla quale il poeta intende «difendere la Luna»,

ha il suo avamposto nella sentenza definitiva, voce clamante di un Leopardi *alter* e redivivo:

Io questa luce ti do: non credo  
Mai scamperemo al fato che ci è stato  
Fabbricato dal dire che non c'è Fato.

Non è dato sapere se un'inconscia ispirazione o un *daimon* sussurrante abbiano insufflato in Ceronetti, a commento dell'arrivo di uomini sulla Luna, l'idea innanzitutto dei «fati», o nei termini di Leopardi «ordine dei fati», nel cui pugno tutto è stretto come una morsa, e al cui cenno muto lo stesso Giove creatore, demiurgo della creazione secondo il mito genesiaco narrato nella *Storia del genere umano*, ouverture delle *Operette morali*, china impotente il capo. Possono gli uomini, sui quali incombe inaccessibile e ignoto il Fato, verso il loro Dio creatore o contro di lui innalzare preghiere o urlare bestemmie: egli li ascolterà, sarà persino disposto a soccorrerli con rimedi, con pietose larve di bene, oppure un giorno ne maledirà la venuta al mondo e vorrà sommergerli con il diluvio. Giove immortale, plasmatore del reale, si specchia comunque nell'essere a sua somiglianza, e nella parola si accomuna al soffio di lui mortale. Fuori di ogni parola, in un aldilà dell'aldilà che è l'Impensabile e l'Oltredio sta l'Ordine dei Fati, inconoscibile dagli uomini perché precedente all'arché manifestata dal logos.

Viene dall'abisso dell'immanifestato Oltredio «l'orribile mistero delle cose e dell'esistenza universale»; nel reale sia esso infinito o finito «tudo è occulto», come anche Fernando Pessoa sentenziò poeticamente, lungo la catena degli esseri dai perfetti ai mortali e infimi e durante i corsi dei «grandi anni matematici» che danno i natali agli dei:

Nasce un Dio. Altri muoiono. Non ci è giunta  
Né ci ha lasciato la verità: muta l'Errore.  
Abbiamo ora un'altra Eternità,  
e ciò che è passato in fondo era migliore.

...

Cieca, la scienza ara gleba vana.  
Folle, la Fede vive il sogno del suo culto.  
Un nuovo Dio è solo una parola.  
Non credere o cercare: tutto è occulto.<sup>3</sup>

Nel giro infero del «Vuolsi così colà dove si puote ciò che si vuole» la freccia della negazione logica del Fato è priva di un bersaglio, resta brevemente nell'aria e cade senza senso. Ma ne consegue una colpa tragica di *hybris* umana, più nefasta di quella stessa scaturita dal credersi il mortale *sicut deus*. E gli dei puniscono la *hybris*: «Le frecce di Apollo portano la peste. Le frecce di Apollo 11, 12, 13, 14 piovute sulla terra dalla luna, sono frecce di Apollo, sempre le stesse frecce, venute dall'alto, per il tormento e l'illuminazione del basso».<sup>4</sup>

«Se non ti òppila il triste culto | dell'uomo», è l'incipit della poesia eponima, poiché miseria terrestre è in primo luogo l'adorazione dell'uomo nell'ignoranza del Nome che lo ha vivificato: «Da Giobbe e da Qohélet, dominio, controllo, autorità, poteri dell'uomo sulla natura viva e morta sono con folgorante negazione respinti, come sformati prodotti del vuoto e della stupidità».<sup>5</sup> La potenza sopra tutta la terra, come canta il Salmo 8 commentato da Ceronetti, appartiene al Nome, impresso nel golem creato:

L'uomo, *pensato* dal Dio, con quel nome ignoto tatuato nei visceri, agisce come un automa divino, esercitando un'irresistibile azione di magneti su tutta la creazione. Si vede l'uomo agire, ma è il Nome che lo muove, e il nome non è l'uomo. La potenza però, da chiunque esercitata, esiste, e l'ebreo Spinoza ha penetrato bene il meccanismo della potenza, e i suoi gradi infiniti, dove l'uomo è un assoluto niente e insieme, dalla potenza infinita che l'avviluppa e schiaccia, fiore.<sup>6</sup>

Ascendere alla Luna equivale dunque a scalare le «muraglie del mondo fisico»,<sup>7</sup> occhieggiate dall'ordine dei fati. I poteri

immessi dal Demiurgo nell'essere creato «come la propria ombra» vengono chiamati in causa. Il piede che calca il suolo lunare è lo stesso piede cui Elohim concede e ordina di «schiacciare» la terra e ogni vita che in essa vaghi. Nell'esegesi dei versetti 26-28 della Genesi c'è una luce che illumina Ceronetti e somiglia alla stessa che Leopardi nominava nell'epigrafe della *Ginestra o il fiore del deserto*. Qui pure c'è un fondo leopardiano nelle sue parole di esegeta biblico:

Gen. 1,26 non dice altro che la brutalità assoluta di un rapporto senza morale e senza misura tra l'uomo e la natura, e la miseria perfetta di questo rapporto stabilito per l'eternità sulla realtà dello stato di guerra naturale e la cieca continuità della strage. Il sacro umano comincia dal rovesciamento di questa orrida legislazione: se non è possibile rovesciarla, bisogna almeno sforzarsi di mitigarla.<sup>8</sup>

Chiunque sappia che il «laicismo» di Leopardi non è riconducibile a una ideologia, capisce che questa osservazione di Ceronetti potrebbe valere per il tragitto di pensiero, non poi lungo cronologicamente, che va dalla *Palinodia* alla *Ginestra*. Perché nei versi 69-81 della *Palinodia* chi ha orecchie per intendere, di cui erano privi il «candido» e liberale Gino Capponi e Niccolò Tommaseo spiritualista risentito, avverte, fra classiche voci, molto sommessa e remota l'eco genesiaca:

Valor vero e virtù, modestia e fede  
E di giustizia amor, sempre in qualunque  
Pubblico stato, alieni in tutto  
Sfortunati saranno, afflitti e vinti:  
Perché diè lor natura, in ogni tempo  
Starsene in fondo. Ardir protervo e frode,  
Con mediocrità, regneran sempre,  
A galleggiar sortiti. Imperio e forze,  
Quanto più vogli o cumulate o sparse,  
Abuserà chiunque avralle, e sotto  
Qualunque nome. Questa legge in pria  
Scrisser natura e il fato in adamante.<sup>9</sup>

In *Difesa della Luna*, prima di giungere al grande saggio che prende le mosse dal *Canto notturno*, già ci si aggira in un circuito di pensieri leopardiani nel commento a Genesi, 1,26-31, che affronta il significato del sacro. Qui infatti «bisogna credere nel Male – per capire», poiché «un Dio che suscita la vita, al culmine di questa fabbrica si restringe in un essere *simile a se stesso*, al quale dà incarico di fare scempio della vita, fino al suo annientamento». E questo essere «nudo e pieno di terrori per ordine del Cielo muove guerra a tutto: a tutto quel che ha vita, e per vendicativa complicazione a se stesso. Così l'uomo diventa il peggiore nemico dell'uomo, e si moltiplica sulla terra per il danno di tutti».<sup>10</sup>

Lo stolto interprete chiama pessimista e non metafisico chi ha «creduto» in questo Male genesiaco, lo ha a lungo meditato per trarne sapienza, e un giorno ha sentenziato in purezza d'intelletto: «Tutto è male. Cioè tutto quello che è, è male; che ciascuna cosa esista è un male; ciascuna cosa esiste per fin di male; l'esistenza è un male e ordinata al male; il fine dell'universo è il male; l'ordine e lo stato, le leggi, l'andamento naturale dell'universo non sono altro che male, nè diretti ad altro che al male».<sup>11</sup>

Alle anime belle, alla «buona gente» non conviene il sacro elohistico, cui non possono applicare, a seconda dei momenti, le loro formule di pessimismo storico o cosmico. E invece «il sacro elohistico è questo», attesta Ceronetti nel suo potente antidoto al contagio di «stupidità» scatenato dopo l'impresa lunare del 21 luglio 1969 con «labili comete di parole forsennate, venute su dalle profondità del più nero ottimismo».<sup>12</sup> In Genesi 1 Dio crea anche il male e «alla parola di Isaia: *Io do la pace e io creo il male*, non c'è niente da aggiungere: così è», commenta Ceronetti.<sup>13</sup> Ma come accadde a Leopardi, lo stesso sapere, se non sapienza, che i testi sacri educarono, lo trasporta al di là del confessionalismo, in quella *No Man's Land* dalla quale solo si vede che anche il sacro è avvinto al male:

Del male del mondo, il sacro è colpevole nella misura in cui la colpa, che fa la funambola tra le case, e riempie la scena umana, occupa i centri profondi dai quali irradia la vita. Per il suo incastrato rapporto con le fonti della vita e l'origine di tutto, il sacro è così vicino a tutto quel che la colpa impregna in profondità, da non avere più, quasi, tanto bene si è unito alle forze cieche, altra bocca. E io non voglio, operando nel sacro come succhiatore di qualche suo appassionato segno, nascondermi questo. Il sacro è vita e la vita è male. Il suo contatto è stato, sempre pauroso. I suoi danni nella storia si vedono come un bosco bruciato.<sup>14</sup>

L'illuminato prima che illuminista Leopardi rilevava incidentalmente che il sistema del «Tutto è male» poteva essere esposto e sviluppato «in qualche frammento che si supponesse di un filosofo antico, indiano ec.».<sup>15</sup> Ora lo si può anche ritenere confacente a «un frammento del sacro elohistico» cui ha dato voce Ceronetti. Come per la parola poco sopra citata di Isaia «non c'è niente da aggiungere: così è», quando egli dice:

In questo garbuglio sacro [di Genesi, 1,26-31], l'amoralità è così nuda, così forte, che, per vincere la paura, i venuti a contatto si affrettano a proclamare la grande bontà di una simile legislazione, e a costruire su quei fondamenti una morale, come se il vuoto potesse suggerirne una. Ma il testo di Gen. 1 potrebbe superbamente rispondere: il mio *thòv meòd*, la grande bontà che io vedo in tutto il mio orrore, non è una bontà che incastrò con quel che chiamate, buona gente, *bene*. Una divinità efficace fa e disfà i mondi, emana la creazione e la riassorbe dopo un certo tempo, è sperma e teschio, puerperio e rogo, e il suo gioco monotono provoca in noi, che non sopportiamo la noia, un ossessivo bisogno di divertimento. Non ci sarebbe pienezza di testo sacro, se in questo principio di testo sacro, all'ultimo atto di una creazione di cui si ripete, con inattaccabile persuasione, che è buona, buona, buona, non comparisse, grande soluzione scenica, ancora avviluppato nelle sue dande di sonnolento androgino, il suo più grande nemico: l'Adàm, il distruttore. Così, quando re Duncan e Banquo hanno finito di lodare l'aria deliziosa che c'è intorno al castello di Macbeth, Lady Macbeth appare. Ma l'Adàm non è

che l'ombra fedele di Elohim, la sua potenza fatta visibile, il bell'Adàm. Con l'entrata in scena dell'uomo, il Dio scopre la sua faccia di distruzione.<sup>16</sup>

Il bell'Adàm sulla Luna è il segnato che porta sino a quel cielo ancora inviolato dal piede umano, piede creato per «schiacciare» (*radàb* in Genesi, 1,26; inteso nel suo primo ed essenziale senso da Ceronetti come «premere, pestare, calpestare, stendere al suolo... fratturare, smembrare... abbattere, uccidere»)<sup>17</sup> la sua opera maligna di distruzione. Perciò l'inno alla Luna – come era quello di Leopardi nel 1816, ricalcato in greco e latino dall'innografia religiosa ma già rivelatore come polla sorgiva della sua poetica e del suo "culto" lunare – si articola in invocazione, preghiera nel momento in cui arriva «da lei il piede umano, per il suo male»:

Vedrai sull'orlo dei tuoi cimiteri  
Un piede, Luna, di podagroso  
Come una mummia fasciato affacciarsi:  
Ma una mummia non è, devi guardarti.  
Abbia pietà di te, non lo lasciare  
Muovere un passo, è terrore puro.  
Anche la morte, sotto di lui, rimuovere.

...

O come staccherai quell'orma orribile  
Di piede umano dagli strati sottili,  
Dai vuoti pieni d'anime lontane,  
Dai ricordi di luce del tuo viso?  
Alla comune galera incatenati  
I tuoi devoti di quaggiù remando  
Sotto le fruste, ti pregano  
Se hai agito da Dea, di agire ancora:  
Uccidi chi profana la tua sfera.<sup>18</sup>

Devoto alla Luna, ultima luce femminile del divino nell'universale notte senza più stelle, Leopardi la mette in guardia dai

feroci stupratori che già da tempo la mirano nel Dialogo dell'aprile 1824 in cui la fa interloquire con la Terra. Si tratta, nell'ordine delle *Operette morali* fissato dall'edizione Starita, dell'ottava, successiva al *Dialogo della Natura e di un'Anima* di cui riprende e varia il tema centrale del male quale principio unitario del cosmo. L'avvertimento alla Luna sui pericoli e terrori prossimi, ossia sulla «minaccia umana alla sua integrità», come Ceronetti dice nella nota in cui cita il passo testuale,<sup>19</sup> si genera nel trapasso dell'Operetta dal tono satirico al metafisico. Nulla sa la Luna e solo può smentire le «ciance» contenute nelle domande a lui rivolte dalla Terra, che sciorinano una serie di opinioni vulgate, osservazioni scientifiche, fedi ed «errori popolari» corrispondenti per *loci communes* all'ammasso delle culture. Celebrata sacralmente da Leopardi dall'ode del 1816 chiusa dai versi (nella trasposizione latina): «Te dii quoque amant, | Te honorant nomine, | Sublimem, os argenteam, | Venerandam, pulcrum, luciferam», non è tuttavia la Luna nella prosa delle *Operette* il luogo del «senno», come Ariosto, poeta dell'impensabile per definizione di Hofmannsthal, poté ritenere: essa è anzi estranea al «giudizio» umano, «il quale io non so dove si sia, nè se vada o resti in nessuna parte del mondo; so bene che qui non si trova» – secondo quanto dichiara al culmine delle sue negazioni.<sup>20</sup> Sola verità, unico *Principio* (conveniente a «un filosofo antico, indiano ec.» ma anche al Dio di Isaia, 45,7) cui può accedere la Luna è quello del male come «cosa comune a tutti pianeti dell'universo».

Se in precedenza era dissacrante e satirico il linguaggio della Luna, quando si intona alla nota maligna e uguale sin dalla creazione che i pianeti emettono all'unisono, sale quasi all'altezza solenne del *Cantico del gallo silvestre* ricavato dal Salmo 50 e da brani di *Targumin*, parafrasi e commenti in lingua aramaica della Bibbia (come indica una nota d'autore che rinvia al *Lexicon* del Buxtorf). Sacra è ora la voce della Luna che parla del male onnipervasivo degli spazi interminati. come se da pianeti e abissi ancora più remoti una sola «bocca» lo ripettesse.



Deve qui tornare in mente di Ceronetti quella specie di apoftegma summenzionato:

Per il suo incastrato rapporto con le fonti della vita e l'origine di tutto, il sacro è così vicino a tutto quel che la colpa impregna in profondità, da non avere più, quasi, tanto bene si è unito alle forze cieche, altra bocca.

Da questa bocca esce la «parola» della Luna, inglobata in quella di Isaia, 45,7:

E se tu potessi levare tanto alto la voce, che fossi udita da Urano o da Saturno, o da qualunque altro pianeta del nostro mondo; e gl'interrogassi se in loro abbia luogo l'infelicità, e se i beni prevagliano o cedano ai mali; ciascuno ti risponderebbe come ho fatto io. Dico questo per aver dimandato delle medesime cose Venere e Mercurio, ai quali pianeti di quando in quando io mi trovo più vicina di te; come anche ne ho chieste ad alcune comete che mi sono passate dappresso: e tutti mi hanno risposto come ho detto. E penso che il sole medesimo, e ciascuna stella risponderebbe altrettanto.<sup>21</sup>

Tutta la riflessione svolta nella *Difesa della Luna* ha in Leopardi un fondamento per il significato che egli le ha attribuito al tramonto dei riti e del mondo tradizionale. Con un orecchio assoluto, analogo a quello di cui era per grazia dotata Cristina Campo, Ceronetti ha sentito la «terminologia lunare leopardiana» come un motivo musicale che lo guidava al centro di una poetica e di un pensiero. E giunto a quel punto ha capito per primo cosa avesse rappresentato per il poeta dell'ode adespota, del *Canto notturno* e del *Tramonto della luna* quell'«Occhio di conoscenza» ancora aperto dall'alto di un cielo buio sulla terra annichilita e umiliata dal vero. E pur accettando un termine, «laicità», privo quasi di senso per i poeti e soprattutto per quelli grandi – poiché come disse definitivamente Auden: «Qualunque sia la fede che professano, | tutti i poeti, in quanto tali, | sono politeisti»<sup>22</sup> – ha visto che «una rarefatta

liturgia, decisa a non estinguersi» si animava nella «laicità leopardiana» appena fosse toccata poeticamente dalle immagini della Luna.<sup>23</sup>

Sin dall'ode *Alla luna* del 1816, che nella biografia *All'apparir del vero* ho proposto di considerare insieme all'altra adespota intitolata *All'amore* la rivelazione per Leopardi del proprio genio poetico o il manifestarsi in lui del «carattere» identitario nel senso di Franz Rosenzweig, l'astro amato dagli dei e onorato dagli uomini è figura del sacro, confermata dall'ascendenza nei versi dell'innografia religiosa. Forse il «valore» particolare della Luna è adombrato, magari inconsciamente, già dalla mancata trattazione, l'anno prima, dei pregiudizi sulla sua natura nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, dove due capitoli sono dedicati alle credenze intorno al Sole e più in generale alle stelle: solo nel capitolo IV concernente la magia sono citati illustri testimoni classici dei poteri magici di «trar giù dal cielo la luna con incantesimi».<sup>24</sup> I diversi avatar della Luna appaiono nel cielo poetico di Leopardi all'età in cui vacilla e rovina il confessionalismo familiare. Cadono le illusioni sulla sua esistenza di letterato difensore della fede, come le favole antiche avevano ceduto storicamente allo spirito filosofico e al «vero» apportati anche dal cristianesimo. Si apre un vuoto nella volta celeste e un sogno, favorito dalle cognizioni erudite sulla caduta della Luna per incantesimo, annuncia la catastrofe intervenuta, prima di riversarsi nel frammento poetico *Lo spavento notturno* infine raccolto a Napoli senza titolo nella sezione ultima dei *Canti*.

«Testo squisitamente rivelatore», lo definisce Ceronetti, se non «visione di profeta», databile all'estate 1819, a poco distanza dalle schede degli *Argomenti di idilli*, dove è registrato l'appunto «Luna caduta secondo il mio sogno».<sup>25</sup> È l'anno fatale, quello della tentata fuga da Recanati e del rinnegamento nella lettera di Giacomo al padre di un destino accordato con la tradizione familiare e le attese su di lui riposte. Sono i mesi della lettura di *Corinne ou l'Italie* della Staël e degli idilli

*L'infinito* e *Alla luna* (dapprima intitolato *La ricordanza*). Se è così, quest'ultimo idillio (forse del settembre 1819 e precedente *L'infinito* secondo l'ordine degli autografi conservati alla Nazionale di Napoli) reintegra la Luna, dopo *Lo spavento notturno*, nella «liturgia» del suo moto nello spazio e nel tempo. La lingua è alta, inconciliabile con gli accenti lucianei e da critica degli errori popolari serpeggianti nello *Spavento* o Frammento XXXVII dei *Canti*, ma certo conta che entrambi gl'idilli siano iscritti nel libro poetico di Leopardi. Nell'incipit Ceronetti propende a togliere a «graziosa» il senso di «benigna, piena di grazia ...». Avverte piuttosto il significato «non antropomorfo, di gradita, come in Dante: *grazioso mi fia se mi contenti* (Par., III, 40) che è anche nel celebre esordio di Francesca».<sup>26</sup> No, qui è meglio rispettare nell'ambiguità la «rarefatta liturgia, decisa a non estinguersi» della «laicità leopardiana»:

O graziosa luna, io mi rammento  
 Che, or volge l'anno, sovra questo colle  
 Io venia pien d'angoscia a rimirarti:  
 E tu pendevi allor su quella selva  
 Siccome or fai, che tutta la rischiari.  
 Ma nebuloso e tremulo dal pianto  
 Che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci  
 Il tuo volto apparìa, che travagliosa  
 Era mia vita: ed è, nè cangia stile  
 O mia diletta luna ...<sup>27</sup>

Un alone sfrangiato di sacralità attornia il volto della Luna rimirata sopra lo stesso colle dell'*Infinito* e sempre nei *Canti*, non solo nel frammento dello *Spavento notturno*, la Luna è «un barlume, un'orma, una nicchia – perché l'astro è caduto – e chi ne scopre la traccia muta lasciata (la luna silenziosa) agghiaccia».

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.<sup>28</sup>

Merito grande di Ceronetti è di aver inteso che nei cieli della poesia leopardiana «il vuoto lasciato dagli Dei è quello della luna precipitata», ricordando anche al riguardo la «cruciale malinconia» che ispirava al poeta la conclusione del Carme 64 di Catullo con la sua scena delle divinità in fuga:

In mezzo a folle umane  
 Non si avventurano più gli Dei  
 Gli è insopportabile che li tocchi  
 La luce di un occhio<sup>29</sup>

Non c'è commento adeguato al significato della Luna nella lirica di Leopardi che prescinda dal presupposto interpretativo stabilito da Ceronetti: «La luna che vediamo non è la vera, caduta sul prato nel sogno di Alceta, diventata nera e fredda tra mani e occhi da cui gli Dei sono fuggiti per sempre. La luna vera è assente dalla sua nicchia, sdegnosa di essere toccata *lumine claro*».<sup>30</sup> Nei gradi di ascensione a «quasi un principio trascendente», attestati dagli aggettivi che la celebrano, «un grandissimo» valore ha «silenziosa», nell'interrogazione metafisica d'avvio del *Canto notturno*. Ceronetti lo sente «profondamente leopardiano per le idee implicate, molto più importanti del paesaggio e del suono»; e dalle profondità dei sensi impliciti ne fa emergere alcuni per troppo tempo sfuggiti alla vista, quando legge in *silenziosa luna*

i sacri ammutoliti e degenerati, gli avanzi raffreddati dei culti, i vasi brutalmente fracassati delle rivelazioni, delle corrispondenze e dei misteri, caricati su un'arca di salvezza preparata con sofferenza e rigore da un artigiano istruito di tutto, mosso da una intensa pietà scettica e da un divorante rimpianto, perché siano al riparo da ulteriori profanazioni, in attesa di una colomba, di un bacio o di niente.<sup>31</sup>



Per questa via si va diritti al cuore della riflessione poetica e filosofica di Leopardi «primo» e «ultimo», in cui dimora costante l'idea della dissacrazione e svalutazione di mondo e storia. Che fa dunque la luna «in ciel», per il mortale che dal secolo definitivamente della morte alzi lo sguardo verso i sovrumani spazi già abitati dagli dei immortali? Chi è e cos'è per lui la Luna, esortata immediatamente a «dire», benché sia ormai chiusa nel suo indecifrabile silenzio? Ceronetti vide che già l'appellativo *silenziosa* del verso secondo del *Canto notturno* rappresenta la Luna come «un essere ambiguo, vivente e morto, né divinità né cosa, né luce né tenebra, inutile e prezioso, immagine di una superiore tranquillità che, sulla terra, un filosofo può sforzarsi d'imitare, come l'acqua i Taoisti». Le si addice il nome di orma, nicchia o traccia, ma nel momento in cui ancora, con la sua pura e semplice realtà materica, diventa

centro di una meditazione liberatrice, la luna per il pastore leopardiano è come il Vuoto, l'Ombelico, il Ventre, le Lettere, i Nomi, i Mandala dei meditanti orientali, senza la densità dei rapporti infracosmici che nelle meditazioni sacre fanno dell'Oggetto su cui la mente si concentra la testa e il cuore dell'Assoluto in una cifra corrispondente, e senza possibilità d'identificazione da parte del soggetto, perché questa luna meditata resta un punto remoto.<sup>32</sup>

È Leopardi per eccellenza *defensor Lunae*, il poeta delle ultime parole per lei di culto, prima che, «intatta», sia toccata, raggiunta dalla «morte storica della vita», sentita da Ceronetti risuonare nel *Tramonto della luna*, che tutto chiude, come «una grave sera dell'anima», come «un'eclissi illimitata...»:

Tramonto della luna e morte di Pan sembrano la stessa caduta titanica, la rottura di una fibra cosmica essenziale. Anche l'aggettivo *cadente* – luna, che apre *Ultimo canto di Saffo* – si allarga con risonanze quasi paurose. In questo modo gli orrori sacri sono penetrati tra i libri di Monaldo, impedendo a un fragile essere sapiente la metamorfosi sinistra in una mummia libresca. È bastata una finestra aperta

sulla notte che finiva, con simpatia per tutto. Al cadere della luna, il mondo *si scolora*: c'è un attimo di terrore panico delle cose e delle creature, sprofondate nell'oscurità.<sup>33</sup>

Un cataclisma, una terra tremante sotto i piedi per crolli sconfinati, una tenebra «voluta» dagli uomini: Leopardi percepì uno schianto che colpiva la storia tramandata dall'antichità classica. Nel *Frammento sul suicidio*, databile al 1820, con una lucidità anteriore di vari decenni a quella di un analogo annuncio dei nietzschiani *Ditirambi di Dioniso*, si profetizza che il mondo «diverrà un serraglio di disperati, e forse anche un deserto», se le illusioni non riavranno «corpo e sostanza in una vita energica e mobile», e la vita stessa non tornerà a essere «cosa viva e non morta», e bellezza e grandezza delle cose non sembreranno ancora «una sostanza», e se la religione non «riacquisterà il suo credito».<sup>34</sup>

Tradizione per Giacomo è nella sua infanzia e adolescenza il modo cosciente di essere, e poi un principio teoretico nella valutazione della esemplarità classica (in nome della quale polemica con i romantici) e della storia dell'Occidente. Era «l'uomo solo», secondo la definizione di Bontempelli, superstite di un'ultima Thule in procinto di scomparire. Cosa abbia significato per lui interrogare la luna silenziosa nella solitudine e nella notte, Ceronetti lo ha spiegato meglio di ogni altro interprete:

La prigionia del giovane Leopardi nelle carceri del Tempo – mura e archi, brandi gotici e patriarchi, virtù disfatte e Angeli Mai – decorosamente mascherate da biblioteca paterna (vitto carcerario, ogni giorno: filologia classica, e in quel pane le lime), continua senza rompersi, con muri che lo seguiranno fino alla morte, nello scrittore maturo, per il quale diuturnamente la caduta dei miti, la fine delle illusioni, sono come un impero distrutto, una città bruciata e morta, *vissero*, un evento nel tempo, una cosa che nel 1830, a Recanati, o dappertutto dove siano impronte classiche, memorie religiose, libri, rovine, campi, donne, case, non è più e non può più essere, una frattura reale, un limite storico.<sup>35</sup>

Nella stagione della primavera e delle favole antiche, a diciotto anni, Giacomo mimetizzato da poeta greco, in sintonia di psiche e immaginazione con i classici, inneggia a Selene come se nel 1816 lei fosse sempre la giovane e bella figlia di Iperione che percorre il cielo su un carro d'argento trascinato da due cavalli. Ma in una stagione appena successiva, nell'anno orribile in cui si palesa il vero sulla sua esistenza in famiglia e a Recanati, un sogno gli rivela con un'evidenza quasi beffarda e satirica (per lui già cantore *en grand style* della luna) che la «bella, argentea faccia, | veneranda, sublime, | di luce apportatrice», come tradusse Sergio Solmi il finale dell'ode adespota, «venne | A dar di colpo in mezzo al prato; ed era | Grande quanto una secchia, e di scintille | Vomitava una nebbia, che stridea | Sì forte come quando un carbon vivo | Nell'acqua immergi o spegni». <sup>36</sup> Commenta Ceronetti:

Il sogno di Alceta-Giacomo è la versione laica, perfettamente leopardiana, delle lune cadute per effetto di stregoneria. Qui la luna cade senza che nessuno la faccia cadere – *distaccasi la luna* – e l'assenza di una maga operatrice accresce la paura. Ecco, non ci sono più maghi, e la luna è caduta, e il cielo si spegne sopra di noi. Le immagini lucaee [Fars., VI, 499-506], sciolte dai grumi magici ... filtrate attraverso un sogno recanatese, la vita le attira in una paura nuova, da *arido vero* vicino. <sup>37</sup>

Dall'idillio *Alla luna*, dello stesso 1819, al *Tramonto della luna*, sigillo poetico *in articulo mortis*, il «culto» lunare di Leopardi contempla, specie nei suoi momenti più insondabili o vicini al «sublime», questa sua doppia origine di immaginazione e illusione, e di disincanto e dissacrazione. Se pure «dolce e chiara è la notte e senza vento | e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti | posa la luna», essa è sempre come «sull'orlo di un precipizio»:

La divinità e il simbolo svanenti, in una nebbia di alcuni termini dell'antica personificazione rimessi retoricamente in gioco, guardano nello specchio deformante del Tempo la luna essoterica, scalabile,

misurabile, fotografabile, esplorabile, saccheggiabile – la sola, per il senso grosso, esistente e possibile. Luna scollata dal suo sacro tradizionale e dalla sua realtà interiore e soprasensibile, offerta però in una tensione e in una musica che la mantengono alta, fuori dalle acque della profanità. Non s'incontra Piccarda, sulla luna leopardiana, e neppure Neil Armstrong; anzi, Piccarda è ancora nell'aria, e si può vedere il suo velo fluttuare, nel silenzio ininterrotto. <sup>38</sup>

Riguardi la Luna o Silvia o «l'una dell'eterne idee», la simbolicità nella lirica leopardiana è silenziosa e muta, assomiglia a «una nebbia», a «carbon vivo» che «nell'acqua immergi e spegni»; ma nella sua evanescenza, nel suo velo fluttuante è ancora nell'aria. Siano ridotti a incomprensibili o vani geroglifici i simboli della scienza sacra, essi non sono annullati. La Luna non sarà più per la scienza dei moderni la Tindaride Elena, né Kore-Persefone o Iside-Ishtar, né Colei che in sé riunisce i contrari e lega verginità a maternità dell'*Inno Akathistos* alla Theotokos, ma per inviolabili leggi continua, «giovinetta immortale», a «riandare i sempiterni calli» nel suo celeste corso che il pastore pure chiama «immortale».

Se c'è profondità simbolica, si nasconde alla superficie, per quel segreto e quasi principio della poesia moderna enunciato da Hofmannsthal nel *Libro degli amici*. <sup>39</sup> Ne è un fulgido modello la canzone *A Silvia* nei suoi echi remoti e nell'«indefinito» simbolico del suo sfondo, sui quali Pietro Citati ha scritto una perfetta pagina:

Silvia è l'erede sia delle grandi dee-streghe della civiltà mediterranea, sia del guerriero omerico che muore giovane come un papavero gravato dalle piogge primaverili. Certo, Leopardi ha abolito, intorno a Silvia, la magia, l'eros, la metamorfosi, l'incantevole voce arcaica delle dee-streghe, l'*hortus conclusus* di Ogigia, i boschi di Eea, i fuochi odorosi di Calipso e di Circe. Il tempo è passato, il mito bruciato: le isole degli immortali sono diventate un paese di campagna italiano, all'inizio del diciannovesimo secolo. Intorno a Silvia è rimasta l'eco dell'antichissimo mito, che avvolge il paesaggio e la ragazza che canta e tesse. Tutto è pieno di indefinito, come le cose che il mito e l'antico

hanno abitato «la prima volta». Recanati non è né Ogiogia né Eea, ma ne conserva il profumo. Silvia non è Calipso né Circe, ma il suo canto di tessitrice ricorda il loro canto di tessitrici immortali.<sup>40</sup>

Un *memento* su queste tracce di sensi abissali era stato formulato da Ceronetti nell'esegesi dell'aggettivo *intatta* con cui il pastore errante qualifica la Luna, dopo la domanda senza risposta dei vv. 55-56: «Se la vita è sventura, | Perchè da noi si dura?». Di seguito invece all'avvenimento del 21 luglio 1969 quell'appellativo pareva perdere ogni valore. Per vigore di polemista a Ceronetti, voce nel deserto, non restava che controbattere fedele, nella stessa arte da lui affinata dell'insulto, alla «filosofia dolorosa» di Tristano:

La prigioniera vita rimane quella che è sempre stata, ma la luna è violata. La malavita umanistica bacia e ribacia la malavita scientifica, che ha fatto il colpo fortunato. La spudoratezza degli ottimisti perde gli ultimi ritegni alla vista del piede di Neil Armstrong. Una spettacolosa voglia generale di sporcare i cieli, di ferire corpi astrali, di costruire orinatoi orbitali, di rompere il silenzio eterno degli spazi con fischi e rutti ... si è impadronita della civiltà più orgogliosa e più disonesta, immagine adeguata dell'affannosa impazienza delle Tenebre di mescolarsi sordidamente a tutto. In un vuoto religioso, tra i civilizzati, totale: perché la bocca delle religioni viventi si apre soltanto per lodare (vero ecumenismo in azione) i crimini compiuti.<sup>41</sup>

E nella prigioniera di vita e realtà, in cui uomini e dei e la natura stessa sottostanno all'ordine dei fati, segni e significati perdurano nell'atemporale sostrato simbolico che li sostenga, come accade alla Luna inscritta nell'alfabeto del firmamento. «Fato» e «Dei» sono nomi che risuonano nell'ultimo verso rispettivamente della *Ginestra* e del *Tramonto della luna*. Per coincidenze misteriose la parola *fati* compariva nello stemma latino di Torre del Greco, «Post Fata Resurgo», con accenno alle molte eruzioni del Vesuvio patite senza mai definitiva estinzione, e non è da escludere che il poeta nella villa Ferrigni della

frazione di Santa Maria la Bruna ne sia venuto a conoscenza.<sup>42</sup> Vi sono segni e tracce per l'occhio e l'ascolto dell'errante capace di vedere e ascoltare.

Nella villa neoclassica circondata dal paesaggio di terra lavica il poeta rimase *intatto* rispetto al diciottenne che intonava le odi adespote alla maniera di un greco redivivo. «Qualche cosa» che lo sfavore dell'esistenza o degli uomini non può scalfire gli è restato sino allo spegnersi della vita il 14 giugno 1837 come «adamante», indistruttibile non meno della maligna legge di natura e fato, per la quale «ardir protervo e frode, | con mediocrità, regneran sempre». *Intatto* è Leopardi a Napoli, nella polemica con i «nuovi credenti», spiritualisti convertiti dal loro stato originario di «nemici a Cristo», in massa o falange riuniti «contra chi Giobbe e Salomon difende». <sup>43</sup> E nella satira dell'«uomo solo» era ancora, con Giobbe, il sapiente biblico per eccellenza Salomone custode e garante del sapere tradizionale, l'*auctoritas*, come nel Dialogo di Tristano, della sentenza intorno alla vita «acerba e vana». <sup>44</sup> *Intatto* permane Leopardi quando nella «laicità» dei *Pensieri* (il «volume inédit sur les caractères des hommes et sur leur conduite dans la Société» di cui fu informato Sinner nella lettera del 2 marzo 1837) introduce ai numeri LXXXIV e LXXXV, rielaborando note dello *Zibaldone* datate maggio 1820 e febbraio 1821, due aforismi su Gesù Cristo primo annunciatore agli uomini della verità intorno al «mondo nemico del bene», che suggellano in un'alta prosa una lunga, e originalissima per l'Italia moderna, riflessione sul cristianesimo avviata sin dall'adolescenza. In un'ipotetica conversazione sul Cristo e la storia del cristianesimo («eresie» gnostiche e chiese o sette riformate incluse), magari nel corso di un «lunedì» del Vieusseux, fra Leopardi cristiano *refoulé* e Manzoni «libertino pio» per definizione di Garboli, chi dei due nelle loro differenti grandezze avrebbe rivelato più cognizioni e pensiero?

Se nel 1830 a Recanati, la Luna «già non poteva più dirsi, in senso sottile, e anche grosso, intatta», pur tuttavia «il dotto

Leopardi, corroso dall'arido vero, la chiama così con riserva, struggimento, ironia». L'ironia, percepita da Ceronetti, a me sfugge del tutto, a meno di non evocare nella mente del pastore d'Asia la remota *arrière-pensée* dello *Spavento notturno*. Ma nell'immediato capoverso, quasi a rettifica di questa «ironia» tirata in campo quale emblema laico, Guido afferma che «come parte di scienza sacra, la luna era ed è intatta, e così, anche se orribilmente malata d'uomo, la terra». E con ispirato volo d'immagini tocca quasi incidentalmente un punto sospeso in alto, un filo di simbolicità universale e perenne per il quale passa, quasi con virtù acrobatica, la poetica di Leopardi:

Sotto il velo di lebbra, l'anima del segno non è guastata. La diciottesima lama del Tarocco è fuori dalla presa dei Von Braun e dei Blagonravov. Un tarocco non perde la sua nobiltà ermetica neanche quando è gettato, unto, tra fiati vinosi, su un tavolo di bettola; la bibbia di re Giacomo resta Scrittura sacra, anche in una camera di albergo da puttane. La Luna resta mediatrice, sesso femminile, canale, tramite, barca della luce, abitazione delle anime, signora di erbe, acque caratteri, destini, sogni.<sup>45</sup>

1. G. Ceronetti, *Difesa della Luna e altri argomenti di miseria terrestre*, Rusconi, Milano 1971, p. 13.

2. C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, Rusconi, Milano 1971, pp. 99 e 107. *Difesa della Luna e Il flauto e il tappeto* uscirono lo stesso anno nella collana «Cultura nuova» cui sovrintendeva Elémire Zolla, l'uno in giugno e l'altro nell'ottobre 1971.

3. «Nasce um Deus. Outros morrem. A verdade | Nem veio nem se foi: o Erro mudou. | Temos agora uma outra Eternidade, | E era sempre melhor o que passou. | ... | Cega, a Ciência a inútil gleba lavra. | Louca, a Fé vive o sonho do seu culto. | Um novo Deus è só uma palavra. | Não procures nem creais: tudo è oculto». La poesia *Natal* di Pessoa ortonimo uscì originariamente su rivista nel 1922. Si veda con testo a fronte in F. Pessoa, *Una sola moltitudine*, a cura di A. Tabucchi con la collaborazione di M.J. de Lancastre, Adelphi, Milano 1979, I, pp. 178-179.

4. Ceronetti, *Difesa della Luna*, p. 21.

5. Ivi, p. 37.

6. Ivi, pp. 43-44.

7. Ivi, p. 11: «Con malinconico orgoglio, potremmo osservare che l'annuncio di morte che ci viene fatto insieme a qualche particella di rivelazione sulla consistenza delle muraglie del mondo fisico, non è sgradito a chi almeno ha potuto, prima di scomparire, misurare l'esatta distanza tra la terra e la luna e conoscere la loro età in paragone con gli anni della vita umana. Ma sarebbe stupidità anche un orgoglio frenato dal cattivo presagio, perché a riempirci le mani è un puro catalogo di quantità astratte, indifferenti alla felicità, che imprigionano malamente l'inconoscibile mole che ci tiene, nella luce stregata dei sensi».

8. Ivi, p. 29.

9. G. Leopardi, *Palinodia al marchese Gino Capponi*, in *Poesie*, Mondadori, Milano 1987, p. 115.

10. Ceronetti, *Difesa della Luna*, p. 30.

11. G. Leopardi, *Zibaldone*, 4174, nell'edizione a mia cura, Mondadori, Milano 2001, III, pp. 2734-2735.

12. Ceronetti, *Difesa della Luna*, p. 25. Oggi 26 agosto 2012, qualche minuto prima di rileggere questi miei fogli, ho scorso tra le notizie dei giornali quella della scomparsa di Neil Armstrong. A pagina 19, «la Repubblica» riporta alcuni passi di una sua prolusione del 1971 all'Università dell'Ohio, tra i quali il seguente: «Ho avuto il privilegio di lavorare in un settore che si è dedicato all'allargamento degli orizzonti umani. La prima decade dei voli spaziali fu un'epoca di esplorazioni. La prossima sarà probabilmente il tempo delle applicazioni. Arthur Clarke, il famoso romanziere inglese, disse: "La strada delle stelle è stata scoperta appena in tempo. La civilizzazione non può esistere senza nuove frontiere". E molti storici hanno notato la relazione tra la pionieristica ricerca di nuove frontiere e il vigore e la fiducia di una nazione. Il vigore e la fiducia devono essere rafforzati se vogliamo mantenere la nostra vitalità. Invece un settore della nostra società sostiene che dobbiamo "lasciarci andare" e tornare a un ovattato mondo proustiano».

13. Ivi, p. 44. Ceronetti nella sua versione di Isaia traduce i versetti di 45,7: «Io semino la Luce e spargo la Tenebra | Sono l'autore del Bene e il creatore del Male | Io sono l'Essere | Opera mia è tutto». *Il Libro del profeta Isaia*, a cura di G. Ceronetti, Adelphi, Milano 1981, p. 257.

14. Ivi, p. 43.

15. Leopardi, *Zibaldone*, 4175, III, p. 2735.

16. Ceronetti, *Difesa della Luna*, pp. 30-31.

17. Ivi, p. 27.



18. G. Ceronetti, *Alla Luna, venendo da lei il piede umano, per il suo male*, vv. 1-7 e 26-34, ivi, pp. 23-24.

19. Ivi, p. 69. La «profezia» nel Dialogo è così espressa dalla Terra, con un'iniziale allusione agli abitanti «nè bestie nè uomini» che la Luna ha ammesso di avere: «... se i tuoi non si curano di conquistarti, tu non fosti però sempre senza pericolo: perchè in diversi tempi, molte persone di quaggiù si posero in animo di conquistarti esse; e a quest'effetto fecero molte preparazioni. Se non che, salite in luoghi altissimi, e levandosi sulle punte de' piedi, e stendendo le braccia, non ti poterono arrivare. Oltre a questo, già da non pochi anni, io veggo spiare minutamente ogni tuo sito, ricavare le carte de' tuoi paesi, misurare le altezze di cotesti monti, de' quali sappiamo anche i nomi. Queste cose, per la buona volontà ch'io ti porto, mi è paruto bene di avisartene, acciò che tu non manchi di provvederti per ogni caso». G. Leopardi, *Dialogo della Terra e della Luna*, in *Prose*, a cura R. Damiani, Mondadori, Milano 2006, pp. 48-49.

20. Ivi, p. 50.

21. Ivi, p. 51.

22. «Whatever their personal faith, | all poets, as such, | are polytheists». W.H. Auden, *Shorts*, edizione con testo a fronte a cura di G. Forti, Adelphi, Milano 1995, pp. 100-101.

23. «La laicità leopardiana procede sempre come una rarefatta, e tuttavia decisa a non estinguersi, liturgia». Ceronetti, *Difesa della Luna*, p. 68.

24. G. Leopardi, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in *Prose*, p. 660.

25. Leopardi, *Poesie*, p. 636.

26. Ceronetti, *Difesa della Luna*, p. 61, nota.

27. Leopardi, *Poesie*, p. 52.

28. G. Leopardi, *Canti, Frammenti*, XXXVII, vv. 17-20, in *Poesie*, p. 136.

29. «Quare nec tales dignantur visere coetus, | nec se contingi patiuntur lumine claro». Catullo, *Le poesie*, versioni e una nota di G. Ceronetti, testo latino a fronte, Einaudi, Torino 1969, pp. 198-199.

30. Ceronetti, *Difesa della Luna*, p. 67.

31. Ivi, p. 63.

32. Ivi, p. 62.

33. Ivi, pp. 64-65.

34. G. Leopardi, *Frammento sul suicidio*, in *Prose*, pp. 275-276.

35. Ceronetti, *Difesa della Luna*, p. 63. *Vissero* rinvia al «Vissero i fiori e l'erbe, | Vissero i boschi un dì», vv. 39-40 di *Alla Primavera, o delle favole antiche*, ma anche al «vixerunt» di Cicerone, cui Ceronetti dedicò nel 2001 la bella poesia *A Roma davanti al Tulliano* (in *Le ballate dell'angelo ferito*, Il notes magico, Padova 2008, pp. 23-24).

36. Leopardi, *Canti, Frammenti*, XXXVII, vv. 8-13, in *Poesie*, p. 136.

37. Ceronetti, *Difesa della Luna*, pp. 66-67.

38. Ivi, p. 62.

39. «La profondità va nascosta. Dove? Alla superficie». H. von Hofmannsthal, *Il libro degli amici*, a cura di G. Bemporad, Adelphi, Milano 1980, p. 56.

40. P. Citati, *Leopardi*, Mondadori, Milano 2010, p. 345.

41. Ceronetti, *Difesa della Luna*, p. 73. L'invettiva raggiunge vette che a quarant'anni di distanza, nell'immersione globale entro *l'envoûtement* tecnologico, immettono nei polmoni di coloro nei quali «lo spirito è qualche cosa» (come Leopardi diceva), folate di aria pura, da respirare quale antidoto all'inquinata e velenosa diffusa nelle menti e nei luoghi. Si rilegga ad esempio quest'intera pagina, precedente alla qui citata: «Dopo la veglia del 21 luglio, con le facce tirate e i fiati da giorno dell'espiazione, la grande canaglia che si staccava dai teleschermi sui quali due caute sagome lattiginose avevano deflorato la superficie dell'altro mondo, si sentiva tutta, come una banda notturna di *voyeurs* soddisfatti, libidinosamente partecipe dell'angelico stupro. Violata, violata, ripeteva la stampa universale in orgasmo, specchio ignobilmente fedele del rapimento dei suoi lettori perineali. E subito dopo il violaceo godimento, il loggione insaziabile si metteva in attesa di nuovi, più acrobatici e più emozionanti stupri, di nuove *exuviae* sanguinose di altri pianeti violati, ai balconi macchiati della Siberia e della Florida. E dagli uomini di lettere (perché la testa umana, in queste confusioni planetarie, anche se ha letto Leopardi, sbatte di qua e di là senza capire, senza poter più chiarire, penetrare, giudicare) un fracidume retorico, un urlare beato, una prudenza fatua, un filosofare squarquoio, una superficiale perplessità che in fondo diceva sì sì a tutto, un tradire basso, senile, vigliacco, di gente pronta ad accettare, a subire, a credere, a lasciar correre, a digerire, di gente molto più terrorizzata dall'accusa pendente, invisibile, su ciascuno, di essere mosche del letamaio dell'antistoria, che dall'aria lucidamente avvelenata dalle macchine protese nel senso della Storia (quanto più roseo l'ottimismo, tanto più neri i polmoni), di gente che scrive *l'Uomo, il dominio dell'uomo, l'avvenire dell'uomo*, liquefacendosi per le *prospettive aperte*, inumidendosi per le *nuove dimensioni raggiunte* e sconcacandosi per la *necessità di un nuovo umanesimo*, che assicuri pace mondiale e colonizzazione (però pacifica!) di tutto il sistema solare. *L'umanità, tutta l'umanità*: sempre nel nome di questo mostro inesistente, che dovrebbe avere un solo cervello, due orecchie, una bocca ec., si drizzano le tirate febbrili, le predicazioni elzeviristiche, i telegrammi gaudiosi, le preghiere da inoculare, i voti ribolliti, le encicliche rugiadose, i messaggi

da strofinare sulle piaghe sgomitolate. La nostra miseria, in queste estasi collettive, mostra la sua faccia più tetra». È una prosa di un radicale leopardismo, nel lessico (con i due «ardiri» di *squarquoio* e *sconcacarsi*), nella filosofia, nello stile.

42. Riporto a titolo di curiosità, ma non solo, la descrizione araldica dello stemma di Torre del Greco: «Campo di cielo alla figura del monte Vesuvio fumigante verso destra, alla torre di due piani, ciascuno merlato, aperta e finestrata, avente sull'arco della porta la cifra romana VIII di nero, terrazzata sopra un viale alberato; la torre attraversante sul tutto, sormontata nel capo da otto stelle d'argento ordinate in alto. Lo stemma è circondato alla base da due rami, uno di quercia e uno di alloro, annodati con nastro riportante il motto "Post Fata Resurgo"».

43. G. Leopardi, *I nuovi credenti*, v. 75, in *Poesie*, p. 398.

44. Salomone è richiamato sin dall'inizio della satira: «... le carte ove l'umana | Vita esprimer tentai, con Salomone | Lei chiamando, qual soglio, acerba e vana», ivi, vv. 1-3, p. 396.

45. Ceronetti, *Difesa della Luna*, p. 70. La carta della Luna che traggio da Internet digitando le parole «tarocchi antichi» è accompagnata da questa spiegazione anonima: «Il pallido volto del nostro satellite si specchia in uno stagno al centro del quale un enorme granchio, in analogia con il segno zodiacale del Cancro, domicilio della Luna, divora tutti i residui, vale a dire il peso del passato, affinché l'acqua non esali cattivi odori; presso la riva due cani, le costellazioni del Cane maggiore e del Cane minore, sorvegliano il cammino della Luna, diffidandola con il loro abbaiare dal discostarsi dalla sua orbita. Rappresentano quindi i difensori dell'ordine cosmico, della proprietà e dell'inconscio, come testimonia la presenza stessa delle due torri ammonitrici, erette a guisa di sentinelle nel misterioso territorio. E, del resto, questa connessione della Luna con il cane (o il lupo) esiste da sempre nella leggenda e nel mito. Da notare che le gocce che sembrano piovere dall'astro, in realtà non discendono verso la terra, ma, piuttosto, salgono da essa, come attratte dal misterioso potere lunare».



Pasquale Di Palmo

L'universo libresco di Ceronetti

Se vedete sui gradini di una chiesa di provincia un uomo magro, il volto scavato di un asceta, capelli tagliati alla paggio sotto il basco stinto, un impermeabile logoro, due o tre libri per le mani compresa una grammatica araba, piena di note a margine, non fategli l'elemosina perché non è un povero vagabondo. Si chiama Guido Ceronetti, è uno dei più grandi scrittori italiani di questo secolo.

Così scriveva Claudio Serra in un articolo apparso nel 1986 nella «Domenica del Corriere».

Nato il 24 agosto 1927 a Torino, Guido Ceronetti, crudele cantore di una modernità che sembra coinvolgere una moltitudine di esistenze sempre più mortificate e innaturali, ha festeggiato l'ottantottesimo compleanno in forma riservata e schiva. Le sue vicissitudini editoriali si snodano attraverso un percorso intellettuale eccentrico e, al tempo stesso, rigoroso che presenta infinite sfaccettature: dalla traduzione di classici al saggio di taglio erudito, dall'apoforisma folgorante ai numerosissimi articoli e elzeviri, dal romanzo più anomalo alla poesia d'impronta anacronistica, dalla *pièce* per gli spettacoli di marionette alla recensione caustica e solforosa.

Si tratta di un'opera complessa, ancora *in fieri*, che non è stata abbastanza studiata nella sua integrità. Ceronetti si è imposto all'attenzione della critica e dei lettori più attenti come una sorta di «oracolo» contemporaneo, che adopera ora il tono



profetico che contraddistingue tante sue versioni, soprattutto dai libri tratti dall'Antico Testamento, ora una cadenza più disinvolta e sarcastica, sulla falsariga degli autori latini tradotti (da Giovenale a Catullo).

D'altro canto la vicenda bibliografica di Ceronetti appare quanto mai articolata, contraddistinta sia dal ricorso ad alcuni editori particolarmente presenti come Rusconi, Einaudi e Adelphi, sia dalla collaborazione con piccoli stampatori di qualità che gli hanno permesso di licenziare titoli apparentemente marginali o di sbizzarrire il proprio estro creativo anche dal punto di vista grafico (l'autore torinese è un eccellente illustratore: si veda in tal senso il catalogo della mostra tenuta nel novembre 2006 al palazzo Ducale di Genova intitolato *Nella gola dell'eone*, pubblicato dal Melangolo nello stesso anno).

Inoltre bisogna considerare che molti titoli originariamente pubblicati per una casa editrice sono stati riproposti, spesso in edizione rimaneggiata, con un'altra. Si tratta dunque di una bibliografia quanto mai composita, che abbisogna di studi specifici. In questa sede ci limiteremo a segnalare i titoli più importanti o quelli che presentano una qualsivoglia curiosità, suddividendo in cinque sezioni l'opera dell'autore torinese: poesia, saggistica, narrativa, traduzioni e teatro.

L'esordio avviene all'insegna della poesia con i *Nuovi salmi. Psalterium primum*, editi da Pacini-Mariotti di Pisa nel 1955, cui seguono nel 1957 i *Nuovi salmi*, pubblicati a Torino presso L'Impronta in un'introvabile edizione di 210 esemplari. È sintomatico ciò che scrisse Sergio Pautasso a proposito di queste due sillogi: «Delle due raccolte, quella pisana aveva il diritto di primogenitura. Per noi, però, contava l'altra, quella locale, con il colophon che recitava: "Di questo Salterio | sono stati tirati | 210 esemplari | presso la Stamperia | Impronta | via Morgari 23 | a Torino", che in apertura presentava il disegno di Felice Andreasi di soggetto tra biblico e mitologico: a questa era affidata la sua piccola e circoscritta fama di poeta».

In seguito Ceronetti pubblicò nella rinomata collana «bianca»

di Einaudi *Poesie, Frammenti, Poesie separate* (1968), che annovera i versi composti fra il 1949 e il 1968, cui seguirà nella stessa collezione *Poesie per vivere e non vivere* (1979). Tra le due pubblicazioni einaudiane si inserisce quella edita da Corbo e Fiore nel 1978 in 200 copie numerate con il generico titolo di *Poesie (1968-1977)*, accompagnata da un'incisione di Edo Janich. Del 1987 è *Compassioni e disperazioni*, stampato nella collana dei «Supercoralli» con il sottotitolo *Tutte le poesie (1946-1986)*, con un collage dello stesso autore riprodotto in copertina.

Molto interessante sarebbe approfondire l'aspetto filologico di questi lavori, essendo presenti molteplici varianti, tra cui l'eliminazione e l'aggiunta di alcune composizioni. Ci limitiamo a trascrivere ciò che lo stesso Ceronetti riporta nella bandella del volume: «Del mio taccagno lavoro alchemico tra le visioni della parola ecco quasi tutto quel che ho messo in versi non di traduzione e interpretazione di testi, all'incirca duecento brevi o non lunghi componimenti, di cui vuole fornire un'idea cruda e netta il titolo, *Compassioni e disperazioni*».

Inoltre segnaliamo l'uscita nel 1992 di *Scavi e Segnali*, pubblicato da Tallone in un'edizione numerata di 365 esemplari che accoglie liriche scritte tra il 1986 e il 1992, sorta di ideale prosecuzione dello specimen poetico einaudiano del 1987. *La distanza*, pubblicato da Rizzoli nel 1996, annovera poesie composte tra il 1946 e il 1996, cui segue il volumetto *Le ballate dell'angelo ferito*, edito nel 2009 dal Notes magico di Padova in una collana che aveva ospitato anche *Due cuori e una vigna*, curioso *divertissement* in cui s'appalesa il gusto grafico dell'autore per la corrispondenza *d'antan*.

Per quel che concerne il versante della saggistica bisogna perlomeno menzionare *Difesa della Luna e altri argomenti di miseria terrestre*, stampato da Rusconi nel 1971, cui seguì nel 1976 l'adelphiano *La carta è stanca*. In entrambi i titoli l'estro di Ceronetti passa sapientemente da un argomento all'altro, come si legge in quarta di copertina della scelta allestita per l'edizione del 2000 di *La carta è stanca*:

Così, accanto a certe fulminee perlustrazioni nei cunicoli del passato (i grandi amori che da pellegrino devoto Ceronetti torna regolarmente a visitare: Bosch, i catari, Munch, Sade, Lucrezio, Céline), il lettore ritroverà, o scoprirà con delizia, testi che affrontano questioni su cui la polemica è oggi non meno rovente di quanto lo fosse venticinque anni fa: l'aborto e la scuola, la violenza e l'eutanasia – nonché alcune delle più idiosincratice e vertiginose delle sue divagazioni: da quella sul diavolo a quella, esilarante, sul «male di laurea».

Sempre per Rusconi nel 1978 esce *La musa ulcerosa*, con un'illustrazione in copertina della moglie, Erica Tedeschi. Sin dal sottotitolo, *Scritti vari e inediti*, è possibile arguire la vastità dei temi trattati. L'anno successivo è la volta di quello che viene unanimemente considerato uno dei capisaldi dell'opera di Ceronetti, *Il silenzio del corpo*, pubblicato da Adelphi nel 1979 e ristampato a più riprese in lezioni rivedute e accresciute. Il libro fornisce una serie di osservazioni sul tema del corpo (*Materiali per studio di medicina* è l'emblematico sottotitolo), con una visuale a tutto tondo sulle varie implicazioni che, nell'arco dei millenni, sono state attribuite al suo «silenzio»: dalla Bibbia a Jack lo Squartatore, dai vampiri ai medici della mutua.

Appaiono sempre per Adelphi *La vita apparente* (1982), *Pensieri del Tè* (1987), *L'occhiale malinconico* (1988), *La pazienza dell'arrostito* (1990), *Tra pensieri* (1994), *Cara incertezza* (1997), *La lanterna del filosofo* (2005), *Insetti senza frontiere* (2009). Un discorso a parte meritano i due libri forse più conosciuti di Ceronetti: *Un viaggio in Italia* (1983) e *Albergo Italia* (1985), proposti entrambi da Einaudi. Si tratta di uno degli apici della scrittura di Ceronetti, in cui la sua disincantata visione del mondo si manifesta mettendosi a contatto con le vicende sordide e abiette della realtà italiana. *Briciole di colonna* e *Lo scrittore inesistente*, usciti per l'editrice La Stampa rispettivamente nel 1987 e nel 1999, presentano una scelta di articoli scritti per il quotidiano torinese. Nel 2000 vede la luce nella collana «Bur-La scala» di Rizzoli l'antologia filosofica personale

*La fragilità del pensare* mentre l'ultimo titolo einaudiano è *Ti saluto mio secolo crudele* (2011).

Rari sono i volumi di narrativa, il più importante dei quali è *Aquilegia*, stampato da Rusconi nel 1973, con illustrazioni di Erica Tedeschi e, in edizione, riveduta, da Einaudi nel 1993. Ci sono poi *D.D. Deliri Disarmati* (1993) e *N.U.E.D.D. Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati* (2001), entrambi inseriti nella collana «Supercoralli» einaudiana. Nel 2000 esce, sempre per i tipi della casa editrice torinese, *La vera storia di Rosa Vercesi e della sua amica Vittoria*, che riporta in calce la seguente dichiarazione: «Per scrivere questa storia l'autore non si è servito di alcun mezzo elettronico, né ha fatto ricorso a sistemi di ricerca informatica». Di Einaudi è anche *Piccolo inferno torinese* (2003), mentre Adelphi ha dato alle stampe nel 2011 l'insolito romanzo *In un amore felice*.

Per quel che riguarda le traduzioni risultano indispensabili le versioni bibliche, di cui ci limitiamo a riportare l'indicazione dell'edizione originale: *I Salmi* (Einaudi, 1967), *Qobélet o l'Ecclesiaste* (Einaudi, 1970), *Il Libro di Giobbe* (Adelphi, 1972), *Il Cantico dei Cantici* (Adelphi, 1975), *Il Libro del profeta Isaia* (Adelphi, 1981). Da ricordare altresì le versioni dai latini: *Epigrammi* di Marziale (Einaudi, 1964), *Le poesie* di Catullo (Einaudi, 1969), *Le satire* di Giovenale (Einaudi, 1971). Vari titoli di traduzione dal prediletto Kavafis. Ricordiamo infine le antologie di traduzioni *Come un talismano* (Adelphi, 1986) e *Tralfitture di tenerezza* (Einaudi, 2008).

A suggellare l'articolo, in cui si è tralasciato, per motivi di spazio, qualche ulteriore titolo, segnaliamo alcuni testi scritti per gli spettacoli di marionette del Teatro dei Sensibili che lo stesso Ceronetti ha fondato con la moglie Erica: *Viaggia viaggia, Rimbaud!* (Il melangolo, 1992), *La iena di San Giorgio* (Einaudi, 1994) e *Rosa Vercesi* (Corraini, 2005 e Einaudi, 2007). Infine il carteggio di Sergio Quinzio, *Un tentativo di colmare l'abisso. Lettere 1968-1996* (Adelphi, 2014), e il volume *L'occhio del barbagianni* (Adelphi, 2014).

Mauro Fogli

Guido Ceronetti e il male

L'obiettivo che ci proponiamo in questo breve intervento è quello d'indagare la riflessione ceronettiana sul problema del male. Per questa occasione c'inoltreremo in una comparazione con un pensatore francese che su questo tema ha proposto alcune teorizzazioni, Georges Bataille. Da un lato l'ispirazione per questo confronto deriva dalla radicalizzazione del «concetto di negativo»<sup>1</sup> che si viene a formulare nella sua opera, *La letteratura e il male* (Rizzoli, 1973); questa rappresenta infatti un'occasione critica feconda per ciò che descriveremo della poetica di Ceronetti. Dall'altro, sebbene i significati di «trasgressione ed eccesso»<sup>2</sup> proposti da Bataille non si concilino con quelli ricercati dell'Aforista, crediamo che sia proprio alla luce di quel loro «superamento dialettico»<sup>3</sup> che si possono intercettare alcune comunanze positive. In un'intervista condotta da Pierre Dumayet nel 1957 per l'*Institut national de l'audiovisuel*, alla domanda sulle ragioni del titolo dell'opera, Bataille risponderà:

Mi sembra che la letteratura se si mantiene lontana dal male, diventi presto noiosa. È sorprendente. Credo comunque che molto presto diventi palese che la letteratura deve mettere in causa l'angoscia, che l'angoscia è sempre basata su qualcosa che va male, su qualcosa che finirà senza dubbio molto male, e che se mettiamo il lettore in prospettiva, o per lo meno nella possibilità di una storia che si concluderà

male per i personaggi ... fintanto che il lettore rimane in questa situazione di disagio, si crea una tensione che rende la letteratura non noiosa.<sup>4</sup>

La tesi che viene esposta muove dall'assunto per cui la letteratura sia il luogo dove l'esistenza raggiunge l'apice della propria dissipazione e in cui lo scrittore dichiara la propria colpevolezza e la propria puerilità, ribellandosi alle regole del mondo civile adulto, nella metafora della disobbedienza del bambino ai propri genitori. Offrendo una retrospettiva unica nel suo genere, il pensatore francese dimostra la validità della propria argomentazione ripercorrendola in modo «circolare» negli otto autori a cui rivolge il proprio sguardo: Emily Jane Brontë, Charles Baudelaire, Jules Michelet, William Blake, François de Sade, Marcel Proust, Franz Kafka e Jean Genet.

Gli spunti più interessanti del nostro raffronto con Ceronetti, nascono in particolar modo con Baudelaire. La riflessione parte da un dialogo che Bataille apre con Sartre, il quale a sua volta scrisse una controversa monografia pubblicata nel 1946 che prende il nome del poeta francese. Secondo le osservazioni di Sartre, Baudelaire tramite la scelta consapevole del male avrebbe posto se stesso (non dal punto di vista letterario) in una posizione minoritaria che si risolve nei confini di una gabbia dialettica per cui la «creazione deliberata del Male, cioè l'errore, è accettazione e riconoscimento del Bene».<sup>5</sup> Rivisitando le intuizioni del filosofo dell'esistenzialismo, ma anche segnalandone le falle, Bataille descrive il bene come la categoria di coloro che scelgono di perseguire l'utile e il vantaggioso, in una parabola che tende verso l'avvenire; al contrario egli descrive il male come il luogo in cui si attua l'esperienza residuale e in perdere dell'artista, consumate nell'istante e in un piacere sfuggente, calandolo inevitabilmente in una spirale d'insoddisfazione, ma in cui si manifesta la sua seduzione al male. Ciò che s'arriva a dimostrare per Baudelaire è che nella profondità del suo rifiuto non vi è «per nulla l'affermazione di un principio opposto»<sup>6</sup> ma anzi che egli

esprime soltanto lo stato d'animo paralizzato del poeta, e lo esprime in ciò che esso ha di non difendibile, di impossibile. Il Male – di cui il poeta subisce il fascino, anziché farlo – è proprio il Male, in quanto la volontà, che può volere soltanto il Bene, non ha in esso la più piccola parte.<sup>7</sup>

L'essenza propria della poesia è da porsi ontologicamente nell'opzione del male, perché all'atteggiamento «minore» e infantile del poeta corrisponde in realtà il potere della sua libertà, in rovescio al giogo delle costrizioni e dei doveri a cui giocoforza sceglie di volersi asservire colui che compie la scelta del bene e dell'utile, l'uomo adulto e prosaico. Il poeta dunque è colui che non desidera ciò che vuole e desidera ciò che non vuole:

In *realtà* prevale in lui il rifiuto di lavorare e di essere quindi soddisfatto; egli mantiene al di sopra di sé la trascendenza dell'obbligo soltanto per accentuare il valore di un rifiuto e per provare con forza l'attrazione angosciosa verso una vita insoddisfacente.<sup>8</sup>

Immergendosi in una dimensione per certi aspetti «infernale», sia la letteratura che la poesia, acquistano la valenza del negativo, inteso come dimensione contraria entro cui lo scrittore si «getta» per i sentieri inediti di nessuna «edulcorata» e confortante utilità sociale. Ciò che viene a profilarsi si sintetizza nel seguente assunto:

Io penso che l'uomo si erga necessariamente contro se stesso e che egli non possa riconoscersi, non possa amarsi fino in fondo, se non è oggetto di una condanna.<sup>9</sup>

Riconoscendo, da un lato, l'inavvertenza sartriana che, come si percepisce in *La letteratura e il male*, colpisce l'atto poetico (non chiaramente distinto dal mondo prosaico) dell'uomo Charles Baudelaire e non più significativamente la sua opera letteraria; affiora dall'altro una certa radicalità da parte di Bataille che, come si evince dalla sua affermazione, sembra far

coincidere questa condizione tracotante e in perdere del poeta con quella più in generale dell'umanità. Cerchiamo ora di calare il profilo di Ceronetti lungo queste traiettorie interpretative. Confrontandolo con l'ultima asserzione citata, da una prima ipotesi «svalutativa» si produce l'esito per cui egli, non ergendosi contro se stesso ma contro il mondo e non divenendo quindi oggetto di una propria condanna, ma soggetto di una condanna «universale», escluda la propria possibilità di amarsi «fino in fondo» e, quindi, di riconoscersi. La posizione dell'Aforista non sarebbe idealmente conciliabile con quella libera e condannata del poeta poc'anzi accennata, ma con quella dispregiativa dell'uomo prosaico. Il sentimento d'indignazione e di odio per gli uomini che talvolta «puntella» la poetica di Ceronetti sarebbe dunque negatore di quella «ricerca di impossibile»<sup>10</sup> e di «inutilità»<sup>11</sup> della poesia, perché in essi si rivela una sua collaborazione indissolubile con la realtà e «i dati dei sensi nella loro nudità»,<sup>12</sup> svelando una stretta parentela con la verità morale e un profondo coinvolgimento con l'etica. Ma se ci si riflette, almeno in relazione alla ricerca di impossibile che coinvolge Ceronetti nel suo personale duello con la letteratura, da questo primo confronto nascono molte perplessità. L'Aforista «ammicca» al male e ne *Il silenzio del corpo* vi è menzione proprio di Baudelaire, in un frammento che dispensa un buon punto di partenza per approfondire la nostra riflessione:

Stupido nostro trovare orribili e maledire gli animali necrofagi. Li conosciamo abbastanza? E se sapessero, più di noi, la bellezza dei cadaveri, quel che Baudelaire ha intuito, *charognard* sublime, e che non vedeva il veggente Efeso, consigliando buttatevi via come escrementi? La macchia addominale che fa inorridire il povero Bovary, che pure era medico, quando alza il velo di Emma, forse è una splendida luna nell'acqua tra cigni e ninfee per un avvoltoio.<sup>13</sup>

I luoghi comuni della bellezza e del sublime subiscono in quest'istantanea un inquietante ribaltamento; la provocazione infatti mira a suscitare un disgusto immediato e antipedagogico,

e cerca poi d'intrufolarsi tra le zone grigie dell'inconscio per destabilizzare chi legge riguardo alla possibile mediocrità delle proprie inibizioni razionali. E il richiamo specifico al poeta francese ci suggerisce un chiaro indizio di prossimità tra le rispettive poetiche. A nostro avviso, infatti, ciò che cambia nella prospettiva di Ceronetti sono i valori legati a tale ribaltamento, mantenendosi pur sempre integro il concetto di *dépense* di Bataille del gioco della letteratura.

Il filosofo francese esalta la ribellione intrinseca dell'atto poetico da lui descritto, mentre lo stesso atto in Ceronetti assume il valore della sua rassegnazione pessimistica. Se nel primo si ribadisce la necessità dell'artista di volere l'impossibile, in Ceronetti si erge un'analoga necessità, ma nei confronti dell'assoluto che non si discosta semanticamente dall'impossibile di Bataille e in cui si fonda tutto il suo sforzo conoscitivo. In esso non si genera, però, un'eversione, ma la non accettazione dei dati materialistici e storici dell'economia a cui il pensatore francese subordina le proprie teorie. La seconda considerazione si muove nei confronti delle categorie di sacrificio e di colpa implicite nell'attività della poesia per Bataille. Per il pensatore francese sono «rari esseri umani che dispongono di questo elemento»<sup>14</sup> ed è molto forte l'ambiguità di questa elezione «minoritaria», e il cui prezzo è la vita stessa di chi sceglie d'immolarsi, evocando una sensazione di cristianesimo «sublimato» e di martirio del poeta al negativo. Emblematiche queste sue osservazioni sulla letteratura:

La letteratura è simile alla fiamma di una lucerna: quanto la fiamma consuma è la vita, ma la fiamma è vita nella misura in cui è morte, nella misura in cui, in senso proprio, muore, come la fiamma consuma la vita bruciando.<sup>15</sup>

Se per *Il silenzio del corpo* si è esclusa la presenza di poesia intesa come forma, riteniamo di conseguenza (in una sfera di giudizio che per forza è soggettiva) di stabilirne una stessa



latitanza, in termini di vocazione, così per come si propone attraverso la lettura di Bataille. Ma con questa osservazione non si sta affermando che in Ceronetti non avvenga la stessa seduzione per il male. Crediamo che egli abbia delineato in questo un proprio percorso, sulle orme di quanto è stato suggerito da Bataille nel 1957, ma determinando una sua spontanea, quanto involontaria «secessione».

In Ceronetti come abbiamo più volte ribadito, per la costituzione letteraria dello scrittore al «procedere per frammenti», si riscontra una poliformità espressiva realmente eterogenea che trova ascendente nell'atto satirico, senza mai risolversi definitivamente in esso. Le numerose zone tenute in «ombra» dalla concezione poetica di Bataille, come i molti luoghi impropri dell'aforisma odierno, sono gli spazi che egli frequenta, ma con zelo e fedeltà al male, ricercando i propri transeunti rimedi e perfettamente consapevole dell'inutilità implicita delle proprie soluzioni.

Se la poesia per Bataille muore nell'istantaneità ed è indifferente al futuro, anche l'aforisma di Ceronetti è condannato al bruciarsi nello stesso istante, perché anche la sua forma non prosegue, ma staziona, alle volte contemplando e alle volte disperando. Su un altro versante, se per Bataille la letteratura ha l'obbligo di mettere in crisi, realizzandosi come trasgressione di quelle realtà solide che gli uomini tendono a chiamare bene, allo stesso modo, come in precedenza è stato suggerito, l'Aforista origina uno smantellamento dei luoghi comuni tramite la satira, di cui però è già a conoscenza della sostanziale inefficacia. La differenza con il poeta di Bataille sta, a nostro avviso, nella qualità della concezione morale di Ceronetti, il quale rifugge da una scelta di autocondanna, perché lontano in primo luogo dai propositi di quell'elezione poetica in negativo prima suggerita. In definitiva si genera una distanza dai moralismi canonici contro cui Bataille ha postulato la sua teorizzazione di «sovrersione poetica». Ma per chiarire meglio quanto stiamo sostenendo, tra le differenti posizioni del male di Bataille e

quello di Ceronetti, ci sembra opportuno definire i tratti del manicheismo di quest'ultimo, per le conseguenze che esso comporta nella sua percezione letteraria delle vicende umane. Gli esempi per confermare questa osservazione, entrano in relazione alle cifre aforistiche proprie di Ceronetti:

Una conoscenza priva di un'idea imponente del Male, del Male come universo e principio, che non tenga conto del male che l'uomo è e fu, e che è costretto a espiare, è una conoscenza in vista del Male, in favore del Male, probabilmente, dal Male.<sup>16</sup>

In linea generale la connotazione odierna del manicheismo per «estensione» rimanda a concezioni letterarie e filosofiche in cui si predilige una lettura del mondo in chiave dualistica, ovvero nella conflittualità tra bene e male, luce e tenebra, riconosciuti come gli elementi «originali» dell'aspetto dell'esistenza e della condotta umana. Poi ciò che divide, all'interno della cornice di tale pensiero, è l'*èthos* che muove alla base del discorso e che sin dai suoi esordi con la religione fondata da Mani ha poi risentito dell'avvicendamento di influssi che vanno dallo gnosticismo, alla critica di Sant'Agostino, alle filosofie orientali, per arrivare fino agli sviluppi filosofici di Spinoza e Schopenhauer. In questa direzione, ciò a cui sembra condurci la visione personale che propone, Ceronetti richiama due osservazioni, la prima inerente la pericolosità dell'eliminazione del concetto di Male:

La privazione del senso del male radicale è pericolosissima per una religione. Il cristianesimo l'ha perduta. L'Islam non l'ebbe mai. Mancandogli il senso, una visione del male, l'Islam può diventarne portatore e veicolo inconscio, come un malato che ignora la sua malattia contagiosa. E un cristianesimo che non ha più un'idea del male non può opporre nessuna barriera.<sup>17</sup>

A un livello superficiale ciò che si manifesta è un generale dissenso contro la relativizzazione dei valori morali insiti nei



comportamenti umani; ma scendendo poi in profondità l'allontanamento vero e proprio di cui si rende artefice può essere fatto risalire a Sant'Agostino, il quale, dopo un iniziale approdo al manicheismo, contrappose una sua emblematica critica a tale pensiero, divenuta poi valore della Chiesa cattolica romana. In questa critica egli nega il male come principio costitutivo, per cui l'istanza del negativo perde la sua sostanza e il maligno stesso arriva a essere annoverato nell'egida aprioristicamente positiva di Dio. E, a seguire il frammento della *Lettera contro i Mani*, in cui sono contenute le asserzioni del teologo di Ippona:

Chi dunque organizzò queste cose? Chi le distribuì e le distinse? Chi diede il numero, le qualità, le forme, la vita? Infatti tutte queste cose di per se stesse sono buone, né si trova altri a cui possano essere attribuite, se non derivano da Dio autore di tutti i beni ... Non dunque così costoro si sforzano di presentarci questa che chiamano terra delle tenebre ... Enumerare tante cose buone, e dire che sono aliene da Dio autore di ogni bene, questo significa non riconoscere nelle cose il così grande bene dell'ordine, né in sé il così grande male dell'errore.<sup>18</sup>

La seconda osservazione si riconduce ad alcune posizioni di Ceronetti, deducibili attraverso numerosi esempi aforistici, ricorrenti tanto ne *Il silenzio del corpo* quanto nel resto della sua produzione. Si riportano i più significativi:

Il pane è cattivo, mangiarne poco raccomandava Celine ... Il pane è ambiguo, come ogni cosa che vale e significa. Contiene un fermento, e senza questo fermento non sarebbe pane, ma il fermento è impurità cadaverica, è morte che vive. Fuggire dall'Egitto con l'azzima pasquale significa volontà di abbandonare dietro di sé ogni impronta di morte ... Il rifiuto di mescolarsi alla morte è l'errore e il miracolo ebraico: preclude agli ebrei una vera trascendenza spirituale, ma li radica nel tempo umano ... Bisognerebbe mangiare pane una volta all'anno, e azzima tutti i giorni ... In realtà siamo condannati al pane noi eredi dell'Egitto, figli e schiavi del forno, ed è giusto avere per

principale alimento un prodotto dello sforzo umano che porta in sé la luce e la tenebra.<sup>19</sup>

La salvezza del bene è edificante, quella del male essenziale.<sup>20</sup>

Tramite il primo esempio riportato, l'Aforista ribadisce la necessità del male; in questa occasione tramite il fermento del pane, ingrediente simbolicamente ricondotto alla Morte e alla Tenebra e contrapposto all'azzima ebraica. Si verifica la sua distanza anche nei confronti della tradizione giudaica, mentre poco sopra essa si presentava solo con il cristianesimo e l'islamismo. Nel secondo emerge il male come entità fondamentale, da cui si deriva un dato salvifico per l'uomo di natura più «essenziale» rispetto a quello riscontrabile attraverso il bene.

E in questa posizione, a nostro avviso, si determina l'originalità dell'*éthos* di Ceronetti rispetto alle concezioni canoniche del manicheismo, segnate indelebilmente da una ricerca di «salvezza» in funzione di una prevalsa del bene e, nel complesso anche la sua sostanziale «inferenza» nelle teorizzazioni sul male e la letteratura di Bataille. Proseguendo, alcuni degli effetti più importanti e a nostro avviso straordinari di questo legame necessario, quasi antidotico per l'uomo, si possono estrapolare dalle sue visioni aforistiche riguardo al concetto di amore:

Scaraventiamo tutto in questi poveri vasi, tutte le escrezioni dell'anima, tutte le malattie della mente, tutto il nero della vita, e lo chiamiamo *amore*. E se questo nostro veleno, non si trasforma in un essere che ci somiglia, ci troviamo imperfetti, mortali, senza sostegno.<sup>21</sup>

L'amore, restituito al lettore in queste vesti, viene letteralmente «rapito» dalle file stereotipate del bene e della luce, per essere ricondotto in quelle più oscure e misteriose del male, e di cui Ceronetti ci sussurra la radice velenosa, impossibile da tradurre solo come un danno, ma più verosimilmente nella sua valenza basilare e protettiva per l'uomo. In modo inverso a quanto successo in precedenza nell'aforisma sulla necrofagia di

Baudelaire, in questa occasione è nei valori che naturalmente sono associati al bene, nella fiducia rassicurante per la virtù amorosa, che Ceronetti ricava le tracce di un'imperfezione per muoversi contro qualsiasi luogo comune.

E infatti l'Aforista sostiene che:

Per non vedere nelle forze attive della distruzione il Dio che cerchiamo e amiamo, è utilissima la funzione di Satana, che ci maschera l'intollerabile verità.<sup>22</sup>

E in definitiva perché:

La scelta profonda dell'uomo sarà sempre per un inferno appassionato, piuttosto che per un paradiso inerte.<sup>23</sup>

La connaturalità del male dunque è il valore che viene ad affermarsi, un male che abita l'uomo ancor prima del suo opposto e che contraddistingue la condizione del suo «gioco» nel mondo. Con una certa rilevanza si denota la presenza della stessa opposizione che stiamo cercando di descrivere, nei termini questa volta alchemici, di *Nigredo* e *Albedo*:

La passione di Mozart per la scatology, l'eroticismo, il linguaggio sporco, la crudezza verbale... Aveva delle riserve nere, un suo Inferno di suoni impuri, che trasformava nella Camera Angelica in plenitudine edenica, la sua *nigredo* e la sua *albedo*.<sup>24</sup>

Ormai giunti in fondo a questo scritto, tramite Giorgio Manganelli (che con il suo saggio *La letteratura come menzogna* chiaramente ha ripercorso le orme di Bataille), sembrano convalidarsi molte delle nostre ipotesi sulla scelta letteraria affrontata da Ceronetti. In una recensione su «La Stampa» del volume *La carta è stanca* (Adelphi, 1976) Manganelli scrive:

Guido Ceronetti ha torto: non intendo dire che ha torto su un certo argomento, che è dove che sia discutibile: ha sempre e soltanto torto.

Il torto è il privilegio della letteratura, e Ceronetti lo esercita senza ritegno. È il «porsi dalla parte del torto», operazione intellettualmente difficile e che non sempre riesce ascetica come deve, che descrive l'unicità, la sgradevolezza, il fascino di certi scrittori.<sup>25</sup>

Questo «porsi dalla parte del torto» così correttamente individuato da Manganelli, trae le proprie singolari coordinate la bussola morale dell'Aforista, pioniere di un innovativo «ritaramento» dei propri poli conoscitivi e dinnanzi ai quali come lettori si è lontani dall'avvertire la sicurezza dei porti quieti e «disneyani» di una visione manichea del mondo. La vertigine e l'errore dell'uomo che Ceronetti cerca di contemplare, portano con loro luce e buio, negandosi magistralmente a qualsiasi fallibile (defettibile) soluzione di continuità. In questo si esprime la vicinanza nel male al non-sapere di Bataille e la sua lontananza dall'assolutismo hegeliano.

Possiamo dunque sostenere che l'operazione letteraria di Ceronetti risieda nel male, e questo «tesoro» che lo accompagna si riconosce nei tratti del suo non essere fino in fondo spinoziano:

Potrei ancora dirti spinozista dal momento che Errore, Dolore, Stortura, Peccato, Mostruosità, Caricatura, Assurdità. Imperfezione, Deformità, Stranezza, Demenza, Miseria, sono tutto il succulento contenuto della mia valigia randagia?<sup>26</sup>

Egli è testimone della seminalità del male nell'uomo e in esso si colloca, non come un riflesso in negativo e consapevole di una morale abietta, ma costituito in una propria morale sostanzialmente diversa e grazie alla quale si libera dalle catene di una dialettica canonizzata tra male e bene. Riunendo infine sotto la stessa ala gli elementi offerti in questo scritto sul temperamento *cholericus* dello scrittore di Andezeno, l'indignazione e la satira di cui è sorella esorcizzante, sono presenti tanto ne *Il silenzio del corpo*, quanto in numerose altre occasioni delle sue opere aforistiche. La sua strategia letteraria votata a questa predisposizione collerica, si pone in maniera spesso

ambigua e sempre sfuggente, rispetto al discorso sul male impostato da Ceronetti e che molto si descrive in un amore «stoico» per esso, che ne rifiuta gli esiti elettivi e martirizzanti. Nel bianco e nero delle sue istantanee al mondo, anche l'ombra ha i suoi vertici di sublimità e la luce il suo momento di panico e vertigine. Quindi dalla loro osservazione nella poetica dell'Aforista si riflettono dei valori collerici del tutto umani e comprensibili. Per lui infatti:

Chi osa distruggere, vuole in profondo, e prima di tutto la distruzione propria.<sup>27</sup>

E se talvolta anche a Ceronetti capita di farlo:

Se qualche volta dissacro, è perché spero, sotto la crosta del dissacrato, di trovare altro sacro vivo.<sup>28</sup>

E quindi non sussistono così le condizioni per diagnosticare uno scompenso di *bile gialla*, perché in fondo per il suo corpo letterario:

Dissacrare è un mestiere facile. Perciò deve ripugnarci.<sup>29</sup>

1. A. Tito, *Filosofo dell'eccesso e mistico senza Dio*, «l'Unità», 6 settembre 1997, p. 6.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*.

4. Sbobbatura e traduzione mia tratta dalla videointervista a Bataille, disponibile presso gli archivi digitali dell'Ina al sito: <http://www.ina.fr>.

5. G. Bataille, *La letteratura e il male*, trad. it. di A. Zanzotto, Rizzoli, Milano 1973, p. 34.

6. Ivi, p. 55.

7. *Ibidem*.

8. Ivi, p. 51.

9. Ivi, p. 37.

10. Ivi, p. 42.

11. *Ibidem*.

12. Ivi, p. 77.

13. G. Ceronetti, *Il silenzio del corpo. Materiali per studio di medicina*, Adelphi, Milano 1984, p. 196.

14. G. Bataille, *La nozione di dépense*, in *La parte maledetta*, trad. it. F. Serna, Bertani, Verona 1972, p. 45.

15. S. Facioni, *Il politico sabotato*, Jaca Book, Milano 2009, p. 16.

16. Ceronetti, *Il silenzio del corpo*, p. 141.

17. G. Ceronetti, *La fragilità del pensare*, a cura di E. Muratori, Rizzoli, Milano 2000, p. 101.

18. Sant'Agostino, *Contro la lettera di Mani*, 29. 32, [http://www.augustinus.it/italiano/contro\\_lettera\\_mani/index2.htm](http://www.augustinus.it/italiano/contro_lettera_mani/index2.htm).

19. Ceronetti, *Il silenzio del corpo*, p. 18.

20. Ceronetti, *La fragilità del pensare*, p. 182.

21. Ceronetti, *Il silenzio del corpo*, p. 49.

22. Ivi, p. 47.

23. Ivi, p. 105.

24. Ivi, p. 47.

25. G. Manganelli, *Ceronetti, manicheo dalla parte del Male*, «La Stampa», 25 settembre 1976, p. 2.

26. G. Manganelli, *La prosa di Ceronetti: Amare Caino*, «La Stampa», 9 giugno 1978, p. 3. Sono parole desunte dall'articolo di Ceronetti, *Ultimo mio Spinoza*, apparso in «Rassegna mensile d'Israël», febbraio 1978, pubblicato poi in *La musa ulcerosa*, Rusconi, Milano 1978, pp. 404-415.

27. Ceronetti, *La fragilità del pensare*, p. 97.

28. *Ibidem*.

29. Ceronetti, *Il silenzio del corpo*, p. 53.

Andrea Gialloredo

«Sull'aria di qualche arcana scrittura». Il lutto per i miti distrutti nel 'reliquiario' lunare di Ceronetti

Esiste delizia più sottilmente equivoca  
dell'assistere alla rovina di un mito?

Emil Cioran

Sfuggente a qualsiasi tentativo di classificazione, lo stile di Ceronetti non trova rubrica letteraria e culturale capace di accoglierne l'irriducibilità al buon senso, al luogo comune e a tutti quei fattori che determinano l'asservimento della parola al potere e alle tirannie del reale. Le ragioni della difformità nell'ambito intellettuale italiano di una simile figura d'*essayiste* risiedono probabilmente nell'oltranza del suo discorso, nell'indisciplinato vagare – fino al rischio dell'erudizione e della passione filologica per forme morte e desuete – nel vario disporsi di un pensiero onnivoro ingravidato dall'idea ormai perenta del sacro. Sono state avanzate, a proposito di singoli aspetti della sua multiforme attività, ipotesi di apparentamento più o meno discutibili; per il poeta, ad esempio, si è fatto ricorso alla genealogia tutta italiana dei poeti-traduttori, che ha prodotto personalità di spicco come Ripellino, Solmi, Bodini, Sanesi. Va però rilevato che tale famiglia di ingegni lirici è talmente vasta (come non annoverarvi Montale, Ungaretti, Caproni, Sereni, Fortini, Porta, Giudici e tanti altri che nessuno si sognerebbe di ridurre al rango di intermediari tra le letterature d'Europa?) da rendere del tutto inservibile una categoria critica così impostata.

Più persuasiva, proprio perché avulsa dal radicamento alla cultura nazionale, è la definizione 'ostile' data da Alfonso Berardinelli a un ceppo particolarmente diffuso nella ramificata cartina della filosofia e dell'arte del secondo Novecento, quello

riconducibile alla pratica degli «stili dell'estremismo». Le riflessioni di Berardinelli mirano a stigmatizzare tale fenomeno di «enfasi del pensare» che si manifesterebbe in nome di fedi essenzialistiche o apocalittiche (si tratta di un radicalismo capace di assumere il segno più diverso, se lo studioso può avvicinare l'opera di Fortini come quella dell'«estremista anti-mondano» Zolla). Sospendendo per ora ogni valutazione su ciò che il critico bolla ideologicamente come patologia del linguaggio originata da un misto di retorica e gergo dell'ontologia, mi preme piuttosto accogliere l'idea di un processo di stilizzazione a scapito del reale in atto a opera degli esponenti di questa corrente di pensiero: «L'estremismo più che essere audacia e coraggio intellettuale è diventato a un certo punto del Novecento rigidità e cifra stilistica, forma estetica, linguaggio che paralizza e svuota il pensiero dei suoi oggetti e contenuti reali».<sup>1</sup>

Dovremo misurare gli apporti di questa dominante stilistica nell'accostarci alla *Difesa della Luna*, testo che esibisce una prosa dalle complesse stratificazioni, steso «sull'aria di un'arcanica scrittura», quasi si trattasse di una summa umanistica degli argomenti in favore delle favole antiche, del meraviglioso, del mistero in fuga tra gli spazi siderali dopo che i terrestri, dando fiato e sostanza alle loro velleità scienziaste e razionaliste, ne hanno dissipato l'aura. Tornando per un momento alla rete di complicità, derivazioni e rimandi che innerva la pagina ceronettiana, si avvertirà la consanguineità con figure versatili, aliene dal 'mestiere' inteso come sintomo di un sapere esclusivamente specialistico. Questa costellazione di autori comprende l'amico Zolla, depositario dei giacimenti del pensiero magico, Mircea Eliade con il suo bagaglio di dottrina religiosa e antropologica e l'urticante Emil Cioran, la cui visione è in qualche modo complementare rispetto a quella di Guido. Se il rumeno, infatti, brilla in veste di «aforista della disperazione storico-culturale»,<sup>2</sup> l'italiano deriva la propria vena apocalittica da un fondo ancora più remoto dal presente, di matrice disperatamente tragica secondo una linea di continuità che dai testi sacri giunge

sino a noi: «Nel Tragico del XX ho abitato come in un armadio strapieno d'abiti una tarma longeva, alla fine arcisazia. Il XX è in assoluto il secolo più tragico della storia umana».<sup>3</sup> Ben al di là dello stato di angoscia esistenziale, della vocazione alla morte e al disfacimento palpabili negli scritti di Cioran, la svalutazione dei processi storici procede sul terreno della sconfessione radicale del progresso quale lineare evoluzione storica, lasciandosi alle spalle il piano della lamentazione sulla contingenza; l'unico vettore di continuità è dato dalle fondamenta malsane su cui è impalcato l'edificio della società umana, come recita una pungente nota di Jünger: «La storia, nei *bas-fonds*, ha anche un movimento peristaltico – nei palazzi dei coprofagi una generazione dopo l'altra s'ingrassa con il sudiciume dei predecessori. Non si vive solo delle gesta dei padri, si vive anche dei loro misfatti».<sup>4</sup> Anche il timbro, in queste righe, è sferzante e macabro come nei più acri esercizi di decomposizione ceronettiani.

Nel celebrare l'illustre e controverso centenario, Ceronetti coglie in lui uno spirito profondamente consentaneo alla propria battaglia contro l'ordine tecnocratico, il consumismo, l'idolatria razionalista, ma soprattutto elogia l'irregolarità da grande Anarca, la mobilità del suo sguardo, avvezzo alle atrocità belliche, sugli orrori della pace e dell'età del benessere.<sup>5</sup> Il ritratto dello scrittore torinese condotto accostando tasselli diversi del suo retroterra artistico sarebbe però mutilo se non menzionassimo Giacomo Leopardi, portatore degli anticorpi al veleno dell'esistenza: tra le qualità giunte in dote a Ceronetti, con particolare evidenza proprio nella *Difesa della Luna*, stanno il riso, la satira<sup>6</sup> e la capacità di accompagnare al riconoscimento dell'illusorietà del destino umano quella «lucida gioia teoretica» che il Manganeli di *Laboriose inezie* leggeva nelle pieghe della sconfortata *Stimmung* leopardiana.

Interamente tramato di memorie leopardiane è il libro pubblicato presso Rusconi nel 1971, un atto d'accusa contro l'avidità, l'imperialismo, la prostituzione delle lettere e gli altri mali

dell'epoca presente proiettati sullo scenario della conquista della luna. Con *Difesa della Luna*,<sup>7</sup> la più coesa tra le sue raccolte di saggi e articoli, Ceronetti propone nelle vesti del *prosimetrum* – nutrito di dialoghi, versi, affondi saggistici e dotte annotazioni – una meditazione antimoderna e attualissima sulle sorti del sacro, sulla spoliatura della natura e sulla violazione dell'immaginario. La profanazione del suolo lunare segna anche un pessimo auspicio per gli spazi ancora concessi ai domini del fantastico, del sogno, del mito, negati e corrotti dall'invasione di uomini e merci. Questa frenetica rapsodia ceronettiana aduna materiali disomogenei e dispiega, rivitalizzando generi e forme della tradizione premoderna, di registri e strategie retoriche che vanno dall'invettiva alla lamentazione, dal grottesco (Bosch è uno dei fari dello scrittore) all'esagerazione tenuta volutamente sulla corda del non plausibile. Accanto a stilette aforistiche («la forma a torre dei razzi spaziali è rigorosamente babelica»)<sup>8</sup> si possono apprezzare tirate rabelaisiane e imprecazioni alla Céline sulle debolezze e le miserie della carne e sulla difettività del fango di cui è impastata la natura umana.

I colori foschi con i quali sono tratteggiati l'impresa spaziale e gli *altri argomenti di miseria terrestre* (così recita l'eloquente sottotitolo) tentano lo smascheramento delle fanfare trionfali propinate a un'umanità assuefatta a vivere «nelle morgui dell'impostura»;<sup>9</sup> agli strumenti scarsamente tecnologici, ma veridici, di cui si avvale l'osservatore ora malinconico ora maledicente («per telescopio non ho che il mio terrore delle attività umane»)<sup>10</sup> appare soltanto il volto in ombra del titanismo da guerra fredda di americani e russi, ossia l'infezione cui è sottoposto l'intero spazio, ridotto a misura di umana disperazione e mortalità («ne ungono di disperazione umana la pupilla», con immagine alla Artaud, nutrita di surrealismo macabro). Ceronetti lascia ad altri il canto celebrativo delle meraviglie del possibile, si schermisce dalla tradizione consolidata dei «libri di luna» collocandosi agli antipodi rispetto alle osservazioni di volta in volta liriche, nostalgiche, fantascientifiche o semplice-

mente circospette dei letterati italiani chiamati in frotta a commentare l'evento, da Buzzati a Calvino, da Solmi a Bonaviri, per giungere a Primo Levi che – sensibile al nuovo folle volo – non lesina fiducia nei confronti degl'intenti dei suoi simili: «È proprio dell'uomo ... partire per mete remote e verso scopi che sono giustificazione a se stessi: agire per sfidare un segreto, per allargare il proprio confine, per esprimersi, per misurarsi».<sup>11</sup> Il nostro invece, autore di quello che è anche un virulento *pamphlet* vergato «con una furia di tono biblico appena temperata dalla finzione dell'umiltà e da spasmi di tenerezza»,<sup>12</sup> ricusa gli accenti dell'attualità e i miraggi futuribili limitandosi a stilare un feroce elenco di scopi reali che avrebbero mosso le grandi potenze alla gara spaziale, ragioni tutte riassumibili nella logica del delirio e della dismisura. L'orma «di podagroso» del piede umano «come una mummia fasciato» insudicia l'intatta luna portandovi il bacillo della peste,<sup>13</sup> straordinaria metafora che pervade i capitoli del libro infondendovi luminescenze orrifiche e risonanze tragiche (*Difesa della Luna* ha anche una sotterranea vocazione teatrale, rituale da teatro della crudeltà sia esso *Trauerspiel* o inconsistente lanterna magica). La tecnica dell'elencazione esorbitante di sciagure, avvitata su un climax di ricercatezza verbale, risolve l'aporia dell'arte moderna, viva laddove le fonti del sacro e del bello si vanno spegnendo: «Soltanto uno scrittore può rallegrarsi, perché non gli mancherà il materiale interessante. Avremo un'eccezionale moltiplicazione di pestigrafi».<sup>14</sup>

Più sconsolante di una luna caduta, agonizzante su un prato o sfrigolante nella cappa di un camino, più drammatica di questa eclisse paventata dagli scrittori<sup>15</sup> è l'amara constatazione che «il vuoto lasciato dagli Dei è quello della luna precipitata», come si legge in un brano del saggio di esegesi leopardiana – *Intatta luna* – che costituisce il culmine anche espressivo del libro. L'uomo gode alla vista dei miti distrutti nella vana speranza di affrancarsi dal tempo che, teste Baudelaire, *mange la vie*<sup>16</sup> e intanto asseconda i piani dell'«illusionismo di stato per alte



vertigini». Fabbricata «con pezzi di Bibbia e di giornale», *Difesa della Luna* ripercorre fitti itinerari d'arte e di pensiero (dai testi catari ad Ariosto, da Verne a Norman Mailer) affrontando stili e sistemi culturali diversi senza mai tradire il proprio nucleo di verità, ancorandosi pertanto al modello e al sentire leopardiani, eletti a emblema di quel momento in cui i miti e l'immaginazione splendevano nella luce presaga della fine, più fragile e più intensa:

Questa luna silenziosa della laicità leopardiana è un punto strano del cammino lunare tra gli uomini. È una luna sull'orlo di un precipizio: la divinità e il simbolo svanenti, in una nebbia di alcuni termini dell'antica personificazione rimessi retoricamente in gioco, guardano nello specchio deformante del Tempo la luna essoterica, scalabile, misurabile, fotografabile, esplorabile, saccheggiabile – la sola, per il senso grosso, esistente e possibile.<sup>17</sup>

1. A. Berardinelli, *Stili dell'estremismo. Critica del pensiero essenziale*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 9.

2. G. Steiner, *Tagliare corto*, in *Lecture. George Steiner sul «New Yorker»*, Garzanti, Milano 2010, p. 255.

3. G. Ceronetti, *La carta è stanca. Una scelta*, Adelphi, Milano 2000, p. 13. Jonny Costantino ha segnalato queste scaturigini arcaiche della disposizione tragica manifesta in tutta l'opera ceronettiana: «Ceronetti filologo, *essayiste*, narratore e poeta decomprime l'urlo qoheletico e rinnova, nel proprio universo figurale, l'affanno della catena scritturale nel suo infaticabile trasalimento, prolungando l'eco della lapidaria sentenza che scava nell'uomo le stigmate di un destino tragico. «Destino tragico significa impossibilità di uscire da una condizione ab aeterno in aeternum tragica» (J. Costantino, *Mentre moriamo. L'apocalisse cieca di Guido Ceronetti*, in *La sfida della letteratura. Scrittori e poteri nell'Italia del Novecento*, a cura di N. Novello, Carocci, Roma 2004, p. 255).

4. E. Jünger, *Maxima-minima*, Guanda, Milano 2012, p. 11.

5. «In questo oscuramento di menti – la guerra è cosmica – la finestra Ernst Jünger ancora illuminata, consola... Con quei vasti rimandi al pensiero magico, a quella parte di contatto col mistero del mondo che sempre si manifesterà estati-

camente e con l'aiuto della follia, Jünger sul punto dove il Logos, come gli apostoli in Cilicia, non può penetrare, grazie alla sua natura di grande Anarca, di transfuga dalla mobilitazione razionalista universale, s'inoltrò con la stessa intrepidezza del combattente che avanzava in testa verso la linea del fuoco» (G. Ceronetti, *Alle soglie dei cent'anni: Ernst Jünger*, in *Cara incertezza*, Adelphi, Milano 1997, pp. 206-207).

6. Ceronetti è stato inventivo traduttore degli *Epigrammi* di Marziale e delle *Satire* di Giovenale, nonché lettore accanito dell'opera al nero di Swift: queste esperienze hanno rappresentato degli utili correttivi alla vis astrattizzante che rischia altrimenti di spingere il discorso lontano dai referenti concreti di una società e dei suoi vizi.

7. G. Ceronetti, *Difesa della Luna e altri argomenti di miseria terrestre*, Rusconi, Milano 1971.

8. Ivi, p. 180.

9. Ivi, p. 5 (verso tratto dalla poesia eponima collocata in posizione incipitaria a riprova dell'unitarietà del progetto che accomuna pezzi lirici e in prosa).

10. Lo scrittore utilizza come sonda primaria per la conoscenza del mondo il proprio corpo: «il mio epatoscopio è contorto dallo spavento, quando è in funzione»; «l'inquinamento acustico è il più sottile e il più insidioso: la porta dell'orecchio è amata da demoni raffinatissimi» (Ivi, pp. 136, 144).

11. P. Levi, *La luna e l'uomo*, «La Stampa», 27 dicembre 1968.

12. E. Golino, *Aquilegia*, in *Sottotiro. 48 stroncature*, Manni, Lecce 2002, p. 35.

13. Vedi in proposito A. Roncaccia, *Guido Ceronetti. Critica e poetica*, Bulzoni, Roma 1993, p. 10.

14. Ceronetti, *Difesa della Luna*, p. 119.

15. Si può seguire la traccia di tale tematica nel classico studio di G. Macchia, *La caduta della luna*, Mondadori, Milano 1973.

16. «Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie» è un celebre verso de *L'ennemi*.

17. Ceronetti, *Difesa della Luna*, p. 62.

José Ángel González Sainz

Mostro ammirevole. Chi è questo Guido Ceronetti?  
(Ritratto spagnolo)\*

Sebbene possa sembrare una menzogna, ci sono libri nel mercato che non sono stati pensati né con l'immediata pulsione di lusingare un Pubblico né con quella d'ingraziarsi un Tribunale, che non sono stati architettati con l'altera sicurezza della ragione soddisfatta o della parola pedante, nemmeno con la disinvoltura fatua e scontata di chi domina una tecnica. Dinanzi a questa normalità, tali libri sono mostruosi. E dunque, alcune volte, nel mezzo dei significati inariditi da questa normalità, dei linguaggi prosciugati dall'oblio e dal disuso, intorpiditi dal discorso pretenzioso dell'accademismo o irrigati con le acque fecali della miseria audiovisiva, risuonano in queste opere mostruose altri linguaggi, altre voci, come quelle che riecheggiano nei libri di Ceronetti.

In essi quindi si possono sentire, talvolta, la preghiera o il canto, oppure udire l'arringa o l'ammonizione e occasionalmente il grido, il delirio, il ticchettio industriale della parola artigiana che tenta di plasmare con fervore gl'inquietanti risultati di un ascolto attento o di una meditazione a voce alta. Si incontrano a volte, molte volte come in Ceronetti, parole come pus, escremento, urina o anche ulcere, coccige, sfinteri, oppure anche espressioni come: «Il Mondo ... è un punto nello spazio consacrato ciclicamente al Male» o «l'uomo è un'anima che trascina un cadavere», «non viviamo nell'attesa di una catastrofe, la catastrofe vive nell'umanità contemporanea così

come una divinità terribile nel proprio santuario». Allo stesso modo, e al contrario, possiamo reperire vocaboli logori e comunque nuovissimi come luce, quiete, dolcezza, possiamo recepire sollievo o placidità oppure un «vince chi si arrende», «non muori, entri nella vita profonda della dimenticanza», «imparo a non aborrire in eccesso le tenebre, per non distruggere le poche possibilità di penetrarne il segreto», come negli aforismi o nelle meditazioni di Ceronetti contenuti in *Pensieri del Tè*.

Ma chi è questo Guido Ceronetti? E da dove parla? Cosa pretende? «Mostro ammirevole», lo chiamò Cioran; «buon reazionario», lo denominò Umberto Eco attorno al 1970 quando Ceronetti scrisse un'appassionata e romantica *Difesa della Luna* contro il Progresso degli uomini senz'anima, in un'epoca in cui la contundenza dominante di certi discorsi ideologici lo trattava come uno zimbello, con tutto il disprezzo e l'infamia con i quali tratta un buffone chi detiene le chiavi dell'armeria o della cassaforte. Tuttavia è possibile che Ceronetti non rivendichi molto più di questo ostico ruolo di zimbello se lo potessimo indagare, proprio come fa lui alla fine di *Aquilegia*, quando i protagonisti hanno trovato ciò che cercavano: «Fammi ridere un po» – dice la donna al suo compagno di viaggio – «per stornare un'improvvisa malinconia, uccello che dovunque ci sia un luogo, fosse pure una scatolina, trova modo di fare dei voli». Far ridere per liberare dal male attraverso il riso, ma far ridere dopo, forse, aver fatto piangere molto, come le risate più tonificanti, dopo aver indagato e frugato fino alla morbosità nelle questioni del male, negl'interstizi della sporcizia, dell'imbecille, vuoto, fatuo, vano e criminale della nostra vita quotidiana e della nostra civiltà contemporanea, questo è in buona parte il compito dell'intera opera, ormai estesa, di Ceronetti.

Erudito, ecologista furibondo, vegetariano a oltranza, poliglotta e impressionante traduttore di testi biblici e classici le cui versioni del *Libro di Giobbe*, del *Cantico dei Cantici*, di Catullo o Marziale, l'*Ecclesiaste* o il *Libro dei Salmi* vibrano con una

lingua di una forza insolita e sorprendente; e inoltre poeta, e burattinaio, creatore di un incantevole teatro di marionette, *Il Teatro dei Sensibili*, e infaticabile viaggiatore in treno o a piedi. Individuo eccentrico, nel complesso, e inquietante, questo Guido Ceronetti, pessimista radicale e visionario la cui voce giunge da una riva solitaria. *Rara avis* in un paese, l'Italia, abituato a una cultura perbenista, ben acconciata e di finezza formale, Ceronetti sembrerebbe provenire piuttosto da qualche recondito luogo dell'iberica meseta, e in effetti la sua ispanofilia è dichiarata ed evidente. Goya, Buñuel, Machado, Hernández e ancora Santa Teresa, San Juan, la guerra civile o Cervantes sono riferimenti frequenti nel suo pensiero. In Spagna la casa editrice Versal tradusse a suo tempo (1986) una delle sue opere più conosciute, *Il silenzio del corpo*, che riuscì a risvegliare poco più di un corpulento silenzio.

Personaggio stravagante, ben lungi dal poter essere inquadrato, assordante a volte come un profeta dell'Antico Testamento, timido altre come un bambino attratto dalla stessa oscurità che lo intimorisce; il suo aspetto d'intellettuale fuori dai ranghi, equivoco, il suo tono insolito e stentoreo, la debolezza del suo sguardo per qualsiasi schifezza, stupidaggine o pazzia, e le sue imprecazioni e deprecazioni dai retrogusti biblici, provocano il normale brivido di molti lettori che si ritraggono perché non possono sopportare il suo umore, i suoi continui borbottii escatologici o il suo pessimismo senza ambagi. Non è necessario essere affettati né ideologicamente scrupolosi per leggere Ceronetti, nello stesso modo in cui non si dovrebbe nemmeno interpretare alla leggera il suo pessimismo radicale né la forma delle sue motivazioni. Ceronetti non è pessimista rispetto al futuro, lo è invece riguardo a ciò che accade *da sempre*. Nel mondo c'è di tutto, buono e cattivo, soddisfazioni e insoddisfazioni, piacere e dolore, bellezza e viltà, acqua chiara e pus infetto. La civiltà contemporanea, dall'Ingegneria e la Medicina fino alla Pubblicità o lo Sport, si è impegnata a segregare e volatilizzare in un solo colpo, per arte della Scienza o come

per magia, la parte negativa, l'altra faccia, la croce che sta dietro a tutte le cose, il rovescio. Ma ciò che è presumibilmente volatilizzato si sublima poi in gocce di un liquido muriatico che va corrodendoci la vita con sempre maggior virulenza, cominciando dalle viscere. È il cammino della desertificazione che percorre la Tecnica e il pessimismo di Ceronetti, il suo modo d'impostare i problemi consiste nel ricordare, nel rimettere in vista ed esaminare incorreggibilmente il male, il dolore, la stupidità, la sporcizia. Consiste nel tirare in ballo la parte nascosta, la luce che si può percepire nell'oscurità e l'oscurità che si cela dietro a tutto ciò che splende, la spazzatura dietro al frigo gremito di contenitori con i colori dell'abbondanza e l'abbondanza che può essere nascosta in tanto di ciò che noi chiamiamo immondizia o vuoto. Ceronetti restituisce la zona d'ombra rubata dalla Sfilata della Vittoria della nostra civiltà e così facendo allarga il campo del reale, ridandogli l'ampiezza che le sue polarità opposte limitano. L'Occidente, al contrario, riduce questa ampiezza a un punto e a una monolitica proiezione in avanti, sebbene questa proiezione abbia la dubbiosa brillantezza e interminabilità dell'infinito.

Fustigatore abituale, anche sulla stampa quotidiana, delle miserie dell'uomo moderno nelle città e nella campagna che ha progressivamente degradato nel corso degli anni, Ceronetti impreca contro il cielo e fruga nelle piaghe della ferita o nelle viscere di ciò che è ripugnante in maniera eccessiva, la cui esacerbazione non solo pone in rilievo aspetti che, in altro modo, rimarrebbero sommersi nell'indifferenza delle mezze tinte, dei panni caldi dell'eleganza, ma porta a sua volta con sé un invito al riso che, lungi dal mitigare la contendenza di quanto asserisce, la completa e prolunga. Ogni indagine delle Tenebre è una ricerca disperata di Luce e purezza, di pietà, e ogni discesa agl'inferi o abbandono nella disperazione è il desiderio di una maggiore elevazione e una più chiara allegria.

Si direbbe di lui che sia un eremita sedotto dall'inferno, come dice Cioran. Un eremita per il quale l'uomo è la più grande

malattia e la sua faccia mostra oggi in tutta evidenza la più terribile bruttezza, ma un eremita che comunque non sa da quali pozzi attinga una passione umana tanto grande. È nel tremendo deficit di *spiritualità* di cui soffre oggi la vita dell'uomo che si radicano, per Ceronetti, tutti i mali. E la ricerca di questa spiritualità perduta, tra le due polarità così ristabilite, è il viaggio nel quale l'uomo è inserito. Incontrerà in questo viaggio due cammini e un incrocio: da un lato le colossali autostrade che conducono al grandioso spettacolo che separa, segrega ed elude, della Tecnica; dall'altro, il cammino di terra e fango che cerca la luce attraverso le virtù unitive e svelatrici: «Guardare da una pausa di connessione quel che è sconnesso e lacerato, è un momento senza morte». Forse l'autostrada – a pedaggio – della stupidaggine, è più efficiente rispetto al sentiero di ciottoli di una saggezza talvolta inerte.

Uno di questi viaggi per quest'ultimo sentiero è quello che Ceronetti favoleggia in *Aquilegia*. Non è un romanziere all'uso corrente, Ceronetti: egli ha addirittura manifestato la sua allergia a questa parola. Si ha a che fare con un eccentrico in qualunque campo, con uno che originariamente non appartiene a nessun luogo. Per questo non dovremo soffermarci su ciò che la critica chiamerebbe cadute di tono o di ritmo, o vacillamenti del punto di vista di un narratore che la maggior parte delle volte è un noi e che in altri casi s'intrufola come un onnisciente. Nelle sue narrazioni – come *Aquilegia* – allo stesso modo che nelle sue poesie o aforismi, nei suoi saggi o articoli o nei suoi *divertissements*, Ceronetti ha elaborato uno stile inconfondibile intricato di parole inventate, di giochi etimologici ed echi sacri, o della più profusa erudizione e di una screziata contrapposizione di registri. *Aquilegia* è una favola che narra il viaggio iniziatico di due personaggi e un cane: Olàm, che significa «tempo lontano» e sua moglie, Enarchì che significa «in principio». Il cane parla e si chiama Sigé, «silenzio». Una voce strana li mette in guardia riguardo a una *catastrofe* che probabilmente è già successa e li sollecita alla *fuga*. Devono *trovare*

qualcosa, Aquilegia, forse un fiore delle Alpi, forse la felicità, la salvezza o la placidità, o forse solo la fine del viaggio. Forse la saggezza, o semplicemente la spiegazione della catastrofe. In questo modo intraprendono un viaggio fantastico, magico, assurdo e mostruoso attraverso un immaginario dov'è costantemente presente Bosch, ma ci sono anche Swift, Carroll, Goya e Buñuel. Un viaggio talmente straordinario, quanto ordinario e quotidiano, dove il lettore incontra le similitudini e le parabole, le allegorie e le invettive abituali dell'autore contro sperpero, procreazione, contaminazione, scomparsa della maternità, avvelenamento degli alimenti. Quindi la critica godibilissima dello scrittore e dell'edizione: la cronaca del dissolvimento dell'anima nel nostro mondo e la necessità di sporcarsi, di perdere l'innocenza e arrivare persino a uccidere se la pietà lo prevede. Perché chi con maggior dedizione cerca la purezza e la salvezza, finisce forse rotolandosi nel fango e addirittura avendo quest'ultimo come proprio destino.

Narrazione che si adatta dunque allo schema classico della ricerca, de la *quête*: ricerca della saggezza o dell'El Dorado, del Graal o del tempo perduto; ricerca forse da cui proviene la nostra perdita. Spuntano in essa innumerevoli temi e fantasie dal gusto più vario e sorge a volte persino uno dei lati più inquietanti del religioso: il rigore. Un rigore, comunque, controbilanciato come sempre dal suo rovescio: l'umore. Di umore, Ceronetti ricopre, con ancor più coscienza l'ultimo dei suoi libri apparsi in Italia, *D.D. Deliri Disarmati*, un insieme di narrazioni che sono puro delirio, situate, ora sì, sotto l'invocazione del suo angelo protettore Luis Buñuel. Un uomo che compra culi usati e a cui vogliono far passare culi vergini per usati, Antigone ed Edipo che suonano il campanello di casa mentre il proprietario si sta facendo la barba, un fiore che raccoglie un uomo per strada e lo mette in un vaso, un assalto al Cagodromo della città (istituzione ammirevole!), una donna incinta che dà alla luce una creatura incinta a sua volta. Tutta pura esagerazione, tra spirito e satira, di questo gran moralista che è

Ceronetti. Ma in momenti come questi in cui le chiarezze sono diventate tanto oscure, in cui i progressismi sono diventati qualcosa di deleteriamente reazionario e gl'immoralisti non sono alle volte altro che meri scimuniti, chissà quale ruolo non spetti ricoprire a certe oscurità, a certi tipi di conservatorismo e moralismo. Per tutto il resto e dal punto di vista di questa ricerca di spiritualità che articola tutta la sua opera, gli argomenti di Ceronetti sono in buona parte alcuni dei più incalzanti del pensiero contemporaneo: i mali del Progresso, il dominio della Tecnica, la corsa contro il tempo o lo svanimento dell'Io, cose sulle quali a noi, uomini del deserto tecnico, forse ormai ci è solamente dato teorizzare.

(Traduzione dallo spagnolo di Alice Favaro)

\* Il testo di José Ángel González Sainz con il titolo *Un monstruo admirable. La radical apuesta literaria y moral de Guido Ceronetti*, fu pubblicato su «Babelia. Revista de cultura», supplemento del quotidiano spagnolo «El País», 6 agosto 1988, pp. 2-3.



Magda Indiveri

Prendere la parola. L'opera di traduzione di Ceronetti

La luce nulla illumina,  
Il sapiente nulla insegna.  
La parola dice qualcosa?  
L'acqua, alla pietra, dice qualcosa?

Antonio Machado<sup>1</sup>

### 1. In principio

Per tutta la vita mi sono esercitato a tradurre, in vista del verso, del verso di lingua italiana. Nel 1944, nelle sere del coprifuoco, mi sono esercitato a tradurre Orazio. Mi venivano versi brutti, ma almeno diversi da quelli, oggi illeggibili, che ci proponeva la scuola.<sup>2</sup>

Quasi certamente lavorai per la prima volta ad un salmo, come prima esercitazione di lingua ebraica, nel 1955, e credo fosse il 42, quello con l'attacco celebre della cerva che anela all'acqua.<sup>3</sup>

Le traduzioni da Villon, linguaggio dei più allusivi e criptici, sono databili da prima del 1960.<sup>4</sup>

Ecco dipinta la scena primaria, il fruttuoso esordio della carriera di traduttore di Guido Ceronetti, diciassettenne sui versi di Orazio, con già in uggia le fiacche versioni scolastiche, e poi trentenne catturato dallo studio dell'ebraico biblico presso la sinagoga di Torino, ma anche dalle sonorità complesse della lingua francese o dal *dimotiki* di Costantino Kavafis, complice una studentessa greca.<sup>5</sup>

Il corredo linguistico di Ceronetti comprende dunque le lingue «morte» degli autori latini classici e di alcuni greci in frammento, quelle «sacre» dell'Antico Testamento (i *Salmi* per primi, poi *Qohélet*, *Il Libro di Giobbe*, *Il Cantico dei Cantici*, *Il Libro di Isaia*), quelle contemporanee (traduzioni poetiche da francese, inglese, spagnolo, greco moderno, qualcosa di

tedesco, sparse in pagine di un «fondo senza fondo» e raccolte in due antologie personali). Orazio tradotto da studente, a dispetto della scuola, viene profeticamente fatto reagire con gli esperimenti della nuova poesia italiana di quegli anni, esposto al vento del pomario della prima raccolta montaliana («A sedici anni mi attirò un'edizione Einaudi con pagine avorio, di strani versi, che cominciava: Godi se il vento ch'entra nel pomario | vi rimena l'ondata della vita ...») e sarà poi ritradotto insieme a Marziale (incarico del '64 da parte di Bollati, edizione Einaudi '67, ristampato nel 2007), a Catullo ('69), a Giovenale (escono le *Satire* nel '71, ristampate nel 2008). Totalmente avulsa dall'inerte passaggio di lingua, ogni traduzione di Ceronetti è un atto creativo, un sacrificio rituale che avviene sul margine della resa linguistica lasciando traccia dell'animale abbattuto.<sup>7</sup> La Scrittura del canone ebraico attira Ceronetti proprio in quanto linguaggio, e linguaggio frammentario informando probabilmente di sé tutta la produzione successiva dello scrittore.

## 2. Andare

«In quali misteriosi percorsi di traduttore ti sei inoltrato?» chiede un timoroso Vinicio Capossela a Ceronetti nel teatro civico di La Spezia, in occasione del premio Exodus 2010. Lo scrittore risponde: «C'è una continuità coerente tra il tradurre i profeti e la strada. Andare per le strade è continuazione del traduttore».<sup>8</sup>

Procede dunque Ceronetti sulla strada di traduzioni da lingue, tempi, luoghi diversi. Ha un nemico contro cui combattere che è la cosiddetta coerenza, il grigiore ecumenico, l'acqua morta, il brodino tiepido («quando traduco ho in mente più di un drago di retorica da sbaragliare»;<sup>9</sup> «le traduzioni non sono acqua morta»)<sup>10</sup> l'assopimento scolastico. Tra i tanti segnali rivelatori della sua battaglia valga un esempio da Marziale:

La lettera di un verso come: *inprobius nihil est hac, Charopine, gula* (v, 50) non dà nulla di vivo. Ma se ne ricavo questo: «Il Maelstrom

chi dirà della tua fame?» creo linguaggio e rendo l'autore vivo. Certo Maelstrom è parola del traduttore, ma al lettore evoca un gorgo immane, immediatamente, ed è questo quanto messo in rilievo da *gula* alla fine del verso, una voragine smisurata di fame ...<sup>11</sup>

L'azzardo dell'attualizzazione produce uno straniamento e un sovraccarico emozionale, ma resuscita un verso – Lazzaro che rischiava la tomba del rispetto. Un po' come mettere il testo sulla strada, all'incontro col temporale o coi briganti. Nel tradurre si agisce, dice Ceronetti, e l'azione tonifica e libera.<sup>12</sup> Lo stesso sul versante lirico: l'«ibant obscuri» di Enea e Sibilla nel VI dell'*Eneide* prende nuovo suono e forma di dolorosa elegia nella traduzione «era l'andare ...»,<sup>13</sup> una sorta di cammino orante e pauroso non solo di Enea ma dell'umanità intera nella tenebra dell'ignoto. Su questa linea sono state concepite le due antologie personali di traduzioni, *Come un talismano* (1986) e *Trafitture di tenerezza* (2008), vere e proprie raccolte di testi tradotti nel tempo perché amati e perché la poesia è balsamo e conforto per l'uomo.

## 3. Tornare

In Isaia 21,12 l'oracolo di Duma, detto del Silenzio, quello famoso della sentinella nella notte, in traduzione ceronettiana suona così:

Va'  
Sii la Vedetta Notturna  
Quello che vedi grida –  
Guardia quando avrà fine la notte?  
La Guardia dice  
– sta venendo il mattino  
Ma la notte durerà ancora  
Tornate e ridomandate  
venite ancora  
insistete.<sup>14</sup>

Tutta la vita Ceronetti è tornato sulle sue traduzioni. Il caso più evidente è il *Qohélet*, almeno sette volte rilavorato, anche con esiti molto diversi.

La mia prima versione del *Qohélet* risale al '55... stanno sopravvenendo idee per commentarlo meglio, in modo più addentrato, e altri ritmi e termini italiani per tradurlo più adeguatamente, in vista del lettore che nel frattempo è nato. Sempre bisogna «tornare e ridomandare». ... Le risposte sono strappi e incisioni nel testo.<sup>15</sup>

Come l'insistere del domandare infantile, come il ripetersi del verso del gallo alle persiane dell'alba, il traduttore non smette d'interrogare nel buio la parola, convinto che «dove la verità poetica parla, Dio parla».<sup>16</sup>

Lo stesso processo di revisione avviene per tutti i libri ed è testimoniato dalla scelta di riportare gli «strati» anteriori nelle edizioni più recenti. Tornare sulle proprie traduzioni è elemento consustanziale al metodo ceronettiano, un lavorare nelle parole sempre sull'orlo del senso ulteriore, che non è l'ultimo; un bussare a porte da cui ancora filtri un filo di luce perché una lettera passi da sotto,<sup>17</sup> l'idea che l'etichetta «terminato» si dica solo per convenzione. «La vita ha un termine, la cerva seguirà ad aver sete».<sup>18</sup>

#### 4. Tradurre

Dall'epoca romantica in poi, quale elemento caratterizzante la modernità, il dibattito sulla traduzione è divampato e si è poi arricchito alla luce dell'esperienza del Novecento. Ceronetti si è posto su una nuova frontiera, quella del traduttore come autore. Un autore che agisce in un rapporto vivo con l'opera originaria, non traghetta il senso su suoni e forme nuove ma instaura un dialogo, uno «scambio di doni» quale avviene nell'arte della conversazione. L'elemento a rischio staticità della «tradizione» si fa transito e di quel transito è prezioso cogliere

il fiato di chi passa, perché il movimento avviene in quelli che Benjamin indicava come spazi continui di trasformazione.<sup>19</sup> A ragion veduta Ceronetti chiama il suo tradurre «il mio dovere di alchimista»,<sup>20</sup> il testo tradotto un «alambiccio di passione»<sup>21</sup> e se stesso ri-estensore.<sup>22</sup> La critica ha ascritto il suo operato alternativamente al campo delle «effrazioni»<sup>23</sup> o a quello dei «ri-facimenti».<sup>24</sup> Ma da quando si è affermata l'idea che la stessa lingua poetica sia una lingua straniera di per sé, si concorda che la traduzione poetica comporti una doppia traduzione, in cui è necessario rivivere l'atto creativo avvenuto nell'originale. Heidegger distingueva tra *übersetzen*-parafrasare e *übersetzen*-ricreare.<sup>25</sup> Il ri-creare è duplice e in sovrappiù l'artista che traduce medita,<sup>26</sup> prende in parola la parola dell'altro. Si potrebbe dire con Steiner che si tratta sempre di un atto di partita doppia, da ascrivere a una «ermeneutica della fiducia».<sup>27</sup> Così fece Petrarca traducendo la *Griselda* di Boccaccio convinto che non solo l'amico l'avrebbe tollerato, ma addirittura incoraggiato.<sup>28</sup>

Con orgoglio Ceronetti riporta il giudizio che della sua opera diede Guido Piovene nel '67: «Si trova in Ceronetti una delle qualità necessarie al filologo, una forte immaginazione sul fatto lessicale, la capacità di rivivere la realtà che esso manifesta». E il traduttore riconosce che Piovene «centrava infallibilmente il punto di forza: l'immaginazione, il travaglio inesauribile intorno al sema e al fonema».<sup>29</sup>

«Scrupolosa ri-creazione»: in questo apparente ossimoro potrebbero stare i due movimenti essenziali del processo traduttivo messo in atto da Ceronetti: «La ricerca stessa di luce dell'autore va rimessa in cammino, proseguita con altre parole».<sup>30</sup>

#### 5. Dentro la lingua

Anche se la lingua che considera insuperabile è il castigliano, Ceronetti ha tradotto principalmente da due lingue molto

diverse tra loro: il latino e l'ebraico. L'ebraico è la lingua «del timore, del sangue, del sacrificio».<sup>31</sup> Ha parole che s'alimentano di deserto, che abbagliano, fatte di una «carcassa consonantica» il cui interno vocalico esiste come semplice vuoto. Una specie di tempio pulito, fatto per la contemplazione, o di tomba deserta. «Tutto quello che è vuoto... è una parte del Grande Mistero, significa attesa di Qualcuno o Presenza occulta».<sup>32</sup>

La traduzione opera sull'esterno, gli dà una forma, una decenza, un nitore, ma nulla può sull'interno.<sup>33</sup> Raramente si può tradurre due volte allo stesso modo una parola ebraica, che è luogo d'incontro di una folla che parla. E benchè le parole siano poche, sono «tutte chiavi, e di porte sparite, o abbattute, o invisibili, dove bisogna tentare di introdurre».<sup>34</sup>

La differenza tra parola scritturale e parola latina è la stessa che c'è tra follia pura e ragione ideale. Il latino rischiara, è «lingua femmina», è un salvagente per l'anima.

Ma è la lingua d'arrivo quella che procura più rabbia e delusione: «I luoghi comuni, non le parole, sono la mia bestia nera. L'italiano unificato è un tessuto di luoghi comuni, sempre più povero di sangue e di metafore».<sup>35</sup> In più, l'italiano come il greco è lingua d'Occidente, di tramonto, che nel tempo non saranno più comprese. Nonostante questo, Ceronetti non abbandona il suo posto di vedetta scudata, anche se con scudo di latta, alle Termopili della lingua.

## 6. Creatura

Emoziona nelle traduzioni di Ceronetti il riversarsi sul lettore della fisicità oscura delle parole. Il libro è un arto, una stella, un olivo contorto, appartiene alla natura, porta dentro di sé il lungo cammino necessario per formarsi. Le parole scricchiolano o tremano, muggiscono, emanano chiarore, sono notte, acqua sulla pietra. Il «fumo dei fumi» che in *Qobèlet* Ceronetti ha sostituito al classico «vanità delle vanità» guadagna l'elemento

concreto, visivo e tattile, che è esperienza umana. Fumo, fame di vento, ossa, saliva, da questi elementi creaturali, che la poesia contemporanea ha messo al centro, proviene l'interpretazione profonda, cioè poetica,<sup>36</sup> come dice il traduttore stesso, del testo.

La mia impressione è di non aver fatto dell'astratto e che le parole siano patate, mani, mucchi di fieno, girasoli scoppiati... i miei territori di parole sempre furono nel segno del concreto, là dove il fascio di luce abbraccia più terra animata, più labirinto e carne.<sup>37</sup>

Sollevandosi dalla carta come cose vive le parole sono per Ceronetti essenzialmente voci («Riempio da anni dei nastri e ho lavorato ai Salmi anche per mezzo loro, cercando effetti che fossero eventi di luce, verificando l'efficacia del ritmo»):<sup>38</sup> suoni di gufo, brontolii rauchi («hakkòl hével ur'ud rùach: tutto è fumo e mangiare di vento»),<sup>39</sup> voce che rantola, lamento umano del vento che ripete «Cos'è un uomo?»<sup>40</sup> il vento «comme un cris de faim e de lassitude» di Zola,<sup>41</sup> e anche suoni del corpo che si fa arpa, reni che mugolano e che dicono di noi, e del divino in noi, molto di più delle filosofie universali. Il frammento («Un residuo di carne è un uomo intero» della poesia di Hernández)<sup>42</sup> parla dell'intero dolente e riscatta l'umano perché sempre «un resto ritorna».<sup>43</sup>

## 7. L'Eremita

Nella carta dei tarocchi n. 9 denominata L'Eremita (è lo stesso Ceronetti a quotare quella disegnata da Oswald Wirth), un vecchio con la barba bianca, bastone da cieco, sandali aperti e un doppio mantello cammina preceduto da un serpente tenendo alta col braccio una lanterna accesa. Il serpente rappresenta Teth, nona lettera dell'alfabeto ebraico, elemento corrispondente al buon compimento di un'azione (Genesi 1,4: «e Dio vide che era cosa buona»), alla sapienza riflessa nella materia.

Con questa icona, più volte dall'autore citata, potremmo individuarlo, nel suo lavoro di traduttore. Consapevoli però anche del ritratto «dal vero» offertoci da Cioran: Ceronetti «mostro ammirevole», «amatore di squilibri camuffato da erudito», con un'«aria d'uomo che non è di nessuna parte», «ferito allo stesso modo di tutti coloro cui fu negato il dono dell'illusione».<sup>44</sup>

In obbedienza all'invito divino: ridomandate, insistete, la lanterna del traduttore resta alzata: «portatrice di amore e di luce nelle tenebre della vita».<sup>45</sup>

1. A. Machado, *In coro con me cantate*, in G. Ceronetti, *Trafitture di tenerezza. Poesia tradotta 1963-2008*, Einaudi, Torino 2008, p. 51.
2. A. Iadicicco, *Questo italiano scritto da bestie ammaestrate*, «Il Giornale», 14 dicembre 2008.
3. G. Ceronetti, *Le segrete stanze del traduttore*, «La Stampa», 7 settembre 2006.
4. Iadicicco, *Questo italiano scritto*.
5. C. Kavafis, *Un'ombra fuggitiva di piacere*, a cura di G. Ceronetti, Adelphi, Milano 2004.
6. G. Ceronetti, *Una lettrice di Kavafis*, in Kavafis, *Un'ombra fuggitiva*, p. 101.
7. Catullo, *Le poesie*, a cura di G. Ceronetti, Einaudi, Torino 1969.
8. G. Girolomoni, *Capossela intervista Ceronetti*, La Spezia, settembre 2010, al sito <http://www.montebellio.it/pagina.asp?pag=803>.
9. *Qobélet. Colui che prende la parola*, versione e commenti di G. Ceronetti, Adelphi, Milano 2002, p. 140.
10. *Il Libro dei Salmi*, versione e commenti di G. Ceronetti, Adelphi, Milano 2006, p. 460.
11. G. Ceronetti, *In principio fu la traduzione*, «Corriere della Sera», 25 agosto 1999.
12. *Il Libro dei Salmi*, p. XXVII.

13. Virgilio, *Ibanti obscuro (Eneide, VI)*, in G. Ceronetti, *Come un talismano. Libro di traduzioni*, Adelphi, Milano 1986, p. 106.
14. *Il Libro del profeta Isaia*, a cura di G. Ceronetti, Adelphi, Milano 1981, pp. 115-116.
15. *Qobélet*, p. 86.
16. G. Ceronetti, *Compassioni e disperazioni. Tutte le poesie 1946-1986*, Einaudi, Torino 1987, p. VII.
17. *Il Cantico dei Cantici*, a cura di G. Ceronetti, Adelphi, Milano 2005 (prima edizione 1975), p. 133.
18. Ceronetti, *Le segrete stanze del traduttore*.
19. W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 39-52.
20. *Il Libro dei Salmi*, p. XXVII.
21. Iadicicco, *Questo italiano scritto*.
22. M. Gayuk, *Il Gineceo*, a cura di G. Ceronetti, Adelphi, Milano 1998, p. 20.
23. C. Carena, *Prefazione a M. Valerio Marziale, Epigrammi*, a cura di G. Ceronetti, La Finestra, Trento-Lavis 2007.
24. F. Fortini, *Traduzione e rifacimento*, in *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987.
25. M. Heidegger, *Parmenide*, a cura di F. Volpi, trad. it. di G. Gurisatti, Adelphi, Milano 1999, pp. 47-48.
26. Ceronetti, *Trafitture di tenerezza*, p. VI.
27. G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1994, p. 360.
28. F. Petrarca, *Seniles XVII 3*.
29. Ceronetti, *In principio fu la traduzione*.
30. Kavafis, *Un'ombra fuggitiva*, p. 13.
31. *Il Libro di Isaia*, pp. 384, 389.
32. *Il Cantico dei Cantici*, pp. 49, 51.
33. *Il Libro di Isaia*, p. 423.



34. *Il Libro dei Salmi*, p. XXXII.
35. P. Di Stefano, *Nichilista? No, sono un patriota*, «Corriere della Sera», 8 maggio 2011.
36. *Qobélet*, p. 12.
37. Ceronetti, *In principio fu la traduzione*.
38. *Il Libro dei Salmi*, p. 458.
39. *Qobélet*, p. 10.
40. *Il Libro dei Salmi*, p. XX.
41. *Qobélet*, p. 23: è il primo capitolo di *Germinal*, che si trova tradotto in versi in *Come un talismano*.
42. M. Hernández, *Naufraga nelle gole che sigilla*, in Ceronetti, *Come un talismano*, p. 172.
43. *Il Libro dei Salmi*, p. 393.
44. E.M. Cioran, *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*, Adelphi, Milano 1988, p. 201.
45. *Il Cantico dei Cantici*, p. 98. Vedi anche M. Indiveri, *L'ultima rivelazione. Ceronetti, Campo*, in *Apocalisse*, a cura di N. Novello, Liguori, Napoli 2008.

Beatrice Manetti

Da «Aquilegia» a «In un amore felice»:  
ipotesi su Ceronetti (anti)romanzieri

Dopo «una lunga vita spesa quasi interamente lavorando nel verso, nell'aforisma e nella colonnina di giornale»,<sup>1</sup> ossia nella concentrazione, nelle clausole lapidarie e nelle accensioni sapienziali delle forme brevi, nel 2011 Guido Ceronetti si è avventurato nella «terra ignota» del romanzo. Ed è stato talmente convincente nel presentare *In un amore felice* come un *unicum*, da far dimenticare a quasi tutti i recensori il remoto precedente di *Aquilegia*, uscito quasi quarant'anni prima, nel 1973, e successivamente rivisto e riproposto nel 1988. Due titoli (tre, se ci si concede di annettere al genere anche *La vera storia di Rosa Vercesi e della sua amica Vittoria*) non sono forse sufficienti a fare di Ceronetti un romanziere, ma certo incrinano la superficie liscia del rifiuto che lo scrittore ha sempre opposto al genere elettivo della modernità. E possono essere un buon punto di partenza anche per riconsiderare il suo rapporto con la modernità *tout court*.

Scrivere, come fa Franco Cordelli, che «Ceronetti odia il romanzo, la forma moderna dell'arte dello scrivere, forse perché arriva "dopo il moderno"»,<sup>2</sup> significa risolvere quel rapporto nei termini di un'indispettita condizione postuma che si autorisarcisce con un esilio volontario, prendendo talmente alla lettera l'antimodernità dell'autore da esasperarla fino al fraintendimento.

Semmai è vero il contrario. Ceronetti non muove la sua

critica alla modernità da una Tebaide intatta, ma dal cuore «appetato» della modernità stessa. E non odia genericamente il romanzo, ma la standardizzazione del mercato, «le macchine editoriali»<sup>3</sup> che lo hanno trasformato in «un surrogato industriale»,<sup>4</sup> perché la sua concezione del genere è assolutamente moderna, o più precisamente modernista, quando non addirittura avanguardistica, se è vero, come lui stesso afferma, che dietro *Aquilegia* ci sono l'«anarchia mentale dei surrealisti» e la lezione di «Buñuel, Ernst, Artaud».<sup>5</sup>

Da moderno, Ceronetti sa bene che la tradizione del romanzo non è un lungo fiume tranquillo ma un percorso accidentato pieno di scarti, diramazioni laterali, inversioni di marcia, e che le sperimentazioni novecentesche hanno sovvertito il genere così profondamente da metterne in crisi persino lo statuto: «*Il processo* non è un romanzo e neppure una favola: forse è un trattato, un *sastra*. Romanzi ne hanno fatti Simenon, Pierre Mac Orlan; non Kafka, né Jünger, né Céline ...».<sup>6</sup>

È in quest'ultima genealogia che va collocato il Ceronetti romanziere. Ossia nell'orizzonte di un ripensamento radicale della funzione fabulatrice, che scarta il canone della verosimiglianza per «risalire verso un'esatta percezione narrativa, ritenendo *à rebours* la filogenesi del romanzo, e procedendo dal sogno alla fiaba, e dalla fiaba al mito».<sup>7</sup> Cos'è del resto *La vera storia di Rosa Vercesi*, sotto la superficie del racconto-inchiesta, se non il tentativo di sottrarre un caso di cronaca nera all'orbita truce del *feuilleton* per restituirla a quella di Shakespeare e di Dostoevskij e, ancora più indietro, al «luogo eterno del Tragico» al quale entrambi hanno attinto?<sup>8</sup>

In virtù di questa opzione, avanguardistica e «arcaica» al tempo stesso, i quasi quarant'anni che separano *Aquilegia* da *In un amore felice* si riducono a un dato puramente estrinseco, lasciando affiorare le profonde affinità strutturali e tematiche che legano i due testi.

Entrambi organizzano i modi e la materia di una «forma semplice» – la fiaba nel primo caso, la leggenda biblica nel

secondo – «entro lo schema facilissimo del viaggio iniziatico».<sup>9</sup> Che è non solo la struttura ricorrente dei congegni narrativi ceronettiani, ma la modalità privilegiata del suo esperire e scandagliare la realtà (basti pensare a *Viaggio in Italia, La pazienza dell'arrostito, Albergo Italia*),<sup>10</sup> perché da un lato rompe la continuità dello spazio e del tempo ordinari per introdurre in una dimensione altra, configurandosi di volta in volta come *itinera-rium mentis*, discesa agli inferi, uscita dal mondo, dall'altro si presta docilmente all'innesto ripetuto di episodi autonomi, secondo un procedimento di accumulo o collage che ha il compito di preservare, nella durata del romanzo, uno spazio per le accensioni sapienziali, visionarie o meditative della scrittura breve.

Chiamati da «una voce, che si serviva di due sogni uguali per comunicarci simultaneamente un'importante parola dall'interno»,<sup>11</sup> i due protagonisti di *Aquilegia* intraprendono un cammino tra onirico e allegorico che si sdipana in una serie di *tableaux* tutti ugualmente statici, legati l'uno all'altro da nessi narrativi debolissimi e arbitrari, ma dove Ceronetti può dare libero corso, sciolto dal ricatto dell'intreccio, alla propria oltranza figurale ed espressiva:

Rinchiusi ... tra pareti di viscidità cancrenosa, sgocciolii di dissoluzioni dell'ottimo e del pessimo, stalattiti di musco purulento, cuciti nella schiena di un rospo gonfio di tutte le infezioni della materia e di tutte le corruzioni dell'anima, nel buio affocato che è il colore interno delle cose corrotte, slittando su disfacimenti cadaverici ... ci sforzavamo vendicativamente di pensare agli odori che avevamo incoronati, alle foreste visitate, agli orti, ai balsami serali, agli incensi, alla canfora, ai cassetti, ai libri, ai capelli appena lavati ... per ritrovare le loro consolazioni, nell'approssimazione al Male assoluto che dal fetore del rospo si presentava.<sup>12</sup>

Saturi di corpi deformi, liquami di varia provenienza, miasmi, escrescenze, materiali di scarto e strumenti di tortura, questi quadri si pongono, più che come snodi di una storia, come frammenti di una indecifrabile enciclopedia; la totalità a cui

aspirano è carnevalesca, caotica, comica e mostruosa, continuamente messa in scacco da un'«entropia nullificante». <sup>13</sup> La biblioteca della peste, la nave dei pazzi, il grande mercato dei cibi avvelenati, il teatro della crudeltà dove Olàm ed Enarchi sperimentano il patire universale, sono altrettante stazioni di un percorso il cui traguardo è svelato loro dall'angelo della morte che non ha mai cessato di seguirli e di metterli alla prova: «La vostra palla al piede è sempre la scarsa intelligenza del male, cioè, in profondo, della vita». <sup>14</sup>

E poiché entrambi sono potenzialmente senza fine <sup>15</sup> – il viaggio iniziatico per la sua natura modulare, ogni singola tappa per il procedimento di accumulo che la connota – la storia di Olàm e di Enarchi non può che concludersi nel nulla; ossia, alla lettera, alla fine del Tempo e del linguaggio, quando il racconto realizza la propria tensione alla negazione di sé nell'ineffabile dell'esperienza mistica o nell'infanzia (*infans*, colui che non parla) della pre-storia individuale e collettiva: «Fu veramente Aquilegia, perché non dicevamo: *finalmente Aquilegia*, non pensavamo: *Aquilegia è nostra*; non godevamo di Aquilegia, non sapevamo di Aquilegia, non pensavamo neppure: *Aquilegia*». <sup>16</sup>

Nella struttura narrativa più complessa di *In un amore felice* i viaggi sono molteplici: a quello «terrestre» dei due protagonisti da una città di mare senza nome fino a Parigi, Washington e Puerto Rico, in cerca di un contatto ravvicinato con gli alieni, s'intersecano il cammino d'espiazione di Ada, la madre veggente e infanticida che si concede alle creature dello spazio per purificare se stessa e salvare l'umanità intera, e il riattraversamento simbolico della bellezza e dell'orrore del Novecento, che Ceronetti affida all'occhio da fotografo del suo alter ego Aristide Boronovici: la guerra di Spagna e le macerie di Berlino, il miliziano di Robert Capa e i versi di Machado, Juliette Gréco e le latterie di Roma, Orson Welles e la bomba atomica, i carri armati sovietici a Budapest e gli esperimenti di Tesla con l'elettricità.

Ma tutti sono racchiusi, e conclusi, nell'unico viaggio che

conta: quello che conduce Aris e Ada, attraverso «una delle indecifrate tarlature del mondo», <sup>17</sup> all'incontro con i loro doppi «edenici»:

Se in quel momento il libro della Genesi si aprisse la sua voce direbbe: «Erano nudi entrambi, l'uomo e la sua donna, e non ne avevano vergogna». ... Ed ecco muoversi da quell'apparente Laggiù orizzontale ... due esseri che via via avanzando assunsero aspetto di coppia umanoide, di corpi simili ai loro, teste normali, sesso distinguibile ... Una voce molto musicale, non emessa dai due corpi della coppia umanosimile, così sbalorditivamente umanosimile, affermò di essere *Aristide e Nada*. <sup>18</sup>

Alla maniera degli eroi delle fiabe e dei miti, ma anche di K., dell'Innominabile, i protagonisti dei romanzi di Ceronetti non hanno nome proprio, oppure ne hanno troppi, come Ada-Nada-Nanda, o troppo scopertamente simbolici, come Olàm («in principio») ed Enarchi («tempo lontano»); non hanno biografia, oppure, come Aris, ne hanno una talmente esemplare da coincidere con quella del secolo; non hanno psicologia né appartenenza sociale. La loro unica connotazione significativa è quella di genere: sono un uomo e una donna saldati nel duale dell'«eterna coppia umana», incarnazione della perfezione androgina, simbolo vivente della non separazione delle origini.

In quanto testimonia «la trascendenza dell'amore e la lente infuocata della conoscenza», <sup>19</sup> questa figura una e bina ribadisce con la sua sola presenza il significato ultimo della favola allegorica e ne offre una chiave ulteriore: grazie a essa, il viaggio si rivela «una delle incalcolabili ripetizioni della punizione dei due umanoidi scaraventati fuori dell'Eden per gelosia di un Demiurgo ignoto», <sup>20</sup> e solo essa, legata dall'eros al «fondale oceanico della vita», <sup>21</sup> può opporsi al dilagare del male, offrire una risposta al mistero della morte. «Perché, “in un amore felice”, la Morte, *al hombro la cuchilla*, carta numero Tredici, scrivibile tra i fatti, è Non Luogo. Ma grande è la fatica. Tutto ciò che è bellezza è fatica». <sup>22</sup>

Si è detto in principio dello spazio residuale occupato dal romanzo nella produzione ceronettiana. Ma non si è detto tutto se non si tiene conto anche della sua collocazione, che sembra smentire quel destino ancillare. La prima edizione di *Aquilegia* è del 1973, *In un amore felice* del 2011: come due sfigli sorelle, presiedono due momenti chiave del percorso dell'autore, quello della formulazione di una poetica e quello del bilancio di una vita. Ed è quanto meno curioso che in entrambi lo spregiatore del romanzo Ceronetti abbia sentito il bisogno di affidarsi alla narrazione. Come se l'atto del narrare, secondo gli schemi più strettamente connaturati a esso e «alla sua natura implicitamente profetica» (il mito, la fiaba, la leggenda), fosse la forma primaria di ricerca della verità.<sup>23</sup>

Allora si potrebbe rovesciare la gerarchia dei generi frequentati dallo scrittore: se è vero che, dal punto di vista tematico, i suoi romanzi sono perfettamente coerenti col resto della sua produzione, alla quale di fatto non aggiungono nulla, e sul piano stilistico risentono del saggio, dell'apoforisma, del diario filosofico, è altrettanto vero che una tenace vocazione narrativa s'insinua nel saggio, nell'apoforisma, nel diario, e persino nella colonnina di giornale – dove tra l'altro, come sapeva bene Dostoevskij, sono nascosti in embrione migliaia di romanzi.

1. G. Ceronetti, *In un amore felice. Romanzo in lingua italiana*, Adelphi, Milano 2011, p. 9.

2. F. Cordelli, *Quell'antica vocazione del libro sapienziale*, «Paese Sera», 31 agosto 1983, citato in G. Marinangeli, *Guido Ceronetti. Il veggente di Cetona*, Fondazione Alce Nero, Isola del Piano 1997, p. 23.

3. T. Nuvolati, *Colloquio con l'autore di «Aquilegia» sulla sua «favola sommersa»*, in G. Ceronetti, *Aquilegia*, Einaudi, Torino 1988, p. 229.

4. G. Ceronetti, *La vita apparente*, Adelphi, Milano 1982, pp. 308-309: «Agli epigoni del grande circo succedono le larve, oggi il romanzo è morte che vive in

un respiratore, un surrogato industriale. Si pubblicano romanzi come la Disney seguita a rovesciare nelle edicole di tutto il mondo i suoi Topolini morti».

5. Nuvolati, *Colloquio con l'autore di «Aquilegia»*, p. 231.

6. Ivi, p. 229.

7. E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi narrativi della nuova avanguardia*, in *Gruppo '63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Feltrinelli, Milano 1976, p. 217.

8. Tutto in Rosa Vercesi, i moti dell'anima, le ambizioni, i desideri, le azioni, perfino lo stile epistolare, «ha un rapporto con la bestiale letteratura che si teneva in casa», odora «di Montépin o di Zévaco (o di quell'orribile grafomane torinese, autrice del *Bacio di una morta*, Carolina Invernizio)» (G. Ceronetti, *La vera storia di Rosa Vercesi e della sua amica Vittoria*, Einaudi, Torino 2000, p. 39). Quanto più questo accostamento è facile, questa somiglianza patente, tanto più l'autore s'impegna a riscattarla, specchiandola in un'altra letteratura: «In una così perfetta dannazione la parola di Amleto a Orazio (v, sc. 2): *There is special providence in the fall of a sparrow*, depone un balsamo ... Ma Dostoevskij osservava che approfondendo semplici fatti di cronaca si può oltrepassare, in tragico, lo stesso Shakespeare» (ivi, p. 29).

9. Nuvolati, *Colloquio con l'autore di «Aquilegia»*, p. 229.

10. Su Ceronetti scrittore di viaggio vedi V. Bezzi, *Il viaggio di Guido Ceronetti. Un nuovo pellegrino nell'Italia della fine del XX secolo*, «Studi novecenteschi», XII, 49, 1995, pp. 219-246.

11. Ceronetti, *Aquilegia*, p. 3.

12. Ivi, p. 52.

13. Cfr. A. Roncaccia, *Guido Ceronetti: critica e poetica*, Bulzoni, Roma 1993, p. 24: «Ceronetti, scrittore satirico, difficilmente [può] esimersi dal comico – dalla sua antiprogrammaticità, ma anche dalla sua entropia nullificante –, che gli fornisce, altresì, una patente di libera scrittura».

14. Ceronetti, *Aquilegia*, p. 157.

15. Cfr. C. Marabini, *Guido Ceronetti. Aquilegia*, in *Interventi sulla narrativa italiana contemporanea (1973-1975)*, Matteo, Treviso 1976, p. 28: «... le avventure di Enarchi, di Olàm e di Sigè potrebbero forse durare all'infinito, se la fantasia non sentisse il dovere di chiamare se stessa al messaggio finale».

16. Ceronetti, *Aquilegia*, p. 223.

17. Ceronetti, *In un amore felice*, p. 11.

18. Ivi, pp. 269-271.

19. Ivi, p. 267.

20. Ivi, p. 246.

21. Ivi, p. 50.

22. Ivi, p. 300.

23. Cfr. *Il viaggio aquilegico di Guido Ceronetti*, intervista a Guido Ceronetti a cura di Flora Vincenti, «Uomini e libri», 43, aprile-maggio 1973, p. 41: «La capacità umana di accogliere miti è straordinariamente intatta. Il civilizzato li consuma orribilmente trasformati e degenerati, ma non può, evidentemente, farne a meno; perciò gli scrittori che adoperano miti e simboli vanno incontro a una fame eterna dell'uomo ... Niente è durevole, niente è buono, senza la verità del mito».

Gino Ruozzi

Luci lunari

Il 13 agosto 1971 Ennio Flaiano scriveva a Guido Ceronetti di avere terminato la lettura di *Difesa della Luna* e aggiungeva questo lusinghiero commento:

Io lo trovo uno dei più bei libri scritti negli ultimi dieci anni, certamente il più «pensato» e quello che mi sarà più caro. Non so come ringraziarla per la cara dedica che ha voluto farmi. Se può interessarla, sappia che quando perdo la fede negli uomini e nelle cose della vita, penso che esistono persone come lei e mi rincuoro un po'.<sup>1</sup>

Il volume *Difesa della Luna e altri argomenti di miseria terrestre* era stato pubblicato dall'editore Rusconi nel giugno 1971. Contiene saggi, poesie epigrammatiche e il gruppo di prose e «note» aforistiche *Ricerca di un sigillo*. I testi di questa piccola silloge sono pensieri di estensione diversa, alcuni di due righe altri di una-due pagine. Mi limito a citarne alcuni tra i più brevi, esemplari per il carattere realistico e paradossale che da subito contraddistingue le opere di questo moralista e filosofo malpensante:

Anche gli ermafroditi ci abbandonano. Tutti vogliono procreare.

Se un bambino maltratta un animale bisogna picchiarlo, perché il più forte è lui.

Forse, oltre al sesso del nascituro, sarà presto possibile sceglierne anche la mostruosità.



Radioterapia. T'irrorano di morte per conservarti in vita. La misura di vita resterà invariata.<sup>2</sup>

Alla scrittura aforistica Ceronetti ha dedicato interesse costante da allora a oggi, siglato dalla pubblicazione di alcuni importanti libri: *Il silenzio del corpo. Materiali per studio di medicina* (1979), *Pensieri del Tè* (1987), *Tra pensieri* (1994), *Insetti senza frontiere. Pensieri del Filosofo Ignoto* (2009), tutti pubblicati dalle edizioni Adelphi e in buona parte anticipati sui quotidiani «La Stampa» e il «Corriere della Sera».

Accanto a questi libri più propriamente d'autore si accostano antologie e opere di ampiezza e natura differente, quali *La fragilità del pensare* (Rizzoli, 2000), «antologia filosofica personale a cura di Emanuela Muratori»; *La luce frantumata* (Capitan Book, 2002), «pensieri tratti dagli articoli e dai libri di Guido Ceronetti scelti da Paolo Masetti» in due miniedizioni diverse anche nel formato (la prima datata aprile, la seconda, «aumentata», datata agosto 2002; la prima «per i trent'anni del Teatro dei Sensibili», la seconda «per festeggiare i 75 anni del Poeta»); i libri *Un aforisma* stampati dalle preziose edizioni Pulcinoelefante (tra cui il n. 4176, con un disegno di Afro Somenzari: «Se non si forzano le parole, l sono inutili gli altri sforzi»).

Dal quadro sintetico delle edizioni si ricavano questi dati: in primo luogo alcune sono raccolte di pensieri originali, altre raccolte di pensieri estrapolati. I primi sono aforismi intenzionali, i secondi aforismi per estrazione, secondo quella modalità tradizionale della citazione assai amata dallo stesso Ceronetti, che ne ha fatto abituale uso nelle proprie rubriche giornalistiche. Non a caso anche una delle raccolte d'autore di Ceronetti, *Tra pensieri*, è frutto delle citazioni di «pensieri di ogni autore e tempo» per lo più pubblicati nella «rubrichina» *Oggi* su «La Stampa» dal febbraio 1991 (l'inizio coincide con la guerra del Kuwait) al 18 ottobre 1993; nel nuovo contesto del libro, scrive il «raccolgitore»-autore nella nota introduttiva all'opera, i pensieri «perderanno del tutto l'origine e la connotazione gior-

nalistica. Qui li troverai nudi, spogliata la camicia di Nesso della prima pagina».<sup>3</sup> Fin dalla scelta antifrastrica e «sottilmente ingannevole» del titolo (*Oggi*), Ceronetti ribadisce la propria nietzscheana inattualità. Contro «il pensiero trionfante si trattava di deporre qualche traccia di sperduto, di pensiero assassinato; di seminare qualche dubbio sull'uomo e sul razionalismo scientifico o teologico sterminatore».

Ceronetti conferma la propria opposizione alle «magnifiche sorti e progressive» dell'umanità, quella moderna e (retrospettivamente) anche quella antica, quella laica e quella religiosa. Il suo è un canto di «difesa», di lutto se non talvolta un canto funebre. Al razionalismo vincente e distruttivo del progresso capitalistico egli oppone la filosofia eversiva del «dono», che si concretizza nell'offerta di pensieri quotidiani che illuminano, per quanto possono (il loro è «un umile chiarore di candela»), la sterminata «valle dell'ombra». Ogni testo-pensiero è «una goccia di attivo contravveleno, almeno per quel giorno». Ceronetti riprende e rinnova in questi termini l'originale virtù terapeutica dell'aforisma; i suoi testi sono sempre essenzialmente medici, anche se inseriti e rivolti a una realtà che è per l'autore immedicabile («La verità è sempre terapeutica, magistralmente chirurgica, splendidamente filantropica: faccio il medico cercandola» aveva scritto nell'introduzione al *Silenzio del corpo*). Il disincanto di Ceronetti è radicale ma ciò non lo fa arretrare di un passo dalla necessità dell'avvertimento e della denuncia, effettuati con coerenza e tenacia testo dopo testo, volume dopo volume. La fedeltà a questo percorso dura senza sosta da oltre quarant'anni. L'obiettivo è «uno solo: illuminazione».

La nota introduttiva di *Tra pensieri* illustra molto bene sia la natura dei testi sia l'operazione compiuta dallo scrittore. L'estrazione di un testo e la sua riappropriazione autoriale è il processo attuato da Ceronetti. Ogni citazione resta il testo che era e nello stesso tempo diventa altro, perché viene a formare una nuova opera composta di «circa quattrocento» citazioni d'autore. L'idea del mosaico elaborata da Leon Battista Alberti nel

terzo dei *Profugiorum ab erumna libri* si concretizza in maniera esplicita, nel pieno riconoscimento e svelamento del lavoro svolto. Nell'opera di Ceronetti il mosaico sapienziale tuttavia non compone un'unità compatta e rassicurante, frutto della virtuosa unione di una estesa e prodigiosa cultura e di una positiva prospettiva esistenziale.

In Ceronetti l'unità è «dispersione, lacerazione, separazione, rotolare di ruote senza carro, e questo ha nome *esilio*, o anche *mondo*»; e ancora: «L'unità presupposta, talvolta addirittura intravista, è paurosa e fredda, l'unità è l'ignoto, il grande Buco Nero in cui la mente è inghiottita (col solito piacere di sottomissione al più forte) come da uno squalo accorso all'esca metafisica». L'unità è dunque un miraggio metafisico, a cui si oppone invece la concretezza dolorosa ma reale del «frammento». Frammento come scrittura, frammento come esilio dalla serenità del mondo, frammento come unico autentico sentimento delle cose. Non a caso, nel passo citato, sia il termine *esilio* sia il termine *mondo* sono sottolineati dall'autore in corsivo.

Si avverte senza dubbio un'eredità romantica, quella dei grandi autori di «*Athenaeum*», i fratelli Schlegel e Novalis, fondatori del frammento moderno e autorevoli interpreti del senso d'esilio e d'inappartenenza che contraddistinguono la modernità otto-novecentesca. In questa modernità titanica non c'è pace, non perché la pace sia perduta ma perché questa modernità nasce già costitutivamente senza pace. Lo dichiara con chiarezza Friedrich Schlegel nel ventiquattresimo dei *Frammenti* pubblicati su «*Athenaeum*» nel luglio 1798: «Molte opere degli antichi sono divenute frammenti. Molte opere dei moderni lo sono già al loro nascere». Questo mondo di frammenti non può pervenire a un'unità compiuta. Qui sta la sua scandalosa verità, che elimina e libera dalla presunzione di una interpretazione unitaria e sintetica del mondo.

Scegliere di parlare per frammenti è quindi scegliere il linguaggio reale e doloroso del mondo. Da sempre tra le espressioni preferite di Ceronetti risaltano la virgiliana *lacrimae rerum*

(*Eneide*, I, 462) e l'oraziana *disiecta membra* («disiecti membra poetae», *Satire*, I, 4,62). La prima citazione è il pensiero 365 di *Tra pensieri* («Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt» così tradotto dallo scrittore: «Nulla c'è che non pianga. La vista | Delle miserie umane si fa pensiero»). Ceronetti s'appropria di questo linguaggio, sia in modo diretto quando compone i propri frammenti sia in modo indiretto quando sceglie le parole degli altri per farle proprie, le parole e l'anima:

Posso chiamare ancora *raccolta* un insieme di luoghi-pensiero dove c'è un'anima che combatte per farsi anima mia, o tua?

Il frammento altrui è dunque anche il frammento proprio, è una delle voci dell'universo frantumato e doloroso di cui lo scrittore s'impadronisce per dare voce a un grande canto e lamento collettivo: «Che tu generi figli o libri o figure o pentagrammi non avrai generato che frammenti, *collages*, grida rotte e lacrime senza testa». Può sembrare paradossale, ma il solitario Ceronetti ha elevato negli anni un canto corale che ha dato voce al dolore del mondo, non solo a quello degli uomini ma anche a quello degli animali, della terra, delle pietre; un coro non unitario e armonico, spesso invece scomposto e dissonante, fastidioso e ossessivo, espressione di una sofferenza provocata da ferite non (sempre) cicatrizzabili.

Il grande pessimismo, per quanto estremo, è sempre una sostanza tonificante. In ogni società è un elemento necessario, ed è bene che esista chi lo porta allo stato puro. Ne nasce lo stoicismo dei grandi caratteri e vi si brucia la tendenza agli adattamenti. Perciò sono contrario, sempre, a chi cerca di attenuare il pessimismo radicale di alcuni grandi artisti, si chiamino Kafka o Leopardi.

È senza dubbio la voce di Ceronetti. Anche se queste parole sono di Guido Piovene (*Leopardi e i progressivi*, 1968), pensiero 127 di *Tra pensieri*. Mi viene da accostarlo per contrasto (ma forse anche per qualche affinità) a questo passaggio per

me straordinario dell'*Histoire de ma vie* di Giacomo Casanova, modello di (dis)incanto realistico:

Ceux qui disent que la vie n'est qu'un assemblage de malheurs veulent dire que la vie même est un malheur. Si elle est un malheur, la mort donc est un bonheur. Ces gens-là n'écrivent pas ayant une bonne santé, la bourse pleine d'or, et le contentement dans l'âme, venant d'avoir entre leurs bras des Cécile, et des Marine, et étant sûrs d'en avoir d'autres dans la suite. C'est une race de pessimistes (pardon ma chère langue française) qui ne peut avoir existé qu'entre des philosophes gueux et des théologiens fripons ou atrabilaires. Si le plaisir existe, et si on ne peut en jouir qu'en vie, la vie est donc un bonheur. Il y a d'ailleurs des malheurs; je dois le savoir. Mais l'existence même de ces malheurs prouve que la masse du bien est plus forte. Je me plais infiniment quand je me trouve dans une chambre obscure, et que je vois la lumière à travers d'une fenêtre vis-à-vis d'un immense horizon.<sup>4</sup>

Nella «quinta edizione riveduta e accresciuta» del *Silenzio del corpo* (Adelphi, 1990) Ceronetti aggiunge un «Poscritto» introdotto dalla seguente epigrafe: «Se medichi medita. | Se mediti, medichi». Lo scrittore si dice stupito dell'inaspettata fortuna del proprio «“affascinante zibaldone” come lo ha generosamente definito Roberto Calasso». Dato il tema e i toni tutt'altro che piacevoli, scrive l'autore, è sorprendente il successo del libro, approdato anche a numerose traduzioni. Ceronetti avanza una propria definizione dell'opera come «libretto satirico», sui modelli degli amati latini e di Molière, Swift, Flaiano. Il bersaglio della satira di Ceronetti è la «Medicina» dall'«onnipotenza mai sazia», che governa, usurpa e sottomette i corpi frantumandoli in impotenti porzioni atomiche. Con i propri mimetici frammenti aforistici Ceronetti mette in scena le «storie» di tutti i «sacrificati» dall'*ibris* medica, la cui «malattia fondamentale» è «la sua colpa di potenza che rifiuta il Limite» (si noti l'impiego costante delle maiuscole per accentuare il rilievo di alcune parole, assimilabili a divinità). Compito dello scrittore è denunciare lo strapotere della scienza e della «Medicina Moderna» perché, paradossalmente, soprav-

viva la «morte – la mortalità che è l'essenza dell'essere dell'uomo». Ancora una volta egli ribadisce la necessità d'illuminare il «supremo cuore della tenebra» (*Il silenzio del corpo*) e la «valle dell'ombra» (*Tra pensieri*). Il «Poscritto» è datato febbraio 1990 e collega, quasi senza soluzione di continuità, *Il silenzio del corpo* alla nascita della rubrica *Oggi* su «La Stampa», il cui esplicito scopo è proprio quello dell'«illuminazione» pubblica. Nella prefazione di *Insetti senza frontiere* il termine giunge ad assumere un significato politico e Ceronetti – «Il Filosofo Ignoto» auspica l'avvento di «legislazioni illuminate» che puniscano «penalmente, a scopo esemplarmente rieducativo, i torturatori e mutilatori di insetti» perché «coccinelle, farfalle bianche e nere, lucciole notturne allontanano gli artigli invisibili delle Tenebre».

Il termine illuminazione ha anche una indubbia radice culturale orientale, come Ceronetti sottolinea nei *Pensieri del Tè*, «messaggi clandestini, che trovano orecchio, avvolti in carta di riso, della Luce». Grazie allo «Spirito del Tè ... nel buio molte finestre tornano vive» ed è possibile opporsi all'«aggressione materialmente incontrastata della tenebra». In questa prospettiva agonistica di lotta della «Luce» contro la «Tenebra» e le «Tenebre», perentoriamente riaffermata in *Insetti senza frontiere* (37: «Senza un'idea concreta, per nulla astratta, familiare, dominante, della Tenebra, non c'è nessuna luce»), nella nota introduttiva di *Pensieri del Tè* lo scrittore enuncia in modo inequivocabile il rapporto di solidarietà e d'immedesimazione con i testi altrui e il valore e senso intrinseco di ogni citazione:

I pensieri non miei diventano miei con molta facilità; quelli miei chiunque se vuole può farli proprii, qualunque sia il suo eccitante, senza bisogno di nome: il pensiero non pronuncia né Tuo né Mio.

Sono le parole degli amici – «maestri» che offrono, materialmente, un faro nella vita, come dichiara l'illuminante Filosofo Ignoto:

Il significato interiore di una lanterna portuale (Genova, da noi) è che la luce di un Maestro è là per indicarci l'abbraccio e la sicurezza di un approdo nella tenebra dell'esistenza. Cattivi o falsi maestri non fanno nessuna luce. Raramente un porto può essere trovato per caso (47).

Le parole soccorritrici trovano forma prediletta nella formulazione aforistica, che è nello stesso tempo segno d'illuminazione e di vigore intellettuale e fisico. L'aforisma è il frammento diventato luce e seme vivificante, «illuminazione spermatica e metafisica» che ha «la sua età ideale» tra «i quaranta e i cinquanta» (*Insetti senza frontiere*, 144). Aforismi «di un Flaiano ottuagenario», chiosa Ceronetti in omaggio a uno dei propri amici e maestri, «sono impensabili»; e chiude lapidario alla soglia degli ottant'anni: «Sarò forse ricordato per qualche mio aforisma, tutti però di altre epoche della vita». Invece gli aforismi di Ceronetti da *Difesa della Luna* a *Insetti senza frontiere* non hanno perso la loro penetrante lucidità e presentano intatta la loro forza e freschezza meditativa e ostinatamente ribelle.

1. *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, a cura di A. Longoni e D. Rüesch, Bompiani, Milano 1995, pp. 396-397. Questo è il testo della dedica: «A Ennio Flaiano | Odi pure Flaiano i profetanti | Sciagure, benigno sia | (È un voto) con questa Luna. | Col male generale | È un classico piacere | Veder sanato il proprio | Male particolare» (il libro è conservato nel Fondo Flaiano della Biblioteca Cantonale di Lugano).

2. G. Ceronetti, *Difesa della Luna e altri argomenti di miseria terrestre*, Rusconi, Milano 1971, pp. 182, 186, 190, 192.

3. G. Ceronetti, *Tra pensieri*, Adelphi, Milano 1994, p. 10.

4. J. Casanova de Seingalt, *Histoire de ma vie*, édition présentée et établie par F. Lacassin, 3 voll., Laffont, Paris 2006 (1 éd. 1993), tome I, p. 238 (vol. II, chapitre 1).

Anita Tatone Marino

Guido Ceronetti: Nostra Grande Madre Lingua

Un dizionario *Hébreu-Français* del 1859, donatogli con *mano infallibile* dal padre, questo, come lui stesso ricorda, uno dei regali più preziosi ricevuti da Guido Ceronetti adolescente.<sup>1</sup> Oggetto-talismano da cui ha forse preso il via il suo instancabile lavoro sulla parola, innescato dal tentativo d'esorcizzare l'angoscioso sentimento di perdere non solo «spettacoli naturali, odori e alimenti e passioni con *nome di amore*», ma soprattutto quella *Imago mundi* che è la *lingua*<sup>2</sup> le cui leggi, come ben sa ogni uomo di lettere, «esprimono un ordine così profondo che il suo sovvertimento prelude alle catastrofi».<sup>3</sup>

Se al culto di spettacoli naturali, odori e alimenti, sono dedicati i suoi testi più noti, è il desiderio di scongiurare quest'ultima perdizione e ritrovare la «dolcezza di tutti gli alfabeti»,<sup>4</sup> che presiede all'inscindibile suo lavoro di poeta e traduttore. Così filologicamente sorretto dalla consapevolezza del potere della parola viva di far «piovere millenni dalle sue ali»,<sup>5</sup> Guido Ceronetti celebra, lungo tutto l'arco di un ininterrotto percorso poetico e traduttivo, un rito sonoro in onore della Parola sovrana, intrinseca, come una delle belle arti, all'essenza dell'uomo. E di questo rito allestisce la messinscena nelle varie sezioni della *Distanza*, in cui convivono fianco a fianco, come due facce di una stessa medaglia, il frutto del suo instancabile lavoro in versi e quella *Gioia dal verso d'altri*, titolo dell'ultima sezione, in cui sono racchiuse alcune delle sue più significative traduzioni. Un



lungo viaggio poetico, in cui il primo atto si apre su un interno notturno e il Poeta, munito dell'inseparabile lanterna, inizia la sua discesa fra le macerie della Lingua, nelle *cavità* della parola alla ricerca di quel nucleo incandescente che esse celano sotto la coltre delle *scropolature* inferte da un dissennato uso quotidiano.<sup>6</sup> Una *mise en scène* in cui il tentativo di creare «care forme» con l'amaro lievito della propria *saliva paziente* si avvale del ricorso a crude immagini corporali – gola rotta, flagellata carne,<sup>7</sup> guaiti di pena<sup>8</sup> – come ad attestare la fisicità implicita nei travagli della gestazione poetica, il rischio insito nello «strappare le parole ai sacri rami».<sup>9</sup>

Poteva  
L'ultimo amico *care*  
*Forme* da *cavità* di un nome  
Create...  
Là *scropolate ricomporvi* ancora?<sup>10</sup>

Per il Poeta-stracciaio non c'è nulla che vada perduto. La sua è un'Arte Povera e materia prima è proprio la parola comune infettata da «neri spurghi»<sup>11</sup> e ormai depauperata del potere di nominare:

Era disfatto sulle labbra molli  
Il potere di nominare  
E i suoi *rottami* nei miei stracci avvolti  
sentivo palpitare.<sup>12</sup>

Su quei rottami egli si china raccogliendoli, accollandosene il Deposito, auscultandoli fino a captare in essi l'eco e il timbro «della carne estenuata», per poi passare, in raffinate botteghe-reliquiario, alla fase della trasformazione, della metamorfosi, ove il poeta-fabbro si dà a «torcere arroventare dilatare»<sup>13</sup> quel coacervo di segni desolati che, incalzandolo, chiede di prendere forma, di venire alla luce.

In cima alle scale una porta *sguaiata*  
Di colpo sul disordine se batti *aprirsi*  
Tra esplosi stracci di risa *graffiarti*  
E le *babeli* cogli *obliqui* occhi intralcianti  
...  
Con *squilibranti abbracci* e novità *ubriacarti*  
Di stanza in stanza i massacri e gli idoli *agglutinarsi*  
Li senti al buio *chiamarti circondarti afferrarti* ...

Suoni urticanti e scarni asindetici infiniti, simili alle didascalie di un'opera teatrale, delineano nel poema citato<sup>14</sup> lo scenario di livida *ivresse* in cui si aggira il poeta 'ulceroso', ridotto a un michelangiolesco torso, stretto, in una muta lotta, fra le inferriate della creazione poetica.<sup>15</sup>

Per il poeta non ci sono ripari dietro cui sia possibile sottrarsi ai suoni babelici che «arroventano di scrittura» il suo muro interiore,<sup>16</sup> allo sciame di immagini in cui si condensa ai suoi occhi il «corpo triste dell'uomo», enigma degli enigmi<sup>17</sup> di cui egli si fa *spugnoso specchio* in un verso che, attraverso impercettibili declinazioni dello stesso sintagma, lo consacra nella sua plurale identità, nel suo Essere-Esseri:<sup>18</sup>

*Esseri essere stato* umani *esseri*  
*Essere la miseria diventato* ...

È così che si ritrae il poeta ne *La bottiglia dell'olio* e in altri poemi inclusi nella sezione *Scavi e Segnali*: come un semplice luogo, un crocevia (*Vedersi* luogo di adempimenti | *Vedersi luogo* semplicemente), in cui, in una surreale sparizione delle vie d'accesso («*via le porte* e le scale solo aperte braccia») rimangono solo braccia e *mani* per dispensare agli *accorsi* il salvifico unguento della scrittura poetica, col suo divino potere di creare linguaggio, di dare nomi alle cose:

*Essere* nel costato dell'*accorsa*  
L'oliato culmine, l'*accorato*



Accordarsi che illumina  
 Mani, ancora, dell'*eccomi*  
*eccomi* che qui ardeva.<sup>19</sup>

O, in un'ulteriore declinazione del proprio *Essere*, ecco il Poeta rivolgersi, con un *tu* significativamente incastonato a metà verso e nel cuore stesso della parola *scrittura*, un invito a farsi semplice *carta da scrittura*, pronta a ricevere quell'inchiostro in cui poeticamente si redime il distillato di femminili piaghe:

Vuoi all'inchiostro di femminili piaghe  
 Perse di luogo ove stillare  
 Essere carta, tu, da scrittura?<sup>20</sup>

Come nell'intensità di altri momenti già segnalati è nelle infinitive spesso depositarie delle varie modalità dell'*essere*, e nelle impercettibili *variatio* (vedersi luogo/vedersi *luogo*; *accorato/accordarsi*) o nella raffinata tecnica del sillabicidio (*tu/ scrit-tu-ra*) che si produce la consustanziazione cui mira il Poeta dall'alto della sua meditazione solitaria e corale, mentre gli elementi spaziali che fanno da cornice vengono antropomorfizzati (*le scale/aperte braccia*) ed esaltati da suoni ripetuti che come sonori atteggiamenti emotivi scandiscono ed enfatizzano l'incontro (*accorata, accorsa, eccomi, eccomi, cana*).

Ed è proprio nella sezione *Scavi e Segnali* che meglio si definisce l'autoritratto del poeta.

Se già precedentemente la sua metonimica raffigurazione lo riduceva a un «orecchio scavato da letture | Troppo ardenti del libro umano»,<sup>21</sup> ora nel primo *Scavo* il poeta appare dotato di un orecchio-guardia<sup>22</sup> cui è dato non solo captare le farfuglianti voci che lo circondano, ma anche riudire, come in un miraggio acustico, il «tempo attraversato». Un dono dell'ascolto esaltato da un paesaggio liminare – porti della disgregazione, cigli di strada, balconi sospesi, passaggi a livello, ponti brumosi – che, se da un lato si attaglia perfettamente a quel «dire versi

sul ciglio»<sup>23</sup> in cui si risolve per Ceronetti l'attività poetica, dall'altro si rivela anche imprescindibile coreografia per quell'altra forma di poesia che è, per il Nostro, la traduzione in versi, più di ogni altra incline a praticare zone di confine.

*Ricordami sul ponte.*<sup>24</sup>

È così che vuol essere ricordato il poeta incarnato e messo in scena da Ceronetti. Librato nel transito in un rischioso attraversamento, immortalato in un rapido rovente contatto incedente che al poeta strappa un grido: una sonora «treccia di sillabe», come reiterando l'olocausto di Mallarmé pronto a dare la sua vita per una sillaba:

Qualcuno già oltre *il ponte* riudi il tempo  
 Attraversato. – Funamboli,  
 Se fu dolcezza vivere... –  
 Per la vergogna non si voltò indietro.  
 Scomparve *il ponte*, *chiocciola di brume*.  
 Le dita, noi, mostriamo incenerite:  
 Non ci fu ustione ma *il grido* di un contatto.<sup>25</sup>

E nel *Ponte*, 2 condensando in pochi versi il rituale poetico, come sempre scandito dai verbi operativi *deporre/raccoliere/forgiare*, il poeta-funambolo registra altri momenti dello scontro, il ventaglio sull'acqua, lo schianto, e il fuggevole sorriso della parola poetica catturata, da offrire, liberatoria, a chi lo leggerà:

Ricordami sul ponte: appena che fu *deposto*  
 Nel grembo delle *raccolte* il sorriso *forgiato*  
 Dai miei tremendi *sforzi*. Fu nel punto  
 Più refrattario lo scontro  
 E il ventaglio sull'acqua: io cadente  
 Lepre già quasi morta ti liberavo.

Questa, nel cuore della raccolta stessa, la dinamica, la mes-sinscena, la teatralizzazione della genesi della parola poetica, raffigurata nel momento in cui essa affiora dall'immagine oscura che la contiene, dal grido silenzioso che sempre precede ogni parola che tocca la sponda della Poesia. Perché quello che si deposita nel *materno grembo* della poesia è sempre frutto di rischio, tensioni, scontri, erezioni dell'inconscio, di cui serbano traccia quei nuclei conflittuali in cui risiede la struttura profonda del testo poetico.

E i poemi successivi della raccolta sono anch'essi poemi dell'ascolto, favorito sempre da una liminarietà che non è soltanto spaziale ma anche temporale. La *quête* dell'inesprimibile avviene infatti nell'ora antelucana, in quell'attimo di transizione in cui la luce si insinua nell'oscurità come un serpente, e in cui è più facile ascoltare sul cuore delle tenebre dal battito non regolabile, «il loro lento muoversi nell'uomo»:

Bevo sorriso-lacrima, l'inesprimibile  
Che dà la calma, nel risveglio che apre  
L'*anteluca*, attimo senza paura.<sup>26</sup>

Una capacità di ascolto che permette temerariamente di varcare i propri «insorpassabili poli», uscire dal proprio involucro e confondere i propri battiti con quelli di altri *écorchés*, da Pierre Mac Orlan<sup>27</sup> a Vincent van Gogh,<sup>28</sup> al lamento confuso delle celebri masse zoliane.<sup>29</sup>

Un processo di scavo, di identificazione, di fusione del male proprio nel «male di tutti»<sup>30</sup> grazie al quale il Poeta-marionettista, nelle sue metamorfosi, non esita a indossare la «contorta pena» di traditi ulivi<sup>31</sup> in cui si incarna il mistero del Tempo o il corpo-senza-corpo delle *Marionette ideofore*<sup>32</sup> affidandosi, proprio come una marionetta, a «una *mano* che *animi figure*», capace, in un gioco di suoni rovesciati (*mano/animi*), di guidarlo fino a Colono, nel Paese di Poesia.

Ma *che una mano animi figure*  
Sarò guidato a Colono, ancora.

\*

Quel che di grazia cogli in *doglia ritmica*  
Traduttore di grida renderai.<sup>33</sup>

Nel cuore della raccolta, il verso si fa dichiarazione di poetica e accanto a una matrice fatta di *ritmo e doglie*, rivendica l'inscindibile connubio Poeta-Traduttore al quale, con l'ausilio di un *suono sacrificale* e di un *Verbo-ragno*,<sup>34</sup> spetta il compito di accogliere nella propria tela poetica una voce che non è la sua, da quella *farfugliante* di un'anonima *umanità* di cui si è indossata la *miseria* alla melodia ossessiva dei poeti autentici, tradotti e scelti, in base a una profonda empatia, come propri *fari*.

Scrittura poetica originale e traduzione in versi come frutto di uno stesso processo creativo, di una stessa *quête*, sul filo di metafore – *Ponte, Mano* – spesso chiamate, come ben sappiamo, a simboleggiare l'operazione traduttiva (basti ricordare l'accostamento della traduzione a una 'stretta di mano', secondo la definizione di Celan) e in questa raccolta investite delle «profondità figuratrici»<sup>35</sup> del *dire* poetico:

Le mani, resteranno. Forse, due sole,  
Dentro altre due, tra le infinite, né mie né tue,  
...

*Diranno tutto l'uomo*

Segno di carne tentata d'anima  
Eroiche lampade che il buio teme.<sup>36</sup>

*Dire*, è questo il progetto poetico esposto da Ceronetti nella nota introduttiva, quasi sinteticamente reiterando il *Dis-ton dire* di uno dei *confrères* da lui più amati, e tradotti, Paul Celan, nella cui poetica intessuta d'ombra possiamo ritrovare un'anticipazione non solo di quel *piacere d'ombra*<sup>37</sup> dal Nostro pudicamente inseguito, ma anche la stessa intricata area

pronominale che rappresenta la sigla più autentica di tutto il lavoro poetico e traduttivo di Guido Ceronetti:

Insorpassabili i poli  
Sono dentro di *noi*  
Finché la veglia dura  
Ma li *varchiamo* dormendo  
Per la porta della Pietà  
... *Gerusalemme esiste* devi dire  
– Ridirlo, come assumessi  
Il *mio candore tu, io il tuo*  
E potissimo *privi di noi*  
*essere noi* ancora  
Senza fine *ti sfoglio*.<sup>38</sup>

Il pianeta dell'Io, tradizionale avamposto dell'esercizio poetico, appare in Celan, qui nella traduzione poetica di Ceronetti, dilatato in costellazioni sonore, in cui, in una dimensione di solitaria corallità, le voci si intrecciano a chiasmo (mio/tu, io/tuo) fino a far tremare le precarie fondamenta dell'Io, la ridicola certezza del 'noi siamo noi'. Proprio come avviene nell'ambito della traduzione, da entrambi asceticamente sperimentata come suprema prova ermeneutica, «fragile navicella»<sup>39</sup> alla ricerca di quegli attimi di illuminazione e *congiunzione* in cui il 'sé' non è mai solo se stesso.

In un poema che non parla della traduzione, sovrapponendo la propria voce a quella di Celan, Ceronetti ha messo in luce dell'operazione traduttiva quel che la accomuna all'operazione poetica: non norme, ma *cerimonie*: *varcare i propri insorpassabili poli, sfogliare il corpo* dell'opera da tradurre, tastare nel segreto delle lingue, ben sapendo che i rimandi alla lettera dell'originale diventano lettere di credito per un altro transito: al pozzo di Babele.

Che Ceronetti nell'arco di tutta la sua attività di scrittore sia votato alla traduzione (dunque all'ascolto della parola degli

altri) fino alla raccolta *Il Gineceo* in cui indossa la maschera di un inesistente poeta turco, rappresenta, alla luce di quello che abbiamo detto finora, la più preziosa occasione di insinuare la propria voce negli interstizi o nei margini di un discorso altro. In questo vagare da una lingua all'altra, ebraico, greco antico e *dimotiki*, latino, inglese, francese, tedesco, fino a un fantasmatico turco, in questo *iter* poetico contrassegnato da continue pressioni e attrazioni risiede la sua più autentica formula della creazione, che doppia l'attività creativa e lo iscrive all'interno di una schiera di scrittori – Valéry, Pasternak, Marina Cvetaeva – per i quali l'esperienza della traduzione si presenta come pensiero propriamente filosofico dell'atto del tradurre, inscindibile legame tra poesia, filologia e traduzione alla ricerca di quella *pura lingua* intensivamente nascosta, come sostiene Benjamin, nelle traduzioni.<sup>40</sup>

La mia vita è stata lungamente occupata dalla traduzione in versi. Il mio non è stato soltanto un tradurre quanto un febbrile e ininterrotto filosofare, interpretare, girare e rigirare per i meandri di un'ascetica filologia.<sup>41</sup>

La traduzione dunque, nell'ottica ceronettiana, non consiste soltanto nel passaggio interlingue di un testo ma – intorno a questa prima *transductio* – implica tutta una serie di altri passaggi che riguardano innanzitutto l'atto dello scrivere, partendo in questo caso dal *corpo* di un testo altrui «da tradurre in spartiti» e, più segretamente ancora, l'atto di vivere e di morire. Un'operazione in cui la componente meditativa dell'artista che traduce – «l'artista che traduce medita» – si avvale della stessa gestualità implicata nell'esercizio poetico, varcando, quasi privi di noi stessi, la soglia di un testo straniero, *sfogliandolo* senza fine, auscultandone e riproducendone il respiro, i sussulti, il *Je(u) pulsionnel*<sup>42</sup> per poi, e solo allora, «essere noi ancora». L'auspicio poeticamente formulato da Celan

*Potessimo privi di noi  
Essere noi ancora  
Senza fine ti sfoglio...*

in cui si coniugano l'esperienza dello straniero e l'apprendimento del proprio racchiude la stessa doppia legge della creazione che informa tutta l'opera creativa di Ceronetti, in cui versi personali e traduzioni (*gioia*) dal verso d'altri procedono sullo stesso piano, entrambi contrassegnati dal passaggio nella propria Voce dell'eco infinita di un altro.

*Esseri essere stato umani esseri*

Per il Poeta molteplice, abitato dai suoi «famelici popoli vocali»<sup>43</sup> *Essere* consiste allora, non solo nell'*essere stato*, poeticamente, sul filo di anonime creature, *umani esseri* ma anche in quella superiore «intensità d'essere»<sup>44</sup> attinta sul filo degli scrittori tradotti e grazie alla quale, prezioso antidoto alla temuta perdizione della *madre lingua*, viene miracolosamente celebrata una nuova Epifania.

1. G. Ceronetti, *La pazienza dell'arrostito. Giornale e ricordi (1983-1987)*, Adelphi, Milano 1990, p. 158.

2. G. Ceronetti, *Compassioni e disperazioni*, postfazione a *La distanza. Poesie 1946-1996*, Rizzoli, Milano 1996, p. 372.

3. A. Caraco, *L'homme de lettres. Un art d'écrire*, a cura di A. Tatone Marino, Guida, Napoli 2001, p. 109.

4. Ceronetti, *La distanza*, 42., p. 59.

5. R. Calasso, *Cicatrice di smalto*, postfazione a G. Benn, *Cervelli*, a cura di M. Fancelli, con un saggio di R. Calasso, Adelphi, Milano 1986, p. 116.

6. Ceronetti, *La distanza*, p. 40.

7. Ivi, 1., pp. 13, 59.

8. Ivi, p. 77.

9. Ivi, 84., p. 109.

10. Ivi, 37., p. 53.

11. Ivi, 12., p. 26.

12. Ivi, p. 40.

13. Ivi, 2., p. 14.

14. Ivi, 12., p. 26.

15. Ivi, 13., p. 27.

16. Ivi, 32., p. 48.

17. Ivi, *Il mistero vescicale*, p. 172.

18. Ivi, 34., p. 50.

19. Ivi, *La bottiglia dell'olio*, p. 275.

20. Ivi, *Teatro d'ombre*, p. 254.

21. Ivi, 68., p. 90.

22. Ivi, *Il deposito*, p. 247.

23. G. Ceronetti, *Dire*, prefazione in *La distanza*, p. 6.

24. Ivi, *Il Ponte*, 2, p. 249.

25. Ivi, *Il Ponte*, 1, p. 248.

26. Ivi, *Cuore di tenebra*, p. 250.

27. Ivi, *Organo di strada*, p. 251.

28. Ivi, *Sorrow, disegno di nudo tragico, di Vincent van Gogh*, 1882, p. 252.

29. Ivi, *Frammento lirico, Da Émile Zola, La joie de vivre*, cap. II – 1884, p. 278.

30. Ivi, 2., p. 14.

31. Ivi, *Gli Ulivi*, p. 284.

32. Ivi, *Marionette Ideofore*, p. 288.

33. Ivi, *Passaggio a livello a Borgio*, p. 287.

34. Ivi, 34., p. 50.
35. Ceronetti, *Compassioni e disperazioni*, postfazione in *La distanza*, p. 371.
36. Ivi, 77., p. 101.
37. Ceronetti, *Inverno di luci*, ivi, p. II.
38. P. Celan, *Die Pole sind in uns*, trad. it. di G. Ceronetti, ivi, p. 353.
39. Ivi, p. 233. La metafora della «fragile navicella» utilizzata da Ceronetti per indicare la traduzione ci permette di dire che è al Traghetatore-Traduttore che Ceronetti si affida per i suoi viaggi più mirabili (sulla figura del Poeta-Traghetatore cfr. Ceronetti, *Memoria della donna*, ivi, p. 286).
40. Cfr. W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, p. 47.
41. G. Ceronetti, *Trafitture di tenerezza. Poesia tradotta 1963-2008*, Einaudi, Torino 2008, p. vi.
42. F. Péraldi, *Corps du texte et corps érotique*, «Texte», 4, 1985 (*Traduction/textualité*), p. 184.
43. Ceronetti, *La distanza*, 7., p. 119.
44. E.M. Cioran, *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*, Adelphi, Milano 1988, p. 160.

Francesco Zambon

Guido Ceronetti, non morto di Montségur

Fra *Le ballate dell'angelo ferito*, il più bel libro italiano di poesia degli ultimi trent'anni, si legge un testo cruciale per chi voglia comprendere l'opera di Guido Ceronetti: è il salmo intitolato *Io Valentino lo gnostico nel cielo stellato vedo*. Non sarà fatica sprecata cercare di commentarlo:

Vedo nell'etere connessa al Pneuma ogni cosa  
Sfamarsene senza saziarsi  
Vedo il Pneuma reggere dell'essere tutto il carico  
Vedo il bagaglio dell'anima viaggiare solo  
Vedo la carne con le unghie dentro l'anima  
Fra i trapezi oscillare senza riposo  
E vedo l'anima affaticarsi invano  
Precipitare in basso

Vedo uscire in neri sciami dall'abisso  
I frutti dei connubi dei dannati  
Vedo nell'aria la vulva dilatarsi  
La luce da lei cadente aver vita grama  
Vedo la Tenebra accorrere per addentarla  
Pensa è sparita e torna alla sua tana

La vittoria del Pneuma fu mai scritta?  
Vedo la lotta, Termopili, sconfitta,  
Lontana è la bellezza del Destino  
Vedo il mio occhio vedere vicino



Come spiega lo stesso autore nella nota che accompagna la poesia, essa è una sorta di riscrittura del salmo dello gnostico Valentino, riportato da Ippolito di Roma nella sua *Confutazione di tutte le eresie*. Ceronetti precisa di averlo letto nella traduzione francese di uno dei libri classici sullo gnosticismo cristiano, *Die Gnosis* di Heinrich Leisegang. Converrà allora rileggerlo in quella versione:

Je vois tout mêlé au pneuma dans l'éther,  
je vois dans l'esprit tout porté par le pneuma:  
la chair suspendue à l'âme,  
l'âme emportée par l'air,  
l'air suspendu à l'éther,  
des fruits sortant de l'abîme,  
un petit enfant montant de la matrice.

La differenza di prospettiva del poeta moderno è così illustrata: «Valentino vede dal Pleroma, dai cieli supremi, quel che avviene nelle regioni inferiori; nel mio testo, invece, vede la realtà spirituale “nel cielo stellato”, dunque dal basso, rassegnato a “vedere vicino” e ad ignorare quel che c'è scritto, al di là del nostro cielo, nel Destino». Qui Ceronetti si basa sul commento di Leisegang: «L'esprit du voyant a pénétré jusqu'au Plérôme. Du haut de celui-ci il jette les yeux à ses pieds; il aperçoit, pour commencer, le pneuma et l'éther; il voit l'âme du monde qui cherche à s'émanciper du poids de la chair et à pénétrer dans le Plérôme». In realtà Ippolito, nel riportare i versi di Valentino, li introduce così: «Valentino ha spiegato con poche parole questa disposizione (del mondo) in un salmo, cominciando dal basso (κάτωθεν), non come Platone dall'alto (ἄνωθεν)». Come spiega sempre Ippolito, egli passa dalla carne (σάρξ), cioè dalla materia, all'anima (ψυχή), entità intermedia che è opera del Demiurgo; l'anima è a sua volta portata dal πνεῦμα, dallo spirito o «etere», cioè dalla Sofia esteriore che sta al di qua del Limite; infine dal Pleroma, il mondo divino contenuto nel Limite, proviene tutta l'emanazione degli Eoni (i

«frutti») prodotta dal Padre e culminante nel βρέφος, l'Infante, cioè il Figlio, il Salvatore. Ciò significa forse che il punto di vista di Ceronetti è quello platonico? Apparentemente sì: la sua visione inizia dal Pneuma al quale è sospesa ogni cosa per poi discendere gradualmente all'anima e alla carne (la triade antropologica degli gnostici: πνεῦμα, ψυχή, σάρξ), fino a contemplare la Luce che – come il βρέφος di Valentino partorito dall'utero dell'Abisso – cade dalla vulva celeste per essere addentata dalla Tenebra. L'ultima immagine è questa, tragica; e dall'abisso non esce il Logos, il Neonato che redime, ma i «frutti dei connubi dei dannati», tenebrosi sciami di anime tormentate dalla carne che affonda le sue unghie nella loro carne. Nulla di più lontano dalla visione platonica e neoplatonica del cosmo, che si dispiega senza fratture nella serie decrescente delle realtà emanate dall'Uno e fra le quali anche il mondo materiale e il corpo hanno il loro posto necessario: basta leggere il mirabile scritto di Plotino *Contro quelli che dicono che il demiurgo del mondo è malvagio e che il mondo è malvagio* (*Enneadi* II 9) per comprendere l'assoluta irriducibilità di ogni gnosticismo (anche di quello ceronettiano) al platonismo. E in questo conflitto radicale, lo sguardo di Ceronetti è piuttosto quello κάτωθεν di Valentino; dal basso nel senso che il punto di visione è quello dello spirito precipitato nella materia, dell'anima artigliata dalla carne, della Luce addentata dalla Tenebra, quello che Leisegang così riassume: «Quelle était la teneur de la révélation de Valentin? Pas autre chose que le “mythe tragique” de la création du monde, de la corruption grandissante du monde et de son salut final».

Ma salvezza finale è fuori dall'orizzonte di Ceronetti. Non che il desiderio, la speranza, la tensione verso questa salvezza siano in lui assenti: al contrario ne sono percorsi tutti i suoi scritti, con accenti che evocano direttamente la dottrina gnostica e soprattutto quella tragica rinascita del dualismo gnostico che fu, nel medioevo, la religione catara. Parlando sulla «Stampa» di un mio libro che raccoglie tutti i testi originali

superstiti del catarismo, Ceronetti scrive: «Il catarismo non è una eresia soltanto, è l'eresia delle eresie, col suo dualismo gnostico che separa l'autore della vita (ritenuto assolutamente maligno) dal "padre legittimo" degli spiriti buoni, la sua condanna, come supremo peccato, della procreazione, la sua salvezza per via iniziatica e misterica, analogamente alla tradizione orfica ed eleusina, che esclude *la massa* e crea disuguaglianze originarie d'eternità in eternità». Più ampiamente è descritta l'eresia dei *boni homines* occitani e italiani in uno scritto dedicato, sulla scorta degli studi di Gershom Scholem, al suo confronto con la dottrina dei cabbalisti della Francia meridionale fra XII e XIII secolo:

Gli eretici [catari] attribuivano a un principio *cattivo* l'origine del mondo e della vita, giustificando il loro pessimismo pratico (orrore per la procreazione, tolleranza del suicidio) con un pessimismo teologico dei più decisi. La potenza del principe cieco è al servizio del Male, che si oppone al Dio di Luce, in cui *la tenebra non esiste*. Se ci fosse un principio unico (Dio), la potenza divina combatterebbe contro se stessa, tendendo eternamente a distruggersi; come diretto autore della vita, Dio sarebbe il padre del male e l'arconte delle tenebre. Invece il male (la vita) viene da una *potestas non vera*, e di questa non-verità è fatta l'impostura vivente che siamo, verità amara su cui tutti i moralisti concordano. Peccato, castighi, angosce, errori, fuoco, supplizi, il diavolo stesso, non hanno avuto principio e non avranno mai fine.

In queste descrizioni si può riconoscere un vero e proprio repertorio di temi ceronettiani: oltre a quelli metafisici o religiosi (dualismo, dottrina della Luce prigioniera della materia, del mondo come Male assoluto, della trasmigrazione delle anime di corpo in corpo), il vegetarianismo, la pietà per il dolore degli animali e di tutta la natura, il rifiuto della procreazione.

E tutte queste riflessioni si sublimano in due veri e propri inni catari. Rarissime perle: gli occultisti della *fin de siècle* e del primo Novecento, fra cui il nostro Luigi Valli, cercarono vana-

mente di dimostrare che i trovatori provenzali e gli stilnovisti erano eretici albighesi e che tutte le loro poesie sono scritte in codice; il medioevo ci ha lasciato un solo testo poetico che espone la dottrina dualista: la canzone di Matteo Paterino *Fonte di sapiença nominato*. Uno fra i più ispirati epittaffi che siano stati dedicati ai martiri di Montségur è *Consolamentum* (corredato della nota: «Lo gnosticismo cataro fondamentale dell'autore sembra davvero irriducibile»), da accostare idealmente alla memorabile *Òda a Montségur* di René Nelli – canto innalzato al «castello dove Dio è un altro»: «Aquí la pòrta e l'espaci tendut | de montanhas divinas | per ont pugèron tant d'armas | vers l'en-delai de l'Amor ...», «Ecco la porta e lo spazio teso | per il quale tante anime salirono | verso l'aldilà dell'Amore ...» –:

E le mani guariscano i pensieri  
E le voci distinguano la tenebra  
E da mani occhi voci senza i crani  
Il crematorio dei mondi sia fenduto  
E tra i crimini il Verbo meditato  
E attorno in cerchio alla non nata Rosa  
I piedi accorsi le contate essenze  
Di noi non morti di Montségur.

L'altra poesia è la *Pregbiera degli inclusi*, quasi una seconda strofa (cassata) dell'apocrifo salmo di Valentino:

Inseparata sofferenza d'ignoti  
nostra sorella Vergine di Luce  
attiraci nel vortice  
della tua salvezza,  
raccogliaci da questo mare  
di ribollente tenebra su tenebra,  
guidaci fuori dal mondo visibile  
e toglici dalla penuria del conoscere  
sia che noi siamo  
o che più non siamo,

liberaci dalla sventura delle rinascite  
 e dalla credenza errata  
 di aver avuto un principio  
 di avere una fine reale,  
 concedici per mano  
 di messaggeri del tuo sorriso  
 il refrigerio ultimo  
 del Consolamento,  
 fa' che la nostra Essenza  
 sia da ogni impedimento  
 che nell'illicità la radichi  
 a poco a poco sciolta  
 e dai dolori che la carne patisce  
 da tante prove e dal portarle in te  
 esca purgata e illuminata –  
 fa' che siamo per sempre inclusi  
 nei cerchi del Pleroma solitario  
 dove abita e vive  
 inestinguibile  
 non creatore  
 non giudice  
 senza nome  
 senza chiesa  
 senza divenire  
 fonte unica della tua grazia  
 l'Amore infinito.

Ma su alcuni fondamentali punti di morale Ceronetti è certamente lontano dalla dottrina catara. Non mi riferisco tanto a quella che egli ha definito «un'ombra nera» impressa sulla purezza di quella dottrina, la pratica dell'*endura*, il digiuno fino alla morte. Guido può rassicurarsi: gli studi più recenti hanno mostrato che si tratta per lo più di una cattiva interpretazione – se non di una deliberata deformazione denigratoria – del digiuno rituale a pane e acqua dei nuovi ordinati. Il punto è quello del rifiuto non solo della procreazione, ma di qualsiasi rapporto carnale: un «perfetto» doveva evitare perfino di toccare o sfiorare la pelle nuda di una donna o di stare

da solo in un locale chiuso in compagnia di una persona dell'altro sesso. Per i catari è una conseguenza logica del rifiuto di ogni contatto con ciò che era considerato opera esclusiva del diavolo o del demiurgo malvagio, il corpo; Ceronetti, che ha scritto molte e luminose pagine sulla donna – Visitatrice cosmica, Vergine di Luce, apparizione, perfetta consolatrice, addirittura reincarnazione di Cristo – non sembra aderire per nulla a queste posizioni intransigenti. E questo vale in genere per tutte le bellezze della natura e dell'arte, che i catari consideravano inganno satanico, carcere cosmico, male assoluto. Su questo punto probabilmente Ceronetti condividerebbe piuttosto buona parte delle argomentazioni con le quali Plotino criticava il disprezzo delle bellezze materiali ostentato dagli gnostici, argomentazioni che potrebbero valere altrettanto bene per i catari:

Non si può diventar buoni disprezzando il mondo, gli dei che sono in esso e le altre cose belle ... Qual è quel musicista, che conoscendo i rapporti dell'armonia intelligibile non si commuove nell'ascoltare un accordo nei suoni sensibili? Quale geometra o matematico, che conosca i rapporti, la proporzione e l'ordine, non gode quando può contemplarli con gli occhi corporei? Così, coloro che nei quadri guardano coi loro occhi le immagini dell'arte non vedono tutte le stesse cose, ma quelli che nel sensibile riconoscono l'immagine di un essere posto nel loro pensiero sono per così dire turbati quando arrivano a ricordarsi della realtà vera: da questo turbamento nasce l'amore. C'è chi, vedendo l'immagine della bellezza in un viso, è trasportato nell'Intelligibile; ma chi ha un animo così torpido e così indifferente a tutto che, guardando tutte le bellezze del mondo sensibile, le sue proporzioni, la sua perfetta regolarità e lo spettacolo offerto dalle stelle anche se così lontane, non ammira né onori, colmo di sacro tremore, quelle cose e quelle da cui derivano?

Coerentemente con i loro principi, né gnostici né catari produssero opere letterarie o artistiche di qualche rilievo; per esempio, i componimenti dei rari trovatori provenzali che sappiamo aver aderito al movimento dei *boni homines* non recano

traccia delle dottrine ereticali da loro professate. In questo caso non si trattò di roghi o di distruzioni operate dai persecutori: in ogni integralismo, anche dei più nobili e puri, è sempre in agguato la barbarie.

Gli ultimi quattro versi del salmo ceronettiano sono la chiave per penetrare nel segreto della sua gnosi. La vittoria del Pneuma – della quale né gnostici né catari hanno mai dubitato: gli spiriti umani sono destinati per loro natura a liberarsi dalla prigionia dei corpi e a ritornare nella loro patria celeste – è messa radicalmente in dubbio. Anzi, nella storia che noi conosciamo il Pneuma è sempre stato sconfitto, è sempre stato *destinato* alla sconfitta. Nell'articolo su *Catari e cabbalisti* Ceronetti conclude la sua breve esposizione della dottrina dualista scrivendo: «Il Male, messo in difficoltà da quei buoni eretici dualisti, rispose in modo adeguato: sterminandoli col ferro e col fuoco». Ciò che è scritto nel nostro mondo, in effetti, non è la vittoria del Pneuma ma quella del Male: è questo il punto fermo della metafisica di Ceronetti. Egli lo ribadisce dovunque nei suoi scritti, indicando in esso anche il tema essenziale della sua poesia, come in *Poesia chiara, poesia oscura*, «confessione introduttiva» a una sua raccolta di versi:

Tra le metafisiche accarezzate, quella che più ha impregnato di sé i miei versi è sicuramente la gnosi ellenistica e manichea, la luce portata in Occidente dalla chiesa catara e bogomila, spenta, per nostra sciagura, o misterioso divino disegno. Perciò mi infastidisce ogni filosofia che voglia la relatività di Bene e di Male: il bene e il male relativi esistono, ma non sono che un prodotto di mescolanza maligna; la relatività del bene è una faccia del Male, e risalendo la scala di tutto il bene relativo chi troveremo dietro la porta? Le dottrine della Luce prigioniera nella materia, del mondo come Male, dell'anima sbattuta di corpo in corpo a purgare lo stupro delle tenebre, e l'albero del Male piantato nel cuore dell'uomo, tutto questo mi è così connaturato che lo ritrovo in ogni immagine di sicura dettatura incosciente.

Di più: è questo uno dei grandi temi che innervano la lette-

ratura e la filosofia occidentale. La noterella dedicata al mio libro sul catarismo si chiude con questa osservazione:

L'idea della non-indifferenza della materia e della carne, della sua partecipazione irriducibile al Male, del suo esserne emanazione, è in tutta la filosofia e la poesia dell'Occidente una sconfinata presenza: mentre frughiamo invano in cerca di segnali di catarismo qualche cimitero piemontese o lombardo, abbiamo forse nella borsa, ignorandolo, un libro dove la misteriosa eredità spirituale del catarismo giace, in prosa o in versi, attivamente dissimulata. Gli autori stessi sono, talvolta, dei catari che s'ignorano...

Perché, ha scritto altrove Ceronetti, «anche se non sempre gli artisti conoscono la Sapienza, sono da lei conosciuti; tutti i loro nomi sono scritti nel suo libro». E quali siano questi nomi non è difficile immaginare per il suo lettore: Blake, Leopardi, Baudelaire, Schopenhauer, Zola, Dostoevskij, Céline, Kafka, Seferis, Beckett.

Che al fondo della condizione umana (e di quella di tutti gli esseri), dietro l'ultima porta che si apre appaia il Male nella sua assolutezza, il Male come realtà ontologica, è convinzione così radicata in Ceronetti da fargli cercare i barlumi di verità che ci sono concessi proprio in quegli esseri, quegli uomini o quelle donne, quegli artisti che più ferocemente sono stati assaliti dalle forze del Male, più dolorosamente sono stati addentati dalle Tenebre. Giobbe ne è l'archetipo biblico: «Ignorare che il male è un principio costitutivo dell'universo (altro che *privatio boni!*) è uno degli errori più funesti della mente moderna», egli dichiara in quella grande riflessione sul Male che è il suo saggio sul *Libro di Giobbe*. Probabilmente è questa una delle principali ragioni della sua predilezione per i catari: non proprio dei filosofi o dei teologi, o non soltanto, ma degli uomini che vissero nella quotidianità le loro idee e che per esse in gran numero affrontarono la persecuzione, l'esilio, il martirio. Non è certo un caso che in questa ultima strofa del salmo, davanti alla visione di una lotta che è inesorabilmente votata

alla sconfitta, Ceronetti evochi i trecento di Leonida. Certo qui egli ha in mente, oltre che il fatto storico in sé, la memorabile poesia di Kavafis:

Onore a quanti in vita  
si ergono a difesa di Termopili.

...

E un onore più grande gli è dovuto  
se prevedono (e molti lo prevedono)  
che spunterà da ultimo un Efiante  
e che i Medi finiranno per passare.

Ceronetti sa che davanti a ogni Valentino, a ogni gnostico, ogni cataro, ogni poeta consapevole o inconsapevole fedele della Sapienza, che combatte per salvare qualche briciola di Pneuma dalla «gola dell'eone», da ultimo spunterà immancabilmente un Efiante e i Medi passeranno: anzi, proprio chi si spinge fin dentro la gola del Male per combatterlo con tutte le sue forze è *destinato* a imbattersi nel Traditore e a essere massacrato dai Nemici.

Ma se è connessa al Pneuma ogni cosa, se il corpo è sospeso all'anima – né Valentino né Ceronetti dubitano di questo – lo sguardo dello gnostico moderno non può andare oltre i sensi fisici, oltre «il nostro cielo», fino alle lontananze in cui risplende «la bellezza del Destino»: il suo occhio è rassegnato o condannato a «vedere vicino». Che cos'è questo vicino? Questo vicino è la materia e la carne: è il corpo. Tanto profondamente conficcate nell'anima sono le unghie della carne, che solo sotto queste unghie sarà visibile, se sarà visibile, qualche brandello di anima: «E dietro la mia pelle strappata | Vedo con la mia carne Dio», afferma Giobbe 19,26 nella versione di Ceronetti. E non sarà più possibile distinguere la sofferenza di quest'anima prigioniera da quella del corpo con il quale è precipitata in basso. Il corpo diventa così la mappa enigmatica e semicancellata di quel Pleroma che sta oltre il Limite, lo Ὁποῦς di Valentino. È

nei suoi meandri, nelle sue pieghe, nei suoi misteri, nei suoi piaceri come nelle sue sofferenze, nel suo splendore come nei suoi atti e aspetti più ripugnanti, che Ceronetti contempla o spia «la bellezza del Destino». Tutta la tragedia umana e cosmica è narrata nel corpo, per chi sa ascoltarlo:

Anche la vita più povera e squallida è un dramma eschileo se si pensa alla tragedia delle funzioni, ai bisbigli delle secrezioni, ai silenzi degli organi, agli sforzi della memoria, al brancicare della voce, al sangue che ruota, ai miasmi mortali, alle risse tra microrganismi, alle guerre spermatiche, alle eruzioni cellulari, alle pestilenze dei nervi, alle predestinazioni biochimiche, al fato che a poco a poco ti introduce nel morbo finale, alle piaghe, ai foruncoli scoppiati, ai serpenti della pazzia, alle cagne furiose della Fame.

*Il silenzio del corpo*, da cui è tratta la citazione, è il diario di questa visione «da vicino», frammentaria ma illuminante:

Corpo? Eccone le sensibili ceneri, come le ha sparse al vento un'ininterrotta conoscenza. Ridà vita al dualismo innocente e torturante anima-corpo, ogni suono superiormente armonioso, ogni voce di suprema calma, ogni eco di transito di Dei in questo muto teatro. Gli occhi che fuggono dalla figura decomposta (è nella stanza vicina, è in fondo alle scale, è sul marciapiede) possono rimuoverla oscillando costantemente sull'altalena di un'apparenza che non è tutto e di un tutto solo apparente, aspettando che l'alto si apra e riveli che cosa il simbolo, questo corpo-simbolo, raccontava.

Lo sguardo ravvicinato su questo corpo-simbolo è tutt'altra cosa da quello dei neoplatonici «che nel sensibile riconoscono l'immagine di un essere posto nel loro pensiero»: perché «l'alto si apra», perché dal silenzio del corpo esca una parola, bisogna stringerlo, questo corpo, sezionarlo, frugarlo, penetrarlo fin nelle viscere. E non è forse in questo Silenzio che il moderno veggente riconosce la Σιγή di Valentino, la paredra del primo eone, Abisso, il quale unendosi a lei e fecondandola generò il Nouῦς, l'Intelletto?



La visione sarà più pura e luminosa proprio nel massimo dello squallore e della povertà, nell'estrema miseria del corpo si potrà incontrare la Sofia dei libri sapienziali che «parla nelle strade, nelle piazze, nei crocicchi»: la Elena – Ἐββοῦα che accompagnava Simon Mago e che, dopo aver trasmigrato nei secoli attraverso vari corpi femminili, da ultimo faceva la prostituta in un bordello. Ma Guido non sa veramente dove si trovi la sua fenice «che con Sion congiunse l'Appennino»: «La mia sapienza si limita a questa sapienza: a sapere che la Sapienza nessuno sa dove sia ma c'è, che ha nome l'Artista, che canta e suona davanti a Dio per fargli dimenticare l'uomo, e che tutti quelli che la odiano come persona viva, trovabile nell'impensabile, sensibile nell'impossibile [...], amano la morte». Il corpo muliebre è infatti il gorgo centrale di questa visione. È un tema che attraversa tutta l'opera di Ceronetti, forse è il suo vero tema. Un testo chiave, in questo senso, è il saggio che accompagna la traduzione del *Cantico dei Cantici*:

Chi veramente ama, l'amante della Sapienza? Forse, all'interna Sofia di luce, corrisponde a volte un'incarnazione esterna, un modello femminile della Vergine androgina. Si prende una donna, *osso delle mie ossa e carne della mia carne*, e gli si scarica dentro, disperatamente, tutto il desiderio concepito per un eone luminoso, un'inafferrabile essenza senza corpo: una donna che, per essere nel mondo la Vergine di Luce, non può essere che una prostituta.

E ancora: «Solo quelli che hanno amato la Sapienza come una donna, e una donna (sublime cortesia, inaudito conoscere) come la Sapienza, hanno ricavato dal Cantico tutta la possibile luce». Da molti indizi sappiamo che Guido è uno di questi. Sono forse le donne amate i messaggeri che gli hanno concesso nel mondo qualche goccia del «refrigerio ultimo del Consolamento»: «Nell'Eden femminile – ha scritto – l'amante ritrova la conoscenza che illumina e che perde. I canali del corpo conducono all'Anima, l'Anima alla Sapienza. È la via erotica come via gnostica». La passione conoscitiva di Ceronetti è andata

soprattutto al corpo femminile martoriato e sofferente, quello del *Sorrow* di van Gogh, perfetta incarnazione dell'Uomo-di-Dolori di Isaia, della tragica condizione dello spirito addentato dalla Tenebra, e vera immagine dello *Jesus patibilis* inchiodato in un frammento di Mani di cui egli ci ha dato la traduzione in *Come un talismano*:

La vita e la salvezza degli uomini  
Il Gesù di Dolore,  
Spenzola da ogni pezzo di materia.  
Quel che per voi è adorabile  
Nel calice e nel pane,  
Per noi è in tutto l'universo diffuso.

Il salmo di Valentino-Guido ci fornisce anche la cifra stilistica di tutta l'opera in versi e in prosa di Ceronetti. La scrittura di questo autore mosso da un inestinguibile desiderio conoscitivo, in preda a una «autentica follia amorosa» per la Sapienza, ardente inseguitore di una salvezza che può trovarsi solo in Quel-che-non-è, è gremita all'inverosimile di materia, di oggetti e gesti fisici, soprattutto di realtà corporee: la gnosi di Ceronetti è percorsa da sangui, sudori, spermî, materiata di carni gioiose o dolenti, tremante di baci e di carezze, echeggiante di grida, di lamenti, di sussurri. Così è anche questo salmo gnostico, tutto orchestrato su fame, carico che schiaccia, carne, unghie, trapezi, neri sciami, frutti, connubi di dannati, vulva, parto, denti, tana, battaglia, carneficina, occhio, occhio che vede. Tanto profondamente incistata è l'anima nella carne che non è possibile distinguere se a sentire dolore e piacere sia l'una o l'altra. Ceronetti sa, come Paolo, che «tutta insieme la creazione geme e soffre le doglie del parto fino a oggi»: se e quando la vulva celeste si dilaterà per generare il Σωτήρ non è dato sapere, ma è certo che i libri di Guido hanno almeno un poco lenito le doglie che tutti soffriamo.

Jean-Louis Kuffer

Una visita al Maestro\*

Del Maestro mi ricorderò sempre questa visione di un vecchio cadente, perfetta immagine dell'uomo solo, ormai «senza carezze», secondo la sua espressione, al tempo stesso patetico e ridente quando gli buttai lì: «La vita è vacca, come diceva Céline». E lui: «Povere vacche, di cui s'invoca il nome, cosa possono fare?»...

Eravamo appena rientrati da una passeggiata sotto la pioggia, lungo una discesa lastricata in pietre sdrucchiolevoli del piccolo borgo toscano, dove non aveva cessato d'imprecare contro il suo «cesso di corpo», sempre evocando un prossimo Festival dei disperati che si terrà a Torino nel prossimo solstizio d'estate, secondo la sua precisa esigenza, e dove diversi spettacoli saranno proposti per la sola gloria del Disperato.

Ora, come ebbi finito di chiedergli qualche notizia sul suo famoso Teatro dei Sensibili, compagnia di marionette ch'egli fondò nel 1970 con la moglie Erica Tedeschi, il Maestro mi spiegò che la compagnia «girava» sempre e gli sopravviveva, probabilmente, sotto la sua alta protezione postuma, essendo fin da oggi state prese particolari disposizioni con qualche ente superiore, influente «dall'altra parte»...

Cinque ore più tardi, ci eravamo trovati, con la Professoressa [così nel testo] – la nostra amica Anne-Marie Jaton, impeccabile parlitrice in italiano e ferrata in ermetismo, con la quale il Maestro era già in contatto da qualche anno per il

tramite di Fabio Ciaralli – all’ingresso del suo riparo più o meno segreto di C\*\*\*, alloggio abbastanza vasto dalle alte stanze a soffitto, dalle mura coperte da migliaia di libri e decorate da molti quadri, collages, incisioni, fotografie di teatro e altri ritratti di belle donne, dove i diversi luoghi di scrittura (dall’ufficio allo scrittoio che si usa in piedi, passando per il banco di lavoro d’artista con centinaia di bottigliette d’inchiostro di China) ricordano lo stile artigianale, composito, simultaneista e comparatista dei lavori del poeta-filologo.

È tuttavia nella minuscola cucina che ci siamo ritirati per il colloquio che è durato più di un’ora e mezzo e nel corso del quale lo scrittore si sarà ben guardato dal rispondere in maniera troppo circostanziata alle mie domande, ricamando alla sua maniera sui temi che lo turbano adesso, ossia la vecchiaia, la decadenza del corpo, l’indegnità dell’ottimismo e compagnia bella.

A proposito di *Insetti senza frontiere*, riguardante la mia domanda iniziale, Ceronetti precisa subito che si tratta di un’opera della vecchiaia: «Ho scritto questo libretto, frammento su frammento, in questa forma che amo particolarmente dell’aforisma – un gusto che coltivo da sempre. È un libro evidentemente contrassegnato dalla difficoltà di vivere in un corpo che sta invecchiando ma non vengono espresse meno bene gioie tenui e molto reali, che la gente sembra avere difficoltà a concepire. A tal proposito, ho dei problemi a intendermi con gli altri riguardo alla battaglia che intratteniamo con la morte, che si ritiene non esista. Quando scrivo è ancora possibile che faccia allusione alla morte, come nelle conversazioni con i miei amici, altrimenti, nei rapporti ordinari, ciò diventa impossibile! Si deve stare bene! L’altro giorno, la moglie di un mio conoscente, una pettegola, una sanguisuga, si felicitava con me per essere così in forma, nonostante la mia apparenza confermasse il contrario. Avrei dovuto risponderle: “No, io non sto bene. Non sono più che un rimasuglio di cesso!”. Ma ciò non è educato, vero? E dirlo a una signora anziana è tanto più maleducato in quanto riguarda anche lei, evidentemente. Detto ciò,

parlare della morte con il notaio è possibile, questo sì! Ecco qualcuno che s’interessa alla mia morte!».

Come ci si rende conto, l’ultimo libro di Guido Ceronetti, ben più che i precedenti, non si limita a delle lamentazioni personali. Ma piuttosto è una raccolta stimolante, nutrita di una vita di esperienze molteplici e di letture, osservazioni sul «crudele XX secolo» e di visioni radicali sul presente dove il Male – figura onnipresente della sua opera – non cessa di correre e «lavorare»...

A proposito del «crudele XX secolo», il Maestro ci annuncia che due suoi nuovi libri devono apparire nei prossimi mesi, a cominciare da un romanzo, *In un amore felice*, che ha sedotto i suoi amici delle edizioni Adelphi.

Voi sapete che detesto il genere del romanzo e che non ne sono mai stato toccato. Pertanto, due anni fa, mentre ero in cura in una clinica di Tessin, mi annoiavo talmente che ho cominciato a scrivere questa storia la cui fine dovrebbe contraddire la canzone di Aragon secondo la quale «non c’è amore felice»...

Quanto al secondo libro annunciato, in uscita da Einaudi con il titolo *Ti saluto mio secolo crudele*, si tratta di una raccolta di testi ispirata a fatti composti e altri avvenimenti del XX secolo, dal naufragio del Titanic alla guerra del Vietnam, passando attraverso la sentenza a Rudolf Hess.

In seguito, la conversazione è proseguita sulla visione del mondo dualista di Guido Ceronetti, che l’apparenta al catarismo, e alla sua percezione del Male, la quale sottende anche il «fantastico sociale» che modulano le sue variazioni tematiche, quanto un Céline, riconosciuto come uno dei suoi «grandi amori» letterari. Mentre camminavamo, abbiamo altresì parlato dei generi diversi con i quali si è misurato nella sua opera: dalla cronaca giornalistica o dalla polemica al resoconto di viaggio, dal saggio frammentario all’esegesi e alla traduzione, dalla poesia alla sua propensione a descrivere la realtà più che a parlare di sé stesso.

Visibilmente affaticato, dopo un'ora e mezzo di conversazione che egli tenne in francese, il Maestro mi ha proposto di fare una pausa, non senza concludere con un dolce sorriso: «I miei libri non mi hanno arricchito, ma mi hanno dato molto amore»...

Il nostro ospite ci ha spiegato di non poter cenare con noi, a causa sia di una ferita alla bocca che lo tormentava sia delle sue restrizioni alimentari rigorose, pregandoci d'accompagnarlo per una «bella passeggiata».

Noi abbiamo dunque fatto un giro sotto la pioggia, fino all'ospizio dei vecchi dove egli spera di non finire i suoi giorni; siamo andati a prenotare due posti nella *trattoria* [in italiano nel testo] vicina e lo abbiamo riaccompagnato a casa, essendo rimasti d'accordo che ci avrebbe richiamato verso le dieci di sera per salutarci e farci qualche dedica.

Di ritorno da lui, dopo cena, l'abbiamo ritrovato molto lamentoso, reputandosi il più solo degli uomini. Avendo mangiato tutto solo in un angolo della tavola, ha tentato (invano) di reclutare la Professoressa nella pulizia dei suoi piatti; ho finito per convincerlo a lasciarsi fotografare, infine ha firmato i libri che gli abbiamo presentato, dedicandomi espressamente l'aforisma 67 di *Insetti senza frontiere*, che ricopio subito: «Nulla, nessuna forza può rompere una fragilità infinita»...

Albergo in piazza Dante a Chiusi  
dopo l'incontro con Guido Ceronetti  
20 febbraio 2011

(Traduzione dal francese di Pasquale Di Palmo)

\* Tratto da «Le Passe Muraille. Revue des livres, des idées et des expressions», 86, juin 2011.

Paolo Masetti

Per Guido\*

La vita vera e completa d'un uomo non sarà mai scritta, perché vita a un tempo della natura infinita e del suo demone sconosciuto.<sup>1</sup>

È tempo di mappare qualche punto – altri *Scavi e Segnali* – nell'immenso, è il caso di dirlo, scoprirlo, lascito cartaceo e dello spirito filosofico del nostro inclassificabile e geniale poligrafo Guido Ceronetti: germinato come poeta e traduttore, ma felicemente, da artista 'funambolo' dello stile, altro – satirico e scrittore di polemica civile, morale e politica, viaggiatore dell'Italia e nel tempo, autore di pitture e libri, creatore di collage fotografici e poetici, indignato del terrore, narratore anomalo, marionettista e pensatore rapsodico.

Nell'agosto 2007, per gli ottant'anni, congeniali testimonianze lo omaggiavano: numero dedicato di «Cartevive», a cura di Diana Rüesch, e fascicolo, per iniziativa amichevole di Gino Girolomoni, di «Mediterraneo». E ultimo, a cura di Antonio Motta, *Il filo dell'enigma* («Il Giannone», 2015), 'ritrovamento' di testi editi e inediti: carteggi, interviste, nuovi saggi critici, testimonianze e antologia critica sullo scrittore. Ma dalle stanze universitarie, ora, possono diramarsi tracce eretiche, considerazioni per l'eccezionalità e vastità dell'opera, e questi selezionati saggi vogliono testimoniare.

Nel Fondo Guido Ceronetti a Lugano restano custoditi, per gli studiosi che vorranno, anche i molti «quaderni e taccuini inediti», di cui si è servita Emanuela Muratori per arricchire l'«antologia filosofica personale» *La fragilità del pensare* (2000), ma specie i carteggi, per chi non vorrà disgiungere l'opera dall'uomo.

Traggo, dai moltissimi elzeviri di Guido mai usciti in volume (dispersi nei labili fogli di quotidiani) questo significativo appunto-pensiero, una *mano* negli appigli della *Parete di carta*:

Anche i poeti hanno compiuto tra Ottocento e Novecento ascensioni nel verbo memorabili. Quante verticalità assassine di ghiaccio liscio da cui è penoso il ritornare, per ritrovarsi immersi nella brutalità della comunicazione facile, senza picchi che crollano, senza ubriacature di precipizi ... Il verbo ha le sue Nord dell'Eiger e anche in questi confronti con l'assoluto si è da soli, senza compagni di cordata, e il premio è la conquista dell'Inutile, l'abbraccio con la mente cosmica che sulla carta scritta lascia debole traccia.<sup>2</sup>

**Caro Guido, mai la tua mente cosmica ha lasciato «debole traccia», parole vane. Kavafis:**

Dalle cose che feci o dissi  
non cerchino d'indovinare chi fui.  
C'era un impedimento che mi interrompeva  
molte volte che stavo per parlare.  
Dalle mie azioni meno appariscenti  
e dai miei scritti più velati –  
da questo solo mi conosceranno.  
Anche se forse non varrà la pena  
che facciano tanti sforzi per capirmi.  
Più avanti – in una società perfetta –  
apparirà di certo qualcun altro  
che mi somigli e come me sia libero.<sup>3</sup>

\* Desidero ringraziare per il sostegno nella realizzazione del volume, con tenacia voluto, Rolando Damiani e Francesco Zambon.

1. G. Ceronetti, da *Il libro di viaggio*, «Gazzetta del Sud», 4 settembre 1959.
2. G. Ceronetti, *Eiger, quante donne sulla montagna cannibale*, «La Stampa», 21 luglio 2000.

3. C. Kavafis, ????????????????







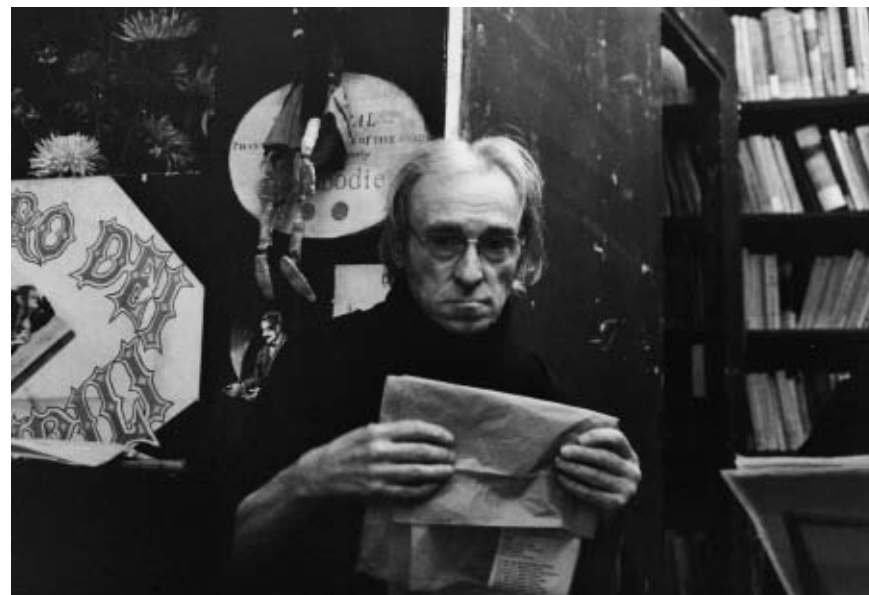
Guido Ceronetti, 1945.  
Fondo Guido Ceronetti, Biblioteca Cantonale, Lugano



Guido con Erica Tedeschi, 1972.  
Fondo Guido Ceronetti, Biblioteca Cantonale, Lugano



Guido in un foto di Mario Monge, 1985.  
Fondo Guido Ceronetti, Biblioteca Cantonale, Lugano



Guido in occasione della mostra «Dare gioia è un mestiere duro. Trent'anni più due del Teatro dei Sensibili», Caraglio (Cuneo) 2002. Foto © Sante Prevarin



Guido durante le prove di «Finale di teatro», Teatro Gobetti, Torino 2011.  
Foto © Giulio Caresio



Guido con Eléni Molos (Dianira) nella serata di letture «Alla fine della musica un soffio...», Fondazione Merz, Torino 2012. Foto © Giulio Caresio

## Bibliografia essenziale

a cura di Paolo Masetti e Matteo Vercesi

## BIBLIOGRAFIA CRITICA

Alberto Roncaccia, *Guido Ceronetti. Critica e poetica*  
Bulzoni, Roma 1993, pp. 101-108

Giovanni Marinangeli, *Guido Ceronetti, il veggente di Cetona*  
Fondazione Alce Nero, Isola del Piano 1997, pp. 164-178

*Dalla buca del tempo, la cartolina racconta.*

*I collages di cartoline d'epoca del Fondo Guido Ceronetti*  
a cura di Diana Rüesch e Marco Francioli, con testi di Oddone Camerana,  
Gilberto Isella, Guido Ceronetti, Biblioteca Cantonale, Lugano 2000, pp. 43-45

*La luce nella carne. Sulla poesia di Guido Ceronetti*

a cura di Marco Albertazzi e Fiorenza Lipparini, con due disegni di Giuseppe  
Gorlani e bibliografia di Paolo Tesi, La Finestra, Trento-Lavis 2007, pp. 103-109

Massimo Gatta, *Questo è un libro. Trent'anni di amicizia tipografica.*

*Guido Ceronetti e Alberto Tallone stampatore-editore (1981-2011)*  
a cura di Gaspare Naldi, con una divagazione di Maurizio Nocera  
Bibliohaus, Macerata 2012

## TESTIMONIANZE CRITICHE

*Dal Fondo senza fondo: 50 testimonianze per Guido Ceronetti*

a cura di Diana Rüesch, «Cartevive», XVIII, 1, agosto 2007,  
dvd allegato con intervista a Guido Ceronetti di Michele Fazioli

*Ceronetti chi?*

a cura di Gino Girolomoni, «Mediterraneo», agosto 2007

*Il filo dell'enigma. Omaggio a Guido Ceronetti*

a cura di Antonio Motta, «Il Giannone», XIII, 25-26, gennaio-dicembre 2015

- SAGGI, PENSIERI, ELZEVIRI, VIAGGI,  
DIVAGAZIONI, EPISTOLARI, AFORISMI
- \* *Difesa della Luna e altri argomenti di miseria terrestre*  
Rusconi, Milano 1971  
(Cultura nuova)
  - \* *La carta è stanca*  
Adelphi, Milano 1976  
(Saggi)  
ultima edizione  
*La carta è stanca*  
*Una scelta*  
Adelphi, Milano 2000  
(Piccola biblioteca Adelphi)
  - \* *La musa ulcerosa*  
*Scritti vari e inediti*  
Rusconi, Milano 1978
  - \* *Il silenzio del corpo*  
*Materiali per studio di medicina*  
Adelphi, Milano 1979  
(Piccola biblioteca Adelphi)  
edizione riveduta 1984  
edizione ampliata 1990
  - \* *La vita apparente*  
Adelphi, Milano 1982  
(Saggi)
  - \* *Un viaggio in Italia 1981-1983*  
Einaudi, Torino 1983  
(Saggi)  
seconda edizione  
*Un viaggio in Italia*  
*con Supplementi 2004*  
Einaudi, Torino 2004  
(Supercoralli)
  - ultima edizione  
*Un viaggio in Italia 1981-1983*  
*con Supplementi 2004*  
*e Appendice 2014*  
Einaudi, Torino 2014  
(Letture Einaudi)
  - \* *Albergo Italia*  
Einaudi, Torino 1985  
(Saggi)  
ultima edizione  
La Stampa, Torino 2005  
(Collezione d'autore)
  - \* *Pensieri del Tè*  
Adelphi, Milano 1987  
(Piccola biblioteca Adelphi)
  - \* *Briciole di colonna 1975-1987*  
La Stampa, Torino 1987  
(Terza pagina)
  - \* *L'occhiale malinconico*  
Adelphi, Milano 1988  
(Piccola biblioteca Adelphi)
  - \* *La pazienza dell'arrostito*  
*Giornale e ricordi (1983-1987)*  
Adelphi, Milano 1990  
(Piccola biblioteca Adelphi)
  - \* *Amor di busta*  
*Guido Ceronetti e Giosetta Fioroni*  
con un testo di Guido Ceronetti  
Archinto, Milano 1991
  - \* *Tra pensieri*  
Adelphi, Milano 1994  
(Piccola biblioteca Adelphi)
  - \* *Cara incertezza*  
Adelphi, Milano 1997  
(Piccola biblioteca Adelphi)

- \* *Lo scrittore inesistente*  
La Stampa, Torino 1999  
(Terza pagina)
- \* *La fragilità del pensare*  
*Antologia filosofica personale*  
a cura di Emanuela Muratori  
Rizzoli, Milano 2000  
(Bur-La scala)
- \* *Dalla buca del tempo,*  
*la cartolina racconta*  
*I collages di cartoline d'epoca*  
*del Fondo Guido Ceronetti*  
a cura di Diana Rüesch  
e Marco Francioli  
con testi di Oddone Camerana,  
Gilberto Isella e Guido Ceronetti  
Biblioteca Cantonale  
Lugano 2000
- \* *Piccolo inferno torinese*  
*Fogli dispersi restaurati*  
Einaudi, Torino 2003  
(L'Arcipelago Einaudi)
- \* *Oltre Chiasso*  
*Collaborazioni ai giornali*  
*della Svizzera italiana 1988-2001*  
a cura di Paolo Tesi  
Libreria dell'Orso, Pistoia 2004  
(Storia e letteratura)
- \* *La lanterna del filosofo*  
con quattro disegni dell'autore  
Adelphi, Milano 2005  
(Piccola biblioteca Adelphi)
- \* *Centoventuno pensieri*  
*del Filosofo Ignoto*  
con dodici disegni dell'autore  
La Finestra, Trento-Lavis 2006  
(Archivio del '900)
- \* *Nella gola dell'eone*  
*(Ti saluto mio secolo crudele)*  
*Immagine del XX secolo*  
catalogo mostra (Genova 2006)  
Il melangolo, Genova 2006
- \* *Due cuori una vigna*  
*Lettere ad Arturo Bersano*  
*1968-1972*  
con cinque lettere  
di Arturo Bersano  
prefazione di Ernesto Ferrero  
disegni di Erica Tedeschi  
Il notes magico, Padova 2007  
(La biblioteca di Mercurio)
- \* *Insetti senza frontiere*  
*Pensieri del Filosofo Ignoto*  
Adelphi, Milano 2009  
(Piccola biblioteca Adelphi)
- \* *Ti saluto mio secolo crudele*  
*Mistero e sopravvivenza*  
*del XX secolo*  
illustrazioni a cura di  
Guido Ceronetti e Laura Fatini  
Einaudi, Torino 2011  
(Supercoralli)
- \* *L'occhio del barbagianni*  
Adelphi, Milano 2014  
(Biblioteca minima)
- \* *Un tentativo di colmare l'abisso*  
*Lettere 1968-1996*  
di Guido Ceronetti  
e Sergio Quinzio  
a cura di Giovanni Marinangeli  
Adelphi, Milano 2014  
(La collana dei casi)
- \* *Tragico tascabile*  
Adelphi, Milano 2015  
(Piccola biblioteca Adelphi)



- NARRATIVA
- \* *Aquilegia*  
illustrazioni di Erica Tedeschi  
Rusconi, Milano 1973  
(Narrativa Rusconi)  
  
edizione riveduta  
*Aquilegia*  
*Favola sommersa*  
in appendice  
*Colloquio con l'autore di Aquilegia*  
di Tazia Nuvolati  
Einaudi, Torino 1988  
(Supercoralli)
  - \* *D.D. Deliri Disarmati*  
Einaudi, Torino 1993  
(Supercoralli)
  - \* *Deliri disarmati. Nella messa in  
scena di Lorenzo Salvetti per  
l'Associazione teatrale L'Albero*  
Grin, Roma 1996  
(I copioni)
  - \* *N.U.E.D.D. Nuovi Ultimi  
Esasperati Deliri Disarmati*  
Einaudi, Torino 2001  
(Supercoralli)
  - \* *La vera storia di Rosa Vercesi  
e della sua amica Vittoria*  
Einaudi, Torino 2000  
(I coralli)  
  
ultima edizione  
prefazione di Bruno Gambarotta  
La Stampa, Torino 2003  
(Scelte d'autore)
  - \* *In un amore felice  
Romanzo in lingua italiana*  
Adelphi, Milano 2011  
(Fabula)
- POESIA
- \* *Per le strade della Vergine*  
Adelphi, Milano 2015  
(Biblioteca Adelphi)
  - \* *Nuovi salmi*  
*Psalterium primum*  
Pacini-Mariotti, Pisa 1955
  - \* *Nuovi salmi*  
con un disegno di Felice Andreasi  
Impronta, Torino 1957
  - \* *Ballata dell'infermiere*  
Tallone, Alpignano 1965
  - \* *Poesie, Frammenti, Poesie separate*  
Einaudi, Torino 1968  
(Collezione di poesia)
  - \* *Poesie 1968-1977*  
Corbo e Fiore  
Venezia-Roma 1978
  - \* *Poesie per vivere e non vivere*  
con note  
Einaudi, Torino 1979  
(Collezione di poesia)
  - \* *Compassioni e disperazioni*  
*Tutte le poesie 1946-1986*  
Einaudi, Torino 1987  
(Supercoralli)
  - \* *Storia d'amore del 1812 ritrovata  
nella memoria e altri versi  
di Guido Ceronetti*  
con litografie di Mimmo Paladino  
La Chimerea Officina  
Verona 1987

- \* *Teatrino*  
*Poesie per Giosetta Fioroni*  
Corraini, Mantova 1988
  - \* *Scavi e Segnali (1986-1992)*  
Tallone, Alpignano 1992
  - \* *La distanza*  
*Poesie 1946-1996*  
Rizzoli, Milano 1996  
(Bur-Classici)  
  
edizione riveduta e aggiornata, 2010
  - \* *Il Gineceo*  
Tallone, Alpignano 1998  
  
(pseudonimo Mehmet Gayuk)  
*Il Gineceo*  
*Ventinove poesie, un abbozzo  
e otto frammenti dai "Poemi  
del Gineceo" ritrovati  
da Hannah Zeytin*  
a cura di Guido Ceronetti  
Adelphi, Milano 1998  
(Piccola biblioteca Adelphi)  
  
ultima edizione  
*Poemi del gineceo*  
Adelphi, Milano 2012  
(Piccola biblioteca Adelphi)
  - \* *Poesia marionette e viaggi  
di Guido Ceronetti nelle visioni  
di Carlo Cattaneo*  
a cura di Paolo Tesi  
e Maurizio Vivarelli  
(catalogo mostra, Pistoia 2001)  
Comune di Pistoia, Pistoia 2001
  - \* *Siamo fragili. Spariamo poesia  
I poeti delle letture pubbliche  
del Teatro dei Sensibili*  
scelta antologica  
a cura di Guido Ceronetti  
prefazione di Enzo Bianchi
- Qiqajon, Magnano 2003  
(Poesia)
- \* *Le ballate dell'angelo ferito*  
Il notes magico, Padova 2008  
(La biblioteca di Mercurio)
  - \* *Sono fragile sparo poesia*  
Einaudi, Torino 2012  
(Collezione di poesia)
- TRADUZIONI
- \* Marco Valerio Marziale  
*Epigrammi*  
versione di Guido Ceronetti  
con testo a fronte  
con un saggio di Concetto Marchesi  
Einaudi, Torino 1964  
(I millenni)  
  
seconda edizione riveduta 1966  
nuova edizione  
saggio e versione di Guido  
Ceronetti con testo a fronte  
Einaudi, Torino 1979  
(Gli struzzi)
  - \* Marco Valerio Marziale  
*Epigrammi: libri I-XIV  
e De spectaculis*  
versione integrale e note  
di Guido Ceronetti  
prefazione di Carlo Carena  
con un disegno di Lina Sari  
e un saggio di Oddone Camerana  
La Finestra, Trento-Lavis 2007  
(Littera)
  - \* *I Salmi*  
traduzione e cura  
di Guido Ceronetti

- Einaudi, Torino 1967  
(I millenni)  
nuova edizione 1994  
(Collezione di poesia)
- \* *Il Libro dei Salmi*  
versione e commento  
di Guido Ceronetti  
Adelphi, Milano 1985  
(Biblioteca Adelphi)  
nuova edizione aumentata, 2006
  - \* Gaio Valerio Catullo  
*Le poesie*  
versione e nota di Guido  
Ceronetti con testo a fronte  
Einaudi, Torino 1969  
(I millenni)  
nuova edizione  
Einaudi, Torino 1972  
(Gli struzzi)  
edizioni rivedute, 1980, 1983, 1991
  - \* Maurice Blanchot  
*Il libro a venire*  
traduzione di Guido Ceronetti  
e Guido Neri  
Einaudi, Torino 1969  
(Saggi)
  - \* *Qobélet o l'Ecclesiaste*  
versione e note  
di Guido Ceronetti  
Einaudi, Torino 1970  
(Collezione di poesia)  
edizioni rivedute e aumentate  
1980, 1988  
nuova edizione riveduta  
e aumentata 2008  
altra edizione  
Tallone, Alpignano 1989
  - \* *Qobélet*  
*Colui che prende la parola*  
versione e commenti  
di Guido Ceronetti  
Adelphi, Milano 2001  
(Biblioteca Adelphi)
  - \* Decimo Giunio Giovenale  
*Le satire*  
introduzione e versione di Guido  
Ceronetti con testo a fronte  
Einaudi, Torino 1971  
(I millenni)  
nuova edizione  
a cura di Guido Ceronetti  
con testo a fronte  
Einaudi, Torino 1983  
(Gli struzzi)
  - \* Decimo Giunio Giovenale  
*Le donne: satira sesta*  
versione di Guido Ceronetti  
riveduta rispetto alle precedenti  
Tallone, Alpignano 1987
  - \* Decimo Giunio Giovenale  
*Le satire*  
a cura di Guido Ceronetti  
La Finestra, Trento-Lavis 2008  
(Littera)
  - \* *Il Libro di Giobbe*  
versione e commento  
di Guido Ceronetti  
Adelphi, Milano 1972  
(Biblioteca Adelphi)  
edizione riveduta 1997
  - \* *Il Cantico dei Cantici*  
a cura di Guido Ceronetti  
Adelphi, Milano 1975  
(Biblioteca Adelphi)  
nuova edizione riveduta 1982

- altra edizione  
a cura di Guido Ceronetti  
Bompiani, Milano 1985, 1989  
(Bompiani tascabili)
- altra edizione 1992  
(Gli Adelphi)
- edizione fuori commercio  
per le Librerie Coop 2013
- edizione accresciuta  
prefazione di Guido Ceronetti  
Tallone, Alpignano 1981  
nuove versioni rivedute, 1987, 2011
- \* *Iscrizioni funerarie sortilegi  
e pronostici di Roma antica*  
a cura di Lidia Storoni Mazzolani  
introduzione di Guido Ceronetti  
Einaudi, Torino 1973  
(I millenni)
  - \* *Il Libro del profeta Isaia*  
a cura di Guido Ceronetti  
Adelphi, Milano 1981  
(Biblioteca Adelphi)  
edizione riveduta, 1992
  - \* *Come un talismano  
Libro di traduzioni*  
Adelphi, Milano 1986  
(Biblioteca Adelphi)
  - \* Costantinos Kavafis  
*Tombe*  
cinque poemi nella versione  
di Guido Ceronetti  
cinque variazioni disegnate  
da Fabrizio Clerici  
con un saggio di Giorgio Savidis  
Edizioni dell'Elefante, Roma 1986
  - \* Costantinos Kavafis  
*Nel mese di Athir*
  - nella versione di Guido Ceronetti  
Edizioni dell'Elefante, Roma 1986
  - \* *Disegnare poesia*  
collaborazione di Carlo Cattaneo  
Edizioni San Marco  
dei Giustiniani, Genova 1989  
(Quaderni di poesia)
  - \* *Messia*  
antologia di poesie tradotte  
Tallone, Alpignano 2002
  - \* Constantinos Kavafis  
*Un'ombra fuggitiva di piacere*  
a cura di Guido Ceronetti  
Adelphi, Milano 2004  
(Piccola biblioteca Adelphi)  
edizione ampliata 2013
  - \* *Trafitture di tenerezza  
Poesia tradotta 1963-2008*  
Einaudi, Torino 2008  
(Collezione di poesia)
- TEATRO
- \* *Mystic Luna Park  
Spettacolo per marionette ideofore*  
con ricordi figurativi  
di Giosetta Fioroni  
Becco Giallo, Oderzo 1988
  - \* *Viaggia viaggia, Rimbaud!*  
Il melangolo, Genova 1992  
(Lecturae)
  - \* *Marionettista*  
Guido Ceronetti  
e il Teatro dei Sensibili

- secondo l'alchimia figurativa di Giosetta Fioroni  
Corraini, Mantova 1993  
(Opera)
- \* *La iena di San Giorgio*  
*Tragedia per marionette*  
Einaudi, Torino 1994  
(Collezione di teatro)
  - \* *Dare gioia è un mestiere duro*  
*Trent'anni più due di Teatro*  
*dei Sensibili di Guido Ceronetti*  
a cura di Andrea Busto  
e Paola Roman  
fotografie di Mario Monge  
Marcovaldo, Caraglio 2002
  - \* Fabrizio Ceccardi  
*Il Teatro dei Sensibili*  
*di Guido Ceronetti*  
fotografie di Fabrizio Ceccardi  
con un commento  
di Guido Ceronetti  
Corraini, Mantova 2003
  - \* *Le marionette del Teatro*  
*dei Sensibili*  
(contiene *I misteri di Londra:*  
*tragedia per marionette*  
e *Mystic Luna Park. Spettacolo*  
*per marionette ideofore*)  
Aragno, Torino 2004
- \* *Rosa Vercesi*  
*Testo teatrale*  
illustrazioni  
di Federico Maggioni  
Corraini, Mantova 2005
  - altra edizione  
Einaudi, Torino 2007  
(Collezione di teatro)
- AUDIOVISIVI
- \* *I misteri di Londra*  
*Tragedia per marionette e attori*  
Teatro Stabile di Torino-O.D.S.  
Dvd, 2009
  - \* *Sulle rotte del sogno*  
*Parole musiche storie*  
con Luca Maugeri  
Ema Records, Firenze  
Cd, 2010
  - \* *Il filosofo ignoto*  
di Francesco Fogliotti  
e Enrico Pertichini  
Film, 2014

Di Guido Ceronetti si ricordano svariate note e prefazioni a scritti di Abelardo e Eloisa, Guido Piovene, Louis-Ferdinand Céline, Emil Cioran, Cristina Campo, Léon Bloy, Pierre Mac Orlan, Anton Cechov, Émile Zola; per artisti come Giosetta Fioroni, Giovanni Gromo, Felice Andreasi, Galeazzo Viganò, Carlo Cattaneo, Adele Pallavicino, Italo Cremona, Stefano Faravelli, Max Pellegrini, Gianni Berengo Gardin, Andrea Vallerani; ad autori quali Sergio Quinzio, Gino Girolomoni, Maurizio Chierici, Giorgio Forattini, Grazia Francescato, Giuseppe Gorlani, Dioniso Bauducco, Gilberto Isella, Alexander Langer, Angelo Maria Ripellino, Giorgio Nosedà, Enzo Bianchi.

## Autori e nomi citati

- Abis, Simona, 13, 14  
Agostino, santo, 115, 116, 121n  
Alberti, Leon Battista, 159  
Alessandro Magno, 55  
Alighieri, Dante  
*Beatrice*, 41n  
*descrizioni ... dantesche*, 43  
*Veltro dantesco*, 47, 48  
*Vuolsi così colà ...*, 82  
*Piccarda*, 95  
Ariosto, Ludovico, 128  
Armstrong, Neil, 95, 96, 99n  
Artaud, Antonin, 126, 150  
Auden, Wystan Hugh, 88, 100n
- Barilli, Renato, 155n  
Bataille, Georges, 109, 110, 111, 113,  
114, 118, 119, 120n, 121n  
Baudelaire, Charles, 24, 110, 111,  
112, 118, 127, 185  
Beaufret, Jean, 51n  
Beckett, Samuel, 185  
Bemporad, Gabriella, 101n  
Ben-Chorin, Schalom, 69n  
Benjamin, Walter, 143, 147n, 173,  
175n, 176n
- Benn, Gottfried, 80, 174n  
Berardinelli, Alfonso, 123, 124, 128n  
Bezzi, Valentina, 51n, 155n  
Blagonravov, Anatoli, 98  
Blake, William, 110, 185  
Blanchot, Maurice, 18, 36n  
Boccaccio, Giovanni, 143  
Bonaviri, Giuseppe, 127  
Bontempelli, Massimo, 93  
Bosch, Hieronymus, 106, 126  
*Bosch e la tenebra*, 39n  
**Braun (von), Wernher, 98**  
Brontë, Emily Jane, 110  
Budda, 51n  
Buñuel, Luis, 133, 136, 150  
*crudeltà buñueliana*, 38n  
Buonarroti, Michelangelo  
*michelangiolesco torso*, 167  
Busto, Andrea, 39n  
Buzzati, Dino, 127
- Calasso, Roberto, 38n, 162, 174n  
Calvino, Italo, 127  
Campo, Cristina, 80, 88, 98n, 148n  
Candian, Bianca, 52n

- Cantoni, Giovanni, 53n  
 Capa, Robert, 41n, 152  
 Capossela, Vinicio, 140  
 Capponi, Gino, 83  
 Caproni, Giorgio, 123  
 Caraco, Albert, 174n  
 Carena, Carlo, 147n  
 Carroll, Lewis, 136  
 Casanova, Giacomo, 162, 164n  
 Catullo, Gaio Valerio, 40n, 91, 100n, 104, 132, 140, 146n  
 Celan, Paul, 171, 172, 173, 174n, 176n  
 Céline, Louis-Ferdinand, 40n, 106, 116, 126, 150, 185, 191  
 Cendrars, Blaise, 14  
 Cervantes Saavedra (de), Miguel, 133  
*radici donchisottesche*, 14  
*don Chisciotte*, 56  
 Ciaralli, Fabio, 192  
 Cioran, Emil M., 30, 40n, 123, 124, 125, 132, 134, 146, 148n, 176n  
 Citati, Pietro, 95, 101n  
 Clarke, Arthur C., 99n  
 Cordelli, Franco, 149, 154n  
 Costantino, Jonny, 128n  
 Cvetaeva, Marina, 173
- Damiani, Rolando, 52n, 100n, 196  
 Di Gesù, Matteo, 53n  
 Di Stefano, Paolo, 47n, 51n, 148n  
 Diogene, 55  
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovi, 73, 150, 154, 155n, 185  
 Dumayet, Pierre, 109
- Eckhart, Meister, 65  
 Eco, Umberto, 132
- Eliade, Mircea, 49, 53n, 124  
 Eraclito, 55  
 Ernst, Max, 150  
 Eschilo, 73
- Facioni, Silvano, 121n  
 Fancelli, Maria, 174n  
 Farnetti, Monica, 51n  
 Favaro, Alice, 137  
 Fiore (da), Gioacchino, 48  
 Flaiano, Ennio, 157, 162, 164  
 Forti, Gilberto, 100n  
 Fortini, Franco, 123, 124, 147n
- Gayuk, Mehmet (Guido Ceronetti), 32, 38n, 147n  
 Garboli, Cesare, 97  
 Genet, Jean, 110  
 Geremia, 80  
 Gesù Cristo, 61, 66, 97, 183  
 Giobbe, 80, 82, 97, 107, 132, 139, 185, 186  
 Giovanni Battista, santo, 56  
 Giovenale, Decimo Giunio, 40n 104, 107, 129n, 140  
 Girolomoni, Gino, 146n, 195  
 Giudici, Giovanni, 123  
 Goethe (von), Wolfgang, 43  
 Golino, Enzo, 129n  
 Goya, Francisco Lucientes, 133, 136  
 Gracq, Julien, 24  
 Gréco, Juliette, 41n, 152  
 Grünewald, Matthias, 61  
 Guénon, René, 47, 52n  
 Guglielmi, Angelo, 155n  
 Gurisatti, Giovanni, 147n

- Heidegger, Martin, 42n, 45, 51n, 52n, 147n  
 Hernández, Miguel Gilabert, 133, 145, 148n  
 Hess, Rudolf, 193  
 Hofmannsthal (von), Hugo, 87, 95, 101n
- Iadicicco, Alessandra, 146n, 147n  
 Indiveri, Magda, 35n, 40n, 148n  
 Invernizio, Carolina, 155n  
 Ippolito, santo, 178  
 Isaia, 28, 61, 62, 64, 66, 68n, 69n, 84, 85, 87, 88, 99n, 107, 139, 141, 147n, 189
- Jaton, Anne-Marie, 191  
 Jossa, Stefano, 53n  
 Juan de la Cruz, santo, 133  
 Jünger, Ernst, 125, 128n, 129n, 150
- Kafka, Franz, 110, 150, 161, 185  
*kafkianamente*, 65  
 K., 153  
 Kavafis, Konstantinos, 40n, 48, 107, 139, 146n, 147n, 186
- La Capria, Raffaele, 43, 51n  
 Lancastre (de), Maria José, 98n  
 Langer, Alexander, 58  
 Lazzaretti, David, 48  
 Leisegang, Heinrich, 178, 179  
 Leopardi, Giacomo, 45, 52n, 80-102n, 125, 161, 185  
 Leopardi, Monaldo, 92
- Levi, Primo, 127, 129n  
 Lindbergh, Charles, 42n  
 Longoni, Anna, 164n  
 Lucrezio, Tito Caro, 106
- Maccari, Mino, 41n  
 Macchia, Giovanni, 129n  
 Machado, Antonio Ruiz, 133, 139, 146n, 152  
 Mac Orlan, Pierre, 150, 170  
 Mai, Angelo, 93  
 Mailer, Norman, 128  
 Manganelli, Giorgio, 118, 119, 121n, 125  
 Manzoni, Alessandro, 41, 47, 52n, 53n  
*dell'Innominabile*, 153  
 Marabini, Claudio, 155n  
 Marinangeli, Giovanni, 77n, 154n  
 Marziale, Marco Valerio, 40n, 107, 129n, 132, 140, 147n  
 Masetti, Paolo, 13  
 Massignon, Louis, 63  
 Michelet, Jules, 110  
 Milano, Paolo, 35n  
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin, 162  
 Montale, Eugenio, 123  
 Montépin (de), Xavier, 155n  
 Moore, Marianne, 80  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 118  
 Munch, Edvard, 18, 106  
 Muratori, Emanuela, 195, 121n
- Negri, Luca, 41n  
 Nelli, René, 181  
 Niemen, Gualtiero, 38n  
 Nietzsche, Friedrich  
*nietzscheana inattualità*, 159

- Novalis, 160  
 Novello, Neil, 128n, 148n  
 Nuvolati, Tazia, 41n, 42n, 154n, 155n
- Orazio, Quinto Flacco, 139, 140  
*oraziana ...*, 161  
 Otto, Rudolf, 61
- Pannunzio, Mario, 41n  
 Pareyson, Luigi, 69n  
 Pasolini, Pier Paolo, 45  
 Pasternak, Boris, 173  
 Paterino, Matteo, 181  
 Pautasso, Sergio, 104  
 Péraldi, François, 176n  
 Pessoa, Fernando, 81, 82, 98n  
 Petrarca, Francesco, 47, 53n, 143, 147n  
 Piovene, Guido, 143, 161  
 Platone, 178  
*punto di vista ... platonico*, 179  
 Plotino, 179, 183, 186  
 Pucci, Luca, 51n  
 Porta, Antonio, 123  
 Proust, Marcel, 110  
*mondo proustiano*, 99n
- Qohélet, 14, 28, 29, 30, 39n, 40n, 62,  
 82, 107, 139, 142, 144, 146n,  
 147n, 148n  
*qohèleticamente*, 34  
*qohèletico*, 128n
- Quinzio, Sergio, 61, 107
- Rabelais, François 74  
*tirate rabelaisiane*, 126
- Reuter, Regina, 62  
 Riconda, Giuseppe, 69n  
 Rigoni, Mario Andrea, 53n  
 Rimbaud, Arthur  
*Viaggia viaggia, Rimbaud!*, 38n,  
 107  
 Roman, Paola, 39n  
 Roncaccia, Alberto, 36n, 37n, 129n,  
 155n  
 Rosenzweig, Franz, 89  
 Rüesch, Diana, 164n, 195
- Sade (de), François, 106, 110  
 Salomone, 33, 97, 102n  
 Sanguineti, Edoardo, 155n  
 Sartre, Jean Paul, 110  
 Savoia (di), Carlo Alberto, 51n  
 Scarsella, Alessandro, 196  
 Schlegel, August Wilhelm, 160  
 Schlegel, Friedrich, 160  
 Scholem, Gershom, 180  
 Schopenhauer, Arthur, 58, 115,  
 185  
 Seferis, Giòrgos, 185  
 Sereni, Vittorio, 123  
 Serna, Francesco, 121n  
 Serra, Claudio, 103  
 Shakespeare, William, 40n, 150,  
 155n, 195  
*Macbeth*, 85  
 Simenon, Georges, 150  
 Singer, Peter, 58  
 Sironi, Mario, 22, 23  
 Sofocle, 40n,  
*Edipo Tyrannos*, 21  
*Edipo*, 75, 136  
*Antigone*, 136  
 Solmi, Sergio, 94, 127

- Somenzari, Afro, 158  
 Spinoza, Baruch, 42n, 62, 63, 64, 115  
*fondo spinoziano ... spinozista*, 119  
 Staël, Anne-Louise Germaine Necker,  
 Madame de, 89  
 Starita, Saverio, 87  
 Steiner, George, 128n, 143, 147n  
 Stendhal, Marie-Henri Beyle, 53n  
 Swift, Jonathan, 34, 129n, 136, 162
- Virgilio, Publio Marone, 41n  
*Eneide*, 141, 147n, 161  
*virgiliana lacrimae rerum*, 160  
 Volpi, Franco, 147n
- Welles, Orson, 152  
 Wirth, Oswald, 145
- Zambon, Francesco, 196  
 Zanzotto, Andrea, 120n  
 Zévaco, Michel, 155n  
 Zola, Émile, 77n, 145, 175n, 185  
*Germinal*, 148n  
 Zolla, Elémire, 77n, 98n, 124
- Tabucchi, Antonio, 98n  
 Tatone Marino, Anita, 174n  
 Tedeschi, Erica, 26, 106, 107, 191  
 Teresa de Ávila, santa, 133  
 Tesi, Paolo, 77n  
 Tito, Anna, 120n  
 Tolstòj, Lev Nikolàevič, 73  
 Tommaseo, Niccolò, 83  
 Truzzi, Silvia, 51n
- Ungaretti, Giuseppe, 123
- Valenti, Flora, 77n  
 Valentino, 177, 178, 179, 181, 187,  
 189  
 Valéry, Paul, 173  
 Valli, Luigi, 180  
 Van Gogh, Vincent, 170, 174n  
 Vattimo, Gianni, 69n  
 Vercesi, Matteo, 196  
 Vercesi, Rosa, 149, 150, 155n  
 Verga, Giovanni, 73  
 Verne, Jules, 128  
 Villon, François, 139  
 Vincenti, Flora, 156n  
 Vinci (da), Leonardo, 42n





Guido in occasione del reading poetico alla galleria Subalpina di Torino, estate 2015. Foto © Sante Prevarin

## Collana «Asteres»

1. Laura Boella, *Cuori pensanti*.  
*Hannah Arendt, Simone Weil, Edith Stein, Maria Zambrano*
2. Ernst H. Gombrich, *Giulio Romano*.  
*Il Palazzo del Te*  
Introduzione di Vittore Branca, postfazione di Gian Maria Erbesato. Illustrato
3. Franco Rella, *Egli*
4. Giancarlo M.G. Scoditti, *Black & White*.  
*Il problema della forma dall'arte tribale a Picasso*  
Prefazione di Emilio Garroni. Illustrato
5. Laura Boella, *Le imperdonabili*.  
*Etty Hillesum, Cristina Campo, Ingeborg Bachmann, Marina Cvetaeva*
6. Ottavio Cecchi, *Memorie dell'autoinganno*
7. Wanda Tommasi, *I filosofi e le donne*.  
*La differenza sessuale nella storia della filosofia*
8. Laura Boella, Roberta de Monticelli e altre, *Filosofia, ritratti, corrispondenze*.  
*Hannah Arendt, Simone Weil, Edith Stein, Maria Zambrano*  
A cura di Francesca De Vecchi
9. Pierre Sorlin, *Persona*.  
*Del ritratto in pittura*  
Postfazione di Mauro Carbone e Sara Guindani. Illustrato
10. Monica Farnetti, *Il centro della cattedrale*.  
*I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile. Anna Maria Ortese, Dolores Prato, Cristina Campo, Fabrizia Ramondino, Ginevra Bompiani*
11. Laura Boella, Vittorio Cigoli e altri, *Femminile Plurale*.  
*Percorsi tra identità e differenza*  
A cura di Silvia Camisaschi, Elena Cappellini, Anna Lazzarini
12. Ginevra Bompiani, Luisa Muraro e altri, *Le eccentriche*.  
*Scrittrici del Novecento*  
A cura di Anna Botta, Monica Farnetti, Giorgio Rimondi
13. Deanna Shemek, *Dame erranti*.  
*Donne e trasgressione sociale nell'Italia del Rinascimento*  
Presentazione di Adriana Cavarero, postfazione di Christiane Klapisch-Zuber, traduzione di Olivia Guaraldo. Illustrato
14. Anna Botta, Alessandro Scarsella e altri, *Appassionate distanze*.  
*Letture di Cristina Campo. Con una scelta di testi inediti*  
A cura di Monica Farnetti, Filippo Secchieri, Roberto Taioli
15. Carlo Marco Belfanti, *Calze e maglie. Moda e innovazione nell'industria italiana della maglieria dal Rinascimento a oggi*  
Illustrato
16. Andrea Pinotti, *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*  
Con testi di Heinrich Wölfflin, Julius von Schlosser, Anton Faistauer, Boris Uspenskij. Illustrato
17. Marcello Barbanera, *Originale e copia nell'arte antica*.  
*Origine, sviluppo e prospettive di un paradigma interpretativo*  
Illustrato
18. Edgarda Ferri, *Klimt. Le donne, l'arte, gli amori*  
Illustrato
19. Seamus Heaney, *Virgilio nella Bann Valley*  
A cura di Giorgio Bernardi Perini, con un contributo di Massimo Bacigalupo
20. Vittorio Longheu, *Le forme e il tempo*  
Illustrato
21. Enrico Berlinguer, *Discorso sulla cultura*  
Prefazione di Walter Veltroni. Con un ricordo di Roberto Borroni
22. Autori vari, *Pareti di carta. Scritti su Guido Ceronetti*  
A cura di Paolo Masetti, Alessandro Scarsella e Matteo Vercesi
23. Angela Ghirardi, *Pittura e vita popolare*.  
*Un sentiero tra Anversa e l'Italia nel secondo Cinquecento*  
Illustrato (in preparazione)



IMPRESSO NEL MESE DI DICEMBRE 2015  
PER CONTO DI TRE LUNE EDIZIONI PRESSO ????????????????????



