

Pareti di carta

Scritti su Guido Ceronetti

a cura di Paolo Masetti

Alessandro Scarsella e Matteo Vercesi



Tre Lune Edizioni

Indice

- 13 Nota dei curatori
- 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 Ruozzi
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
- 198 *Album*
- 207 *Bibliografia essenziale*
- 215 *Autori e nomi citati*

Beatrice Manetti

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

Dopo «una lunga vita spesa quasi interamente lavorando nel verso, nell'aforisma e nella colonnina di giornale»,¹ 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”»,² 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 «appestato» della modernità stessa. E non odia genericamente il romanzo, ma la standardizzazione del mercato, «le macchine editoriali»³ che lo hanno trasformato in «un surrogato industriale»,⁴ 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».⁵

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 ...».⁶

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, ritentando *à rebours* la filogenesi del romanzo, e procedendo dal sogno alla fiaba, e dalla fiaba al mito».⁷ 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?⁸

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».⁹ 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*),¹⁰ 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 *itinerarium mentis*, discesa agl'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»,¹¹ 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 presentiva.¹²

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».¹³ 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».¹⁴

E poiché entrambi sono potenzialmente senza fine¹⁵ – 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*».¹⁶

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»,¹⁷ 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*.¹⁸

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 Enarchì («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»,¹⁹ 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»,²⁰ e solo essa, legata dall'eros al «fondale oceanico della vita»,²¹ 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».²²

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 sfingi 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.²³

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'aforisma, del diario filosofico, è altrettanto vero che una tenace vocazione narrativa s'insinua nel saggio, nell'aforisma, 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».