



Corso di Laurea magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

La tenebra e il fiore azzurro.
La prosa d'invenzione di Guido Ceronetti,
da «Aquilegia» ai «Deliri Disarmati»

Relatore

Ch. Prof. **Attilio Bettinzoli**

Correlatori

Ch. Prof. **Aldo Maria Costantini**

Ch. Prof. **Alberto Zava**

Laureando

Serena Modolo

Matricola 832950

Anno Accademico

2015 / 2016

PREMESSA

Imparare la bellezza del verbo *subire* e tenerlo come stella polare. Non servono ribellioni perché tutto è incessante *subire* e *patire* violenza. Comprendere l'inevitabilità del subire non è rassegnazione: è attivo conoscere. Di sopruso in sopruso, di violenza in violenza subite, si arriva alla fine della corsa, della strada maestra, della notte. Si può subire disprezzando, respingendo, uccidendo mentalmente chi ci obbliga a subire, naufraghi nella bellezza malinconica e pura dell'accettare.

Palombaro di mondi sconosciuti, celati e a volte solo intuiti, Ceronetti si addentra silenzioso nella notte umana, sfida il buio, si nutre di Tenebra e di un fiore azzurro: l'*aquilegia*. Seguirlo nelle profondità e nei meandri talora sconcertanti delle sue esplorazioni è ciò che si propone questo lavoro, dedicato alla prosa d'invenzione ceronettiana. Di fronte a un'opera che si dirama a prima vista in una congerie eterogenea e frastagliata di scritti, il primo passo è stato perciò quello di concentrare la propria attenzione su un segmento del *corpus* che riflette esemplarmente in sé la totalità dell'insieme, a testimonianza dell'inesauribile fantasia e della completa libertà nella scelta dello stile e dei suoi temi da parte del filosofo ignoto. Spaziando dal genere fiabesco alla trattazione del cosiddetto testo-frammento ceronettiano, il discorso si articola in tre capitoli strettamente legati fra loro, di cui vado ora a descrivere brevemente il contenuto.

Quale iniziale via d'accesso interpretativa, il primo capitolo tenta di chiarire le dinamiche soggiacenti alle ventuno tappe del viaggio iniziatico intitolato *Aquilegia. Favola sommersa*. Enarchí e Olàm, protagonisti del singolare pellegrinaggio, vengono seguiti nelle loro innumerevoli peripezie, scandite, passo dopo passo, dalla necessità di raggiungere lo stelo di *Aquilegia*, «l'Introvabile in fuga». Si passa poi a una trattazione selettiva, per campioni, delle fonti che alimentano l'ispirazione della favola, con particolare attenzione alle suggestioni della cultura ebraica e della medicina antica.

Il secondo capitolo si presenta come uno studio d'insieme delle prose-frammento ceronettiane, con particolare riguardo alla natura di «operette morali» dei *Deliri Disarmati*. Nella loro veste di opuscoli satirici, le prose dei *Deliri* si caratterizzano per l'imprevedibile e variegata mescolanza di contenuti, resa inconfondibile dallo stile personalissimo dell'autore. Espressione del 'disordinato', del 'discontinuo', dello 'spezzato', esse si traducono spesso in un paradossale teatrino dell'assurdo, voce di denuncia contro l'epoca moderna fautrice di un mondo sempre più disumano, sfigurato dal Male e dal crimine. Alla critica della modernità, da ultimo, fanno da controcanto le visioni estatiche dell'arte e della poesia, dove si ergono spesso a figure salvifiche le donne, e le consolazioni del sacro attinte alle più diverse tradizioni religiose.

Con il terzo capitolo, interamente dedicato allo studio e all'analisi delle modalità scritte del filosofo ignoto, la tesi prova a imboccare una strada diversa. Nel *Fondo senza Fondo*, infatti, riposano, tutt'altro che inerti, le carte dell'autore torinese. Da qui, tramite la preziosa selezione di documenti resi disponibili dalla Biblioteca cantonale di Lugano, ha preso vita un esame minuzioso e attento di una piccola ma significativa parte delle prose-frammento ceronettiane: il recupero di alcune importantissime testimonianze, quali fogli dattiloscritti, testi inediti, taluni contrassegnati da interventi autografi dell'autore, ha reso possibile questo primo sondaggio su un terreno largamente inesplorato. L'analisi è preceduta, a sua volta, dall'inedito confronto fra la versione originale della favola aquilegica (edita in prima battuta nel 1973) e la sua corposa revisione datata 1988.

In un'alternanza continua di luci e ombre - insegna Ceronetti - si celano infiniti i messaggi di richiamo, i segnali dell'oltre, e così il mistero dell'umano; queste pagine esprimono il timido tentativo di rischiarare, con una fioca luce di candela, lo sterminato buio.

CAPITOLO PRIMO

Aquilegia. Favola sommersa

1. *L'avvertimento. L'inizio del viaggio*

Per alcuni giorni, qualcuno aveva suonato ripetutamente alla nostra porta, senza mai presentarsi, e da un certo tempo tutta la casa dove abitavamo era avviluppata in una leggera nebbia di sortilegio; perciò eravamo molto tesi e attenti. Sapevamo che qualcosa di molto insolito sarebbe presto accaduto [...] era stata decretata la nostra fuga.¹

Una nebbia leggera, un'aura misteriosa, un presagio notturno; un'identità celata sin dal principio e il timore o la certezza di dover assistere a qualcosa di inaspettato, insolito. Una voce, «cuore di corde vocali perdute»,² si materializza nell'ombra e confusa sembra risalire dal profondo, dagli abissi di un sogno. Ed è un suono quasi impercettibile il suo; quella che emana però sembra essere un'oscurità che non intimorisce e quasi rassicura: ai limiti del linguaggio umano si palesa l'avvertitore notturno che senza proferire parola annuncia a Enarchí e Olàm una partenza rapida, necessaria. Una sola parola racchiudeva per intero il suo messaggio, la sola che si fece intuire: *aquilegia*. Certo, un uomo e una donna comuni si sarebbero spaventati tanto da chiamare aiuto, oppure sarebbero fuggiti, impauriti e scossi. Perché era davvero il nome di un fiore quello che avevano udito, ma che cosa significava? E quella voce a chi apparteneva, che cosa presagiva? Quella bocca mossa dal mormorio doveva pur avere una forma, una figura cui riferirsi ma, di fatto, non c'era nulla che potessero vedere e niente che li potesse rassicurare. Si trattava di qualcuno che non aveva avuto la premura di

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, (1973), 1988², p. 3.

² *Ivi*.

presentarsi, e neppure l'ombra si scorgeva di lui; da giorni però con la mano tesa suonava alla loro porta, ripetutamente, senza stancarsi: nient'altro che un avvertitore appunto. Nonostante ciò, erano loro stessi ad ammetterlo, non lo temevano ed anzi inconsciamente lo aspettavano, da tempo: «avevamo sempre desiderato, come tutti, di poter cedere pienamente a qualcosa di nobile e di fatale, che venisse dall'alto e di lontano, [...], ecco era venuto». ¹ In quei pochi attimi la visita tanto attesa si era conclusa: non restava che partire.

Raccolte velocemente le poche cose utili allora, Enarchí e Olàm si incamminarono nel vialetto appena fuori casa. Con nostalgia volsero lo sguardo indietro e nel rivederla si ricordarono di quanto a lungo l'avessero cercata; l'avevano abitata per parecchi anni e ora dovevano separarsene con tanta fretta! Lasciavano i muri e le cose che avevano «imbevuto d'anima come lente spugne»; ² l'avrebbero più rivista? Immersi nel ricordo, videro poi sbucare poco distante da loro un gigante con in spalla una sega tanto lunga da poter tagliare in due la loro casa. Ma per fortuna, come vuole la tradizione, quel gigante era un gigante buono: segò la casa a livello del terreno e la prese con sé soffiando via, con delicatezza, la polvere dal tetto. A quel punto un fragore scoppiò all'interno delle mura e subito dopo la finestra della camera si ruppe, incendiandosi. Ne uscì «con violenza una grande mongolfiera», e poi «una cavalcata di zingari; teste, braccia e suoni di viaggiatori; bambini, scimmie, pappagalli, gatti, cani, colombe, trombe, flauti, campanellini». ³ Olàm e Enarchí lo sapevano: quella ciurma di zingari viaggiatori aveva abitato i loro sogni, i loro racconti; assistere a tale apparizione era per loro come vedere la propria immaginazione esercitata per anni, da vicino, e poterla conoscere e ammirare. Ma quella navicella strepitante, di cui in fondo erano gelosi, non se ne poteva andare alla ricerca di nuove città senza prima lasciare qualcosa di sé ai suoi sognatori:

la navicella era già alta, quando fu buttato da loro oltrebordo un vero cane. –
Crudeli, perché fate questo? – Il cane puntava a sfracellarsi proprio ai nostri piedi.

¹ *Ivi*, p. 4.

² *Ivi*, p. 5.

³ *Ivi*, p. 6.

Ma finì sul testone unto di brillantina del gigante, che aveva più capelli di Sansone, e scivolò lungo una delle sue maniche [...]. Appena a terra, il cane corse verso di noi e il gigante con la nostra casa vuota sulle spalle era già lontano.¹

Era davvero tutto pronto ora. Così, indossati degli abiti smessi da generazioni, gli unici che rendono invulnerabili dalla diffusissima voglia di futuro, il viaggio poteva cominciare. All'appello mancava solo Sigè appena unitosi al gruppo; lui, fra i cani parlanti, era di certo il più silenzioso che ci fosse: «simulava perfettamente di non essere un cane parlante e [...] aveva cura di noi, come un vero buon cane, ma con la rara intelligenza di pensare anche ad altro».² Quel che è certo, è che qualcosa di grande li aspettava e adesso, rimasti senza dimora, si chiedevano perché quel gigante avesse portato via tutto ciò che possedevano senza però distruggere nulla, e perché avesse segato la loro casa con una cura e precisione da artigiano. Il suo proposito forse era quello di salvarla nell'intento un giorno di restituirla loro, ma a quale scopo? Probabilmente fuggivano una catastrofe già avvenuta, alla ricerca di un luogo fuori dal mondo ove potessero dominarla. E tuttavia come darsi una risposta? «La baracca del nostro sistema mentale aveva ancora tutte le assi di prima dell'avvertimento» riconoscevano; perciò, per farsene una ragione, «bisognava forzare le serrature del Tempo» e infilarsi in una dimensione «da cui l'umanità si era staccata per sempre».³ Affidandosi al solo compagno che, a differenza loro, guardava al futuro già munito dello spirito del veggente forse ci sarebbero riusciti:

Sigè era un vecchio vecchio vecchio cane. Intorno agli occhi aveva molti cerchi, come un tronco centenario. [...] La sua pelle somigliava ai sepolcri vescovili, levigati da milioni di piedi, sui pavimenti delle cattedrali. Abbaia pochissimo, e soltanto per darci un segno discreto della sua presenza [...]. Ci addolorava soltanto la sua semicecità, ma la nostra impressione era sbagliatissima. Sigè vedeva meglio di noi.⁴

¹ *Ivi.*

² *Ivi*, p. 10.

³ *Ivi*, pp. 9-10.

⁴ *Ivi*, pp. 10-11.

Poco dopo infatti «fu lui ad aprirci gli occhi»:¹ fermatosi davanti ad uno strano spettacolo, Sigè osservò incuriosito un'ape che succhiava avidamente una formica tanto grande da somigliare a un maccherone. E guarda caso, proprio lì intorno si svolgevano altre stranezze simili: un uovo a forma di sigaro minacciava la gallina da cui era nato; quest'ultima ne aveva ribrezzo e per difendersi lo beccava, con odio. L'uovo quindi si ruppe e ne volarono via quattro calabroni impazziti. La gallina subito stramazza a terra «cogli occhi coperti dai calabroni», e i suoi carnefici ne seguirono l'esempio poco dopo. Nel frattempo l'ape, devastato per bene il suo maccherone, riprese l'amata raccolta di pollini immondi dimenticandosi completamente del nettare dolce dei fiori. Preferiva nutrirsi con avanzi di qualsiasi tipo come «immondizie sparse o altri insetti», e questo perché i fiori di quel prato non sembravano adatti ad ospitare il banchetto di un'ape: «le loro corolle si aprivano e si chiudevano con spasimo»,² e nel loro contrarsi i poveri fiori rantolavano. Quindi, private del loro nettare, le api avevano perso ogni buona qualità e il loro alveare ormai somigliava più a una necropoli. Quel che è peggio poi è che da lì «si poteva rubare la regina a mani nude: nessuno, probabilmente, l'avrebbe difesa».³

Questo spettacolo insomma parlava chiaro: d'ora in poi, tutto ciò che Enarchí e Olàm avevano imparato e conosciuto, non sarebbe più apparso tale ai loro occhi. Il mondo che si apprestavano a conoscere li avrebbe spaventati o traditi; e in più alzando lo sguardo, ogni tanto, qualche uccello morto sarebbe caduto a terra, senza la certezza dello sparo di un fucile. Ma «scomparso l'ultimo uccello non impagliato, non ingabbiato, non impaginato», spiega Ceronetti, «avremo il mondo illimitatamente razionale verso il quale ci spinge la nostra impazienza di vivere privi di qualsiasi ragione di vivere».⁴ E in questa favola sommersa, specchio del male che ci assedia, si pone in atto proprio il tentativo di conoscere questo male aiutandosi con la fantasia.

¹ *Ivi*, p. 12.

² *Ivi*.

³ *Ivi*.

⁴ G. CERONETTI, *La carta è stanca. Una scelta*, Milano, Adelphi, 2000², p. 32.

Senza bisogno di una bussola allora né di un orologio e nemmeno di una stella, Enarchí, Olàm e Sigè s'incamminarono verso una meta sconosciuta e solo intuita. Abituatisi già all'idea di non avere mappe o sentieri certi in cui inoltrarsi, si limiteranno di qui in poi a seguire solamente un profumo, una brezza diffusa: lo stelo loro offerto di *aquilegia*.

2. I personaggi

Eravamo in un bosco grandissimo, pieno di dolci animali, e in mezzo c'era il villaggio, di legno, paglia e pietra, emblema della nostra ostinazione a durare. Enarchí raccoglieva fragole selvatiche e Olàm leggeva un libro di versi oscurissimi, che per lui erano meglio di ogni fragola. [...] Quando era stanco di lottare con l'indecifrabile, cercava ambiziosamente di avviare un dialogo anche coi gufi e i pipistrelli, per poterlo raccontare in un libro [...] di cui non c'era affatto bisogno.¹

Così, dolci e bizzarri, amabili e in perfetta sintonia fra loro, i protagonisti di *Aquilegia* si godono qualche attimo di serenità in questo bosco fatato. Emblema di pace e di tranquillità, è una sorta di *locus amoenus* accolto dalla coppia come dono gentile dell'autore. Non per nulla in questa piccola oasi di felicità, riescono a trovare riposo astraendo, almeno per pochi attimi, dal lungo e insidioso cammino che li aspetta. Qui, tutto ciò che li circonda sembra essere in armonia con loro e, d'altronde, non potrebbe essere altrimenti. «Usciti dal cerchio del contagio umano da immemorabile tempo»,² Enarchí e Olàm conducono da sempre una vita semplice, frugale, bucolica. Olàm, apprezzato medico di campagna, esercitava in maniera bizzarra la sua professione: ne aveva spesso sogni e visioni. Era solito riempire con nuove ricette e appunti il suo taccuino da apotecario cui si dedicava puntualmente, con interesse. Enarchí invece si diletta nella costruzione di

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 15.

² *Ivi*, p. 7.

«deliziosi automi»,¹ bambole e animali molto graziosi che perfezionava pazientemente. Nel tempo libero però anche lei si dedicava all'arte della medicina perché, in fondo, «Enarchí assisteva Olàm in ogni cosa».² Accomunati poi dalla medesima visione del mondo, erano l'uno il compagno ideale dell'altra. Enarchí, dolcemente silenziosa, partecipava alle emozioni di Olàm esattamente quanto lui si dimostrava attento nei suoi confronti.

E da qui, la forza e la bellezza della loro unione si ritrova infallibilmente anche nei loro nomi: Enarchí significa *in principio*, Olàm *tempo lontano*. «Oh me ne fossero venuti di più simpatici!» confessa Ceronetti, ma «sono nomi di gnosi, che purtroppo scoraggiano subito. E non mi è stato possibile cambiarli».³ Quasi si fossero imposti alla volontà dell'autore insomma, questi due nomi scelgono autonomamente di rivestire i panni dei rispettivi personaggi e di fatto ci dicono qualcosa in più su chi li porta: accostati l'uno all'altro, evidenziano la verità del legame che li unisce e inoltre ne ribadiscono l'origine antica, in principio appunto, in un tempo lontano. E d'altra parte, la storia di Enarchí e Olàm riflette compiutamente il suo significato nel simbolismo floreale dell'aquilegia, emblema dell'amore perfetto. Non per nulla è proprio questo fiore il centro dell'intera macchina simbolica, e insieme il solo in grado di rispondere al desiderio espresso dall'autore di lasciare a noi tutti «una testimonianza *esemplare* di amore coniugale».⁴ Con il che si spiega perché Ceronetti, riferendosi nell'intervista in calce alla seconda edizione di *Aquilegia* al suo matrimonio oramai terminato, riveli di aver affidato parte della sua vita privata e dei propri trascorsi a questa favola sommersa che sembra nascere appositamente per rispondere ad un'esigenza interiore. Timoroso e previdente, sceglie allora per sé i panni di Olàm e maschera al suo fianco, nelle vesti di Enarchí, la moglie Erica Tedeschi. Troppo rischioso sarebbe stato intraprendere un simile viaggio sulla carta senza la

¹ *Ivi*, p. 63.

² *Ivi*, p. 90.

³ G. CERONETTI, *Aquilegia* [Colloquio con l'autore di «Aquilegia» sulla sua «favola sommersa» di Tazia Nuvolati], p. 229.

⁴ *Ivi*, p. 228.

sicurezza dell'anonimato; non per nulla ci consiglia proprio lui nelle prime pagine di *Aquilegia*:

non dite a nessuno il vostro nome, se non siete certi che non sarà usato per farvi del male, certezza che si può avere soltanto rivelandolo a un provato sordo, al buio, perché non rubi il segreto del vostro nome al movimento imprudente delle vostre labbra.¹

Ragion per cui, proseguendo nella lettura, è possibile riscontrare parecchie somiglianze fra l'autore e il suo personaggio, specie per quel che riguarda tendenze e opinioni che entrambi sembrano condividere. Quando Ceronetti si esprime nei riguardi della medicina contemporanea, ad esempio, afferma perentoriamente che un medico, per dirsi tale, deve prima di tutto «capire quando un uomo deve essere lasciato morire: questa è medicina».² Donde anche la contrapposizione tra il mondo contemporaneo nel quale «la più incurabile delle malattie [...] sono le cure»,³ e il mondo aquilegico dove comprensione e accettazione dei bisogni altrui occupano il primo posto. All'interno della favola infatti è proprio in questi termini che si spiega il successo di Olàm nella sua professione: dotato di un temperamento modesto e rispettoso, riscuote molta simpatia presso i suoi pazienti che ne apprezzano l'umiltà e la tolleranza. Perché, cosa di cui si deve tener conto, ogni angolo di quelle campagne sperdute brulica di superstizioni e di credenze; e Olàm da bravo medico le rispettava e, purchè non compromettessero il suo lavoro:

permetteva, accanto al suo intervento, qualunque pratica, anche un po' sporca, di magia, e tutti gli erano grati di questo suo scetticismo temperato, che lasciava ciascuno guarire o morire come gli piaceva.⁴

Quando la moglie del fabbro, ad esempio, gli chiede soccorso per il marito, Olàm è l'unico a mantenere il segreto della sua morte per molti anni. Mal visto

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 7.

² G. CERONETTI, *La vita apparente*, Milano, Adelphi, 1982, p. 94.

³ G. CERONETTI, *La fragilità del pensare*, a cura di Emanuela Muratori, Milano, Rizzoli/Bur, 2000, p. 87.

⁴ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, pp. 66-7.

dall'intero villaggio a causa del suo mestiere tenebroso, il fabbro trascorreva la maggior parte del tempo nella sua fucina, rinchiuso «in una spelonca, caldissima, nerissima, irrespirabile»¹ di cui era sommamente geloso. L'amicizia col magnete che calamitava la montagna rappresentava per lui, a suo dire, «la più grande dolcezza della vita».² Uno sfortunato giorno però, senza accorgersene, colpì con forza un'animula del ferro appoggiatasi, forse di proposito, sulla sua incudine. Una severa condanna avrebbe colpito per ciò il villaggio e l'unico modo che aveva il fabbro di salvarlo era dare la propria vita in cambio: così fece. Quando il giorno dopo la moglie lo raggiunse con le medicine prescrittegli da Olàm, bussò ripetutamente al portone dell'antro ma, guarda caso, non ricevette risposta. Cercarono in molti poi di sfondare il massiccio battente che assicurava la fucina, ma nessuno vi riuscì. Il fabbro, cosciente del suo errore, aveva sacrificato la propria vita per il villaggio e morì felice e riconoscente nei confronti di quel medico che aveva creduto alla sua storia: «Ah, sono contento che tu non rida di me, dottore. Io non sono superstizioso. Non sono neppure molto religioso. Della religione non so niente; sono sempre vissuto in mezzo al ferro; credo che il mio Dio sia il Magnete».³

Nel mondo di *Aquilegia*, storie come quella del fabbro e del suo magnete con le loro atmosfere stravolte e allucinanti costituiscono la norma, e insieme compongono il surreale labirinto entro cui Olàm e Enarchí vanno di tratto in tratto aggirandosi. Sfuggiti a un grande rospo cadente ricoperto in ogni sua parte di «orrende papule, di pustoloni rotti, [...] di cicatrici umide»,⁴ si ritrovano tra gli immondi passeggeri di una nave folle senza remi né timone nella quale «l'incontinenza e il profluvio d'alvo cantavano alla luce come galli al mattino»,⁵ per assistere ancora al prodigio di Caterina che, ahinoi, «ha partorito un diavolo».⁶ Di fatto, Enarchí e Olàm per l'intera durata del viaggio non hanno tregua. Catapultati in luoghi e tempi sempre diversi e imprevedibili, ad ogni passo si

¹ *Ivi*, p. 166.

² *Ivi*, p. 168.

³ *Ivi*, p. 172.

⁴ *Ivi*, p. 50.

⁵ *Ivi*, p. 69.

⁶ *Ivi*, p. 64.

vedono costretti a fronteggiare individui di ogni specie e provenienza. Per questo, i due protagonisti scelgono di opporre come unico freno al disordine che li circonda la fermezza della loro unione. In quanto «radicato in una lontananza da cui esclude la misura ordinaria del Tempo»,¹ fanno dell'amore che condividono la migliore arma contro le avversità. Giunti all'improvviso nel bel mezzo di una recita all'aperto in cui «da ore tutto era pronto e non si aspettava altro che» la loro «entrata in scena per cominciare»,² sfruttano la mitologia antica per testimoniare, ancora una volta, la bellezza di quel legame:

Enarchí è stata uccisa da un fulmine, durante un temporale, in una foresta dove i fulmini, quando cadono, fanno sempre almeno una vittima. Olàm, uscito a cercarla, ecco la trova, si dispera e non sa rassegnarsi a vederla così morta. Vuole che resusciti al più presto.³

Inizia così il tremendo spettacolo imposto alla coppia da una testa verde spuntata fra gli spalti, che li rimprovera per il ritardo accumulato. Da spettatori ignari, i due non sanno di essere stati designati come protagonisti di quella disavventura; ma tutto era già scritto, predisposto, e in più non erano ammesse improvvisazioni. Ecco allora che Olàm, assumendo di forza i panni di un Orfeo campestre, non può che rifiutare la morte dell'amata moglie e subito conquista la scena caricando la poveretta su un carrettino. Decide poi di chiedere soccorso e, precipitandosi angosciato e ansioso verso la casa di Ippocrate, si affida disperatamente alle sue cure; lo prega di trovare una soluzione ma l'eccellente medico, con molta più schiettezza del dovuto, ammette: «Non sento che l'odore di terra che in terra si riconverte. Amico, [...] portala via».⁴ Sconsolato allora, Olàm la rimette sul carrettino e senza rassegnarsi riprende l'infelice peregrinazione gridando: «Dottor Mesmer! Dottor Mesmer!», ma neppure i tentativi di quest'ultimo avranno buon esito sulla povera Enarchí. Fortunatamente però l'incontro non sarà vano: una nuova speranza infatti si accende alle parole del maestro: «Consulta Isacco, il

¹ *Ivi*, p. 7.

² *Ivi*, p. 108.

³ *Ivi*, p. 109.

⁴ *Ivi*.

cabbalista»¹ gli consiglia; l'*Ari* vive in Oriente sulle rive del fiume Giordano, è chiamato il Leone dei cimiteri e il suo aiuto sarà prezioso. Dialogando con lui infatti Olàm apprenderà come le anime dei morti, in attesa del Messia, transitino attraverso molti corpi sia di uomini che di animali, e anche la loro abitudine di nascondersi nei fiumi, nei boschi, nelle pietre o, come nel caso della sua Enarchí rinata lucertola, nel muro di un piccolo cimitero. Arrivati a questo punto insomma, sembra quasi che la folle recita possa giungere ad un lieto fine ma, per incontrarsi nuovamente, i due amanti dovranno superare altre peripezie e magiche reincarnazioni. E proprio nel momento in cui il loro dolce inseguirsi pareva volgere al termine, ecco che «la testa verde, riapparsa» ordina loro d'interrompere la recita; «la prima parte dello spettacolo era terminata» e, in poco tempo, «lo strano apparato scenico tornò fulmineamente deserto».²

Insomma, proprio come avviene nel mito di Orfeo ed Euridice, anche i nostri protagonisti non si riabbracciano sulla scena. Repentinamente costretti ad abbandonare i panni appena indossati, sono di nuovo sospinti tra le file di panche gremite di pubblico. Qui, emozionati e coinvolti dall'esperienza vissuta, quasi desiderano che lo spettacolo continui, per loro; e infatti, senza tardare molto, le fila del copione riprendono a sdipinarsi offrendo alla coppia una nuova possibilità di entrare in gioco. In cima alla gradinata del palco, entra in scena una strega spaventosa, «in una veste colore del sangue nero. La sua voce rivelava subito l'interno demonio che la buttava fuori e in ogni sua parola c'era la pienezza senza smagliature della menzogna».³ È palese insomma che nemmeno questa volta Enarchí e Olàm verranno risparmiati dalla fantasia dell'autore. La strega infatti aveva con sé una cinquantina di nani, nient'altro che canaglie sanguinose e provviste di arnesi di ogni tipo: «mazze, scuri, tanaglie, pistole, manette, veleni [...]».⁴ In altre parole era scortata da un'intera ciurma di scherani impazienti di scovare tra il pubblico il ladro che aveva privato la loro regina del suo prezioso orecchino. Lo stesso orecchino che Olàm teneva stretto a sé come un tesoro,

¹ *Ivi.*

² *Ivi.*, p. 114.

³ *Ivi.*, p. 115.

⁴ *Ivi.*

perché unico indizio rimasto per ritrovare l'amata Enarchí. Strepitanti ed eccitati com'erano, i nani non tardarono molto a stanare il colpevole, e cioè il povero Olàm, vittima predestinata della strega. «Maledetta, maledetta strega!» le gridò contro, «la padrona degli orecchini non sei tu, schifosa strega!».¹ Così, ammanettato fra calci e spintoni, Olàm venne legato a forza ad un tavolaccio irto di chiodi. Ma dagli spalti, tra il pubblico, Enarchí piangeva e gridava che non poteva continuare ad assistere ad un simile spettacolo. Come una nuova Alceste, si disponeva a donare la sua vita per salvare quella dell'amato. Anche la strega riconobbe il suo coraggio proclamando: «Abbiamo una nuova Alceste! Vieni!»;² e poi, senza un briciolo di pietà, la rinchiuse nel suo sacco maledetto. Enarchí, coraggiosa ma senza scampo, non ha appigli contro gli abitatori immondi di quel sacco; nulla può contro i «parricidi», un «cane rabbioso», «cinque grossi topi affamati», una «scimmia impazzita» e una «vipera inferocita».³ La finzione insomma non risparmia nulla alla sua protagonista, che finisce nel fiume, irrevocabilmente. Almeno fino al nuovo capovolgimento di scena. Enarchí, preda ambitissima di questa recita spietata, viene ora immobilizzata da quattro nani con lacci, tanaglie e manette. Ma «altri venti, in fila, aspettano un cenno della strega per sottoporla alla più classica delle violenze»,⁴ lo stupro. Olàm, reduce dagli orribili scherni subiti, non si dà pace e implora la strega di risparmiare l'amata. «Se accetti di servirmi li fermo»,⁵ propone allora la maligna; e il pubblico, inorridito, già segue con lo sguardo i brandelli delle vesti di Enarchí volare uno dopo l'altro sulle gradinate. Tocca a Olàm, questa volta, accettare l'insana proposta e ricambiare il sacrificio dell'amata.

Esattamente «là dove i frammenti del bene riuscivano ancora a combinarsi atomicamente, nel protendersi di un ramo, di una mano»,⁶ ha origine questo amore, sincero e incondizionato. E in questo scenario di violenze e soprusi, dove è così facile immaginare Enarchí e Olàm sotto forma di marionette idiofore recitanti

¹ *Ivi*, pp. 115-16.

² *Ivi*, p. 119.

³ *Ivi*, p. 118.

⁴ *Ivi*, p. 122.

⁵ *Ivi*, p. 123.

⁶ *Ivi*, pp. 8-9.

del teatrino dei Sensibili, Ceronetti rinsalda il legame che li unisce e li spinge a proseguire nel loro viaggio aquilegico. Da un certo punto di vista, il coraggio e l'attaccamento di Enarchí e Olàm si rispecchiano in qualche modo nell'affetto inesplicabile ma vivo di un altro piccolo personaggio (certo, fra tutti, il più silenzioso): Sigè. Sempre partecipe delle avventure dei padroni infatti, è proprio lui a vegliare costantemente sui due protagonisti avvertendoli di ogni pericolo; per loro «inseguiva gli animali più scontroso, quelli che restavano nell'ombra e si muovevano soltanto di notte», e sovente tornava a casa ferito, «con un occhio sanguinante che andava a strofinare su qualche erba [...]».¹ Una grande forza e un vivido coraggio lo sostenevano, e in più, «nonostante l'età che dimostrava, Sigè era vigorosissimo, come certi vecchi saltimbanchi ancora capaci, a ottanta o novant'anni, di sbalordire un pubblico di indeboliti e snervati».² Talmente misterioso e unico insomma che si accompagnava perfettamente alla coppia dei suoi padroni e non solo: ne era per certi versi la guida. Catapultato giù dalla mongolfiera volante dei loro sogni, infatti, era uscito già vecchio da quella casa, «da chi sa quanto tempo gravida di lui».³ E ciò che sorprende di più è che «si sarebbe potuto crederlo cieco», confessano Enarchí e Olàm; «ma la nostra impressione era sbagliatissima» si correggono poi. Perché Sigè «era come quell'ebreo sapiente e senza occhi che era stato chiamato, giustamente, Quello-Che-Ci-Vede-Bene».⁴

Fu lui infatti a mugolare di gioia di fronte alle rozze figure dipinte sul baraccone ambulante del luna park, e questo senza che nessuno potesse realmente capirne la ragione. Solo dopo Enarchí e Olàm si accorsero che esattamente lì, ben nascosto fra streghe, vampiri e diavoli col raffo se ne stava tranquillo e avvolto nel suo mantello verde svolazzante il povero angelo della morte. Condannato ad apparire così scheletrico e volgare in quel luogo di prestigiatori ambulanti da strapazzo, in verità non somigliava per niente alla ridicola figura dipinta all'esterno del baraccone:

¹ *Ivi*, p. 15.

² *Ivi*, pp. 10, 15, 196.

³ *Ivi*, p. 196.

⁴ *Ivi*, pp. 10-11.

l'uomo sul palco era il vero angelo della morte e [...] solo qualche volta, per spaventare o per divertire, assumeva quell'aspetto [...] mostrando il teschio e roteando le occhiaie ai bambini [...]. Un perfetto maestro di illusionismo, altissimo, asciutto, in un frac nero di ottimo taglio superlativamente usato, in testa una tuba lucida che ne allungava ancor più la figura, ornata di lunghi capelli ondulati e violacei e di due baffi superbi, appuntiti come coltelli [...].¹

Con occhi rapiti Sigè lo fissava all'altezza del palco, quasi fosse stato lui il suo vero padrone, quasi come si conoscessero da sempre. Insospettito, Olàm si interrogava quanto noi sulla natura della loro relazione, ma sapeva che a un tale quesito non avrebbe dato risposta facilmente.² Per ora si limitava come gli altri ad ammirare le formidabili e inspiegabili doti dell'angelo che, nel suo ruolo di mago, si dimostrava in grado di plagiare non solo Sigè ma anche e soprattutto i suoi spettatori più giovani. Con un fascino irresistibile, li addormentava in un batter d'occhio, e i fanciulli, ipnotizzati dal suo sguardo, iniziavano d'improvviso a roteare sulle teste dei genitori volteggiando di qua e di là in ogni angolo del baraccone. Anzi, una volta preso il volo, persino i più goffi e impacciati fra loro si libravano in aria allegri e disinvolti e senza alcun timore dell'altezza. Ma l'angelo, non ancora soddisfatto, una volta radunati tutti i bambini volanti, li spinse via verso il cielo; squarciando lentamente il tetto che li sovrastava quei fanciulli sparirono, in un attimo. Quando poi alcuni genitori reclamarono timidamente i propri figli, si resero conto che dopo quel giorno non li avrebbero più rivisti. Crudelmente e senza darlo a vedere lo strano mago li aveva strappati alle loro famiglie ingannate e illuse da quello splendido volo.

Poco dopo, allontanatisi dal baraccone, Enarchí, Olàm e Sigè si ritrovano nuovamente di fronte all'angelo della morte:

¹ *Ivi*, p. 23.

² Vi si può cogliere forse un'allusione al legame che intercorre nelle più varie tradizioni mitologiche tra il cane e il mondo sotterraneo della morte, dell'oltretomba, degli inferi. «La prima funzione mitica del cane, universalmente documentata, è quella di psicopompo: è la guida dell'uomo nella notte della morte, dopo essere stato il suo compagno nel giorno della vita. Da Anubis a Cerbero e attraverso Thot, Ecate, Hermes, egli ha prestato il volto a tutte le grandi guide delle anime...» (J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli/BUR, 1992⁶, I, p. 185).

una figura era sotto il pelo dell'acqua del fiume, distesa come un dormiente. Sigè si tuffò nell'acqua per festeggiare lo sconosciuto. L'avevamo appena intravista e la figura era già sparita. Vedevamo soltanto il tremolio bizzarro delle nostre immagini ben vestite.¹

Voltandosi si accorsero di lui, che era ricomparso lì vicino, «già all'asciutto senza un segno di umidità, con due grossi pesci catturati dalle sue mani, e li guardava tranquillamente contorcersi negli spasimi mortali». Ma «perché fai agonizzare quei due poveri pesci?» gli rimprovera Olàm intristito; «tu neanche li mangeresti!»² puntualizza.

Apparentemente brutali e ciniche insomma, le azioni dell'angelo della morte sembrano non lasciare scampo a chi si imbatte inavvertitamente nel suo frac elegante. Nemmeno quella bambina, «già dotata, in età così tenera, del misterioso dono di fare subito innamorare di sé»,³ viene risparmiata, anzi. Quale perfetta complice del mago durante il suo formidabile numero, appariva sveglissima e cosciente persino sotto l'incantesimo ipnotico. Esegui senza fiatare ogni ordine impartitole dal maestro tanto che, nel suo volo di cicogna, rovesciò dall'alto un intero grembiule ricolmo di torroni appena rubati. Delizia delle delizie, quella magica bambina sembrava essere rinata grazie all'incantesimo del mago e, dispettosa quale era, «pizzicò nasi, strappò occhiali, rubò anellini e morsicò un orecchio [...] anche a noi»;⁴ solo poi, terminato il suo compito, raggiunse la schiera degli altri bambini che, raccolti in gruppo per l'ultima volta, sparirono in un attimo volando via, lontano. «Angelo, perché hai cancellato tutti quei bambini dal libro della vita?» chiese Enarchí risentita; «erano sani e felici, e la figlia di quei due poveretti di via Giovanni XXIII anche nel sonno pareva sveglia, tanto era in lei la grazia della vita».⁵ E quanto aveva ragione Enarchí! Ma d'altronde, come opporsi all'angelo della morte che infieriva persino contro i pesci di un fiume qualunque? E come darle torto? In fondo, chi poteva sapere che i pesci catturati dall'angelo erano morti in realtà dignitosamente e senza un

¹ *Ivi*, p. 28.

² *Ivi*.

³ *Ivi*, p. 24.

⁴ *Ivi*, p. 25.

⁵ *Ivi*, p. 27.

briciolo di sofferenza; sofferenza che invece avrebbe presto colpito alla cieca tutti gli altri pesci del fiume. Perché l'angelo, puntuale e previdente, li aveva pescati alle sei e un quarto, giusto in tempo per salvarli dalla tarasca e dal suo bagno omicida. Abitudinaria e precisa come un orologio, infatti, la tarasca si calava ogni giorno nel fiume alle sei e venticique e, immessa nella corrente, si purificava rilasciando dietro di sé tutto il veleno e la sporcizia che aveva in corpo. In un batter d'occhio l'acqua diventava prima verdastra, poi giallastra, marronastra, nerastra, e tutto ciò che vi nuotava o vegetava moriva avvelenato. E dunque, forse una spiegazione c'era all'attaccamento di Sigè nei confronti dell'angelo, a quell'amore incondizionato dimostratogli sin dal primo istante; e così anche alle sensazioni di Olàm che, per qualche strano motivo, l'aveva fin da subito giudicato quale persona sensibile, civile, dotata di una sensibilità delicata e profonda, sì che la sua «aria di distacco [...] copriva probabilmente un'intima sofferenza».¹ Avevano ragione entrambi: «nessuna persona è in realtà più civile, cortese, corretta e pensosa dell'angelo della morte»;² come anche si chiari, presto e inconfutabilmente, al suono delle sue parole:

non sono io che cancello dal libro della vita. E voi che cosa ne sapete di *sanità*, di *felicità*? Uno di quei bambini era destinato, da una pazzia ereditaria, a sterminare un giorno tutta la sua famiglia, che invece deve continuare a vivere, per generare un giorno uno scrittore di genio. La bambina del torrone, tra pochi anni, sarebbe morta di una corrosione lenta, con infinito dolore, provocando il suicidio disperato, col gas, dei suoi genitori, che invece tra poco adotteranno un'orfana che li consolerà.³

Dunque così, sfacciato e sincero, l'angelo della morte mette a tacere ogni voce sulla sua crudeltà; poi si congeda, senza però scomparire. Per tutta la durata del viaggio infatti il suo sguardo si poserà sui tre viandanti e fra tutti, certo, sarà Sigè ad apprezzarne di più la compagnia. «Noi [...] pur non odiandolo affatto, [...] non abbiamo mai sinceramente amato l'angelo della morte»,⁴ ammette Olàm. Tuttavia è consapevole di dover prestare sempre attenzione ai suoi consigli e avvertimenti,

¹ *Ivi*, p. 22.

² *Ivi*.

³ *Ivi*, p. 27.

⁴ *Ivi*, p. 23.

che si compendiano poi in un precetto fondamentale: per trovare *aquilegia* «dovete soltanto stare a guardare e tacere».¹ Insomma, attraverso la sofferenza scorderà d'ora in poi i tre viandanti e nessun'altra obiezione perdonerà lungo il cammino.

3. *La struttura. Un attraversamento del male*

Un misterioso avvertimento, una presenza inaspettata e inesplicabile, una figura indefinita che insistente bussava più volte alla loro porta. E le sue parole, così sospese e oracolari, che decretano solenni e senza preavviso la necessità della fuga. Ma molto, «molto poco, appena un tratto incerto del rigido margine del niente» era stato detto loro da quel visitatore; e per questo confusi, sentivano entrambi «che gravi, funesti, ineluttabili avvenimenti minacciavano»² i loro giorni futuri. Anche se contro voglia quindi, non potevano che seguire quella sua mano alzata «che stringeva una lampada» e credere che «la forza di due occhi, di una bocca mossa dal mormorio»³ li avrebbe guidati davvero lungo il cammino e lontano dalla stanza dove il loro ultimo sonno umano finiva. E Olàm e Enarchí poi, di questo erano certi:

sopra un oceano di tracce lasciate ma scomparse avremmo camminato; la cosa da cercare non era espressamente nominata nell'avvertimento, tuttavia arrivò a noi, per i canali di quel linguaggio a cui non si abitua che con estrema sofferenza i vivi, assumendo il nome di un fiore [...] *aquilegia*.⁴

Dunque, ora che la visita si era conclusa e che il visitatore era sparito, non restava che partire.

¹ *Ivi*, p. 27.

² G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 4.

³ *Ivi*, p. 3.

⁴ *Ivi*, p. 4.

Imprevedibile e rocambolesca, ha inizio così l'avventura dei nostri protagonisti; catapultati in luoghi sempre diversi e sconosciuti, infatti, sin dal principio vagano sperduti in questa favola caleidoscopica, dai mille colori. Da un capitolo all'altro gli scenari che li coinvolgono cambiano e si modificano, quasi come se la loro sequenza fosse priva di un qualsiasi filo conduttore. Ecco perché, come afferma Lorenzo Mondo, in *Aquilegia* «è possibile leggere capitoli a caso, senza tener conto dell'ordine prospettato»,¹ e questo perché si tratta di un viaggio che genera altri viaggi, illimitatamente. Nonostante tutto, in realtà, è comunque possibile rilevare una struttura portante dell'intera favola. Perché in fondo da un luna park ad un bosco incantato prima, e da un carro di fieno ad una vigna deserta o da una biblioteca antica ad una nave dei folli poi, l'ironia e l'eclettismo ceronettiani non abbandonano mai la scena ed anzi rimbalzano vivide, da un'ambientazione all'altra, portando con sé alcune tematiche pregnanti, come la morte. «Tutti quelli che non tollerano che si parli della morte sono indegni che gli si parli di qualsiasi cosa»,² afferma Ceronetti; sì che la prevalenza di una tematica simile non stupisce ed anzi diventa centrale per la comprensione di *Aquilegia*. Come osserva ancora Lorenzo Mondo, nella favola «l'innocenza e la quiete che si accompagnano al fiore raro, vengono raggiunte, al di là dell'infanzia, soltanto attraverso l'ininterrotto colloquio con la morte».³ Apocalittico e visionario di natura, l'autore non si limita a presentare in maniera scopertamente banale la sua materia: durante tutta la prima parte della favola infatti, e cioè dal primo al decimo capitolo, Ceronetti compie un vero e proprio attraversamento del male in tutte le sue forme. E si tratta in vero di una carrellata che prosegue poi, oltrepassando lo scalino centrale del *grande mercato*, sino al termine della seconda parte, individuabile fra il dodicesimo e il ventunesimo capitolo.

Tutto ha inizio con Luciano, forse un lupo con la faccia da macellaio o, chissà, un macellaio con la faccia da lupo che, inoltratisi nel bosco, Enarchí e Olàm incontrano quasi subito. Dopotutto, pensandoci bene, «che cos'è un bosco

¹ L. MONDO, *Il "viaggio" di Ceronetti. Amor d'Aquilegia*, «La Stampa», 11 maggio 1973.

² G. CERONETTI, *La fragilità del pensare*, cit., pp. 203-4.

³ L. MONDO, *Il "viaggio" di Ceronetti. Amor d'Aquilegia*.

privo del lupo mannaro?». ¹ Così, ansiosi di conoscerlo, l'aspettano fra la lettura di un verso oscuro e una raccolta di fragole, del tutto ignari della sorpresa che li attende. Al momento dell'incontro infatti l'incredibile somiglianza fra lui e Luciano, il macellaio del villaggio, li stupisce e li disorienta. La sola cosa che li distingueva, a parte l'aspetto pressochè identico, era la legge e con essa l'opinione comune; al villaggio infatti, tutti erano al corrente che:

gli ammazzamenti di Luciano sono legali: in primo luogo uccide animali e non bambini, distinzione discutibile ma codificata da troppo tempo per essere modificabile; inoltre, grazie alle sue piccole stragi, il villaggio si sostenta; non gli piacerebbe campare di sole fragole selvatiche, latte e pane, vuole il cibo che sanguina, come non capirli? [...] Senza Luciano, queste cose si farebbero senza ordine, [...] insomma, l'ordine del villaggio è questo: Luciano può ammazzare e tu no. Neanche una pecora ti è permessa. Se poi tocchi i bambini la legge dell'uomo ti colpisce implacabilmente. ²

Così Olàm ammonisce il lupo condannandolo per le sue colpe, senza però evitare di commentare ironicamente la necessità degli uomini di nutrirsi di carne e sangue: «il sangue è la vita» prosegue, «chi vuole vivere cerca di berne più che può». ³ Ed è proprio qui che, inconfondibile, si rivela la presenza forte di Ceronetti che, celatosi nei panni di Olàm, abbozza furbamente una lunga serie di riflessioni e di rimandi tramite l'ironico colloquio con un lupo il quale, astuto e sincero, difende abile le sue ragioni e cerca in tutti i modi di confondere con la sua furbizia i nostri protagonisti: «sono vittima di fatali inclinazioni», argomenta, «come reietto non ho che il bosco. Cercate di comprendermi». ⁴ Non condizionato dunque dai bisogni del villaggio come Luciano, ma piuttosto governato dall'istinto e dalla natura, un lupo come lui uccide legittimamente, per necessità; e con dignità poi ammette le proprie colpe, anche se involontarie. Enarchí e Olàm, dinnanzi a tanta schiettezza, non sanno più come comportarsi perché questo lupo, che temono, finisce col suscitare in loro ammirazione, non solo paura. Riflettendoci bene, il macellaio, giustificato dal villaggio e dalla legge, uccide legalmente e

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 21.

² *Ivi*, p. 19.

³ *Ivi*.

⁴ *Ivi*, p. 20.

liberamente, ma non tanto legittimamente come sembrerebbe (non è poi così diverso dal lupo).¹ Alla fine, i due protagonisti scelgono di proteggersi e si preparano ad uccidere il minaccioso animale; senonché, il sigillo di Caino inizia a splendere magicamente sulla fronte del lupo che, miracolato, si salva dalla mano di Olàm. È grazie ad un ammonimento divino che la natura e le sue leggi prevalgono, una volta tanto, sull'arroganza umana. Poiché, com'è noto, l'uomo si dichiara superiore alle specie che abitano il suo stesso regno e si arroga da sempre il diritto di uccidere restando impunito. E in questo caso, persino Olàm e Enarchí, insospettabili, rivendicano per un momento il diritto di farlo. «*Io studio la buia umanità*», precisa Ceronetti;² ed è per questo che, uno come lui, sa ben riconoscere nei versi di Giovenale un'assoluta e indiscutibile verità: «*Et qui nolunt occidere quemquam, / posse volunt*» (10, 96: «Perché anche il più schivo / Ad uccidere esseri umani, / Se ha il potere di farlo è felice»)).³

Ma oltre che datore di morte l'uomo è anche vittima designata di forze che sovrastano le sue facoltà, come la peste che si affaccia poche pagine più avanti. Ritrovatasi di fronte ad una grande biblioteca, infatti, la dolce Enarchí vi entra silenziosa e subito comincia diligentemente a sfogliare un bel po' di libri sulla peste e i suoi effetti. Per poterli aprire, tuttavia, deve prima utilizzare un piumino e spolverarli; da molti anni ormai quei libri abitavano soli i loro scaffali, e più nessuno, ad eccezione di qualche specialista, si interessava a loro. E in effetti, come fa notare Olàm, da molto «la peste aveva perduto tutto»:

¹ Vegetariano convinto, Ceronetti insiste a più riprese sul tema dell'astinenza dalla carne e dichiara, ad esempio: «Da molti anni sono vegetariano e posso dire di averci guadagnato in salute fisica e mentale. [...] Perché se il vegetarianismo è oggi purgatorio, la carne è due volte inferno» (*La carta è stanca*, cit., pp. 66 e 68). Contrario alla sparizione degli allevamenti all'aria aperta, all'avvento di quelli industriali, alle isterectomie, alle fecondazioni artificiali, alle nutrizioni intensive, egli continua ad avvertirci: «Argomentando della tossicità delle carni, non va trascurato quel che l'analisi non può rivelare: l'energia negativa di cui è imbevuta ogni molecola di un essere sensibile trattato come una quantità inanimata, il concentrarsi in chi se ne ciba dei residui psichici del suo terrore e della sua disperazione» (p. 69).

² G. CERONETTI, *La distanza. Poesie 1946-1996*, Milano, Rizzoli/BUR, 1996, p. 54.

³ DECIMO GIUNIO GIOVENALE, *Le Satire*, a cura di G. Ceronetti, Torino, Einaudi, 1983.

re, comete, divinità, processioni, santi patroni, teriache, ordinanze, lazzaretti, monatti, sudori celesti, posizioni astrali, vapori, zolfo per le strade e nelle abitazioni, ispettori, ungitori, aceto, sternali, quartieri sprangati, famiglie segregate, virtù di convertire, perle, zaffiri, profumi, piccione nero, carrozze in fuga, *opodeldoch*, nasi di medici riempiti di piante e di fiori.¹

Al termine della lunga guerra combattuta contro l'uomo, la peste aveva davvero perduto tutto, ne era uscita sconfitta, rassegnata. E così, mentre Sigè si affannava a raccattare tutti i volumi che di ciò raccontavano, i re della peste circondarono Enarchí che leggeva e leggeva. Curiosi della sua opinione, le chiesero subito che cosa pensava di loro e lei, impreparata e sorpresa da una simile domanda, rispose che non aveva certo una buona opinione di loro ma, in verità, non cattiva come forse credevano. «I re della peste, stupiti della risposta, si ritirarono mormorando in un angolo della biblioteca».² Dopotutto, riflettendoci, per quale motivo Enarchí si era dimostrata indulgente con loro? «Cattiva e buona»³ era stata la sua risposta; ma nel dire 'buona', a che cosa si riferiva?

Bruciarono molte e molte lampade all'interno della biblioteca e quegli strani re, da chissà dove spuntati, ogni tanto si affacciavano dagli scaffali e riproponevano costantemente lo stesso quesito. «Chi l'avrebbe immaginato?» commenta Olàm; in quel luogo «i re della peste mai si allontanavano dal tema ansioso della propria reputazione».⁴ Per molto era dipesa da loro la regolazione numerica delle popolazioni; per molto la loro spietatezza aveva limitato l'incremento incontrollato delle città umane; per molto il loro freno epidemico aveva salvaguardato l'umanità dal suo crescere inesorabile. Ed ora, ora che la gente di fatto arriva tranquillamente a compiere novant'anni, ora che le speranze di vita del genere umano aumentano e si moltiplicano giorno dopo giorno, ora che neppure la guerra riesce a togliere splendore alle città moderne nelle mani di un numero in eccesso di «sani-in-tutto eccetto che, umanamente, nella scatola cranica»,⁵ forse non guasterebbe un pandemico ritorno della peste.¹ Nient'altro

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 40.

² *Ivi*, p. 41.

³ *Ivi*.

⁴ *Ivi*, p. 42.

⁵ *Ivi*.

che re spodestati e cancellati dalla memoria di ognuno che rimpiangevano le glorie passate e il destino amaro e labile dei loro regni, agognavano anch'essi un trono stabile e duraturo e con perseveranza difendevano ciò che di loro era stato. Estremamente lucidi e consapevoli delle proprie azioni, tanto quanto il lupo del bosco, questi re confessavano i loro limiti e, convinti delle proprie colpe, su di esse riflettevano e si interrogavano:

neppure noi conosciamo il supremo Signore che ci ha mandati. Non l'abbiamo mai veduto. Perché ci ha mandati? Perché a Tebe e non a Magnesia? [...] Perché a volte con dissenteria, altre con melanconia? [...] Perché insieme a gentili commerci di seta e di spezie? Abbiamo interrogato cielo e terra, inultamente.²

È del loro onore oltraggiato che desiderano conservare la memoria; e nel conversare con i nostri protagonisti sostengono la loro causa con argomenti e riflessioni forti e convincenti. Sottolineano infatti come i loro regni, con il senno di poi, si siano rivelati più legittimi del trono del figlio di Betsabea, e meno feroci di quello del figlio di Agrippina. «Oh, non vogliamo giustificarci. Eravamo e siamo spietati»³ precisano; ma di fatto non mentono nell'affermare che la natura provvisoria del loro potere non concedeva ad essi di governare come si conviene, né tanto meno un tempo sufficiente per stabilire buoni rapporti coi propri sudditi. Catapultati da un luogo all'altro indistintamente, colpivano spietati chi gli capitava a tiro, e non avrebbero potuto fare altrimenti.

Com'è strano ritrovarsi a dialogare pacatamente con i nemici dell'umanità più accaniti, come i re della peste. Com'è strano anche solamente pensare di giustificare le loro stragi e l'infinita crudeltà dei loro regni. E tuttavia l'apologo non tarda a raggiungere il suo obiettivo: ben presto, grazie alla lungimiranza di

¹ Paradossale e sarcastico, Ceronetti non nasconde anche altrove la propria indignazione e condanna la modernità e la sua ostinazione a vivere: «Beate epoche e società in cui la naturale condanna a vivere non è accompagnata dalla costrizione sociale, anche, a vivere. [...] Con questo imbestialito e glaciale imporre il vivere ad ogni costo» specifica, «si contribuisce fortemente all'agitarsi senza fine di un simulacro, di una larva di vita, che mai potrà farsi, per nessuno, vita» (G. CERONETTI, *Insetti senza frontiere*, Milano, Adelphi, 2009, p. 40).

² G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 45.

³ *Ivi*.

quei re spodestati, Enarchí, Olàm e Sigè sono condotti a vedere qualcosa di molto più grande e spaventoso di una semplice pestilenza. Affacciatisi alla finestra della biblioteca, assistono increduli allo spettacolo più terribile e rivelatore della loro vita: «uno sformicolare nero e grigio di vita latente destinato a rovesciarsi tutto, in forme di ogni tipo [...] dentro il torrenziale imbuto della Manifestazione»,¹ si riuniva unico e scomposto in una sola piazza, enorme. E quella vista superava di molto, di troppo, tutto quello che avevano letto finora della peste. Una sola occhiata fu sufficiente: i re non mentivano, si trattava della peste del futuro. «Non crediate che la peste [...] sia diventata, fra di voi, impossibile» avevano preannunciato; in vero:

avrete pesti fredde, pesti astratte, pesti asciutte, pesti artificiali, ciascuna in guerra con l'altra, e il peggio sarà la vita che sapranno produrre [...]. Il nostro era soprattutto un potere moderatore: centomila vittime, se questo era il decreto, e non una in più! Ma una peste senza re non fa calcoli e non ha misura.²

Un passo in più verso la consapevolezza; uno in più, probabilmente, verso *aquilegia*. Interpretiamo così gli inaspettati incontri cui Ceronetti ci fa assistere. Quel che è certo è che Enarchí e Olàm proseguono il loro cammino di conoscenza, e attraverso lo svelamento dell'universale dolore cercano di avvicinarsi alla meta. Sono ormai due in questo senso i cavalieri dell'Apocalisse che si sono manifestati sulla loro via: la morte e la peste; e ciò significa che all'appello ceronettiano altri due, presumibilmente, ne mancano. Così senza remore aveva svolto il suo mestiere l'angelo della morte, presso il fiume e prima ancora sotto il suo tendone, nel luna park. E, dopo di lui, così amichevolmente si erano presentati i re della peste in quella strana biblioteca. Carestia e guerra restano per ora silenti; e quindi, come non aspettarsi di incontrarle lungo la via?

Ripreso il cammino, Enarchí e Olàm s'imbattono infatti in una schiera di miserabili: un «grande rospo cadente» che si trascinava rozzo sulla strada, e al suo seguito una folla di «mendicanti, sempre più implacabili [...] che la carestia

¹ *Ivi*, p. 47.

² *Ivi*, p. 46.

buttava»¹ improvvisamente tra i loro piedi. Loro due, beninteso, non avevano denaro da offrire, né cibo né acqua per sfamarli. Ma che cosa avrebbe potuto davvero placare quelle «donne dal morso canino» e quei «bambini ridotti avidità pura»?² Una risposta forse i nostri protagonisti l'avevano già maturata a riguardo fin dai primi passi del viaggio aquilegico. Certo quella donna, incontrata poco tempo prima davanti alla porta di una casa qualunque con un figlioletto sulle ginocchia, era davvero un esempio lampante di 'moderna' carestia. Incuriositi, entrambi avevano notato la sua presenza e le si erano avvicinati senza timore: «abbiamo del latte per il tuo bambino»,³ le dissero; ma la donna sputò loro addosso e rimbeccandoli con tutta la cattiveria che aveva in corpo gridò che il suo bebè mangiava benissimo: non aveva bisogno di latte, il suo pasto preferito erano le aspirine. Ne trangugiava due e anche tre alla volta e la sua bocca, simile ad un becco d'anatra, non se ne saziava mai. D'altronde, pensandoci, come avrebbe potuto un neonato qualsiasi non ritrarsi di fronte ad una madre che «al posto delle mammelle ha due chiodi»; «la nudità del suo petto» era «crudelmente piatta» e quelle mammelle impaurivano, «povera donna!».⁴ Ma il viaggio prosegue. Ancora una volta Enarchí e Olàm s'illudono d'essersi lasciati alle spalle l'abisso. Ora, dopo l'incontro con il rospo mendicante, «una splendida campagna quieta, popolata di animali pacifici, verde, ocre e gialla» si apriva innanzi a loro. E così felici gridarono spensierati e a gran voce: «la carestia è finita, si sta preparando il nuovo raccolto!».⁵ Naturalmente, quella visione non era che l'ennesimo inganno. Lungo il cammino si parava infine strettissimo l'ingresso inaspettato di una valle; circondato da montagne calve, il sentiero a volte si perdeva all'orizzonte: insomma, era difficile prendere sicuri una direzione. Un cavallo sofferente li aveva accompagnati sino a lì; era stanco e affaticato e portava ancora su di sé l'odore del combattimento. Faticosamente e con pena si tirava avanti, tanto che -

¹ *Ivi*, p. 49.

² *Ivi*.

³ *Ivi*, p. 13.

⁴ *Ivi*.

⁵ *Ivi*, p. 56.

si capiva - ben presto li avrebbe abbandonati. Così fu. Rimasti di nuovo soli, Enarchí, Olàm e Sigè s'accorsero allora di tutto ciò che li circondava:

non c'eravamo accorti che tutta la valle era un immenso carnaio di cavalli e di cavalieri morti. I mucchi di spade segnavano l'entrata di un perfetto inferno della guerra pietrificato. [...] I corpi dei guerrieri erano nudi, squarciati da una o più ferite, i cavalli tutti sbardati. Ogni tanto, una rotta caterva di armi: spade, lance, archi, frombole, mazze ferrate. Quell'agghiacciata successione metteva paura [...] coi combattenti e le armi confusi, i nemici ancora avvinghiati, i lamenti. Dov'erano i vincitori? Perché lì, chiaramente, tutto era storia e forma di vinti.¹

Sconvolti, proseguirono il cammino obbligato cercando di evitare, per quanto possibile, gli infiniti corpi. A quel punto, proprio dove la valle finiva, comparve in lontananza un uomo; con tutte le sue forze cercava di mantenere acceso un fuochetto debole e male alimentato, con cui un giorno depurare quell'immonda valle. «Brucia, fiamma, brucia!» gridava il vecchio; «i figli della vedova devono bruciare tutti, tutti!».²

Una valle insanguinata priva di vincitori e vinti; una lieve fiamma accesa, così debole da sopravvivere stentatamente; un vecchio pazzo che nella sua bianca stola sogna sfinito un rogo che mai divamperà. Che cosa rappresenta tutto questo? Si tratta della valle di Hinnom, conferma Ceronetti qualche riga più avanti, il luogo che nell'apocalittica giudaica e nel Nuovo Testamento rappresenta l'inferno, la Geenna (ge' ben Hinnom: la valle del figlio di Hinnom). Quale sede di eterna dannazione, essa prende nome da un avvallamento, alle porte di Gerusalemme, anticamente segnato di anatema dal re Giosia per essere divenuto sede del culto di Moloch, e dove si svolgevano sacrifici in onore del dio barbaro. Lo stesso re Giosia fece profanare il luogo in cui si praticava il culto idolatrico e ne fece più propriamente una discarica: immondizie e cadaveri a cui non veniva concessa la normale sepoltura vi venivano depositati e il tutto bruciava, con un fuoco lento e continuo. Lo stesso fuoco che il vecchio pazzo avrebbe tanto desiderato. In tutti i modi aveva tentato di convincere Enarchí e Olàm a procurargli nuova legna per il suo rogo. «Presto, aiutatemi!» gridava loro,

¹ *Ivi*, p. 60.

² *Ivi*, p. 61.

«prendete le scuri e tagliatemi quel bosco! Ho bisogno di centomila tronchi secolari per bruciare tutti questi fratelli!».¹ Ma non un solo albero cresceva su quelle montagne, inaridite dalla guerra. Tutto sarebbe rimasto così com'era in quella valle silenziosa: i cadaveri, i lamenti, le ferite; persino quelle armi sulle quali non c'era una sola traccia di ruggine e dove «il sangue» da sempre era rimasto «fermo e fresco».² Di modo che quei corpi ammassati non rappresentano altro che il persistere inesorabile della guerra e delle sue stragi nel mondo. E l'impossibilità di un rogo purificatore ne è la conferma. Tuttavia, proclama convinto Ceronetti, «il fuoco sta chiamando tutti al suo giudizio»,³ e arriverà, molto presto. Donde la reazione di coloro che, incontrati i nostri protagonisti durante il viaggio aquilegico, si interrogavano subito dopo: «Perché piangono quei due? Chi sta morendo?»;⁴ ma nessuna speranza di essere compresi albergava nei cuori di Enarchí e Olàm. Sapevano che a nulla sarebbero servite le loro cure; sapevano che le loro tenerezze, i loro conforti «all'Umano moribondo non ne ritardavano neppure di un'ora la fine».⁵ Qualunque sforzo e soccorso si era rivelato del tutto inutile, perché qui:

l'Umano che moriva non era più sostituito da altro Umano, era perduto per sempre... Moriva e basta, moriva senza ritorno, e il Disumano ne prendeva il posto: infinitamente stupido, illimitatamente volgare, enormemente arrogante, il suo stravincere ci feriva come un crimine impunito, la sua legge [...] ci anneriva come catrame sparso sulla faccia.⁶

Un'amara consapevolezza, raggiunta non a caso passeggiando fra le bancarelle di un grande mercato. Dopo che era apparso ai loro occhi immenso e colossale, Enarchí e Olàm avevano deciso di comune accordo di attraversarlo diagonalmente, lasciandosi trasportare da tutto ciò che li incuriosiva e interessava: erano sicuri che le astute mani dei venditori li avrebbero catturati proprio come «le cataste di merci, le piramidi di frutta e di verdura, le cose vecchie e strane, [...]

¹ *Ivi.*

² *Ivi*, p. 60.

³ G. CERONETTI, *La vita apparente*, cit., p. 14.

⁴ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 80.

⁵ *Ivi.*

⁶ *Ivi.*

i musicisti ambulanti, le furberie»¹ che scorgevano in ogni angolo. Nell'entusiasmo generale, persino Sigè si fece coinvolgere; felice e affamato com'era, infatti, si era subito precipitato a addentare qualcosa, mordicchiandolo di gusto. Senonché dei dolori viscerali, abbinati a sintomi di soffocamento, lo colpirono subito dopo. E proprio come lui, anche un poveretto lì vicino tremava, si divincolava e farneticava dal dolore. Stupiti, Enarchí e Olàm si avvicinarono curiosi al banco della frutta e immediatamente compresero: quei frutti sembravano dipinti, «più grossi del normale, tutti nati fuori dalla loro stagione»; e in più «palpandoli», ci «trovavi la durezza della pietra e il freddo della morte».² Non tardarono insomma ad accorgersi che tutto ciò che veniva spacciato per commestibile in quel mercato, altro non era che veleno, nutrimento nocivo.³ Sarà stato per questo che una folla avidissima aveva già invaso e letteralmente preso d'assalto l'immensa stazione farmaceutica? Al loro servizio dovevano esserci almeno trenta apotecari, tutti molto giovani e professionalmente impeccabili. Confezionavano velocemente prodotti di ogni genere, a clienti di qualsiasi età, ma di fatto servivano più volentieri i bambini, con tutte quelle loro febbriattole. E il bello era che «una folla sempre nuova esigeva, con voce in cui vibrava una fede intensa e pericolosa, prodotti in cui riporre il proprio fiducioso abbandono».⁴ Tutto sommato, forse, era meglio allontanarsi da un accanimento simile nei confronti degli apotecari e dei medicinali, e non sarebbe stato poi così difficile in un mercato che, sorprendentemente, non si sviluppava solo in superficie. «VISITATE NEL SOTTOSUOLO I REPARTI DELLO ZIO BERTO»,⁵ annunciava insistente un altoparlante. Incuriositi, Enarchí e Olàm si inoltrarono subito in queste bizzarre *Indie Nere dello Zio Berto*, ma non vi trovarono che disattenzione e indifferenza.

¹ *Ivi*, p. 79.

² *Ivi*, p. 82.

³ Aspra la polemica ceronettiana contro l'odierno mercato alimentare, intossicato frutto della modernità: «una separazione certa tra alimenti vitali e alimenti assassini», afferma, «non è più possibile, perché tutto quel che ci nutre riceve un permesso di nuocere dai demoni dell'inquinamento. Provatvi a cercare i frutti maturi! a mangiarli da sbucciare! [...] Sui vigneti, un teschio gentile ti avverte che i grappoli sono avvelenati» (G. CERONETTI, *La carta è stanca. Una scelta*, cit., p. 67).

⁴ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 92.

⁵ *Ivi*, p. 95.

Niente e nessuno avrebbe potuto distrarre quella fiumana di gente dall'immagine dello Zio Berto proiettata ovunque, tanto che si rivelò inutile persino gironzolare nudi gridando «Al fuoco! AL FUOCO!»:¹ tentativo misero e fallito di scuotere dal loro torpore le folle inebetite.²

Insomma, che cos'altro restava da fare se non gridare a voce piena «UMANO! UMANO! UMANO!»?³ Ma anche questa volta nessuna risposta sarebbe giunta al loro orecchio. Tanto ingiustificati quanto inaccettabili, i folli comportamenti umani si ergono a protagonisti della favola aquilegica che, vorticosamente, nel medesimo caos sembra perpetuarsi senza fine. Ecco perché srotolandosi in maniera apparentemente scomposta, la narrazione procede capitolo dopo capitolo tra un continuo andirivieni e un incessante cambio di prospettiva che alla fine ci immerge nella riflessione ceronettiana: qui si commemora un mondo come il nostro, andato perduto. Fortunatamente però, i timonieri di *Aquilegia* ancora ci guidano senza paura. Non istupiditi dalla tv che trasmette a qualsiasi ora del giorno solamente lo Zio Berto, né tanto meno desiderosi di assaggiare quei frutti malati, dai falsi colori, o affascinati dalla gamma infinita di rimedi curativi proposta dai farmacisti moderni, Enarchí e Olàm ci tendono ancora la mano e per questo, con loro, resistiamo anche noi in questa folle ricerca.

4. *Aquilegia. La fine del viaggio*

Una tomba, in quel deserto. Un tumulo severo, circondato di mortella, con una pietra. Una vistosa cornacchia, grande come mezzo struzzo, che posava sulla siepe, vedendoci emise un simpatico «benvenuti!» Sulla pietra era inciso un nome: AQUILEGIA. Fu una dolcezza improvvisa, uno stupore liberatore... L'avevamo

¹ *Ivi*, p. 96.

² Mass media e pubblicitari dagli slogan martellanti, assediano incessantemente le case delle famiglie moderne. «Il consiglio mio», precisa Ceronetti, «è di tenere videocassette, DVD, Internet, ec. fuori dalle stanze abitate, allontanare tutti questi materiali parlanti da casa. Dubitate, io dico, dubitate fortemente della loro inettitudine a nuocervi» (G. CERONETTI, *Insetti senza frontiere*, cit., p. 72).

³ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 80.

trovata... [...] Era la fine del diluvio, lo scioglimento dell'incubo. [...] La tomba si dileguò subito, insieme alla nostra stoltezza.¹

Ingannati, illusi, beffati ancora una volta dai sogni e dai giochi di una strana pianura. Quando i nostri protagonisti già credono di aver trovato *aquilegia*, all'improvviso si accorgono che quell'immagine non è che un inganno, una menzogna; non sanno di essere spinti a vedere soltanto ciò che vorrebbero vedere, e così nel frattempo la realtà sfugge, si nasconde. In un attimo la magica visione svanisce; ed è sempre in un attimo che si accorgono di non essere ancora giunti nel loro viaggio ad un porto sicuro. Di certo l'angelo della morte non li perde di vista: «non sono un mentitore» proclama, e dunque come non essere fiduciosi: ma fu proprio così che con astuzia consumata «ci riafferrò nel suo pugno».²

Avventuratisi in un pellegrinaggio tanto imprevedibile quanto insolito, Enarchí e Olàm ricominciano solo dopo l'ennesimo e straniante incontro a sognare *aquilegia*, a immaginare il suo arrivo. Un condannato a morte li rimetterà questa volta sulla retta via. Afferma con decisione di essere lui l'assassino di *aquilegia* e per tale crimine invoca su di sé le torture peggiori e la morte. Insomma, quando meno se l'aspettano, i due viaggiatori si ritrovano nuovamente di fronte a qualcuno che si ricorda di *aquilegia*, che parla di *aquilegia*: dove si era cacciata finora? Sarà che durante tutta la prima parte del viaggio si erano così spesso imbattuti in situazioni bizzarre, in luoghi sconosciuti, in personaggi strampalati, che a noi lettori parevano proprio essersi scordati il motivo stesso del loro peregrinare. Ecco perché ci chiediamo dove fosse finita quell'«importante parola dall'interno»³ da cui tutto aveva avuto principio, e che poi ricompare sporadicamente solo ogni tanto. Nominata per la prima e ultima volta ne *l'avvertitore notturno*, infatti, *aquilegia* la ritroviamo ben dodici capitoli più tardi tra le profezie confusamente articolate da un antico dotto cabalista.⁴ Quella cosa

¹ *Ivi*, p. 155.

² *Ivi*.

³ *Ivi*, p. 3.

⁴ Nel capitolo tredicesimo, *La recita all'aperto*, p. 130 (che può anche essere considerato il primo capitolo della seconda parte del libro). Ciò conferisce idealmente alla ricomparsa

da cercare con ogni sforzo, ricordava Olàm, non era stata precisata né tramite parole né tramite gesti; solamente un nome aveva assunto: il nome di un fiore delle Alpi. Ma neppure questo gli bastava, e in fondo la questione più importante rimaneva aperta: che cosa aveva determinato la loro precipitosa fuga?

Nemmeno per un attimo Enarchí e Olàm avevano dubitato della necessità del viaggio; per questo, non temendo delusioni o sconfitte, ammettevano: «se c'è necessità, c'è anche profondità di senso».¹ In cuor loro insomma sapevano dell'esistenza di una via di fuga dai mali del mondo, ed erano consapevoli di desiderarla, ad ogni costo. È probabile allora che l'obiettivo del viaggio aquilegico non si allontanasse poi molto da questo, pur mantenendo indefinito il suo significato. E una cosa è certa: ripescata fra le vecchie carte del 1973, *Aquilegia* (favola sommersa che «ha imparato a vivere da creatura subacquea») anche nella seconda edizione del 1988 può «ancora far dire: ecco uno scafo abitabile, con degli armadi in ordine», come confessa Ceronetti davanti al microfono di Tazia Nuvolati.² Nella sua genesi si ritrovano senza dubbio «una volontà [...] favolistica in cerca di oggetto» e insieme la volontà di rendere accessibile una parola che «si è fatta pensare»³ dall'autore e che egli, a distanza di tempo, continua a sentire come propria. Ceronetti poi lo dice tranquillamente: qui «c'è di me il senso, la linea di una vita possibile».⁴ Fuggire il male attraverso il male: questo è ciò che la favola insegna. Fortunatamente poi c'è chi, come l'angelo della morte, continua a ricordarlo ai due protagonisti: «la vostra palla al piede», ammonisce, «è sempre la scarsa intelligenza del male, cioè, in profondo della vita».⁵ Quindi nel progredire del viaggio iniziatico la loro consapevolezza cresce passo dopo passo: solo così si può fuggire il dolore attraverso il dolore, e tutto sembra più chiaro una volta comprese le intenzioni dell'angelo. Perché Enarchí e Olàm sapevano bene chi ringraziare per aver incontrato un cane

del nome magico il valore di una ripartenza o di un nuovo inizio nello sviluppo del racconto.

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 8.

² G. CERONETTI, *Aquilegia [Colloquio con l'autore...]*, cit., p. 227.

³ *Ivi*, pp. 228 e 227.

⁴ *Ivi*, p. 227.

⁵ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 157.

parlante, un lupo mannaro, un serpente con gli occhiali; per non parlare poi del rospo mendicante, dei re della peste, della folle nave dei pazzi. Era stato l'angelo della morte a scandire le tappe del viaggio, le strade da intraprendere; e soprattutto era stato lui a disseminare la segnaletica lungo il cammino: «non faccio solo il becchino» diceva; «sono, prima di tutto, ostetrico. Ma bisogna essere ciechi per non vedere che si tratta sempre dello stesso mestiere».¹ Da satirico qual è insomma, è proprio così che Ceronetti governa la narrazione e vi insinua la sua acre polemica contro l'uomo e la catastrofe della modernità. Come chi ben conosce le contraddizioni della vita moderna; e ancor meglio conosce lo strano rapporto che intrattiene con il drago che l'assedia:

drago e città sono un unico mostruoso groviglio, e se la città non morisse del suo drago non saprebbe neppure più come e di che cosa vivere. [...] I governatori della città sono al suo servizio e non resterebbero un giorno di più al loro posto se solo osassero pensare che la tarasca non è la custode, il pilastro della salute dei cittadini. [...] Perché non saprebbero vivere, pur morendone, senza di lei.²

Donde la trasposizione metaforica, appunto, delle città che non sanno vivere senza le industrie che le avvelenano, senza i mostruosi apparati che insieme le sostentano e le uccidono. E d'altra parte, «in mezzo alla gente, all'infelicità, alla condanna perpetua, alle stretture»,³ lo spirito umano soffoca e si contorce ma non si arrende. Per questo Ceronetti dissemina il suo testo di invettive e pungenti metafore che selezionano i suoi lettori: «*Aquilegia* è parlante per chi sia cosciente che questa forma di pestilenza totale, detta troppo alla buona l'Inquinamento, abbia cause spirituali e venga a schiaffeggiarci il muso con frustate di segni».⁴

Così, passeggiando ancora nei meandri della favola ceronettiana, ci ritroviamo d'un tratto catapultati, nel diciannovesimo capitolo, nella distopia di un mondo privo d'acqua, schiavo della sete. Qui «l'acqua, anche dove prima abbondava, era diventata scarsissima»⁵ confermano Enarchí e Olàm; la siccità

¹ *Ivi*, p. 22.

² *Ivi*, pp. 29-30.

³ *Ivi*, p. 190.

⁴ G. CERONETTI, *Aquilegia* [*Colloquio con l'autore...*], cit., p. 232.

⁵ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 190.

regnava sovrana sui mari, e la pioggia, le rare volte in cui cadeva, non faceva altro che produrre ustioni, rendendo ancor più dolorose quelle che già affliggevano gli alberi e gli arbusti. Tutto insomma era cambiato e primi fra tutti gli equilibri e le dinamiche umane; in condizioni così difficili infatti:

i motivi astratti per cui si era arrivati ad uccidere enormemente negli ultimi secoli stavano anche loro morendo di sete. Dopo tante stragi e immolazioni di cui nessun filosofo era in grado di accertare i motivi, e sangue versato per scatenarsi di sogni, gli uomini erano stati costretti dalla loro stessa follia a prendere finalmente le armi con motivata urgenza e giustificata barbarie.¹

Perché oramai «stati, nazioni e classi sociali erano tutti spariti davanti a quelle ironiche verità mute: la pompa secca, il terreno trivellato invano, il tubo prosciugato [...]».² E non c'era più motivo di cambiare il mondo, adesso che la sola ragione per cui vivere e combattere, e cioè l'acqua, era quasi del tutto scomparsa. Le sole guerre si dichiaravano ormai nel tentativo di rubarne l'ultima goccia, lacrima di una pompa rinsecchita, e quelli che riuscivano a strapparne qualche sorso si ringhiavano addosso ferocemente come tigri; in più la sporcizia, malgrado il venir meno di «quelle sterminate folle urbane d'insudiciatori e insudiciatrici che per furore di sbiancamento delle emozioni e delle passioni avevano disseccato tutto»,³ regnava sovrana in ogni dove. In uno scenario simile, non era difficile imbattersi in cercatori d'acqua uccisi, che infatti giacevano qua e là lungo le strade; ne videro molti Enarchi e Olàm ma non lo giudicarono un buon motivo per farsi scoraggiare. Trovarono così, in quel paesaggio di rocce asciutte, «Mosè, la guida dei deserti». «–Batti la roccia per noi, Mosè; dacci l'acqua, Mosè»,⁴ lo supplicarono. Ma non una sola goccia uscì da quelle rocce, non un rivolo di speranza addolcì quel lungo ed estenuante cammino.

Viene dunque spontaneo chiedersi: che cosa avevano fatto di male i nostri viandanti per meritare una delusione simile? Quelle rocce si rifiutavano di concedere loro l'acqua, ed essi non capivano come interpretare questo rifiuto nel

¹ *Ivi*, p. 190.

² *Ivi*, p. 191.

³ *Ivi*, pp. 191-92.

⁴ *Ivi*, p. 193.

disegno della loro ricerca. Dopotutto avevano incontrato Mosè, la guida dei deserti, ma egli si era rivelato incapace di condurli alla salvezza: e che assurdità era mai questa? Riflettendoci, è in realtà una costante nel mondo enigmatico e oscuro di *Aquilegia*, che nessuna aspettativa trovi mai il riscontro desiderato. E Mosè, in fin dei conti, non era tenuto a soddisfare le esigenze di due umani, complici loro stessi in quanto tali della piaga che li affliggeva.¹ D'altra parte, le rocce non possedevano più acqua; la stoltezza e la barbarie umane avevano accelerato la fine di tutto e svuotato negli anni il mondo della sua vita. Per questo, anche gli sforzi di Mosè risultavano vani e i suoi poteri esauriti. Nemmeno lui, ora, poteva fare qualcosa per aiutarli.

In una qualsiasi stranezza o amara sofferenza può insinuarsi il profumo di *aquilegia*; e forse anche in un Mosè impotente può nascondersi una sua traccia, una sua impronta. Ogni tappa può essere rivelatrice, e per questo ai nostri viaggiatori non resta che attendere. Già una volta si erano illusi di aver trovato *aquilegia* sepolta in una strana pianura; ma ora che il viaggio iniziatico continuava, quale sarebbe stata la futura tappa della loro ricerca? Appena qualche pagina più in là Enarchí e Olàm si ritrovano dinnanzi alle rovine del tempio di Salomone; circondate da una forte aura di sortilegio, sembravano richiamare a sé la solitudine di una Gerusalemme scomparsa, perduta. E anzi, in attesa di rivivere nella luce, quasi aspettavano l'arrivo di qualcuno che le ricomponesse, che se ne prendesse cura. Enarchí e Olàm non ci pensarono due volte e, trovandosi lì, tentarono subito l'impresa di ricostruire il tempio. Ma non durò a lungo. Erano disturbati da un'animula solitaria appollaiata in cima ad una colonna, e si sentivano a disagio. «E tu chi sei?» la interrogarono incuriositi; «io sono Salomone» rispose l'animula prontamente. «Se tu sei Salomone» ribattè Olàm,

¹ Rigoroso ecologista, Ceronetti non perde occasione per ribadire il punto e, con forza, afferma: «L'eccesso di popolazione umana divoratrice di mondi è un terribile contagio; [...] Dov'è il freno capace di frenare? Perché un qualche terribile prodigio non paralizza le nostre mani? Perché non colano sangue i tronchi di alberi abbattuti?» (G. CERONETTI, *La carta è stanca*, cit., pp. 39 e 41). Un destino inesorabile sembra attendere al varco il nostro pianeta, e perciò «dire "morire come mosche" non ha più senso; "morire come alberi" bisogna dire. Questo ci ricorderà la nostra maledizione» (G. CERONETTI, *Pensieri del tè*, Milano, Adelphi, 1987, p. 44).

«risolvi questo enigma»: ¹ «Che cos'è *Aquilegia*?». ² Non potevano certo lasciarsi sfuggire la possibilità di interpellare Salomone sull'essenza di *aquilegia*; ora più che mai la soluzione sembrava a portata di mano. Ma la risposta del saggio fu l'ennesimo scacco: «non troverai un sapiente per risponderti», assicurò l'omuncolino; «la risposta a certe domande neanche noi Salomoni la possediamo. *Aquilegia è un fiore*». ³

E insomma, che cosa restava da fare se persino Salomone non era in grado di rispondere al quesito più importante? Questa sua affermazione poi, poteva bastare come risposta? Dopo tutto ammetteva con sicurezza l'esistenza di *aquilegia* in quanto fiore, ma questo era sufficiente a continuare la ricerca? Come sempre in queste situazioni, la via d'uscita dall'*impasse* coincide con un repentino mutamento di scenario. «Eravamo sopra un carro di fieno, nel suo meraviglioso carico profumato abbandonati e distesi. Il carro di fieno era grande come un piccolo lago». ⁴ Lì sopra ci si poteva ballare, correre, saltare, tutto pareva delizioso e niente sembrava poter interrompere quell'improvvisa e ritrovata felicità. In più:

tra il fieno c'era, riconoscibile anche nella secchezza, un fiore blu stinto che doveva essere stato regale, su qualche montagna, quando il suo stelo viveva. L'*aquilegia* delle Alpi non era *Aquilegia*, ma la sua casta apparizione di segno reciso era ugualmente di buon augurio. ⁵

D'improvviso, eccola finalmente: ecco il suo stelo ed ecco il suo profumo. Balzata così davanti agli occhi, *aquilegia* appare senza il minimo preavviso mettendo di nuovo i viandanti sulla buona strada; averla trovata infatti, anche se nella sua forma floreale, rappresenta una tappa decisiva e certo per i nostri protagonisti un fatto di buon auspicio. Per questo, senza esitare Enarchí, Olàm e Sigè non si lasciano sfuggire l'occasione e, dopo averla divisa in tre parti, ne mangiano una ciascuno: il pasto favorì subito i loro sogni, guarda caso tutti pieni

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 136.

² *Ivi*, p. 162.

³ *Ivi*.

⁴ *Ivi*, p. 178.

⁵ *Ivi*. Le immagini di questo brano fanno pensare che una qualche suggestione sul tema di *aquilegia* provenga anche dal mito romantico del fiore azzurro (per cui si veda in particolare l'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis).

di infiniti carri di fieno. In un istante, si rivelò immensa la gioia di essere finalmente soli in questo nuovo e piccolo mondo; cresciuto a parte e lontano da tutti, il carro rappresentava davvero tutto ciò che Enarchí e Olàm avevano desiderato finora. Da tempo sognavano un luogo solitario in cui vivere, un luogo che fosse prima di tutto orfano della tanto diffusa smorfia umana. Entrambi erano consapevoli del fatto che «contare su qualcuno, se si tratta di esseri umani, è sempre un rischio di nuove ferite». E questo perché al mondo «è il cuore che è introvabile», tanto che, a ben vedere, «dà più ausilio un talismano, se la tasca non è bucata».¹

Inutile dire che l'intera scena è imparentata con le tavole visionarie di Hieronymus Bosch, padrino figurativo della favola aquilegica.² Anch'egli, come il fiore ambito e finalmente ritrovato, fa capolino tra le pagine con il suo maestoso carro di fieno: già protagonista di un famoso trittico di Bosch, il carro tanto quanto il pasto di *aquilegia* regala infatti alla coppia meravigliosi attimi di pace, che ben corrispondono alla sua natura di simbolo o utopia di un mondo irraggiungibile. Non per nulla, una volta saliti sul carro, una folla di domande assalgono Enarchí e Olàm: ad esempio: «chi tirava il carro?»;³ nel tentativo di rispondere i due ne ispezionarono ogni angolo e centimetro ma, alla fine, senza poter spiegare che cosa lo muovesse. «A spingerlo non c'era nessuno», confermavano, «eppure il carro si muove».⁴ Insomma, il carro si rivela in tutto e per tutto un mondo a parte, il mondo che più di ogni altro desideravano:

 sul carro non c'era nessuno, nessun altro essere umano, nessuno che potesse disturbarci, derubarci di luogo e di silenzio [...]. Il fieno arrivava da tutte le parti e noi guardavamo con un certo timore verso il basso [...] spaventati dall'idea

¹ G. CERONETTI, *Insetti senza frontiere*, cit., p. 24.

² Al repertorio più caratteristico della pittura di Bosch rimanda anche il capitolo decimo di *Aquilegia*, *La nave dei pazzi*. Il pittore fiammingo è citato poi espressamente nel finale del libro ceronettiano: «Cercavamo di immaginare quale sarebbe stato l'ultimo travestimento dell'angelo della morte; il nostro desiderio si sforzava di farlo comparire, dal momento che doveva venire, sotto l'aspetto simpatico di Mastro Hieronymus, un personaggio che, molto tempo prima di noi, aveva compiuto a suo modo, esemplarmente, il viaggio aquilegico» (p. 223).

³ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 179.

⁴ *Ivi*.

dell'uomo. Tuttavia il più pericoloso tra gli esseri viventi neppure in sogno veniva a toglierci serenità [...].¹

Serenità della solitudine, che lo stesso Ceronetti altrove conferma: a questo mondo «c'è una dolcezza a pensarsi *solì*, lucida disperazione».² Per questo riflettevano: «forse il carro è Aquilegia».³

Ma il viaggio non dà tregua, e già una voce femminile li incalza: «in quel quartiere che stanno demolendo è rimasta un'unica bottega ebraica di cose vecchie. Correte!».⁴ Così, sbalzati per l'ennesima volta in un nuovo scenario, a Enarchí e Olàm non resta che affrettarsi a scovare il prima possibile la piccola bottega. «Una trionfale marcia di crolli salutava» fragorosa e inesorabile «l'agonia del quartiere». «BUUM! CRAASC! BUUM!»⁵ erano i soli e terribili suoni che provenivano dalle case e dalle vie. Perché proprio lì intere squadre di demolizione lavoravano instancabili per spazzare via quel poco che del vecchio quartiere rimaneva; d'altra parte, con l'arrivo del nuovo millennio, tutto ciò che di singolare e caratteristico l'aveva finora arricchito doveva per forza sparire: antiche viuzze, angoli nascosti, piccole botteghe graziose.⁶ Ma per fortuna una donna di aspetto fine e delicato li aveva prontamente informati sul da farsi. Sbrigandosi, avrebbero trovato sicuramente quell'unica bottega ebraica rimasta in piedi e, da buoni intenditori, non si sarebbero lasciati sfuggire la sua stranissima offerta di merce:

un Sabato intero, dalla sera del venerdì alla sera seguente, dell'anno 4821, [...] venti lire; una finestra della torre di Alessandria dove i Settanta tradussero i libri della Legge, quaranta lire; un manoscritto di Maimonide, cinquanta; un contratto di

¹ *Ivi*, pp. 178-79.

² G. CERONETTI, *Insetti senza frontiere*, cit., p. 25.

³ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 180.

⁴ *Ivi*, p. 198.

⁵ *Ivi*.

⁶ L'avvento della modernità porta con sé desolazione, perdita del paesaggio umano; tant'è che, precisa l'autore, «bisognerebbe equiparare la chiusura di una quantità di botteghe e il rapido scomparire di tanti piccoli commerci [...] alle estinzioni delle specie animali e delle foreste: sono *perdite di vita*, allargamento del deserto, isole di respirabile alle quali i miasmi, *el aire corrupto*, subentrano. I protettori di Gaia devono includere tra le specie in pericolo anche le botteghe superstiti» (G. CERONETTI, *Insetti senza frontiere*, cit., p. 40).

nozze dell'anno 3573, sedici; un gòlem senza il segno della vita, ma in grado di potersi muovere di nuovo mettendocelo, ottanta.¹

Fra tutte queste rarità, Olàm scelse per sé un dizionario in apparenza molto semplice. «Ecco. È un dizionario di Parole Essenziali» spiegava Otello, padrone della bottega; «non ne contiene di superflue [...] vi sarà utilissimo. Possiede, in misura però mai vista, la caratteristica dei veri dizionari: qualunque parola si cerchi, non la si trova».² E Otello non mentiva: infatti, cercare al suo interno una qualsiasi parola giudicata essenziale, sarebbe bastato affinché questa svanisse del tutto facendone trovare un'altra al suo posto. Il solo modo per utilizzarlo, insomma, era affrontarne la lettura esclusivamente dopo aver espulso dalla mente qualunque pensiero formulabile con parole. Ma l'operazione non era facile, «neppure per due acutissimi filosofi come Olàm e Enarchí»; decisero per questo di affrontare la sorte e, «al colmo della sofferenza, aprirono il dizionario».³

Pagina trecentocinquantuno. La parola è AQUILEGIA. [...] Chiudemmo e riaprimmo più volte. Pagina cinquecentosettantuno, ventisette, duecentonovanta, dieci, ottantaquattro, seicentotredici, uno, centotrentotto, settecento (l'ultima): una sola parola, sempre, AQUILEGIA.⁴

E come se non bastasse, ai loro piedi trovarono un altro dizionario intitolato *Glossarietto di Parole Superflue*; si trattava di un tomo talmente spesso da poterlo sfogliare per giorni interi e, nonostante ciò, anche lì non trovavi che una sola parola: Aquilegia. Per quanto si affannassero poi nel cercare la sua definizione, all'interno di questi dizionari non se ne vedeva neppure l'ombra; tutt'al più se ne incontrava il lemma rimbalzante ma privo di qualsiasi precisazione. «I caratteri di AQUILEGIA variavano meravigliosamente, e a volte la parola occupava l'intera pagina, ma quel che seguiva non raggiungeva l'occhio di fuori né quello di dentro, era un groviglio cieco, un'umiliazione della ragione».⁵ E dunque, che consultassero il dizionario delle parole superflue o quello delle parole essenziali,

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 201.

² *Ivi*, p. 203.

³ *Ivi*, pp. 219-20.

⁴ *Ivi*, p. 220.

⁵ *Ivi*.

non faceva alcuna differenza: nessuna voce ne spiegava il significato e in più, ironicamente, *aquilegia* si rivelava essere fra tutte la parola più superflua ed essenziale che ci fosse.

Anche la speranza dei nostri protagonisti stentava ormai a reggersi in piedi; nonostante tutto, scelsero comunque di proseguire - per l'ultima volta - il loro cammino. Raggiunsero così la vecchia casa del medico di campagna che da tempo avevano abbandonato e, nel rivederla, furono colpiti dalla sua tranquillità: la casa «dormiva dormiva», e persino «i prodigiosi automi costruiti da Enarchí, [...] liberi dall'imitazione forzata di tutti i moti possibili, gustavano finalmente l'immobilità».¹ Silenziosa e solitaria, insomma, la casa sembrava da tempo aspettare il loro arrivo e così, varcata la soglia, la rivelazione tanto attesa accolse entrambi: «Fu, di colpo, Aquilegia. *Il coma indefinibile*».² Enarchí per prima ne venne colpita e, repentinamente presa da un fremito angoscioso, invano supplicò Olàm di darle aiuto: nessun rimedio poteva scacciare quel tremore improvviso. Per lungo tempo un mare isterico torturò il suo corpo e solo poi, improvvisamente, si tramutò in un mistero letargico che tutta l'avvolgeva:

Olàm, davanti alla prostrazione impenetrata, [...] chiamò il suo stato *coma aquilegico*, un coma che non precede la morte e non restituisce alla vita, un momento di fine e di principio immemorabile, in cui le facoltà bruciano le loro profonde riserve di riposo, una caduta da un trapezio altissimo nel centro di un circo in mutazione caleidoscopica incessante della sua forma e dei suoi colori.³

E dunque Olàm, arrivati a questo punto, non poteva più dirsi medico; «sul *coma aquilegico*» - era la sconsolata riflessione - «tutti i trattati saranno sempre muti»,⁴ e non per nulla entrambi ignoravano d'esserne affetti. «Erano stati presi repentinamente da qualcosa di inesplicabile, che non era né la morte né il sonno né la morte apparente, ma era forse l'invenzione di una nuova forma del riposare».⁵

¹ *Ivi*, p. 213.

² *Ivi*.

³ *Ivi*, p. 216.

⁴ *Ivi*, pp. 216-18.

⁵ *Ivi*, p. 213.

Tra la fine e il principio, tra la vita e la morte, tra quesiti impossibili e risposte mai date, e ormai più nemmeno cercate:

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*. La parola *Aquilegia* ci diventò indifferente, ci diventò sconosciuta.¹

Il punto d'approdo del lungo viaggio è alla fine una disincantata accettazione della natura umana: «Anche il peccato di voler sapere quello che non può essere saputo, il più duro a morire, ci lasciava, e non senza sorriso».² «Liberare dal male facendo ridere»,³ sentenziava Ceronetti nel fissare l'obiettivo della sua narrazione; ma è al limite della conoscenza che si compie il fine ultimo di *Aquilegia*. Dopo tante peripezie e infinite sofferenze infatti, uno stato di coma apparente si rivela essere l'unico spazio adatto a sopravvivere. E beninteso, si tratta di uno spazio ritagliato ai margini della vita, e così anche sul bordo estremo della consapevolezza. Dentro le mura di quella casa, la «felicità si era addormentata insieme alle lacrime»; per Enarchí e Olàm ora il *coma aquilegico* rappresentava la sola vita possibile. Per questo ammettevano: «eravamo in pace, fuori dalla notte», perché «mai più avremmo riveduto le azioni vergognose, insensate e cattive degli uomini».⁴ Così, sorretti dall'incoscienza e protetti dalla follia, si erano addormentati insieme nel caldo abbraccio di *Aquilegia*.

¹ *Ivi*, p. 223.

² *Ivi*, p. 220.

³ *Ivi*, p. 224. La sentenza ricorda il noto motto «Castigat ridendo mores», e rimanda all'ispirazione satirica della “favola sommersa”, su cui Ceronetti ritorna nell'intervista di Tazia Nuvolati in appendice alla seconda edizione di *Aquilegia*. Alla domanda: «Si accordano il viaggio iniziatico e l'ispirazione satirica?», l'autore risponde senza esitazioni: «Unione perfetta: Aquilegia primaria. Il profondo *télos* della satira è l'iniziazione etica, che è il magico guscio di un'altra. Altrimenti è un'inutile arrabbiarsi, uno sfogo di *indignatio*, un ridere e parlare male di una specie che è imperfetta perfino nel male...» (p. 230).

⁴ *Ivi*.

5. La biblioteca di «Aquilegia». Tra cultura ebraica e medicina antica

È un pensiero che calma e dà forza, sapere che tra i libri che possediamo ce ne sono alcuni sufficienti a liberare e a salvare. Se ne aggiungono di nuovi, quasi ogni giorno, ma quelli necessari già ci sono da tempo.¹

Tra gli scaffali di una biblioteca, dunque, sembra possibile trovare una strada per la salvezza. «È un pensiero che calma e dà forza»,² insinua Ceronetti in questa breve riflessione, introducendo il lettore a un'abitudine per lui irrinunciabile. E infatti, l'autore di *Aquilegia* alimenta costantemente l'invenzione e la materia della sua favola con un'infinita gamma di riferimenti e rimandi alle sue letture. «Il libro è una notte, il lettore una lanterna, il portatore di lume...[...]» afferma altrove; «più se ne maneggia e se ne conosce intimamente qualcosa»,³ maggiore è la possibilità di illuminare.

Caratterizzata da un passo interrotto e irregolare, la narrativa ceronettiana solitamente utilizza come veicolo espressivo il 'discontinuo', il 'disordinato', il 'frammentario': «tutto quel che intraprendo» dice, «sono subito relitti e tronconi spezzati».⁴ Ogni singola parte sembra rendersi automaticamente indipendente dal 'tutto frammentato' che la contiene, e le due serie dei *Deliri Disarmati* ne sono un chiaro esempio. Qui, l'invenzione ceronettiana, completamente libera nello stile e nei temi, raggiunge il suo apice di 'oscurità' facendo del racconto-frammento l'esito diretto di un esercizio letterario libero e creativo. Nel caso di *Aquilegia* tuttavia, la medesima oscurità e frammentazione della forma narrativa convive, all'interno della favola, con un'esigenza di equilibrio e compiutezza strutturale, in dialettica simbiosi con l'eterogeneità e la varietà dei contenuti. Partendo dal presupposto quindi che il testo ceronettiano non esclude, ma piuttosto ricerca, vertiginosi salti fra epoche, argomenti, tendenze del tutto differenti fra loro, non stupisce la presenza di una fitta rete di rimandi e citazioni dotte nel corpo del

¹ GUIDO CERONETTI, *Il silenzio del corpo. Materiali per studio di medicina*, Milano, Adelphi, 1979, p. 49.

² *Ivi.*

³ GUIDO CERONETTI, *La pazienza dell'arrostito. Giornale e ricordi (1983-1987)*, Milano, Adelphi, 1990, p. 92.

⁴ GUIDO CERONETTI, *La vita apparente*, cit., p. 117.

testo. In particolare, dato questo strettamente ricollegabile agli albori della carriera ceronettiana e al lungo impegno di traduzione e studio degli antichi volumi biblici, è la cultura ebraica a costituire in questa pagina la prima e più continua fonte di ispirazione.

«Il re Salomone superava in sapienza e in grandezza tutti i principi dell'Oriente»,¹ precisa Olàm nel colloquio coi re della peste. Senonchè, qualche capitolo più in là, tra le rovine del tempio di Gerusalemme, «un omuncoletto accoccolato, una specie di babbuino alato, con un punteruolo di barba nera, vestito di lettere nere»,² si presenta ai due viandanti nelle vesti di Salomone, sapienza incarnata. Nominato per la prima volta nel capitolo *I re della peste* come «figlio di Betsabea»,³ il re degli Israeliti è icona della Tradizione e della Sapienza ebraica e biblica e, per entrambe, emblema incontrastato di saggezza e giustizia: il suo nome ebraico, *Shelomoh*, il 'saggio', ne è la conferma. Interrogato a più riprese da Enarchí e Olàm durante il viaggio aquilegico, Salomone tuttavia è solamente una delle figure sapienziali scomodate dall'autore e inserite nella trama di *Aquilegia*. «Ceronetti coltiva da decenni l'Antico Testamento. Avventuroso viaggiatore, fra le folgoranti pietraie delle lingue semitiche, tenta di restituire alla parola profetica [...] una sua qualità essenziale, che è quella di essere parola che brucia e parola di chi è stato toccato dal fuoco».⁴ Delle Sacre Scritture, infatti, Ceronetti ha tradotto i *Salmi* (Einaudi, 1967), *Qohélet* o *l'Ecclesiaste* (Einaudi, 1970), *Il libro di Giobbe* (Adelphi, 1972), *Il Cantico dei Cantici* (Adelphi, 1975), *Il libro del profeta Isaia* (Adelphi, 1981), fra i quali sono oltretutto i libri sapienziali (*Qohélet* e *Cantico dei Cantici*) tradizionalmente attribuiti proprio a Salomone. Una professione, quella del traduttore, che negli anni si è rivelata un approdo sicuro: «ne ho ricevuto della *calma*» spiega Ceronetti, «tradurre è meditare [...]; si sta come su uno scoglio, contenti».⁵

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 47.

² *Ivi*, pp. 135-36.

³ *Ivi*, p. 45.

⁴ A. GRASSO, *Guido Ceronetti e il mondo moderno. Se si perde la parola del profeta*, «La Stampa», novembre 1982.

⁵ G. CERONETTI, *L'occhiale malinconico*, cit., p. 136.

Frugando allora tra i capitoli di *Aquilegia*, «come in una genizà scoperchiata»,¹ si ritrovano una dopo l'altra riflessioni e meditazioni scaturite da una passione coltivata così assiduamente. Ne do qui di seguito alcuni esempi tra i più significativi. Nel capitolo diciannovesimo, i viandanti di *Aquilegia* sono alla ricerca disperata di acqua su una terra precipitata in un'aridità desolante, ma non riescono a mettere le mani su altro che su «un bottiglione di olio di ricino»:²

Il profeta Giona, che voleva addirittura distruggere Ninive, aveva goduto, di un ricino, l'ombra; noi, che avremmo perfino risparmiato Sodoma, pur vivendoci da Sara e Lot, dovevamo berne il nauseabondo olio? Sigè, ormai impazzito, credendolo acqua, dritto sulle zampe ne trangugiò un buon quarto. Dopo, pareva il servo del Signore.³

Enarchí Olàm e Sigè insomma, a differenza di Dario, vecchio clown incontrato fra le cataste di merci, le pile di pentole e le piramidi di verdura nel *grande mercato* aquilegico, non hanno goduto, in questo deserto arido, della stessa fortuna. La miracolosa «acqua del pozzo di Agar»,⁴ infatti, grazie alla quale Dario più e più volte si è dissetato, non soccorre i tre viandanti in egual modo. Schiava egizia di Sara, moglie di Abramo, Agar rappresenta allegoricamente lo spegnimento della sete erotica, passionale; concubina essa pure di Abramo, viene chiamata in causa nel capitolo undicesimo:

Le concubine sono Maranathà. Chi le conosce vedrà il Signore. Dario l'ha visto più volte, dopo le triglie dell'Eufrate, venirgli incontro con l'acqua del pozzo di Agar, fortunato girovago!⁵

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 114. Il termine ebraico *genizah* significa propriamente «luogo nascosto» e designa il ripostiglio-magazzino della sinagoga in cui vengono accatastati volumi e carte non più in uso; in particolare, tutto ciò che porta scritto il nome di Dio e dunque non può essere distrutto.

² *Ivi*, p. 195 (e cfr. *Giona* 4, 6). Disattesi gli ordini divini, Giona il profeta aveva scelto di morire seduto innanzi a Ninive. In attesa della sua distruzione, il caldo e il vento l'avrebbero lentamente ucciso; dopo molte sofferenze però, un ricino spuntò sopra di lui per fargli ombra.

³ *Ivi*.

⁴ *Ivi*, p.100 (e cfr. *Genesi* 21, 19).

⁵ *Ivi*. Con *maran-athà* Ceronetti si riferisce a parole aramaiche passate nella lingua liturgica (*maranà tha*); esprimevano la speranza del prossimo ritorno di Cristo sulla terra e significano: «Signore, vieni!». Sono citate da San Paolo, *I epistola ai Corinzi*, 16, 22.

Tuttavia, focalizzandosi sul cammino dei protagonisti all'interno del *grande mercato*, non si esauriscono qui i riscontri possibili.

Passeggiando tra i banchi di frutta, freddi e contaminati, risultava impossibile trovare una sola mela commestibile. Più grossi del normale, senza un'ammaccatura, nati fuori della loro stagione, quei frutti portavano chiaramente il marchio del signore delle Tenebre che di fatto, come sanciva Ippocrate, aveva «coperto del suo dominio tutta la parte di mercato che concerne il Nutrimento. Non troverete niente senza il suo terribile segno». E aggiungeva: «se vedete bambini che desiderano qualche frutto, distraeteli con una favola».¹ Formaggi, uova, carni, pesci, pane, miele e con essi qualsiasi altro prodotto all'interno del mercato, portavano con sé il respiro gelido e appestato delle moderne industrie alimentari. Tant'è che Ceronetti, per bocca sempre di Ippocrate, evoca qui la figura del progenitore Adamo e, in tono predicario, proclama:

gettate quei barattoletti negli immondezzai. Il riso dell'oriente nasce dalla morte che gli ha portato l'occidente. Se ne mangerete, morrete... Non come morì Adamo della sua mela, alla quale sopravvisse novecento anni, ma di morte meno metafisica, perfettamente ippocratica.²

Capitolo dopo capitolo dunque, diventa sempre più evidente quanto la favola aquilegica distribuisca fra le sue pagine un'ampia gamma di richiami alla tradizione ebraica. Ad esempio, in perfetta simbiosi con il personalissimo stile ceronettiano, vi compaiono più oltre alcune figure angeliche, quali Metàtron e Gabriele, entrambe pronte a soccorrere i tre viandanti lungo il loro cammino.

Nel tredicesimo capitolo, il povero Olàm è costretto a mettersi sulle tracce dell'amata Enarchí, tramortita accidentalmente da un fulmine. Intrappolata prima

¹ *Ivi*, p. 82.

² *Ivi*, p. 83. Adamo è ricordato anche nel saggio *Salmo 8 e Genesi 9 – Scavi (La lanterna del filosofo)*, cit., pp. 90-119) come colui che «dà il nome alle bestie, comunicando con loro» (p. 98), e ricompare più avanti, nello stesso saggio, in un passo tipicamente ceronettiano: «In novecentotrentanni di vita, Adamo genera tre soli figli, [...]. In media, esemplarmente, un figlio ogni trecento anni. Malthus troverebbe addirittura che è poco. Se tutti seguissero l'esempio di Adamo, la terra, povera d'uomo, e ricca di uccelli, alberi, pesci e leviatani, non sarebbe questa barca di costipati orrori e d'incessanti terrori in cui gli esseri umani salgono per un viaggio sempre più scomodo, e sul punto di affondare sotto il suo carico, il suo triste carico» (p. 119).

in una lucertola, poi in un pesce, la sua anima passa attraverso molti corpi sino a fare del mare la sua casa. «La tua lucertola è diventata un pesce», annuncia Isacco il cabbalista,¹ «getta le reti in mare appena vedrai spuntare l'occhio del Leviatano».² Tale compito, facile solo in apparenza, viene portato a termine esclusivamente grazie all'intervento angelico:

Il peso delle reti ingoierebbe il debole Olàm se un braccio di Metàtron non tirasse vigorosamente dalla sua parte. L'angelo e Olàm tirano forte e finalmente rovesciano il contenuto della rete sulla riva. Dentro la rete c'è Isacco il cabbalista, molto gonfio per l'acqua che ha bevuto, con un pesciolino tra i denti.³

Figura cara alla tradizione ebraica, Metàtron si distingue come archivista dei pensieri dell'uomo, della sua dottrina, e anche come ipostasi dell'intelletto agente. Altrove Gabriele, citato in occasione della ricostruzione del tempio di Salomone, si affaccia in *Aquilegia* come simbolo di rigenerazione, di cambiamento, di rinascita:

- Che cosa vi è saltato in testa? Perché volete ricostruire il tempio di Salomone? [...] Ve l'hanno forse comandato Elia o Gabriele o Napoleone? -⁴

Per completare questa rassegna tuttavia, sarà bene aggiungere che, al di là dell'intervento sporadico nella trama da parte di figure della Tradizione come quelle sin qui citate, la favola ceronettiana ospita, al capitolo ventesimo, un luogo

¹ Si tratta di Jizchag Luria (Gerusalemme, 1534 - Safed, 1572), detto Ari (leone): uno dei più grandi cabbalisti ebrei. Le sue teorie influenzarono il pensiero mistico ebraico riguardo «la creazione, l'anima umana e la purificazione» (*Enciclopedia filosofica*, s. v.). In *Aquilegia* è Isacco, «vive sulle rive del fiume Giordano, in mezzo ai tumuli di ogni tempo [...] ed è chiamato il Leone dei cimiteri» (p. 110).

² G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 111. Citato in *Giobbe* (40-41), il Leviatano è creatura biblica simbolo della potenza della volontà divina sugli uomini. Assunto dal filosofo inglese T. Hobbes quale emblema dell'onnipotenza dello stato di fronte all'individuo (*Leviatano*, 1651), la creatura mitica compare anche nel celebre romanzo *Moby Dick* dove, Melville, la cita più volte in riferimento al capodoglio (curiosa corrispondenza questa, che trova riscontro anche nel dizionario ebraico moderno: la parola *livyatan*, infatti, significa 'balena').

³ *Ivi*, p. 112.

⁴ *Ivi*, p. 136.

cruciale per le considerazioni svolte finora: la piccola bottega ebraica di cose vecchie.

Otello, assieme alla moglie Carezza, da tempo combatte strenuamente l'assedio del piccone che minaccia l'annientamento del suo quartiere. I demolitori, inarrestabili e senza scrupoli, abbattevano uno dopo l'altro quei «muri tiepidi»¹ sbriciolati da enormi mascellari in ferro. E persino la piccola bottega di Otello, dove «c'era spazio appena per un ombrello aperto»,² era destinata a scomparire. Per un soffio, Enarchí e Olàm riescono a visitarne il curioso retrobottega e a scovare, nel disordine, una perla strana:

Nel mare del retrobottega avevamo pescato [...] un apocrifo intitolato *Aggiunte al settimo libro di Daniele*. [...] Lo leggemo qua e là: era scritto in greco e in aramaico, su due colonne, e pareva così tardo che un filologo l'avrebbe potuto addirittura attribuire a pochi anni prima, e noi arrivammo a ritenerlo scritto dallo stesso Otello [...]. In stile profetico d'imitazione il libro raccontava molte cose da noi osservate e patite durante il nostro viaggio; non ci diceva niente di nuovo; tuttavia ci sorprendevo, se Otello ne era veramente l'autore, il collimare la visione di quell'uomo con la nostra esperienza. E se invece di Otello, che sapevamo essere un falso nome, si fosse chiamato Daniele?³

Situazione del tutto inaspettata e sorprendente, l'apocrifo di Daniele sembra riportare le esperienze vissute dai protagonisti durante il viaggio aquilegico. Di fatto, a differenza che nelle occasioni precedenti dove i richiami alla tradizione ebraica e, del pari, le figure sapienziali rammentate, offrivano aiuto e supporto ai viandanti, qui l'apocrifo di Daniele sembra oltrepassare le barriere del tempo e profetizzare, sotto forma di recondita testimonianza, la necessità e insieme la veridicità del viaggio aquilegico. «*Benedetta la sterile, benedetto chi non genera,*

¹ *Ivi*, p. 198.

² *Ivi*, p. 201.

³ *Ivi*, p. 208. Si osservi che, in chiave sempre fantastica e paradossale, Ceronetti menziona anche altrove il profeta Daniele: «dai ragni, questi magnifici fiori delle rovine, si possono ottenere cose bellissime, ma è un errore sforzarsi di fargli fare qualcosa di troppo diverso dalla loro tela, per esempio nidi per rondini, gallerie di talpa, celle per api. [...] Invece è relativamente facile insegnargli a scrivere. Il trucco è fargli credere che una frase e una tela siano la stessa cosa e lasciargli adoperare il filo da tela come pennino e come carta l'aria. [...] È più che possibile che la scritta sulla calce del muro MENE TEQEL PARSIN nel libro di Daniele 5, 25 sia stata lavoro di un ragno scrivente [...]» (G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, Torino, Einaudi, 1993, p. 181).

benedetta tre volte chi non partorisce!»,¹ proclama ancora il testo ritrovato, esprimendo così, a chiare lettere, il suo rifiuto dell'umano. Raccontando poi dell'agonia delle città, del dilagare del crimine, dell'incolmabile infelicità che ne ha preso possesso, il testo sigilla un forte legame con il cammino di sofferenza vissuto sin qui dai viandanti. Già l'angelo della morte, al capitolo quarto, li aveva ammoniti sulla natura malvagia dell'essere umano: «non soltanto i draghi sono esseri oscuri; il più oscuro di tutti gli esseri è l'uomo»,² e al termine del colloquio con i re della peste, Olàm aveva confessato, dinnanzi alla visione delle epidemie future, la sua «disperata, mai smentita impotenza davanti al male umano». ³ Tutto ciò trova riscontro nelle parole dell'apocrifo che, infatti, «aveva orrore della faccia umana; ne parlava con spavento»;⁴ senonchè ciò che maggiormente convince Enarchí e Olàm della bontà del testo ritrovato, è la diretta allusione alla loro venuta, in particolare «all'acquisto del Dizionario di Parole Essenziali»⁵ sulla cui lettura verterà il capitolo finale di *Aquilegia*.

Perciò Daniele, l'ultimo dei quattro grandi profeti dell'Antico Testamento, interviene paradossalmente nella favola e testimonia, tramite il personaggio dello pseudo-Otello, la necessità del viaggio aquilegico. Ma «da una parte all'altra della via stava avanzando la squadra speciale di demolitori che aveva già bravamente espugnato la cioccolateria»;⁶ onde Enarchí, spaventata, aveva sbarrato d'istinto la porta nel tentativo di allontanare da sé la vista di quei terribili ceffi di mercenari, senza peraltro riuscirvi. Tanto vicina alla distruzione, la piccola bottega ebraica di cose vecchie sembrava non possedere più le forze necessarie alla sua difesa, e solo un miracolo, forse, l'avrebbe salvata. A quel punto, osservato e baciato per l'ultima volta il «mattonato fradicio, che stava per essere profanato»,⁷ Enarchí e Olàm notarono all'interno della bottega una bambola polverosa, adagiata a terra: si trattava di un *gòlem*, messo in vendita da Otello per ottanta lire. Poco più

¹ *Ivi*.

² *Ivi*, p. 30.

³ *Ivi*, p. 47.

⁴ *Ivi*, p. 209.

⁵ *Ivi*.

⁶ *Ivi*.

⁷ *Ivi*.

grande di un neonato prematuro, «tanto l'aveva il tempo rattrappito»,¹ il *gòlem* possedeva lo sguardo di un essere affiocchito da un'interminabile silenzio. Figura mitica e simbolica, il *gòlem* è naturalmente la creatura leggendaria di tanti racconti della tradizione giudaica. Secondo la tradizione cabalistica infatti, i grandi maestri della dottrina esoterica conoscevano l'arte di infondere, attraverso un appropriato uso della parola creatrice, il soffio della vita in un simulacro costruito con l'argilla. Perciò Olàm, facendo leva sulle sue conoscenze, decide di scrivere alcune lettere sulla fronte morta del *gòlem*; subito dopo, come d'incanto, avviene in *Aquilegia* il prodigio dei prodigi:

- Va'! – gli ordinò Olàm. Curvando la testa, il Gòlem uscì nella via, dove seguì a crescere come il mercurio nella febbre. Nel tempo che una lancetta impiega a percorrere il minuto, il Gòlem cresceva di parecchi piani. Era già un'altissima torre, quando i demolitori arrivarono vicino ai suoi piedi. Le mani del Gòlem scesero sulle loro teste e le scagliarono sopra le case, lontano [...]. Oh tripudio! Salvezza! Gioia di noi piccoli di sentire mano così ENORME proteggerci, vendicarci, liberarci dai malvagi. Gòlem! Gòlem! Gòlem! [...] Non abbandonarci mai più, resta a guardia del quartiere, di questo resto di mondo [...], perché siamo deboli, perché ci occorre la FORZA...²

Con in testa un sigillo di vita, pronto a sacrificarla in difesa del suo padrone, il *gòlem* combatte in *Aquilegia* contro le gru, demolitrici del quartiere. Simbolo di volontà e potenza divina, la creatura si rivela essere l'unica in grado di placare, per qualche istante, la furia distruttrice delle squadre speciali. «Siamo un'umanità conficcata all'interno di una storia sconfinatamente disumana, legata lì, inchiodata», dichiara Ceronetti altrove; tuttavia, l'uomo ha, come soluzione possibile, la preghiera: «*shèlah-'orkhà*: “mandami la tua luce”». ³ In *Aquilegia*, nella sua breve lotta contro i demolitori, emblema della moderna barbarie, è il *gòlem* a rappresentare la risposta visionaria della fede. Perché dire uomo «è dire preghiera»⁴ ribadisce l'autore nel saggio *Morte della preghiera (considerazioni*

¹ *Ivi*.

² *Ivi*, p. 210.

³ G. CERONETTI, *L'occhiale malinconico*, cit., pp. 138-39.

⁴ *Ivi*, p. 131.

sull'ulivo spogliato),¹ e Olàm, in questa occasione, ne è la conferma. Avere fede nel *golèm* e similmente nella parola creatrice capace di infondergli la vita, permette a lui e ai suoi compagni di lottare contro le forze del Male, ad armi pari. Ma avere fede nei governi, nelle macchine, negli idoli di ogni specie, nei consumi, nelle chirurgie, nel tempo disoccupato - come avviene invece nelle società moderne - non può che distogliere l'uomo dalle sue responsabilità; tant'è che, ribadisce Ceronetti, «per disaffaticare il mondo e ridurre la bieca influenza di Saturno»,² è necessario combattere la Tenebra e ritrovare, finalmente, «l'alba del mondo morale».³

Alla continua ricerca di una risposta plausibile al quesito del salmo 8: «che cos'è l'uomo?»⁴, Ceronetti non molla la presa e approfondisce lo studio della natura umana. In particolare, una tematica lo attrae, tanto da dedicarvi un intero libro: *Il silenzio del corpo*, affascinante zibaldone di osservazioni e meditazioni sul corpo umano aggredito, insidiato, minacciato in ogni sua parte dalle dannose tendenze e abitudini moderne. Contento di «frugare nel microcosmo umano»,⁵ Ceronetti dà vita ad un libro avventuroso e insieme enciclopedico e personalissimo che, alla stregua di *Aquilegia*, presenta le sue tematiche sfogliando le pieghe di un enorme ventaglio che pare aprirsi all'infinito. Dalla Bibbia ai vampiri, dalla sifilide a Jack lo Squartatore, dai manicomi della Cina ai medici della mutua, il testo non esclude vertiginosi salti tematici; edito nel 1979, *Il silenzio del corpo* risulta essere oltretutto la chiara risposta ad una passione, quella per la medicina, riscontrabile anche altrove nella produzione ceronettiana. «Hai riempito *Aquilegia* di medicina d'altri tempi, introdotto Ippocrate, Mesmer, Bichat...»,⁶ osserva incuriosita Tazia Nuvolati nel già citato *colloquio con l'autore di Aquilegia*. «Era una delle mie passioni di allora» le risponde prontamente Ceronetti e aggiunge:

¹ *Ivi*, pp. 129-158.

² *Ivi*, p. 138.

³ *Ivi*, p. 136.

⁴ *I Salmi*, a cura di Guido Ceronetti, Torino, Einaudi, 1967, p. 16.

⁵ G. CERONETTI, *Il silenzio del corpo. Materiali per studio di medicina*, cit., p. 10.

⁶ G. CERONETTI, *Aquilegia [Colloquio con l'autore di «Aquilegia» sulla sua «favola sommersa» di Tazia Nuvolati]*, cit., p. 231.

Mi si vedeva quasi ogni giorno alla biblioteca di Storia Medica dell'Università di Roma, frugando tra pandemie, sifilidi, medicina romantica. Le tracce di questo, nella favola, sono proprio tante, formicolano; almeno non ci sono insensatezze storiche...¹

Di fatto maghi, alchimisti, occultisti, scienziati e medici di ogni epoca, entrano realmente a far parte della trama aquilegica; a partire dal profilo dello stesso Olàm, che di professione fa il medico di campagna,² è grazie alla presenza di queste figure che si delinea chiaramente, pagina dopo pagina, l'approccio ceronettiano alle discipline mediche. «Nessuno ama il medico che non capisce il dolore», assicura Ceronetti; «il medico è nient'altro che questo: consolazione dell'animo, intelligenza del fenomeno del dolore [...], *medicus enim nihil aliud est quam animi consolatio*»,³ e Olàm, con le sue pratiche, si inserisce perfettamente in questa categoria. La sua medicina si nutrive spesso di sogni e visioni e, oltretutto, non distingueva troppo nettamente il naturale dal soprannaturale. Nella tolleranza degli errori popolari e così anche delle credenze diffuse nelle campagne in cui esercitava la sua professione, consisteva poi il segreto del suo successo; tant'è che «quando non minacciavano direttamente la vita di un paziente [...] permetteva, accanto al suo intervento, qualunque pratica, anche un po' sporca, di magia, e tutti gli erano grati di questo».⁴ In particolare, due erano le ispirazioni in ambito medico che ben si combinavano alla sua pratica sognatrice: «l'ippocratica e la mesmerica».⁵

Due grandi quadri accademici si disponevano frontalmente all'interno della piccola casa di mattoni, ricoperta dall'edera; Enarchí e Olàm, entrambi inclini alla riflessione, meditavano spesso intorno alle figure in essi rappresentate:

¹ *Ivi.*

² Nel che si potrà forse leggere un ricordo del celebre racconto di Kafka, *Ein Landarzt*.

³ G. CERONETTI, *La carta è stanca. Una scelta*, cit., p. 56.

⁴ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 66.

⁵ *Ivi.*

in uno si vedeva Ippocrate che cura gli appestati di Atene, nell'altro, mentre applicando il suo fluido magnetico restituisce a poco a poco la vista a Maria Teresa Paradies seduta al clavicembalo, Franz Anton Mesmer.¹

Citati per la prima volta nel nono capitolo, Ippocrate e Mesmer faranno spesso la loro comparsa in *Aquilegia*. A volte per un consiglio, altre per bisogno di approvazione, altre ancora rispondendo ad un'esplicita richiesta di aiuto, intervengono di fatto svariate volte nello sviluppo della trama. Nel capitolo tredicesimo ad esempio, sono loro a giudicare lo stato di Enarchí dopo l'incidente avvenuto nella foresta. Affacciatosi alla porta, scongiurato da Olàm, Ippocrate è il primo fra i due ad offrire soccorso:

Enarchí è stata uccisa da un fulmine [...]. Olàm [...] si dispera, [...] la mette su un carrettino e va gridando davanti alla porta di Ippocrate: - Ippocrate! Ippocrate! - Si affaccia Ippocrate. Il trucco, l'eleganza superiore lo fanno somigliare a Sofocle.
- Cosa vuoi farci, amico, la vita è breve!
- Ti prego, maestro caro, guarda qui, palpa, esplora! - [...]
- Amico, io non resuscito i morti come San Paolo. Portala via.²

Similmente poi, anche Mesmer mette a disposizione le sue conoscenze; al richiamo di Olàm infatti:

fa un'entrata fruscante, in una fantastica zimarra con ponti e draghi, tricorno. Emette incantevoli suoni la sua armonica. Posa il suo tricorno sul petto di Enarchí e con grande dispendio di fluido magnetico si prova a rianimare i polsi fulminati. Il tentativo è di buon effetto scenico ma non riesce.³

Quale sperimentatore di terapie mediche basate sul magnetismo minerale, Mesmer ricompare anche nel diciassettesimo capitolo. Incentrato sull'oscura malattia di un fabbro inseparabile dal suo Magnete, questo capitolo presenta infatti un caso che rientra perfettamente nelle competenze del maestro, ed è lo stesso Olàm ad ammetterlo: per curare il fabbro, di certo, «il quadro di Mesmer

¹ *Ivi*, p. 63. Maria Teresa Paradies (1759-1824): musicista austriaca; perse la vista da bambina; fu curata da Mesmer nel 1776-77.

² *Ivi*, p. 109.

³ *Ivi*. Creatore di un metodo di cura costituito dall'applicazione di magneti sulle zone del corpo malate, Mesmer sperimenta qui le sue tecniche sulla povera Enarchí.

mi consiglierà meglio di quello di Ippocrate».¹ Intento invece a consolare una madre afflitta per il figlio malato, ritroviamo Ippocrate nel capitolo undicesimo, tra le merci appestate del *grande mercato*:

una madre gli presentò suo figlio, un bambino di due o tre anni, qualche briciola di torta sulle labbra; il bambino rantolava. [...] Si vide Ippocrate versare sulle labbra del bambino, dopo averle accuratamente ripulite delle pericolose briciole, qualche goccia del suo *hypocràs* e fargli odorare una bocsettina. - Portalo a casa, dagli questo vomitivo e tuo figlio vivrà. La donna gli baciò le mani e la barba.²

Ascoltate dunque le raccomandazioni di Ippocrate sull'osservazione dei pazienti e lo studio degli umori, e ricavato lo slancio intuitivo e il coraggio di sperimentare terapie misteriose da Mesmer, Olàm si dichiara anche «discepolo di Avicenna»³ e amico di Hannemann.⁴ Sposando la concezione di una medicina basata sull'utilizzo di rimedi naturali, «con Samuele Hannemann» Olàm intrattiene, addirittura, una vera e propria corrispondenza; in particolare «chiedeva e riceveva consigli di Omeopatia».⁵ Nel capitolo nono, per concludere, si dimostra interessato anche alle acute riflessioni di un giovane medico intraprendente, Xavier Bichat,⁶ meditando in particolare sul suo prezioso volume di *Ricerche fisiologiche sulla Vita e la Morte*: «l'entusiasmo di un giovane sapiente» - ammette - «è contagioso», e per questo non vi rinuncia: «Ah tutto è chiaro e

¹ *Ivi*, p. 171. A ulteriore riscontro di come la passione ceronettiana nei confronti della medicina antica si rifletta coerentemente sia in *Aquilegia*, sia in altri suoi scritti, si veda questa analoga riflessione: «l'ostruzione intestinale può, secondo Mesmer, fermare l'energia fluidica, finché l'ostruzione non sia tolta da magnetismo. Gli specchi riflettono il fluido; il suono li trasporta. Gli antichi occultisti riconoscevano il valore magico degli specchi e della musica» (G. CERONETTI, *Il silenzio del corpo*, cit., p. 74).

² *Ivi*, p. 83.

³ *Ivi*, p. 147.

⁴ Samuele Hannemann (Meißen, 1755 - Parigi, 1843); medico tedesco fondatore della medicina alternativa.

⁵ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 66.

⁶ Marie François Xavier Bichat. (Thoirette, 1771 – Parigi, 1802); chirurgo e fisiologo francese menzionato anche altrove: «il 6 luglio 1802 Xavier Bichat cade scendendo le scale dell'Hôtel Dieu. Dopo quattordini giorni di agonia, muore a trentun anni, di meningite tubercolare» (G. CERONETTI, *Il silenzio del corpo*, cit., p. 93). E ancora: «la collera, nel civilizzato, rientra quasi sempre. Non viene espulsa, lo attossica (anche nella saliva, secondo Bichat). Siamo tutti botteghe chiuse di collere rientrate (*rientrate*, non dominate realmente, ringoiate sprecando tanta preziosa energia nervosa per soffocarle); le botteghe chiuse sono uno spettacolo triste (*ivi*, p. 186).

limpido nello stile di Bichat! La Vita è una donna intrepida, avvolta nella bandiera delle funzioni vitali, che sopra un piccolo scoglio combatte da sola contro un furioso mare di morte. Olàm, amorosamente, dà a questa donna i tratti di Enarchí, che sta dormendo profondamente nella camera vicina».¹

Tuttavia, ammonisce Ceronetti, «ad alzare troppo il velo delle cose umane», e così pure «ad occuparsi incessantemente di umanità, dei suoi mali, dei suoi peccati, della sua storia, [...] l'orrore diventa a poco a poco paralizzante».² Bisogna all'occorrenza allontanare la mente da queste problematiche e nella speranza di trovare, quale rimedio nascosto in *Aquilegia*, un pizzico di magia, basta voltare pagina. Così, straordinariamente ricca e «concentrata di vita e di sogno perduti»,³ nel capitolo quinto appare la mitica foresta di Brocelianda, sollievo inaspettato. Enarchí e Olàm, tornati bambini, la raggiungono attraverso un rocambolesco viaggio e, presi dallo stupore, quasi incapaci di definirla, si immergono totalmente nel suo incantesimo:

era una foresta [...] sulla quale sarebbe rischioso fare oscillare la parola per dire com'era, perché l'incantesimo che la saturava confonderebbe i suoni e le idee. [...] Così odorifera, arpisona, bruniverde, augellibonda, animata e profetica, popolata di donne e di laghi, di cavalieri erranti e di eremiti, di maghe e di amanti, di felicità indivisibili e di metamorfosi complete, [...] la foresta è incantata e non cambierà mai.⁴

Malgrado lo splendore della foresta, tuttavia, è una grande urna di vetro ad attirare l'attenzione dei viandanti. Al suo interno, un vecchio canuto con la barba ricolma di farfalle secche e di fiori, godeva da tempo immemore di un sonno profondo e indisturbato. «Questa è la tomba di Merlino», precisò subito il serpente con gli occhiali che li aveva accompagnati al suo cospetto: «Se gli fate domande risponderà».⁵ A quel punto Olàm, incapace di resistere alla tentazione di alzare ancora una volta il pericoloso «velo delle cose umane», non può fare a meno di chiedere: «Merlino, quanti anni ha ancora da vivere questo mondo?».

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, pp. 67-8.

² G. CERONETTI, *Il silenzio del corpo. Materiali per studio di medicina*, cit., p. 205.

³ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, p. 37.

⁴ *Ivi*, pp. 37 e 39.

⁵ *Ivi*, p. 36.

Il vecchio dentro l'urna cominciò ad agitarsi in una nuvola di fiori secchi e di ali morte. L'urna si ruppe e Merlino si alzò in piedi. [...] - Questa è la domanda che aspettavo! – tuonò [...]. Merlino pensava sempre lungamente prima di parlare; questa volta pensò lunghissimamente [...]. Alzò una mano con solennità e disse: - Sentite, miei cari, potete rimanere qua, perché il vostro mondo è finito da poco, e non lo ritroverete più. [...] Io sono Merlino. Ho già visto nascere e morire due o trecento milioni di mondi. Quando un mondo sta per finire, la donna del lago mi rinchiude in quest'urna e io aspetto qualcuno che mi domandi: Merlino, quanti anni ha ancora da vivere questo mondo?¹

Enarchí e Olàm si ritrovano così intrappolati nella foresta di Brocelianda. Seguendo il tracciato imprevedibile della fantasia ceronettiana, si immergono lungamente in un incantesimo che, tuttavia, sembra finalmente alleviare il dolore patito durante il lungo viaggio. «A me, - disse il serpente, - adesso che il mondo è finito, toccherà rifarlo. Ma voi non tornate indietro con me: non troverete più niente, non sapreste chi riabbracciare. Restate insieme a Merlino. La foresta è incantata e non cambierà mai. Nessuna ascia umana taglierà mai questi alberi, nessuna freccia ucciderà mai questi cervi e queste volpi».²

Appoggiatosi blandamente ad un bel tronco d'albero, un insolito Ceronetti ci rassicura, per bocca di Merlino, con queste parole: «Restate con me, [...] vi racconterò una storia appassionante, che tutti ignorano e ignoreranno».³ Il suo titolo è *Aquilegia*.

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, pp. 37-9.

² *Ivi*, p. 39. Si allude qui alla simbologia del serpente cosmico, emblema «dello sviluppo e del riassorbimento ciclico, [...] che sostiene il mondo e gli assicura stabilità, [...] avvolgendo la creazione in un cerchio continuo, [...]». È quanto fa il serpente, sotto forma di Uroboros, il serpente che si morde la coda. La circonferenza viene qui a completare il centro per suggerire, secondo la definizione di Nicola Cusano, l'idea stessa di esso» (*Dizionario dei simboli*, cit., pp. 359-60).

³ *Ivi*.

CAPITOLO SECONDO

Deliri Disarmati

1. *Nel buio della notte*

Il suono di una tromba, in una notte rumorosa e accaldata, cancella di colpo il pum-pum infernale dei pescatori sulla spiaggia; il sottofondo di musica rock, in arrivo da una clinica vicina, è ormai un martello scarico che brontola solamente in lontananza. In pochi attimi, persino il vociferare dei clienti di un pub in stile inglese, aperto di recente sul lungomare, pian piano svanisce, per non ritornare più. Soltanto le carezzevoli note di una melodia, ultima dolcezza rimasta, risuonano ancora nella notte dei *Deliri*: cancellando finalmente i fragori della caccia, le paure, le ombre notturne. Il Trombettista di dolcezza regala, infatti, un po' della sua arte a chi l'ascolta:

ballate di prigionieri nordici... inni di imperi scomparsi (o addirittura mai apparsi), singhiozzi melodiosi di macchine da scrivere i cui tasti hanno ticchettato per milioni di minuti cercando di riprodurre coll'imprimitura cartacea la goccia di saliva cosmica che su mani di dimenticanza come le nostre cade come il ricordo di una luce di balsamo...¹

Così, elegante nel suo frac dai gomiti strappati, il Trombettista di dolcezza diffonde, dall'anonima finestra di un albergo, le note irresistibili di una musica appagante e riparatrice. Chinatosi cortesemente e come si conviene prima dello spettacolo, il singolare suonatore fa di un balconcino il suo teatro e del suono di una tromba una cura. Ad ascoltarlo, sulla spiaggia di Makalúl, ci sono Marta e Martino circondati da un'atmosfera inusuale, prettamente ceronettiana. «Coppia

¹ G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, Torino, Einaudi, 1993, p. 53.

di Maturi Coniugi»¹ alla ricerca di tranquillità, trascorrono una piacevole giornata in villeggiatura tra un esercizio e l'altro di ginnastica tonificante. Allo scopo di prolungare lo stato di salute precario che li caratterizza, sono soliti svolgere di primo mattino misurati esercizi aerobici dinnanzi alla finestra della propria camera; salutare abitudine, questa, che permetterà loro di ricevere un privilegio tanto raro: «Ma lo sai, Marta, che non c'è nulla di più dolce di questa tromba di dolcezza?»,² precisa Martino meravigliato. Al minimo tocco dei loro piedi infatti, un suonatore calvo e un po' pingue dall'aspetto strampalato, compariva davanti ai loro occhi, per pochi attimi; standosene lì, in piedi sul balconcino, accompagnava i loro movimenti a suon di musica: «un dono mirabile» ammette la coppia, «da farci dire, ogni tanto: - Che cosa avremo fatto di buono e di degno nella nostra inutile vita di coppia onesta per meritarcì, adesso, un dono simile?». ³ Perciò si addormentavano ogni sera con la finestra spalancata; rapiti e, allo stesso tempo, grati della melodia di quella tromba, desideravano per sé un riposo senza fine.

Così, alleviando dolcemente, quasi per magia, le pene dei suoi emblematici ascoltatori, Ceronetti sembra tratteggiare per mano di un bizzarro suonatore il profilo dei suoi *Deliri*. Serie di brevi e, a volte, brevissimi racconti caratterizzati da un'imprevedibile e variegata mescolanza di contenuti, che si succedono e inanellano l'un l'altro senza un ordine definito. Dalla tela di un ragno-elefante la cui passione «è la femmina umana»,⁴ spiata nei bagni privati degli appartamenti accessibili solamente alle sue ragnatele invisibili, alla luce artificiale della *lúnia*, armadio dipinto e appeso in cielo in vece della luna («i popoli primitivi, di cui non resta molto, ma quel poco studiatissimo, saluteranno la lunia con la speranza che avrà per loro un influsso benigno, e inventeranno per lei nuove danze, nelle quali ogni tanto si udrà il muggito di un toro in lacrime»);⁵ sino ad arrivare alla pancera salvifica di Santa Teresa d'Avila, donata a un militare italiano accorso in Spagna durante la guerra civile: di fatto «nulla è più

¹ *Ivi*, p. 51.

² *Ivi*, p. 52.

³ *Ivi*.

⁴ *Ivi*, p. 17.

⁵ *Ivi*, p. 7.

vulnerabile dal freddo del nostro pianeta, nel corpo degli uomini e delle donne che hanno la sventura di nascerci, del ventre e in speciale modo del basso ventre».¹ In tal modo, ponendosi sotto il segno del surreale, questa serie di apologhi giunge alla creazione di un *puzzle* poliedrico, ampliabile all'infinito. Malgrado le frequenti variazioni tematiche e le diverse forme narrative, i racconti paiono seguire infatti un percorso comune, scandito, pagina dopo pagina, dalla pervasiva ironia e dal sarcasmo dell'autore. «L'uomo è brutto e la luna noiosa»,² sentenzia Ceronetti in uno dei suoi racconti. Onde l'ampio *collage* di favole, simboli e immagini che sono i *Deliri* risulta principalmente incentrato sulla figura umana, descritta in tutte le sue brutture e contraddizioni. «Prima della nostra epoca post-storica la Terra era abitata dall'uomo antropomorfo, un flagello a cui nessun altro può essere comparato. Se la Terra è ridotta così, lo si deve a lui. È un errore di molti antropologi seguitare a credere che l'uomo antropomorfo fosse intelligentissimo. È certo che avesse due gambe e che parlasse, anche troppo, ma quanto a intelligenza, salvo eccezioni (divinità incarnate, non uomini) non era che un cane ammaestrato da un titano punito».³

Irriducibile moralista, dunque, Ceronetti anche in veste narrativa non si smentisce facendo dei *Deliri* una macabra e divertita caricatura dei nostri mali. «Con l'indignazione mi guadagno il pane», precisa altrove, «in cambio di scherni ricevo fama. Il furore contro l'uomo mi fa sentire vivo: *irascor, ergo sum*».⁴ Tuttavia, accanto alla *pars destruens*, le prose non escludono ed anzi suggeriscono l'elemento costruttivo, volutamente implicito. Ad esempio, attraverso le visioni contemplative dell'arte e la passione per la filosofia, sottofondo costante nonché «voce umana» o meglio «la voce più umana»⁵ in un mondo stralunato e

¹ «A. B. era venuto a combattere in Spagna senza portarsi nella valigetta, pensando “farà caldo”, la pancera che la moglie insisteva per fargli mettere nel bagaglio. [...] Si ricordò, allora, che Santa Teresa era nata e vissuta non molto lontano da quel deposito maledetto di merce per sterminare, e cominciò a balbettarne il nome senza fine [...] con l'umile richiesta alla sua mano potente d'Intercessora, di una pancera calda di lana da indossare al più presto» (*ivi*, pp. 30-1).

² *Ivi*, p. 7.

³ *Ivi*, p. 71.

⁴ G. CERONETTI, *La lanterna del filosofo*, Milano, Adelphi, 2005, p. 16.

⁵ *Ivi*, p. 12.

indifferente, le prose dei *Deliri* individuano una possibile via di fuga. Tant'è che Ceronetti, nascosto dietro lo schermo di uno dei suoi racconti, confessa apertamente la sua inclinazione:

Mi piace, sapeste quanto, ricevere segnali su segnali di S.O.S. in morse, cessati dappertutto eccetto che nello Stato-bordello di Metafora, e soltanto a me, a me proprio, rivolti; riceverli alla lettera, sul mio nastro ronzante collegato con tutte le sofferenze del mondo, dovunque galleggi alla deriva una vivente carcassa umana, o una valigia con braccia precipiti da un ponte, o un lenzuolo si metta da una corda tesa ad abbaiare di fame e di solitudine, mi piace, credetemi [...].¹

Nel tentativo di interpretare oscuri segnali provenienti da luoghi sconosciuti e remoti, l'io narrante accorre al telegrafo durante le ore notturne. Con l'orecchio teso, quale possibile salvatore, risponde febbrilmente alle richieste d'aiuto: «VENIAMO COMUNICATE POSIZIONE»; ma «si capisce», aggiunge poco dopo, «il mio VENIAMO è una menzogna».² Poiché di fatto non esiste un modo per salvare l'uomo, sottraendolo al dolore e alla paura; non esiste un modo per modificare il destino di sofferenza e solitudine che sembra essere radicato nella sua natura di inetto alla vita. Tuttavia, esiste qualcuno capace di alleviare, anche per pochi attimi, una pena tanto grave: «trasmetto VENIAMO perché chi lancia un S.O.S. ha bisogno di sentirsi dire che qualcuno sta venendo in suo soccorso, maran-athà, e che la sua vita è salva, all'incirca. [...] Mi diceva un teologo eremita che Dio non dice neppure VENGO quando lo implorano [...] eppure, in qualche modo, per l'illusione che spaccia largamente, salva, non salvando...».³

Il suono di una tromba in una notte cittadina; il ticchettio di un telegrafo proveniente da un borghetto tosco-romagnolo senza ufficio postale;⁴ una serie infinita di luoghi e personaggi strampalati creati appositamente per suscitare il

¹ G. CERONETTI, *Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati*, Torino, Einaudi, 2001, p. 106.

² *Ivi*, p. 107.

³ *Ivi*, p. 108. E vedi qui p. 44, nota 5.

⁴ «Vivo col mio Telegrafo in un borghetto senza Ufficio Postale dell'Appennino tosco-romagnolo, con una governante centenaria sorda che devo imboccare, vecchio anch'io, il furgone da dieci e più anni fermo, incapace ormai di correre e poi dove correrei?» (*ivi*, p. 107).

riso amaro e beffardo di chi, come Ceronetti, conosce profondamente la vita. Ad illuminare, lungo la via, una luce fioca di candela.

2. *Il volto della modernità*

«Viene da noi, ogni tanto, un Circo il cui padrone è un cane».¹ Originale e inconsueto, propone uno spettacolo imperdibile, caratterizzato da numeri impressionanti e mai visti. L'io narrante, dal canto suo, ammette: «Non me lo perdo mai, è interessantissimo e divertentissimo...», e sottolinea: «Il numero degli Uomini Ammaestrati è straordinario».² Diretto da Tamerlano, pitbull pentito e, in passato, massacratore di altri cani e bambini incustoditi, questo singolare circo utilizza come attrazione principale gli uomini. Educatissimo e di buon cuore, Tamerlano cambia vita fuggendo da un allevatore sudicio e spietato, che per anni lo ha costretto ad incontri clandestini e scommesse illegali. Tuttavia, quale attento conoscitore del *Cantico delle Creature* nonché della lingua francese, oggi non perde occasione di fare del bene. Sono infatti uomini fortunati, prosegue l'autore, quelli che lavorano per lui; trattati molto più umanamente di quanto, invece, gli uomini trattino gli animali nei circhi, risultano essere completamente liberi nelle loro scelte:

le loro gabbie sono sempre aperte: la coppia (in ogni gabbia c'è un uomo e una donna, con giacigli molto pratici) se vuole può uscire e una volta uscita non tornare più a lavorare nel circo: potete credermi, quando una coppia lascia la gabbia è al massimo per due o tre ore, e per l'inizio dello spettacolo è puntualissima nel rientrare e si lascia vestire e truccare da mastini pieni di gentilezza con una docilità che si direbbe canina.³

Senza rinunciare dunque al numero che le rende protagoniste, le coppie non considerano neppure l'idea di abbandonare il circo. Il loro spettacolo infatti dura

¹ G. CERONETTI, *Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati*, cit., p. 85.

² *Ivi*.

³ *Ivi*.

circa quindici minuti e «Tamerlano, nel programma, lo ha messo nel finale, al posto delle tigri, che non ci sono [...]»; le rispetta molto, essendo in estinzione, e perciò le sostituisce con l'uomo che «si moltiplica dappertutto come il coniglio delle Baleari».¹ Reclutando così coppie umane giovanissime di liceali, di bagnanti sulle spiagge, Tamerlano approfitta della loro agilità facendole correre, saltare, fermare di colpo, creare figure. Guidate da un bassotto con fischiotto, ritto sulle zampe, eseguono salti mortali e acrobazie mentre, a lato del palco, un simpatico clown imita ogni specie di cani: ne riproduce le abitudini, l'affetto, la copula, la fedeltà, i movimenti durante il sonno facendo letteralmente impazzire i cani presenti, numerosissimi tra il pubblico pagante. In aggiunta poi, i mastini addestratori si occupano persino dell'aspetto estetico degli uomini acrobati: «una volta la settimana li portano dal tosauomini che li restituisce splendenti come cristalli al Circo di Tamerlano».²

Un cambio di ruoli imprevisto, una prospettiva rovesciata che si traduce in un paradossale teatrino dell'assurdo, sono in questo senso gli espedienti cui Ceronetti ricorre più comunemente per innescare il congegno narrativo dei *Deliri*. Servendosi di un racconto-breve, ironico nello stile e fantastico nel contenuto, spiazzava completamente le nostre attese e ci costringe a riconsiderare la nostra percezione antropocentrica del mondo: ad essere protagonisti, infatti, non sono gli uomini questa volta. Relegati piuttosto alla condizione di esseri ammaestrati, cedono il passo ai cani, molto più adatti a ricoprire il ruolo principale. Esattamente come avviene all'interno della raccolta di pensieri *Insetti senza frontiere*, Ceronetti si schiera anche qui, e in maniera evidente, contro le miserie della natura umana. Fondatore di «un'associazione senza fini di lucro che si propone la salvaguardia e dov'è possibile la promozione di ogni specie di insetti in tutte le parti e i luoghi del mondo», considera le mosche come «messaggeri divini» e gli uomini, invece, un popolo inetto, inviato sulla terra «da un funesto Titano di cieli senza luce».³ Donde il passaggio successivo:

¹ *Ivi*, p. 86.

² *Ivi*, p. 87.

³ G. CERONETTI, *Insetti senza frontiere*, Milano, Adelphi, 2009, p. 11.

se la ricerca tecnologica puntasse a farci cambiare natura, invece di modellarla su un tipo di Mr Hyde dalla interminabile vecchiaia, varrebbe la pena di finanziarla. E potremmo trasformarci, volendolo, in scarabei, in formiche, in lucertole, in moscerini, in ragni, in libellule, in locuste, in scarafaggi, in meduse, tutti popoli della della terra meno infelici di noi. Invece mirano a prolungare soltanto i nostri miseri, micidiali giorni di frangibili vertebre che cogitano!¹

Di fatto, una popolazione che invecchia in maniera crescente e innaturale, un impiego eccessivo della tecnologia considerata l'unica risorsa sulla quale investire, un uso sbagliato e irragionevole della medicina con i suoi «esami senza fine, le terapie»² che angosciano e non rassicurano, sono tematiche frequenti all'interno dell'opera ceronettiana; le raccolte dei *Deliri*, in particolare, se ne occupano a più riprese.

«È un fenomeno portentosamente mondiale, l'invecchiamento umano, e moderno come l'Informatica, mentre al tempo della Dogmatica si campava pochissimo e si moriva circondati da candele, senza il conforto della lampadina da cento watt».³ Assunti i panni del sociologo, Ceronetti ironizza così sulla stoffa speciale di cui sarebbero fatti gli umani; soffermandosi soprattutto sulla capacità crescente degli anziani di debellare qualsiasi malattia, in una delle sue prose cerca di capire come riescano a raggiungere, e con frequenza sempre maggiore, un'età senile tanto avanzata. Grazie ad una serie infinita di prove sperimentali, i «più ostinati a volere oltre i limiti campare» centrano facilmente l'obiettivo; «e com'è indisponente il loro assalto alle carriere, il loro intrufolarsi dappertutto dove c'è qualcosa che abbia (e non sono molte) un futuro...».⁴ I giovani quindi, pericolosamente minacciati da un attaccamento tutt'altro che naturale alla vita da

¹ *Ivi*, p. 16.

² G. CERONETTI, *Il silenzio del corpo. Materiali per studio di medicina*, Milano, Adelphi, 1987, p. 155.

³ G. CERONETTI, *Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati*, cit., p. 34.

⁴ *Ivi*, p. 35. Concetto che già si affaccia in *Aquilegia*: «Da un giorno all'altro, libere dal freno epidemico, le popolazioni umane tendono a moltiplicarsi in modo indicibilmente catastrofico. La vita di chi moriva onestamente a quaranta anni di età, termina ora intorno ai novanta, in un'aspirazione fortunatamente ancora insoddisfatta di raggiungere in massa i cento, mentre la comunissima vergogna degli ottanta è vista ancora come una violazione delle leggi sanitarie, dai propagandisti dei centodieci per tutti!» (G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, p. 43).

parte degli anziani, sono costretti a pianificare astute strategie per riconquistare il futuro che gli appartiene:

Leggiamo: «Bologna, la città che ha più centenari». «Venezia, quella che ne ha meno: tre o quattro in tutto». «A Roma i centenari sono in aumento. Speranze per il Papa». [...] Interventi nei Comuni: campi in periferia ospiteranno da ora in poi, in roulotte prive di ogni conforto, le bande randage di ultracentenari. [...] Ma i giovani non resteranno a guardare! Già si parla di speciali squadre della morte.¹

Egoismo e vanità sembrano guidare ciecamente le scelte irragionevoli degli uomini. Smanioso di prolungare la propria permanenza sulla terra, l'uomo politico introduce, quale tematica urgente di discussione, «l'abolizione della morte».² La proposta di legge viene esaminata in Parlamento e, nel delirante mondo ceronettiano, la netta maggioranza dei deputati si esprime in suo favore: la morte viene soppressa per tutti, cittadini maschi e femmine comprese, con ben «trecentosettantanove voti a favore, uno contrario e un'astensione».³ Fra tutti, solamente l'onesto Cangacera, appartenente all'ala estrema dei Brancolanti Uniti, dimostra di avere una certezza incrollabile: «la morte mai e poi mai avrebbe dovuto essere abolita».⁴ Al termine della votazione, allontanandosi tra le ingiurie e gli insulti, si dirige verso il Bar dei Funghi: «l'unico posto tranquillo, dove si poteva sfogliare in pace, essendo pochissimo frequentato, l'intera *Patrologia Latina* del Migne, superiore a qualsiasi alcolico. Cangacera ordinò un doppio quattordicesimo tomo, roba per stomaci robusti».⁵ Riflettendo quindi sull'accaduto, non si preoccupò molto della reazione degli abolizionisti più fanatici, probabilmente decisi a fargli la pelle: «Ho quarantadue anni» pensava, «ho vissuto».⁶ Tornato a casa, trovò ad aspettarlo la moglie che, conoscendo i fatti, lo accolse come fosse un trionfatore: «Sapevo che avresti perso! Sei stato

¹ *Ivi*, pp. 35-6.

² *Ivi*, p. 11.

³ *Ivi*.

⁴ *Ivi*.

⁵ *Ivi*, p. 12.

⁶ *Ivi*.

magnifico!»; a concludere il racconto poi, il giudizio ironico dell'autore: «Eh sì, questi sono i paradisi d'istante della vita».¹

Calatosi idealmente nei panni di Cangacera, Ceronetti sembra prender parte all'assurda votazione. Di fatto, innanzi a folle umane irragionevoli che intonano a gran voce il «*Vivi per sempre, carogna*, l'inno acastico che la Chiesa, per i suoi scopi pastorali, riservava alla liturgia del 2 Novembre»,² l'autore non perde l'occasione di sfogare la propria vena satirica. Poiché, afferma altrove, «cercare di sottrarsi alla morte con qualsiasi mezzo è ignobile, questo ci ha insegnato Platone, insieme a tutto quel che l'umanità ha accumulato di buoni esempi. E l'avventura umana» prosegue, «al di là del punto del trapasso resta un foglio bianco, sul quale una mano (giusta? ingiusta? tenera? spietata?) traccerà sicuramente qualcosa».³

L'invenzione dei *Deliri* si traduce così nella creazione di un mondo bizzarro e stralunato, all'interno del quale non vi è fatto, per quanto assurdo, che non possa aver luogo. Non per nulla, alternandosi in successione casuale, le prose introducono argomenti diversi tra loro e tuttavia accomunati dalla necessità di scoprire ciò che nasconde il nebbioso velo dei comportamenti umani. Tant'è che, immaginandosi un mondo liberato dalla schiavitù del denaro, Ceronetti ha la facoltà di cancellare qui, in pochi attimi, secoli e secoli di storia utilizzando, come strumento, un semplice apparecchio telefonico:

- Pronto? Sono Dio. Non ne posso più di vedere gente che uccide, massakra, distrugge mondo, si distrugge stupidamente *per denaro*. Dalla mezzanotte di oggi il denaro, dalla terra, scomparirà per sempre. Proibisco rimetterlo in circolazione. Resterà un fenomeno irripetibile nella storia di questo idiota di genere umano: ma dalle vostre teste l'idea *denaro* io la schiodo definitivamente. Tutti, di colpo, dormiranno meglio.⁴

In tono perentorio e irremovibile, Dio enuncia il suo comandamento. Spinto unicamente dalla necessità di incrementare il conto in banca, l'uomo trascorre i

¹ *Ivi*.

² *Ivi*, pp. 11-2.

³ G. CERONETTI, *La vita apparente*, Milano, Adelphi, 1982, p. 234.

⁴ G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, Torino, Einaudi, 1993, p. 47.

propri giorni in funzione del guadagno, facendone l'unica ragione di vita. Per questo motivo, di punto in bianco sparirà il denaro, seme infetto di tanti secoli infelici, compreso il ventesimo appena trascorso: «uno sterminato treno di feriti che percorre senza fine il tempo, che sappiamo pieno di lamenti, carico d'indicibile sofferenza umana...».¹ E così le monete, i cambi, le banche e i commerci, perderanno improvvisamente il loro valore: a sparire sarà persino «la vecchia, gloriosa dracma», una moneta «che pagò Eschilo... Platone...».² Allo scoccare della mezzanotte, l'Angelo Sterminatore farà piazza pulita degli individui maggiormente coinvolti nella faccenda, amministratori delegati, *croupiers*, impiegati di banca, senza tralasciare gli agenti di borsa e gli uomini d'affari; nei loro portafogli, d'ora in poi, solamente «fotografie, documenti, massime di filosofi, pillole per il cuore».³ Liberatisi da un peso immane, gli uomini ricominceranno presto a vivere secondo la legge pura degli oceani e delle foreste, senza avere in mente tuttavia un'idea precisa di come affrontare il mondo: «La telefonata senza scampo di Dio gli aveva rotto la Grande Molla. Li aveva vedovati del loro Motore».⁴ A tutti gli esseri umani mancava qualcosa, ora, e la pulizia divina, repentina e inarrestabile, mostrava chiaramente il suo volto:

Le città, che da secoli soltanto il denaro aggregava, espandeva e teneva in piedi, stavano crollando come un misterioso terremoto silenzioso. I grattacieli, molli come foulards, scivolavano verso il nulla. Nelle stazioni, i treni erano in attesa di viaggiatori che si spostassero da una città all'altra per altri motivi che il denaro o gli affari: ne partivano uno o due, poco affollati, dalla centrale di Milano, da London Victoria, nel corso d'una giornata, nessuno da Zurigo, qualcuno di più da Bombay. New York non esisteva più. Deserti i palazzi vaticani, il Papa chi sa dove.⁵

Ripulite e svuotate, le città sembravano aver perso ormai la loro ragion d'essere: i treni vuoti senza destinazione, gli edifici spenti, gli uffici chiusi, avevano «intimato l'alt all'ineluttabile sfrenata Ominizzazione del mondo». E tuttavia, gli

¹ G. CERONETTI, *Insetti senza frontiere*, cit., p. 51.

² G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, cit., p. 47.

³ *Ivi*.

⁴ *Ivi*, p. 49.

⁵ *Ivi*.

esseri umani non sarebbero rimasti inattivi a lungo, conclude l'autore: «presto avrebbero riscoperto il crimine innocente, l'antropofagia disinteressata. Ma un po' di tregua, un po' di respiro, intanto».¹

Incapace di allontanare la mente da un pensiero fisso e pervasivo, Ceronetti svela l'umanità attraverso un occhiale malinconico. Poiché, sentenza altrove, questa è la fotografia del presente: «L'uomo si fa guidare da Internet e dall'automobile. La donna adora il cellulare e fuma. Entrambi si spintonano per il lavoro, i soldi, la banca, e quando procreano ne nascono scarabocchi. Chi ha voglia di scrivere per una umanità simile? Chi si arrischierebbe in tentativi di scamparli con un poco d'arte dall'ebetudine? Neppure di averne pietà si ha più voglia».² Tuttavia, con l'obiettivo di salvare quel poco che resta di un'Italia «oltrepassata dalla storia, [...] senza più guerre, né grandi e vere lotte sociali»,³ non si lascia intimorire e prosegue senza cedimenti nel suo studio dei fatti umani. Partito alla ricerca di un'Italia da scoprire, arrischia, una decina d'anni prima della stesura dei *Deliri Disarmati*, un viaggio solitario lungo la Penisola. Senza imporsi su un itinerario prestabilito, intraprende un pellegrinaggio iniziatico avendo per barlume il pensiero di Frithjof Shuon: «l'abolizione della bellezza è la fine dell'intelligibilità del mondo».⁴ Al quesito rivoltogli da Alberto Sinigaglia, giornalista della «Stampa» che incuriosito dalle motivazioni del viaggio esordisce: «Un viaggio in Italia a cercare?», Ceronetti risponde francamente: «È talmente vago quello che cercavo che posso dire: sì l'ho trovato. Me lo portavo dentro partendo, e puntualmente me lo sono riportato a casa».⁵ Un'idea probabilmente, e insieme un forte desiderio di riscoprire quella bellezza classica, in apparenza perduta, che contraddistingue l'Italia, senza tuttavia distogliere lo sguardo dalle faccende umane, e così dalle persone incontrate:

Siccome siamo considerati terra classica della bellezza, ecco che uno pensa di andare in traccia di questa Bellezza. Allora ti accorgi che ce n'è rimasta veramente

¹ *Ivi*, pp. 49-50.

² G. CERONETTI, *Insetti senza frontiere*, cit., p. 65.

³ G. CERONETTI, *Un viaggio in Italia*, Torino, Einaudi, 2014², p. VII.

⁴ *Ivi*, p. XIII.

⁵ ALBERTO SINIGAGLIA, *Ceronetti: «L'Inferno? È qui dove noi viviamo»*, 1983.

poca, soffocata dal brutto urbano, edilizio, demografico, imbrattata da questa patina triste d'uniformità che si è stesa su tutto. D'altra parte la gente sembra così bene assuefatta a questa assenza di bellezza che ti linciano, a predicargliela. Quindi resto neutrale. Volete morire nel brutto? Io non alzerò un dito.¹

Viaggiando in mezzo alla gente, su treni, autobus, battelli, lo stesso quesito si presenta ad ogni passo nella mente dell'autore: «E dove sono questi italiani? Vai alla ricerca di un popolo introvabile... Ma succede lo stesso cercando francesi in Francia e spagnoli in Spagna. Miracolo se ne trovi. Miracolo!».² Così, fingendosi assorto nella lettura, Ceronetti si sofferma su chi gli sta intorno, scrutando atteggiamenti, corpi, facce, mani, rughe, cercando silenziosamente qualcosa in loro, come una luce interiore. Presto deve però arrendersi dinnanzi all'impossibilità di registrare, «tranne pochi barlumi», qualcosa che meriti davvero di essere rilevato. «- Che faresti, come angelo salvatore?» domanda Sinigaglia; «“Avrei solo tre o quattro amici da imbarcare sull'Arca» spiega Ceronetti, e perciò, continua «non sarebbe sovraffollata. Sceglerei volando da una città all'altra. In definitiva sarebbero quasi tutte donne. Non per cavalleria, non per femminismo. Proprio perché le loro facce sono migliori [...]».³

Il suo *Viaggio in Italia* accumula tanti scatti d'obbiettivo mentale, giudizi, *collages* originali, annotati uno dopo l'altro a formare un vero e proprio resoconto o diario di bordo. Partendo da Trieste «con la gamba ancora inferma, e troppi libri nella valigia»,⁴ dà inizio ad un itinerario imprevedibile della durata di circa due anni; attraversando grandi città e piccole località di provincia, non si limita a visitare esclusivamente piazze, monumenti, musei, ma si interessa piuttosto di luoghi inusuali come carceri, cimiteri, distretti di polizia, manicomi, poiché, osserva altrove: «Sono attirato da mondi assassinati... Dalle verità che il furore razionalista ha strangolato, ha bandito, ha distrutto, ha calpestato. Sono attirato da quello che è orribilmente tumulato come superstizione. Amo tutto il popolo di

¹ *Ivi.*

² *Ivi.*

³ *Ivi.*

⁴ G. CERONETTI, *Un viaggio in Italia*, cit., p. 5.

pensieri messo in catene dalla ragione scientifica che ha distrutto il mondo».¹ Tanto che passeggiando nei pressi di Gargonza, nel cuore della Toscana, una volta raggiunta la stazione ferroviaria di Monte San Savino, Ceronetti tiene fede al suo pensiero e dà libero sfogo alla fantasia. Lasciandosi trasportare da una realtà anfibia percepita come in lontananza, sfrutta la situazione introducendo un paragone inconsueto: da una parte lo stagno, microscopico mondo sommerso e nascosto, dall'altra la natura umana, non così diversa dal primo ad uno sguardo attento:

(Sala d'aspetto della stazioncina del Monte). Oh un gracidio di rane! Viene dai campi di faccia alla stazione... Il canto della rana è tra i più prossimi alla parlata umana; dalla rana, forse, discendiamo. Negli stagni germoglia e si nasconde la vita profonda, e con gli stagni ha l'autentico vivere ciclico umano analogia. È un vivere verdastro e nero, lento, misterioso, ingannevole, pericoloso, incessantemente animato da esseri in movimento che non compaiono alla superficie, alzandosi voci isolate e melodiosi cori infiniti. La vita falsa ha orrore dello stagno (siamo frenetici distruttori di paludi); è celere, rettilinea, una retta che taglia la vita come una lama di fuoco piena di punti in corsa da A a B, la Fine della Storia, una smorfia orrenda.²

Fedele all'idea che la natura umana sia legata in profondità alla terra, vista come madre, Gaia, generatrice della sola vita possibile fatta di rispetto e osservazione delle leggi naturali, Ceronetti sottolinea anche in altre occasioni la presenza evidente di un nesso, di un filo conduttore, tra l'uomo e il paesaggio che lo circonda. In particolare, per capire l'Italia, giudica fondamentale una riflessione sul Po, «fiume-padre italiano».³ Incrociato più volte durante il pellegrinaggio, viene descritto come una «figura di Verbo sofferente per il suo coricarsi di male lungo il suo percorso enorme».⁴ Raggiunto per la prima volta a Caorso con l'aiuto di un taxi, il fiume si circonda di cascinali deserti, granturco appena mietuto, barbabetole, tant'è che alcune bambine spensierate si aggirano tranquillamente nelle sue vicinanze vivendo, senza troppe preoccupazioni, «dentro il raggiare

¹ GIORGIO CALCAGNO, *Partita a boxe con Ceronetti. Intervista allo scrittore più riservato d'Italia: le passioni, le amicizie, le curiosità, i motivi di rabbia*, «La Stampa», 16 Luglio 1991.

² G. CERONETTI, *Un viaggio in Italia*, cit., pp. 19-20.

³ *Ivi*, p. 172.

⁴ *Ivi*, p. 36.

funesto di una Centrale nucleare». Caorso «imprigiona e (*hybris*) sfrutta per fini pratici la più taciturna e rovente energia del mondo». ¹ Persino a Roncarolo, dove il Po è larghissimo e infinito, si nota a poca distanza dalla riva il Reattore, paragonato da Ceronetti a un signore feudale; campi calmissimi e lunghe file di pioppi indifferenti sembrano essere gli unici a sottrarsi al suo dominio. Poiché, di fatto, c'è in quell'architettura senz'anima, bianca e grigia, «come un annuncio e una premonizione grave dei deserti stellari che saremo»:

la terra potrebbe esserne tutta silenziosamente occupata e alla fine non restare che una dispersione di ziggurat nucleari spente, reattori scoperchiati che continuano a irradiare raggi gamma nel vuoto, e colonie di batteri superbamente assuefatti e disoccupati, liberi dalla tortura di dover abitare l'espiazione umana. Il mais, i grembi virginali e il Po da una parte, la Centrale solitaria dall'altro [...]: chi può pensare che ci sia tregua tra loro? Sono due eternità in figura di provvisorio, destinate al combattimento etico senza fine; piglio il mio posto, povera recluta di una leva disperata, tra le file straccione, ostinatamente vandeane, per ora in rotta generale, del mais, delle galline, dei campanili, dell'acqua, del Po. ²

La sacralità minacciata del fiume e il rapporto malsano tra il Po e il Reattore nucleare esemplificano la folle corsa dell'uomo verso la modernità e l'autodistruzione. Come due silenzi giustapposti, quasi fossero due misteri paralleli, fiume e Centrale rappresentano le due facce della natura umana, laddove, profondamente legati da un vicolo trascendente e senza tempo, uomo e fiume sono stati costretti alla separazione dall'avvento dell'era industriale. L'acqua del Po «ha accondisceso a patire come un martire di carne viva, e ogni secolo gli affiderà la sua pena e qualche pezzo del suo annientamento, delle sue torri crollate. Ma niente è stato il suo passato patire, a paragone dell'oltraggio industriale, del ritirarsi dalle sue rive dell'uomo che pativa col fiume e nel dolore si riscattava [...]». ³ Ad oggi, avvicinando l'orecchio alla riva del Po, si odono ancora in lontananza le sue voci, ormai fioche e sommesse; dalla Centrale, invece,

¹ *Ivi*.

² *Ivi*, pp. 36-7.

³ *Ivi*, pp. 172-3.

l'orecchio umano non percepisce nient'altro che un «sibilo triste, di materia condannata».¹

«La lacrima delle cose» che, per la sofferenza profonda, «formava un globo traslucido grande come la luna»² compare a più riprese anche nella notte dei *Deliri*. Ceronetti non risparmia nulla all'«homo commercialis»,³ contro cui si solleva un'impensabile rivolta. All'inizio vi fu un «moto d'insofferenza di rotaie proveniente da una stazione sperduta, dove quasi tutti i treni transitavano senza fermarsi»; poi d'un tratto tre o quattro binari si rizzarono all'improvviso e s'iniziarono così a vedere, nelle strade, intere folle di «uomini e donne inseguiti da vetri, bulloni, porte automatiche fino in riva al mare, dove morivano dissanguati».⁴ A causa dell'odio covato a lungo dalle cose, in quel momento «non ci fu un atomo di materia sotto controllo umano che restasse fedele al suo padrone»;⁵ nel che trova compimento e si trasforma in parabola l'assunto ceronettiano: «Credo non ne possano più, le cose, di essere studiate per qualche fine di utilità, scrutate e analizzate incessantemente da intelligentissimi cretini».⁶ Coperte da un velo triste e malinconico, esse patiscono fortemente il calo d'amore dimostrato nei loro confronti, tant'è che non volendo più essere amate, sembrano coprirsi «con la toga come Cesare, soltanto per ricevere ventitré miliardi di pugnalate convenute in quel punto per assassinarle».⁷ Intanto, trasformandosi in aghi taglienti pronti a conficcarsi in occhi umani, si ribellano «perfino gli spaghetti. [...] Ma la marcia dei manichini! Le loro teste calve ruppero le vetrine e prima di marciare tutti si spogliarono freneticamente dei calzonni, dei cappotti, della biancheria, di tutta l'orribile stofferia di moda che l'homo commercialis li obbligava ad esibire per eccitare nei riguardanti la brutale libidine di comprarla».⁸ Nel tentativo di salvarsi, una coppia si denuda unendosi al corteo dei manichini

¹ *Ivi*, p. 270.

² *Ivi*, p. 192.

³ G. CERONETTI, *Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati*, cit., p. 155.

⁴ *Ivi*.

⁵ *Ivi*, p. 156.

⁶ G. CERONETTI, *La pazienza dell'arrostito*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 133-4.

⁷ *Ivi*, p. 133.

⁸ G. CERONETTI, *Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati*, cit., p. 155.

impazziti. Giacomina e Lorenzo, convinti di passare inosservati, si radono dalla nuca alle caviglie, fingendosi materiati; «ma uno di loro li riconosce...»:

- Attenti a quei due: domenica erano davanti alla mia vetrina, bramosi dei miei abiti, guardavano la mia faccia livida, i miei occhi da impiccato, e ridevano! - In un momento li hanno addosso a centinaia, i manichini li pestano fino a non lasciarne che un po' di pelle e sangue sull'asfalto, anche questo in rivolta, erutta blocchi di bitume fino ai tetti delle case più alte, da cui stanno volando via le finestre, le imposte, i vasi, i balconi.¹

Né è questa la sorte peggiore riservata alla specie umana dalla girandola dei paradossi ceronettiani. Poiché «venne un giorno», nel mondo alla rovescia dei *Deliri*, «in cui i Tumori Maligni presero sulla terra il posto degli uomini - sulla cui malignità esistono sufficienti testimonianze - e gli uomini scomparvero». ² Al termine di un'evoluzione simile a quella umana, i Tumori non pensarono di armarsi ritenendosi già pericolosi per natura. Tuttavia la razza umana si rivelò tenace e molto difficile da debellare; a loro insaputa, infatti, gli uomini stessi «cominciarono a riprodursi all'interno dei tumori [...]. In poco tempo non ci fu più un solo tumore in cui non crescesse, esecrato ma insopprimibile, un uomo». ³

Sostituiti dai cani al circo di Tamerlano, non più soggetti alla morte in seguito a una decisione unanime, liberati infine dal seme infetto del denaro, gli uomini riapparvero sulla terra. «Esseri perduti. Chi viene? Chi li sveglia?», ⁴ si chiede l'autore: «eravamo fatti per l'aratro, la caccia, la guerra, la poesia, la musica e Dio; siamo tutti camere, pianerottoli, fotografie, ascensori, contrasti, preoccupazioni di dovere e di denaro, estenuanti fino all'imbecillità». ⁵

¹ *Ivi*, p. 156.

² *Ivi*, p. 16.

³ *Ivi*.

⁴ G. CERONETTI, *La pazienza dell'arrostito*, cit., p. 313.

⁵ G. CERONETTI, *Il silenzio del corpo. Materiali per studio di medicina*, cit., p. 154.

3. *Il crimine in vetrina*

Di genere umano da compiangere, di cos'altro potrei andare in cerca? Il destino dell'umanità è in buone mani: sanguinari, cretini, paranoici, universitari, banchieri, biscazzieri, medici, ottimisti, appaltatori di delitti, trivellatori, pontefici; tutti obbidiscono ad un oscuro, impenetrabile Padrone. Dunque, morire allegri. La voglia di ridere deve prevalere. Lasciare perdersi chi è nato perduto. [...] Ma QUESTO, questo è l'uomo! Per più di tre quarti Mattatoio, per il poco che resta Ulivo.¹

È il venticinque di ottobre e la giornata comincia con una passeggiata lungo le vie di Sanremo. Alcuni muri anneriti, dirimpettai d'una magnolia bruna sotto la pioggia, sembrano mormorarle qualcosa in vicolo Cisterna, minuta via del paese. D'improvviso una scritta superba, «VIVA IL PENSIERO»,² attira l'attenzione dell'autore che vi sosta di fronte rapito, in contemplazione. Tuttavia, colpito poco dopo da un attacco fulmineo di tachicardia, è costretto a raggiungere il suo alloggio in taxi. Passato il peggio, assieme alla pioggia, il filosofo ignoto prosegue il pomeriggio nell'archivio del Casinò Municipale di Sanremo, contraddistinto - a suo dire - dall'«imperdonabilità del brutto»:

Oh l'imperdonabilità del brutto. Questo brutto esteriore tecnico uscito dalla nostra mente che per generarlo si è tesa come un *lingam* smisurato ne è irrimediabilmente figlio, la riflette, ne ha i tratti, possiamo leggerci tutto quel che siamo.³

«I luoghi di bellezza povera», che indubbiamente «aiutavano insieme a morire e a pensare»,⁴ annota Ceronetti, sono stati massacrati uno dopo l'altro e ovunque distrutti. Proveniente da tutti i recessi più fondi dell'uomo quali istinto, parola, destino e ragione, questo brutto indicibile «rimanda su il rumore di tutte le sue catene»,⁵ diffondendo un'eco infinita anche fra i tavoli gremiti del Casinò. Per nulla esperto e tuttavia affascinato dai gesti velocissimi dei *croupiers* capaci di rastrellare mucchi su mucchi di *fiches* in un baleno, Ceronetti trascorre qualche

¹ G. CERONETTI, *La pazienza dell'arrostito*, Milano, Adelphi, 1990, p. 53.

² *Ivi*, p. 50.

³ *Ivi*.

⁴ *Ivi*, p. 106.

⁵ *Ivi*, p. 50.

minuto in attenta osservazione dei giocatori. Facce malate in grado di fornire un elenco numeroso di torve abitudini «(fumo, carne, alcool, sedentarismo, abuso di denaro)»,¹ rispecchiano fedelmente la tipologia caratteristica d'uomo moderno da compatire. «Necrofilo di lusso», tutti neri e con tremendi sopraccigli, non ridono e non parlano; «il gioco che giocano di più è a fare gli Impassibili. Resto poco», confessa, «per insopportabilità del fumo e per soffocante privazione di sorriso».² Scova poi un ristorante, il *Rendez-Vous*; sfoglia il menù: «minestrone, funghi, fagiolini e carote lessi, diciannovemila».³ La serata si conclude. Emblematica, certo, la riflessione finale: «di genere umano da compiangere, di cos'altro potrei andare in cerca?».⁴

In questa sorta di monologo interiore, pensieri e riflessioni non sono gli unici ad essere annotati: piuttosto le scritte sui muri, i nomi delle lapidi, i prezzi dei ristoranti che di fatto si alternano regolarmente a un'ampia serie di giudizi e divagazioni sui libri tenuti in valigia, fedeli compagni di viaggio. In altre parole, diario che rispecchia in modo chiaro la prossimità fra i vagabondaggi dello spazio e della mente, *La pazienza dell'arrostito*, fra i libri ceronettiani probabilmente il «più intimo, e perciò anche il più esposto»,⁵ rappresenta la visione di un mondo contemporaneo filtrato da un occhiale ironico e malinconico insieme. Vi si deposita l'incessante studio della natura umana, inquadrata e giudicata dall'autore nelle sue abitudini e peculiarità. Ceronetti si prende cura a suo modo, come un medico *sui generis* (e il rinvio alla professione del protagonista di *Aquilegia* è in questo senso tutt'altro che casuale), dell'uomo moderno: «individuo malato - una sensibilità di violini intoccabili, un essere avido di attenzioni, perduto in se stesso come una pietra in un oceano», che tuttavia «irradia messaggi in cifra, urgenti, sugli umori, gli orari, i viaggi, i vizi incredibili e, soprattutto, *l'unicità*, la solitudine del suo dolore».⁶ Sorge dunque spontaneo chiedersi: «Dove finiscono

¹ *Ivi*, p. 52.

² *Ivi*.

³ *Ivi*, pp. 52-3.

⁴ *Ivi*, p. 53.

⁵ *Ivi*, quarta di copertina.

⁶ G. CERONETTI, *La carta è stanca. Una scelta*, Milano, Adelphi, 2000, p. 56.

questi messaggi? Chi cerca di decifrarli?». ¹ Ceronetti, in entrambe le serie dei *Deliri*, risponde di buon grado e non per nulla conclude: «è tutto uno sterminato richiamo»; lo sono «i morti, i vivi, i corpi e gli ammassi stellari» che ininterrottamente «gridano per attrarci. Segnalano: qui dolore, qui dolore». ²

Al capo opposto dell'apparecchio, Ceronetti accoglie uno dopo l'altro questi echi lontani. Osserva ad esempio alcuni giocatori d'azzardo in azione intorno a un tavolo. Affogati nel vizio e nel fumo, sono umanità da fuggire e compatire e, in quanto tali, oggetto tipico di studio ceronettiano. Categorica la sentenza:

Siamo esseri fragili e terrifici, deboli e spaventevoli: tutte le energie cosmiche hanno un luogo, le troie, nel bastardo umano. Di qui la paura che l'uomo fa all'uomo e a tutto, come specchio di tutto, terrorizzato e terrorizzante specchio... ³

Riflesso oscuro di influenze cosmiche ostili, figlio del buio e della Tenebra, l'uomo moderno pare intrappolato senza via di scampo nel suo mondo, sede prediletta del Male e del crimine. Quest'ultimo prende letteralmente «figura di luogo da cui non si può uscire: finestrini bloccati che non si rompono neppure con la scure, ascensori manovrati da congegni elettrici, gabinetti che dopo il sollievo ti danno l'incubo: riuscirò ad aprire? Tutto sembra dirti: entra pure, non ne uscirai [...]». ⁴ «Visto come un grande vivente - alla Bruno, alla Vanini, alla Spinoza», dunque, questo «Mondo è puro e vivente Satana» e «noi i suoi parassiti», ⁵ osserva altrove. Imbottito di Bogumil allo scopo di prevenire infarti da stress, panico, percosse, l'io narrante si addentra nuovamente nella notte dei *Deliri*. Con l'obiettivo di ammirare, questa volta, una meraviglia esposta a Palazzo Reale, la mitica «*Pietà De Pippa*», ⁶ si dirige verso Milano.

¹ *Ivi*.

² G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, Torino, Einaudi, 1993, p. 193.

³ G. CERONETTI, *La pazienza dell'arrostito*, cit., p. 47.

⁴ *Ivi*, p. 74.

⁵ G. CERONETTI, *Pensieri del tè*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 27-8.

⁶ G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, cit., p. 141.

«Finchè siamo sul treno si può stare relativamente tranquilli»,¹ confessa. Un luogo abbastanza sicuro, non troppo affollato, dove di fatto un uomo qualsiasi può anche starsene da solo, senza badare agli imprevisti. Tuttavia, messo un piede fuori dalla stazione, è certamente il «pane di pericolo» a farsi sentire. Qui la malavita è forte, incontrastata, e la semibuona non fa che assistere «al proprio crollo da balconi pericolanti».² Un cuore forte e preparato dunque, che «resta regolare e pompa divinamente di fronte a qualsiasi minaccia», è indispensabile per affrontare la città, tanto quanto i documenti falsi e le «dracme del tempo di Alessandro»³ che l'io narrante tiene gelosamente custoditi nel taschino. Infatti, raggiunto il marciapiedi della Centrale, ecco sbucare dal vicolo un paio di rapinatori muniti d'idiozia e di pessime intenzioni. «Inutile, in questi casi, gridare aiuto», riconosce il malcapitato; «intorno a me ci sono altre sette-otto persone assalite da rapinatori isolati o in coppia, a piedi o in macchina, con siringa, pistola o eustachio luccicante. Dopo, ci scambiamo le impressioni»,⁴ aggiunge beffardamente. Dunque, lì dove lo «smog è perfetto, compatto, totale» i malviventi accerchiano la preda e, come previsto, portano a termine il loro compito:

Nel portafoglio, dracme del tempo di Alessandro, dall'immenso valore storico e numismatico, ma inutili per un biglietto di metropolitana. [...] Gli consegno il portafoglio: i rapinatori scappano soddisfatti del peso ingente, trovano le dracme, sono dei cretini, buttano via tutto dopo un centinaio di metri. Io li percorro, calmo, sotto l'effetto del Bogumil, e recupero le dracme: serviranno per un'altra rapina. Infatti eccone due con la siringa sozza: - Abbiamo l'AIDS dacci i soldi subito! - Fingo di aver paura e gli consegno il portafoglio con le dracme di Alessandro e il passaporto di Carmelo Al-Bataclani, della cui faccia mi sbarazzo volentieri. Le due canaglie scompaiono; dopo cinque minuti ritrovo le dracme, un cane le sta annusando. Si sono tenuti soltanto il passaporto di Carmelo, ma io ne ho un altro, intestato a Fregoli Leopoldo, Artista di Varietà, anche lui morto da qualche anno. (Lascero il mio vero passaporto a disposizione dei rapinatori futuri).⁵

¹ *Ivi.*

² *Ivi.*

³ *Ivi.*

⁴ *Ivi*, p. 142.

⁵ *Ivi*, p. 141.

Poiché, si legge altrove nei *Deliri*, «senza banditi non c'è» rimasta «neppure una vasca da bagno, una nicchia di santo, una scarpa un po' larga. Formano nidi ronzanti di vespe micidiali in ogni crepa. Sotto ogni letto ce n'è almeno uno. Le lenzuola libere da banditi costano un patrimonio e solo i banditi possono comprarle. Abbiamo più banditi che topi» conclude, «e mai ci scarseggiano i topi».¹

Sopravvissuto alle rapine e ancora un po' stordito dall'effetto del Bogumil, l'io narrante raggiunge finalmente Palazzo Reale dove «la coda è lunga un chilometro».² La gente sembra essere in fila da molte ore, saranno almeno quattro o cinque; l'insieme è opprimente, la folla soffocante. Munito della «Tessera Culturale Universale, i cui possessori non sono più di un migliaio in tutto il mondo», egli tuttavia si libera facilmente dall'impiccio: «basta esibirla perché tutte le porte si aprano».³ Sottraendosi così a una forte concentrazione di «faccia umana» che, ribadisce, «dovunque la s'incontri, mette spavento, anche se il braccio è disarmato», si trova poco dopo dinnanzi alla Pietà De Pippa.

Si tratta di una forma quadrata in ferro arrugginito, d'un paio di metri per lato, su cui è stata colata vernice color sangue raggrumato - mista, dice l'ampio Catalogo, a sangue vero prelevato dall'artista su cadaveri straziati freschi. L'autore si chiamava Futuo Minchioshi, era di Tokio e morì, come tutti i giapponesi, suicida, dopo aver sparso per il mondo alcune decine di Pietà in tutto e per tutto uguali alla Pietà De Pippa. [...] Il tempo accordato a ciascuno per la visita è di otto minuti. Per la forte emozione (nonostante una quarta compressa di Bogumil ingerita al bar prima di entrare) non resisto che due, due e mezzo. Ma quanta gente sulle scale, e altra sulla piazza, in attesa, e tutti affamati di Soprannaturale! La De Pippa non vi deluderà, buona gente, la sua mole quadrata, liscia e imbrattata ha mammelle d'infinito di cui si può approfittare.⁴

Singolare e macabra visione, l'opera d'arte sembra rappresentare la sofferenza e insieme l'infinita solitudine dell'esistenza umana. Un immenso cubo metallico, arrugginito per effetto del tempo e delle lacrime, diviene allegoria della concezione ceronettiana del mondo, schiacciato dal peso della Materia, «ferita,

¹ *Ivi*, p. 5.

² *Ivi*, p. 142.

³ *Ivi*.

⁴ *Ivi*, pp. 142-43.

[...] trasformata, assoggettata».¹ Il sangue raggrumato, per metà vernice per metà reale, simboleggia la sofferenza dell'uno e dell'altra: «la Materia primigenia» geme «disperata, come Rachele in Rama, come Niobe sui sette figli trafitti»;² l'uomo, invece, non fa che rincorrere un destino già scritto:

Un luogo che era un luogo (la Terra) e che cessa (abbia cessato) di esserlo, per tutti i viventi, dopo la conquista umana, fu mai, veramente, un luogo? Un vero luogo non sarebbe mai stato assoggettato; le Erine non sarebbero rimaste mute. Chi ci ha mandati qui, solo a disfare del disfacibile? Perché questa inesorabile evoluzione dal cannibale al supercannibale, dall'impaurito all'ultraimpaurito, dall'omicida semiosciente al criminale coscientissimo?³

Il risultato è un mondo delirante e ostile, al pari della raffigurazione ceronettiana.

Ormai è sera, le luci si spengono in piazza del Duomo. Terminata la visita a Palazzo Reale, l'io narrante si dirige verso la stazione e sano e salvo raggiunge il treno che lo porterà a casa. I vagoni semivuoti, silenziosi, favoriscono il raccoglimento e la riflessione: «Ora mi pare che tutto, non soltanto le altre Pietà minori di Minchiosi, tutto sia simile a quel cubo di ferro insanguinato»,⁴ pensa fra sé. A confermarlo, sono anche le cattive notizie che affollano i giornali; legge: «La nube tossica che ha fatto già cinquecento morti non si è ancora dissolta. [...] Per il terremoto, i morti finora estratti sono millecinquecento. Si scava ancora. [...] Il mostro della Zona Industriale, che massacra i vecchi a sprangate, ha fatto ieri un'altra vittima. Sono già sedici...»; e ancora: «La bomba sull'autobus è esplosa proprio nell'ora di punta. I morti per ora sono una trentina».⁵ Dinnanzi a un simile strazio, dunque, la conclusione è inevitabile: «ci sono solo disgrazie»,⁶ e perciò «tutto è Pietà De Pippa, anche il giornale che ho in mano, anche la passeggera di fronte, tutto...».⁷

¹ *Ivi*, p. 155.

² *Ivi*, p. 156.

³ G. CERONETTI, *Pensieri del tè*, cit., p. 102.

⁴ G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, cit., p. 144.

⁵ G. CERONETTI, *Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 129-131.

⁶ *Ivi*, p. 129.

⁷ G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, cit., p. 144.

Incapace di distogliere lo sguardo dallo «spettacolo di una umanità che, tutta intera, si lascia degradare ogni giorno di più dalla scienza, dal denaro e dall'odio»,¹ Ceronetti continua a frugare all'interno del microcosmo umano dedicando buona parte della raccolta alla rappresentazione delle sue inclinazioni inconfessabili e più oscure. «L'appuntamento con le esalazioni dal profondo del Male», conferma altrove, «ci aspetta tutti i giorni dal giornalaio [...]»;² «tutta la storia contemporanea» può essere considerata «una pelle che non possiamo cambiare - nera, striata e cotta nel Male».³ Su questa linea si colloca, nei *Deliri*, la vicenda del padre di famiglia che, rientrato a casa per cena, si trova di fronte uno scenario di orrore inaspettato. «Dopo una giornata di lavoro», il desiderio di «una riposata cena in famiglia, dove non ci sono in vista contrasti», è «un'onesta prospettiva, per un uomo che sta tornando a casa, affrettandosi».⁴ Raggiunta la soglia, salutato il vicino, infilata la chiave nella toppa, l'uomo si annuncia allegramente ai suoi: « - Tolomea! Tolomea! Sento un odorino da quella cucina... - Tolomea! Giottina! C'è papà che ha fame! Ma dov'è Tolomea?».⁵ Non sentendo la risposta della moglie né quella della figlia, l'uomo si aggira per casa cercandole; donde la macabra scoperta: «nella cucina il sangue imbratta perfino il soffitto. Tolomea è sul pavimento, fatta a pezzi da una scure impazzita. La zuppa nella pentola fuma tranquilla. [...] Nella camera del ragazzo», il figlio maggiore, Girolamo, c'è «lo stesso subbuglio. Del poveretto spuntano le gambe da sotto il letto, e sangue anche lì, sui libri rovesciati, i vetri e le cornici infranti». Come se non bastasse, la camera di Giottina, accanto a quella del fratello, «offre uno spettacolo insopportabile. L'ombra della bambina piange vicino alla finestra, ma il padre non la vede e non la sente: vede soltanto quell'orribile disordine di strage fresca, il corpo tenero smembrato dalla scure che, poco prima l'uomo tornasse, ha sterminato la donna e i suoi figli». E neppure il gatto è sfuggito al massacratore:

¹ G. CERONETTI, *Pensieri del tè*, cit., p. 60.

² *Ivi*, p. 38.

³ *Ivi*, p. 28.

⁴ G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, cit., p. 60.

⁵ *Ivi*.

«lo ha tagliato in due con un fendente, ne ha gettato i resti tra i piedi della bambina. Anche per il gatto l'ombra di lei sta piangendo».¹

Precipitata in un'insopportabile e macabra visione, la delirante notte ceronettiana si svolge all'insegna di una furia omicida sconosciuta. Tuttavia ciò che colpisce di più - nel consueto gioco delle parti - è la reazione del marito di Tolomea, emblematica e del tutto imprevedibile. «Guarda lì. Spengono il gas e lasciano la pentola senza coperchio. Così la zuppa si raffredda e a me non piace farla riscaldare!».² C'è sangue dappertutto, sulla tavola apparecchiata, sui petali dei crisantemi, sui piatti di porcellana, e nonostante ciò l'uomo non sembra preoccupato che per la cena da servire, onde insiste senza scrupoli coi rimproveri alla moglie:

Mi tocca togliere il tuo sangue dal piatto, Tolomea! [...] Te ne stai lì zitta, morta, fatta a pezzi... sei proprio oscena sai? con tutto fuori... e non hai neanche finito di preparare! per stasera mi avevi promesso un dolce di mele: dov'è che non lo vedo? E Giottina? E Girolamo?³

Vittime anch'essi della scure impazzita, i ragazzini suscitano la medesima reazione nel padre che, raggiunte le camerette di entrambi, non riesce a trattenersi:

- Speravo di trovarti sui libri, mio caro! Invece guarda che roba! Da quante ore non stai facendo niente? E ora non mi farai neppure compagnia a cena! Così non va, te lo dico chiaro! Non va! Giottina! Vieni a dare un bacio al papà... Giottina, almeno tu mi farai un po' di buona accoglienza!⁴

Irritato dal silenzio della moglie e dei figli, l'uomo raggiunge nervosamente la cucina e vi consuma la cena, in solitudine. Poi, nella cieca tranquillità della casa, accende la radiolina in attesa del notiziario: «È passato l'angelo sterminatore», annunciano come esclusiva dell'ultima ora; «una intera famiglia è stata massacrata a colpi di scure al quarto piano di via Santa Scolastica 31. Il marito della signora Tolomea Scottini...». A quel punto la notizia si interrompe; l'uomo

¹ *Ivi*, pp. 60-1.

² *Ivi*, p. 60.

³ *Ivi*.

⁴ *Ivi*, p. 61.

gira la manopola: « - Cronaca nera! Porcherie! Non la voglio».¹ Trova una stazione di suo gusto, suonano una sinfonia di Mahler; l'ascolta con piacere - sottofondo smemorante - e la serata si conclude sulle note di quella melodia.

È un crimine senza misura quello «che sta inghiottendo l'umanità contemporanea»,² sentenza Ceronetti; esiste una guerra inesplicabile, subdola e silenziosa che agisce da tempo «in un mondo dove il male è la regola e il bene l'eccezione».³ Il Male e la Tenebra agiscono contro l'uomo e per mezzo dell'uomo: quali temibili nemici, entrambi possiedono «inviati e occhi dappertutto», rappresentando di fatto la prospettiva verso cui il mondo si va unificando, «*in vista del male*».⁴ L'indurimento dei cuori umani, giorno dopo giorno sempre più disponibili all'accoglienza di ospiti ostili quali il gelo e l'ingratitude, ne è la diretta conseguenza, di cui a più riprese si dà conto nelle prose dei *Deliri*. Tramite la storia di un padre insensibile dinnanzi alla strage della propria famiglia, l'autore illustra alla sua maniera tale processo: «confondendo qualsiasi giudizio, il male» si dimostra «chiaramente alla guida della locomotiva suicida»⁵ chiamata uomo, tant'è che «il dominio dell'assoluto calcolo, del controllo razionale su tutto, dalla cellula alla galassia, si sta risolvendo in un grandioso tuffo dell'umanità in piscine di delirio, di confusione farneticante».⁶ Non avendo a disposizione una storia meno idiota di quella che «i giornali mattino dopo mattino ci scloacano dentro casa», «la stupidità come condizione principale del crimine» - stupidità «contagiosissima» a detta dell'autore - risulta essere il più delle volte la causa principale di queste «deprimenti manifestazioni collettive e individuali di sadismo»,⁷ di idiozia. Il concetto ritorna nell'intervista rilasciata a Giorgio Calcagno: «Quali sono le notizie che legge per prime sul giornale?» chiede il giornalista. «Le cronache criminali» ribatte subito il filosofo ignoto.

¹ *Ivi*.

² G. CERONETTI, *La fragilità del pensare*, a cura di Emanuela Muratori, Milano, Rizzoli/BUR, 2000, p. 83.

³ G. CERONETTI, *La pazienza dell'arrostito*, cit., p. 332.

⁴ *Ivi*.

⁵ *Ivi*, p. 333.

⁶ *Ivi*, p. 321.

⁷ *Ivi*.

«Sono attirato dalle cronache criminali e dai fatti militari»; grazie a questi, precisa, «sono continuamente chiamato a testimoniare! e [...] fra i miei doveri c'è anche quello del criminologo».¹

«L'*ambiente* contaminato» che ci circonda, dichiara altrove, favorisce «il delitto. È qui il cuore della paura»;² per questo la cronaca nera quale inesauribile fonte di studio sull'effettiva propensione umana al Male e al crimine, si annovera fra i numerosi interessi ceronettiani. Spesso protagonista negli elzevizi editi sulla terza pagina della «Stampa», compare infatti in più occasioni anche all'interno delle raccolte saggistiche (per non dire di quella sorta di racconto-inchiesta su un omicidio torinese degli anni trenta che è *La vera storia di Rosa Vercesi*).³ Spaziando dalla storia di Bernadette Hasler, la cui morte è definibile come «un piccolo capolavoro della forza tenebrosa, manifestatasi in alcune facce e braccia di fanatici, bandiere trionfanti di un esercito che non si vede»,⁴ quello delle Tenebre, allo studio della realtà demoniaca, secondo Ceronetti diffusasi ampiamente e da molto tempo tra gli uomini («ce ne sono sufficienti testimonianze letterarie e figurative», e «vorrei trovarne di viventi, ma dove cercarle?»),⁵ la cronaca nera infiamma letteralmente la curiosità dell'autore. Nella storia di Bernadette, torturata e uccisa a diciassette anni dalla fanatica coppia formata da Josef Stocker e Magdalena Kohler, Ceronetti trova l'occasione di confermare la sua ipotesi: «I demoni non sono più escusivi abitatori di rovine. Hanno capito che questa civiltà è tutta un immenso brulicare di rovine, perché riflette l'uomo nella sua integrità di male. Allora si spostano qua e là, come capita. Ogni luogo è buono».⁶ Si giustifica così l'assunto che segue:

¹ GIORGIO CALCAGNO, *Partita a boxe con Ceronetti. Intervista allo scrittore più riservato d'Italia: le passioni, le amicizie, le curiosità, i motivi di rabbia*, «La Stampa», 16 Luglio 1991.

² G. CERONETTI, *La pazienza dell'arrostito*, cit., p. 321.

³ G. CERONETTI, *La vera storia di Rosa Vercesi e della sua amica Vittoria*, Torino, Einaudi, 2000.

⁴ G. CERONETTI, *La carta è stanca*, cit., p. 45.

⁵ *Ivi*, p. 88.

⁶ G. CERONETTI, *I pensieri del tè*, cit., p. 90.

Non sono contrario alla fine del mondo, ma prego l'autorità celeste di non concedere più arche. Quella più nota - una gabbia triste, un patibolo per le povere bestie amucchiate nella sua stiva - ci fece perdere una magnifica occasione di non inventare, un giorno, l'atomica e il parto settigemino. E l'idea di un'arca dove si salvassero, invece dei miei amici, Stocker e i suoi seguaci, mi riempie di orrore: immagino le loro facce da Nave della Follia, senza un barlume di dubbio, fondare un mondo nuovo nella desolazione.¹

Materia ricchissima di spunti e riflessioni tuttavia, la cronaca nera e i fatti criminali si dimostrano anche un'ottima fonte d'ispirazione narrativa. Nel breve saggio *Mostro e cavaliere*, incluso nella *Vita apparente*, Ceronetti introduce la macabra vicenda di due scolarette di Newcastle, insospettabili figlie del buio e della Tenebra. In età rispettivamente di tredici e undici anni, Mary e Norma erano solite strangolare a quattro mani bambini più piccoli di loro, senza risparmiarne i cadaveri. Trattandosi di «atti compiuti per il puro piacere di compierli»,² ispirati senz'altro da qualche sequenza televisiva, privi perciò di movente, di odio, di calcolo, si prestano assai bene ad alimentare l'inventiva ceronettiana. Nasce così *Tra bambole*, breve trasposizione in chiave fiabesca di quella macabra storia:

Mai che dorma, vi paia pure strano, sulle pagine rosa della «Gazzetta delle Bambole», la cronaca nera, sapete. Non molto tempo fa, un giorno di marzo, verso sera, due bambole ne hanno attirata in un tranello una terza, determinate ad assassarla, strangolandola brutalmente con una sciarpina.³

Ispirato dalla coppia Mary e Norma, dove «la tredicenne» è «succuba dell'undicenne»,⁴ il racconto ripropone questo particolare in un ironico scambio tra realtà e finzione. La bambola uccisa dalle altre due si chiamava Bavaglina; Orella e Mizietta invece i nomi delle assassine, complici spietate. Commissionato da Lucifero, apparso in sogno alla bionda Orella («dei due demoni-bambola [...] l'Incubus, mentre Mizietta, una volontà franosa capace soltanto di fare quella della sua istigatrice, [...] il Succubus»),⁵ l'omicidio ha luogo nella casetta rossa e

¹ G. CERONETTI, *La carta è stanca*, cit., p. 45.

² G. CERONETTI, *La vita apparente*, cit., p. 49.

³ G. CERONETTI, *Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati*, cit., p. 99.

⁴ *Ivi*.

⁵ *Ivi*, p. 100.

blu, fra un compito e l'altro di scuola. Servendosi del teorema di Pitagora quale ordine cifrato di morte, le due portano a termine il loro crimine lasciando Bavaglina stesa a terra, «iperbolicamente strangolata».¹

«Mai accaduto un orrore simile, un eccesso così da umani di ferocia, nel mondo parallelo delle bambole»,² conclude Ceronetti. Uccidere è sempre una faccenda dura, come diceva Susan Atkins, esperta in pugnamenti, e tra bambole è la stessa cosa; «in tutti una comune sostanza indistruttibile intralcia i piani troppo schematici sempre degli assassini».³ Fondamentale dunque, non lasciarsi ingannare: «Non crediate che quanto avviene nel mondo delle bambole, delle figure di cera, dei manichini, sia meno terribile, meno popolato di enigmi, di quanto avviene nelle vostre case».⁴

4. *Attraverso l'arte e la poesia*

Trasportato su una barella molto primitiva, due pali e un listello messo di traverso, un angelo ferito viene caricato a braccia da due ragazzi robusti. Nei loro volti «non brillava nessuna luce»,⁵ tuttavia, avendo un'ala leggermente insanguinata, il bell'angelo di sesso femminile non aveva scelta: intrapresero assieme la stradina che costeggiava il lago diretti a un villaggio vicino dove abitava un medico. Prima di partire, i due ragazzoni le avevano bendato gli occhi «chissà perché. [...] I piedini» invece erano rimasti «nudi e delle due mani poggiate alle aste della barellina la destra stringeva una piantina di mughetto».⁶ Per quale motivo fossero stati scelti «quei due giovani ottusi come pignatte»⁷ per

¹ *Ivi*, p. 101.

² *Ivi*, pp. 101-102.

³ *Ivi*, p. 101.

⁴ *Ivi*, p. 102.

⁵ G. CERONETTI, *Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati*, Torino, Einaudi, 2001, p. 199.

⁶ *Ivi*.

⁷ *Ivi*.

assolvere un compito simile, l'io narrante non se lo spiegava; stupito allora che a due esseri così idioti venisse concesso di trasportare un angelo ferito, continua ad osservare la scena in disparte. Percorso un altro tratto, in silenzio, i due scemi depongono la barella e poco dopo, assetati, si ristorano vicino a un rigagnolo d'acqua. Tirato fuori dalla tasca un pezzo di pane strofinato con del pesce, consumano lo spuntino confabulando tra loro; decidono di offrire lo stesso pane all'angelo ferito che subito «respinge l'offerta di dare un morso, si toglie la benda e aspetta che i due finiscano [...]. Gli è grato del trasporto», ma entrambi «lo disgustano [...]. Si rimette la benda per non vederli».¹ I minuti passano e il villaggio del medico appare sempre più distante, non è ancora in vista, e di fatto ci vorranno un altro paio d'ore per raggiungerlo. La barella arriverà probabilmente quando le candele delle case saranno accese e all'angelo, ormai impaziente, la meta sembra allontanarsi ogni istante di più: «chissà che deliziosa zuppa» ad aspettarlo «nella casa del medico! [...] Abiterà da lui finché non sarà guarito».² La passeggiata continua nei pressi del lago, stretto e lunghissimo; i due ragazzotti si parlano a vicenda in maniera monosillabica e stridula: «quando emettono quei loro suoni l'angelo ha un sussulto», ma non può farci nulla: «con quell'ala ferita purtroppo dipende da loro».³ Il giorno è terminato, un'atmosfera sempre più inconsueta e surreale circonda i tre personaggi tanto che, nell'immensa solitudine del paesaggio, un cattivo presagio inizia a prendere forma: «anima oscurata e prurito sessuale si mettono insieme facendo germogliare» d'un tratto «nei due bravi giovani l'unica idea di cui sono capaci [...]». «La voglia di violentare l'angelo» li stordisce, impadronendosi di loro «con l'irresistibilità di una cascata»; a seguire, ahinoi, una scena «ridicola, turpe e tremenda».⁴ L'angelo è inerme, la ferita all'ala profonda, non può volare: esclusa per lui qualunque possibilità di difesa; brutali e curiosi i due ragazzotti le divaricano le cosce, accecati dal desiderio. Incredulità e orrore scaturiscono naturalmente dinnanzi a uno spettacolo simile, tant'è che l'io narrante non si trattiene e inveisce contro il cielo:

¹ *Ivi*, pp. 199-200.

² *Ivi*, p. 200.

³ *Ivi*.

⁴ *Ivi*.

A questo punto non dovrebbero le schiere angeliche intervenire? C'è là un povero, bell'angelo femmina che un paio di bruti per metà o per intero idioti stanno per imbrattare dei loro sfoghi bestiali in mezzo a una desolazione che neppure lo spirito della Terra abita - e dal cielo che si fa scuro, dov'è già acceso Espero, nessun occhio di guardiano vede, nessun allarme sveglia ali soccorritrici, nessuno piomba giù con spada che fiammeggia (ma andrebbe bene anche una spada di latta, purchè dal cielo) per *salvare la vittima innocente* e obbligare quella brutalità repentina a rientrare nelle brache?¹

Vergognandosi del cielo, persino l'autore si arrende: «è così» a quanto pare. «Di là nessuno si muove» ammette: «ogni angelo ferito è solo, quaggiù».²

Ispirato a un olio su tela di Hugo Simberg, *Der Verwundete Engel*, datato 1903, *Trasporto di un angelo ferito* è un racconto breve in cui Ceronetti descrive in maniera del tutto originale il soggetto del pittore simbolista.³ Da una parte una fanciulla delicata nelle sembianze di un piccolo angelo, concentrato di innocenza e purezza; dall'altra due giovanotti alquanto seri, dall'aria indecifrabile, intenti a trasportarla su di una barella improvvisata. Quale allegoria di un mondo barbaro e indifferente, nei *Deliri* l'intera scena assume un significato preciso prendendo vita oltre la tela. Ceronetti mette in chiaro le intenzioni dei personaggi, permettendo così alla creazione simberghiana di evocare tramite il racconto breve un episodio inaspettato, nascosto da quegli sguardi opachi. I due ragazzi non si preoccupano in realtà di assolvere il compito assegnatogli; cedono irrevocabilmente ai propri istinti a scapito del bell'angelo ferito: «Di là nessuno si muove, ogni angelo ferito

¹ *Ivi*, pp. 200-201.

² *Ivi*, p. 201.

³ Il motivo si ripropone, una decina d'anni dopo, quale perno di una raccolta di poesie: G. CERONETTI, *Le ballate dell'angelo ferito*, Padova, Il notes magico, 2009. Nella premessa l'autore dichiara le proprie fonti d'ispirazione: «Il mio Angelo Ferito nasce dall'incrocio tra una pittura con questo titolo presso un museo di Helsinki e un romanzo di Herbert George Wells, *La visita meravigliosa* del 1895. La pittura è di quelle nordiche di fine XIX (è del 1903) che come l'Isola dei Morti di Böcklin emanano una tristezza in bilico tra lo struggimento e il disgusto, attrattiva e repulsiva insieme. [...] *The wonderful Visit* è uno dei capolavori di Wells: terribile è l'esperienza umana di un angelo caduto per uno sparo in una campagna paludosa. L'autore si giustifica così: io mi interessò dei fatti in questione senza avere il desiderio e la presunzione di spiegarli... Dice: "Le spiegazioni sono le illusioni di un'età scientifica. E il fatto principale del caso presente è questo: da un mondo meraviglioso, dove sono ignoti il dolore e i sospiri, cadde a Siddermonton Park, il 4 agosto 1895, un angelo, portando con sé lo splendore di quel mondo..."» (pp. 13-4).

è solo quaggiù». ¹ Di più: «Voi sapete che cosa è, oggi, una città: un concentrato di crimini e di disperazioni. Si vive per l'Ospedale e la morte non è veramente liberatrice. Il tipo umano è sempre più brutto e più orfano di luce. L'Insolito in queste costrizioni ferrigne è una favola di Grimm»; ² perciò come potrebbe vivere, un angelo ferito, in un posto simile? Dove poterlo trovare?

Nasce da questo bisogno inappagato di splendore l'impulso che è alla base dell'indagine ceronettiana: «Così forte è la mia voglia di incontrare qualcuno che sia in profondità e anche all'aspetto diverso dall'umanità che conosco», ³ si legge altrove, che le innumerevoli insidie della città non sono poi un ostacolo insuperabile. Cerco qualcuno di diverso «per origine e destino», continua l'io narrante, e sogno «d'incontrarlo proprio mentre sono ancora qui a girare nella pancia di questo mostro, forestata di stalattiti del pericolo, di cui perlustro ogni angolo, convinto che un essere simile possa trovarsi soltanto in qualche angolo». Munito di lampadina tascabile pronta all'uso, l'io narrante dà inizio alla ricerca: «Ho con me una lente d'ingrandimento», confessa. «Mi sento un po' Diogene il Cinico: ma lui cercava l'uomo, io qualcosa di meglio». ⁴ Scoprirà in breve tempo e con stupore una serie infinita di angoli nascosti, dispersi all'interno dei quartieri cittadini, per lo più abbandonati a se stessi e quindi rifugi ideali per gli angeli visitatori della terra, non di rado soli e impauriti. Dopo averne scrutati un paio, lente e lampadina assolvono il proprio compito:

Eccolo! Questo non appartiene sicuramente all'umanità comune! Ha una grande grande testa nobilmente androgina, che regge a malapena un tronco di una esilità impressionante, con due gambette simili a dei germogli, ha i capelli corti e un sorriso indicibilmente dolce e malinconico. Naturalmente, se ne sta rannicchiato in un angolo, tra due muri sporchi di graffiti e di pubblicità: URINA CON NOI: ACQUA MINERALE NATURALE LAMAMMA – ROBBY SEI GIUDA – IPAZIA A MORTE, avvolto in una coperta, ma non ha nulla del barbone solito, altrimenti non mi sarei fermato pensando eccolo! ⁵

¹ G. CERONETTI, *Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati*, cit., p. 201.

² *Ivi*, cit., p. 114.

³ *Ivi*.

⁴ *Ivi*.

⁵ *Ivi*, pp. 114-15.

Incuriosito e felice della scoperta, l'io narrante desidera conoscerlo, sapere il suo nome:

- Chi sei?
- Sono l'angelo Dimenticato.
- Dimenticato da quando?
- Non lo so, Dimenticato è il mio nome. Nessuno mi ha dimenticato. Tu non ti chiami Domenico? Non sei forse un uomo chiamato Domenico? Io sono l'angelo Dimenticato.
- Nomen-omen... Ti chiami così e tutti ti dimenticano...¹

Al contrario, smentisce l'angelo: «Sono in parecchi a ricordarsi di me».² Convinti di conoscere la sua natura infatti, tutti quelli che passano lo importunano, portandogli qualcosa da mangiare o da bere: salsicce, caffè, lattine di coca-cola; ma Dimenticato, in quanto angelo, non prova gli stimoli della fame, né tanto meno è interessato a leggere la Bibbia di cui ormai ha collezionato, contro voglia, una lunga serie di traduzioni. « - Come vedi, io non ti ho portato niente» gli assicura l'autore; « - Ho un libro» dice «ma è per leggerlo io quando viaggio». Non convinto del rifiuto, tuttavia, insiste: «Ma non vuoi proprio niente, Dimenticato?». «Voglio che mi dimentichino!»,³ risponde l'angelo perentorio. Nel tentativo di non deluderlo, l'io narrante accetta il suo invito a patto di poter ricordare almeno l'angolo dove si è svolto il loro incontro: «Ti dimenticherò», promette, «ma lascia che mi ricordi almeno del tuo angolo. Quando ripasserò potresti non esserci più e io vorrei pensare: ecco dove ho incontrato l'angelo Dimenticato...».⁴ In chiusura, le parole dell'angelo, rivelatrici: « - Ogni tanto cambio angolo. Ce ne sono di straordinari, impregnati di magnetismo angelico, inesplicabili, in questa città schifosa. Tu che sei un palombaro di angoli, dovunque passerai, sii certo - mi ritroverai!».⁵

Consegnata alle figure esili di un angelo ferito e del timido Dimenticato, una speranza sembra farsi strada nella notte dei *Deliri*. Emblema di un mondo

¹ *Ivi*, p. 115.

² *Ivi*.

³ *Ivi*, pp. 115-16.

⁴ *Ivi*, p. 116.

⁵ *Ivi*.

nascosto, visibile solamente agli occhi del cuore, la storia di questi due esseri celesti compare nella raccolta come risposta all'assunto ceronettiano: «Svuotare la mente, riempirsi di piet , essere altrove. Quello che scrivi, vedilo».¹ Scaturita prima grazie a un quadro di Simberg, poi mediante l'angolo nascosto di un quartiere cittadino, la visione ceronettiana si traduce contestualmente nelle prose che abbiamo qui ripercorso: si realizza cos  la possibilit  di udire il grido d'aiuto «della Terra sacrificata al male dell'uomo».² L'arrivo di un «Inviato della Luce» sembra pi  che mai necessario; tuttavia cos  «come poveramente arriviamo a concepirlo» costui «pu  salvare soltanto simbolicamente, enigmaticamente, pneumaticamente, come in sogno...».³ Restano tracce e segnali di richiamo da interpretare, e nei *Deliri* le visioni dell'arte risultano essere lo strumento migliore per farlo.

«Diventato tutto Occhio all'improvviso, l'essere che chiamiamo umano (uomo o donna non fa differenza) avendo lasciato il suo involucro di terra e sangue alle spazzolature dei congiunti, si trov  ad attraversare una sterminata palude che se fosse stata interamente buia gli avrebbe fatto paura».⁴ Protagonista immancabile, l'io narrante ceronettiano intraprende un cammino oscuro attraverso una pianura acquitrinosa, circondato da un'atmosfera inusuale e inquietante. Brillava nel cuore del buio una specie di «grande lampada sospesa e non c'era da esitare» (non per nulla, «l'occhio   una farfalla notturna in perpetua ricerca di luce»);⁵ bisognava perci  raggiungerla al pi  presto, accelerando il cammino. Si trattava di uno «stelo alto parecchi metri che sorgeva solitario nelle acque immobili»; incredibilmente «il suo arco pendulo generava una testa - una testa d'uomo sofferente, pi  vecchio che giovane, dallo sguardo rivolto in basso, di una tristezza infinita»,⁶ e quel volto triste altro non era che una lampada da cui si spandeva una luminosit  intensissima. Impressionato, l'io narrante scopr  poco dopo che lo stelo generava tante altre teste luminose, delle quali per  gli

¹ G. CERONETTI, *La pazienza dell'arrostito*, Milano, Adelphi, 1990, p. 336.

² *Ivi*, p. 332.

³ *Ivi*.

⁴ G. CERONETTI, *Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati*, cit., p. 146.

⁵ *Ivi*.

⁶ *Ivi*.

sfuggivano i tratti. Tuttavia riconobbe subito la propria fortuna: «Quella lampada era qualcosa di ben più grave e profondo di quanto sia una lampada», pensò fra sé; «era una meraviglia sconosciuta che ravvivò l'occhio al di là del pensabile».¹ Estatico, senza più paura, «l'occhio del disincarnato» si lasciò andare a una lunga contemplazione; la testa che pendeva dallo stelo poteva sembrare «quella di un Orientale che pensa o di un Occidentale malato»,² e d'altra parte l'eccesso di stupore gli impediva di giudicare a fondo. Maturò col tempo la riflessione che segue:

Ho lasciato con sollievo il mondo degli uomini e non sono più, finalmente l'uomo o la donna che ero, ho attraversato questa ingente distesa paludosa, attratto dall'unica luce, sono nella non-nascosta che nei nostri linguaggi è detta *verità*, mi sta davanti o meglio mi pende sopra, ed è nient'altro che una *tristezza d'uomo*, una indicibile sofferenza d'uomo quella che vedo, luce di lampada, fiore della palude...³

Convinto di aver raggiunto tramite l'esperienza onirica della visione una nuova e profonda consapevolezza di sé e della vita, l'io narrante interroga il fiore triste prima di andare:

Non c'è nient'altro che questo, anima dell'universo, dentro di te, altro non hai da svelarci che questa cosa fin troppo conosciuta, la tristezza dell'uomo che pensa, la tristezza dell'uomo malato che ha assorbito la pena e il male di tutto?⁴

La testa luminosa pareva non udirlo neppure, ignorarlo del tutto. Forse «ancora troppo umano», l'occhio dell'osservatore faticava a capire «l'inesplicabilità dell'anima delle cose, rappresentata dal fiore della palude»;⁵ perciò se ne andò poco dopo, senza aggiungere altro, nell'oscurità.

Il *Fiore della palude* su cui s'incentra questo brano dei *Deliri* è in effetti una celebre litografia di Odilon Redon, datata 1885. Simbolo di tristezza, metafora della vita, entra nella raccolta ceronettiana come fotografia del presente:

¹ *Ivi.*

² *Ivi.*, p. 147.

³ *Ivi.*

⁴ *Ivi.*

⁵ *Ivi.*

senza colori, in bianco e nero, esprime lo stato d'animo del mondo contemporaneo tradotto da Redon nell'emblema di un'indicibile «tristezza d'uomo».¹ Testa penzolante nel buio della palude, ravviva luminosa l'immensa pianura che la circonda, traducendosi «nella non-nascosta che nei nostri linguaggi è detta verità».² Ceronetti, dal canto suo, persegue instancabilmente il tentativo di trovare, nell'assurdo vivere quotidiano, un barlume di questa verità e così una figlia della Luce che ne sia custode:

Strade, tristi strade. Un inferno di rumori. Portoni e ascensori. Finestre con un cane che guarda giù. Donne che passano... oh le passanti! le passanti! Giochiamo a contare le figlie della Luce: questa no, quella no, quest'altra neppure... quella bambina ne ha il segno calpestato... Mi fingo mendicante e guardo meglio i volti che si chinano per darmi la moneta... Eccola, finalmente, questa è una figlia della Luce, attenta, vogliono spegnerti, ci riusciranno...³

A suo modo, anche l'icona simbolica creata dalla fantasia di Redon è una figlia della Luce. D'altra parte, si legge altrove, «in ogni campagna, sotto la luce diurna o lunare, è sempre sepolta una luce invisibile che conoscono i contemplativi»; costituisce «il raggio ideale che soffre dentro l'apparenza visibile»,⁴ e perciò, lì dove fosse impossibile incontrare una qualche creatura capace di rischiarare le Tenebre, la contemplazione del paesaggio risulta essere una soluzione alternativa ed efficace. Non scevra d'impedimenti tuttavia, sì che anche questo approccio alla ricerca si rivela presto difficile: «Dove sono le sere e i sentieri? [...] Perché siamo così soli? Perché i paesaggi, *i fiori e l'erbe, les soirs blues* sono morti? [...] Una donna la trovi ancora, una campagna no».⁵ Sparito come luogo, il paesaggio è pur esso un ricordo lontano; per questo Ceronetti si interroga nuovamente: «Vivo in un luogo insignificante, ustionato dal rumore, a una ventina di chilometri da Roma, dove la campagna è una corrosa immondizia, una bestia maltrattata, un tappeto sudicio; la poesia composta qui» - continua - «non corre il rischio di

¹ *Ivi*.

² *Ivi*. Si noti l'allusione al tema heideggeriano della verità come "non nascondimento", *alétheia*.

³ *Ivi*, p. 118.

⁴ G. CERONETTI, *La fragilità del pensare*, a cura di Emanuela Muratori, cit., p. 177.

⁵ G. CERONETTI, *L'occhiale malinconico*, Milano, Adelphi, 1988, p. 168.

dondolarsi nel falso, nell'illusione creata dalla consuetudine ingannevole con un paesaggio sopravvissuto, perché quel che mi circonda è assolutamente *inutilizzabile*. E se togli qualche faccia molto vicina, di cui vale la pena godere il sorriso, il mucchio di facce che vedo qua attorno, è amabile quanto una colica»; perciò: «quali finestre aprirà nell'anima questa mia terra bruciata?». ¹

Riparatrice degli errori della Ragione, riempitrice dei vuoti di senso, capace di togliere «il velo di Maya dai nostri occhi», ² la poesia (come l'arte) è l'unica via percorribile dai contemplativi in ricerca di Luce. Lì dove «il paesaggio è una beatitudine che non conosceremo più», lì dove il paesaggio «è qualcuno molto caro che all'improvviso ha avuto un sospiro ed è stato portato via tra i morti, e ancora c'è il suo nome sulla porta, le stanze vuote», la poesia prosegue senza sosta la sua indagine creando da sé gli oggetti necessari al suo scopo. Non disponendo che di «luoghi chiusi [...], stanze, cortili, muri, scale, e soprattutto, all'infinito, corpi», ³ il verso abbandona del tutto l'idea di paesaggio, concentrandosi su altro:

Una poesia è una nicchia dove sta rannicchiato un essere segreto, senza forma precisa, piccolissimo, immobile e inerte come una pietra. Bisogna cercare di saperne il nome, diverso per ogni poesia. Sentendosi chiamare, l'essere pietrificato si scuote, si alza, viene: è un gigante, un grande e luminoso gigante che vola in nostro soccorso e ci porta via dal male. ⁴

Distinguendosi così per l'intensità della visione fondamentale che ha della miseria dello stato umano, il poeta è colui che sa riconoscere nell'angelo Dimenticato l'essere segreto di cui Ceronetti fa menzione. Luminoso gigante in grado di fuggire il Male che ci assedia, è anche colui che irradia, tramite il verso, un barlume sconosciuto di speranza. Amante del chiaroscuro, seduto nei caffè frequentati saltuariamente, il poeta ha sempre l'aria di chi aspetta qualcuno con

¹ *Ivi*.

² G. CERONETTI, *La fragilità del pensare*, a cura di Emanuela Muratori, cit., p. 245.

³ G. CERONETTI, *L'occhiale malinconico*, cit., p. 170.

⁴ G. CERONETTI, *La fragilità del pensare*, a cura di Emanuela Muratori, cit., p. 245.

occhi timidi e notturni. Uno di essi, residente «al secondo piano del n. 10 [...] della via Lepsius, ad Alessandria»,¹ compare in veste di personaggio nei *Deliri*:

Da molti anni è arrivata, nel quartiere, la luce elettrica. Ma là, al secondo piano del n. 10, c'è qualcuno che si ostina nel rifiutarla, eppure lo aiuterebbe nella lettura, nello scrivere quando è buio. Perché sul suo passaporto c'è scritto, senza vergogna, Professione: *Poeta*. Dal 1907 abita in quell'appartamento, il poeta. Sono ormai venticinque anni e tutte le sere, quando s'illumina il porto e la luce elettrica accende i volti nelle taverne e si sparge sulla gente che affolla il teatro Alhambra, nell'appartamento del poeta un chiarore dei più tenui, lumi di candele che sembrano vegliare un morto, accoglie l'ora notturna.²

Spesso parco di parole «sebbene i greci siano loquaci»,³ il poeta Kavafis incide così il suo profilo nella prosa breve *All'accendersi delle candele*. Scrivendo in *dimotiki*, il greco del popolo, delle botteghe, della gente comune, si dedica al verso dimenticandosi completamente dell'interruttore elettrico, tanto che «i suoi amanti di un giorno, di una notte: marinai, facchini, prostituti da pochi talleri, tutti rimasti nella sua memoria come monarchi e regine orientali, come Dei della Grecia morta, tutta morta e sepolta», sono soliti visitarlo nell'ora notturna. «Viveva nell'ombra», precisa Ceronetti, «e il lume della candela gli attirava in casa le ombre, i fantasmi di cui alimentava i suoi versi». ⁴ D'altronde, lo stesso Ceronetti confessa altrove un'abitudine simile: «Ho sempre, in casa, una buona provvista di candele; [...] facendosi più frequenti le interruzioni di corrente, il loro lume qualche volta surroga debolmente l'elettricità». Potrebbe accadere anche «un fatto curioso», prosegue: «la corrente manca, ma le lampadine restano in attesa che ritorni, mentre la candela fa il suo umile lavoro occasionale; tac, i fili si riaccendono e la candela, travolta dalla vergogna, si spegne subito; dopo qualche minuto la corrente sparisce di nuovo, altro sgocciolare di cere, e se questo si ripete troppe volte le candele restano prudentemente accese, mentre intorno il condor elettrico dispiega le sue gigantesche ali». ⁵ Ripiombando per un attimo nel passato

¹ G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, Torino, Einaudi, 1993, p. 85.

² *Ivi*.

³ *Ivi*.

⁴ *Ivi*, p. 86.

⁵ G. CERONETTI, *La vita apparente*, Milano, Adelphi, 1982, p. 275.

pre-elettrico, senza la candela sarebbe «l'oscurità e il brancicare cieco»,¹ sentenza Ceronetti. E non è forse insensato leggere con una lampadina che fa cento candele «versi leopardiani composti “alla fioca lucerna”»?

È così: i creatori lavoravano a luce di candela, o sognavano illuminati *par l'ardeur du charbon*; noi consumiamo, non creiamo più. Sono figli della candela i trattati dispersi di Mani e la *Notte* di Parini; una candela aiutava Leonardo a scalpellare i cadaveri per fissare le proporzioni dei corpi. C'è una sola candela per la Vulgata di San Girolamo e la Bibbia di Lutero. Candele hanno fatto le luci che parlano della vita, della morte, di Dio nelle pitture di Rembrandt, di Caravaggio, di La Tour; candele hanno animato il miracolo delle Ombre Cinesi da Giava al Palais Royal, dove Séraphin le animava nel suo teatrino buio, mentre alla luce del sole lavorava *lousitte*.²

Una debolissima luce artificiale può rivelarsi in questo senso un'alleata indispensabile degli sforzi notturni di esseri predestinati per il grande, «il pneumatico, l'altissimo, l'infinito».³ Per questo, servendosi di un lume fioco di candela, Ceronetti continua a perseverare nella stesura di versi: «non ne ho perso il gusto» ammette. «La passione di scavare lungamente in una breve linea di scrittura - colosso dall'apparenza molto tenue - rivela uno sgretolato attaccamento a tutto (conoscenza, amore, vita, mondo, Dio) ma il risultato non è buono se non si misura subito, nel verso compiuto, la forza di un vero distacco».⁴ Esercizio irrinunciabile dunque, la poesia assume le vesti di «un falso eremita, un asceta del deserto che sdoppiandosi vaga per le città cercando seguaci».⁵ Nasce da qui l'interrogazione ansiosa: «Forse c'è là, nel groviglio delle vite, qualcuno che aspetta di ricevere i nostri versi per mangiarne la luce e fortificarsi, indebolendo la morte, allontanando per un attimo la paura? Mi succede sovente di pensare che sia così»,⁶ confessa l'autore, e continua: «Ci sarà ancora un po' di poesia in questo nostro inferno?».⁷

¹ *Ivi*.

² *Ivi*, p. 279.

³ *Ivi*, p. 280.

⁴ G. CERONETTI, *L'occhiale malinconico*, cit., p. 159.

⁵ *Ivi*, p. 160.

⁶ *Ivi*, p. 159.

⁷ *Ivi*, p. 161.

In fondo a quest'epoca di predominio e tirannia elettrica, «un grande buio»¹ si staglia inesorabile. Palombaro di mondi sconosciuti, visitatore della palude di Redon, cercatore di angoli nascosti nei quartieri cittadini, amico di una figlia della Luce trasportata malamente da una coppia di ragazzotti indegni, lettore partecipe dell'inquilino del n. 10 di via Lepsius, ad Alessandria, l'io narrante ceronettiano ha in sé «sostanza di chiaroscuro»: «Tutto quel che è grande, nell'umano, è nato dal chiaroscuro, dalla mezza ombra, dal buio labilmente interrotto», ed è «grazie alle mie candele» - conclude - che «mi sento uomo del futuro».² Non resta dunque che una cosa da fare: «qui dove la luce abita, non ci sono finestre; bisogna spingere all'estremo l'ascolto».³

5. *Il collage impaziente. La donna tra arte e religione*

A volte sembra Cesare Augusto che delirando con la barbaccia incolta e battendo la testa negli stipiti grida a Varo di restituirgli vive le tre legioni perdute sul Reno:
- Quintili Vare, legiones redde!
- Pittura! Pittura! Perché non torni a essere mia? -⁴

Il grido sale dal cuore afflitto di Palinuro. Si è convinto di essere stato, in un'altra vita, pittore, «mentre in questa non ha mostrato di averne il minimo talento, una mancanza grave, un'orfanezza, una nostalgia crudele!».⁵ Ama in maniera strabocchevole l'arte, tanto che questa sua passione mancata gli appare superiore a tutto, «anche alla poesia, anche all'organo da chiesa e alla fisarmonica, all'idraulica, alla boxe».⁶ Dedicandosi al verso ha combinato assieme moltissime parole, tuttavia rimpiange l'uso del pennello: sa che «un solo piccolo disegno può

¹ G. CERONETTI, *La vita apparente*, cit., p. 280.

² *Ivi.*

³ G. CERONETTI, *L'occhiale malinconico*, cit., p. 161.

⁴ G. CERONETTI, *Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati*, Torino, Einaudi, 2001, p. 182.

⁵ *Ivi.*

⁶ *Ivi*, pp. 182-83.

esprimere la verità nascosta»¹ delle cose molto meglio di tutte le nostre parole. Sceglie allora, per vie traverse, di liberarsi dalla nostalgia:

Ci sono grazie accordate e grazie negate. [...] L'orfanità di talento lo ha spinto a servirsi della scappatoia psichiatrica offerta dal collage così ha incollato, accanitamente, furiosamente, a conferma che la vita è proprio tutta urlo e furore di scena povera povera povera, ha urlato pittura! pittura! e incollato ritagli e ritaglietti, versato un po' di colore su qualche insieme assurdo, e già questo soltanto, mentre lavorava e si compiaceva smisuratamente del risultato, lo ha fatto sentire un po' pittore, gli è parso di arrivare strisciando fino al piedino bianco della Dama, contemplandolo idolatra senza osare baciarlo.²

Il *collage* come espediente, come «scappatoia psichiatrica», si presenta anche altrove nell'opera ceronettiana quale «miglior surrogato del crimine».³ È grazie ad esso, commenta, che «si ha il piacere di fare a pezzi esseri umani, individui e folle, senza spargere una goccia di sangue. [...] Lo spirito della Distruzione si sfoga, si soddisfa, e quel che rimane è piacevole agli occhi, inodoro, può essere conservato o venduto».⁴ E d'altra parte, convinto della sua efficacia terapeutica, il filosofo ignoto avanza un'altra ipotesi:

È possibile che se Gilles de Rays, al primo fermentare in lui della voglia di orgia e di strage, fosse stato messo in un asilo e invitato a fare *collages*, avrebbe avuto uno sfogo adeguato e sarebbe uscito guarito. Su quei *collages* straordinari ci sarebbero state discussioni senza fine. Sarebbe rinato artista, chi aveva in sé il seme di grandi crimini. Ma non avremmo saputo che li portava, come non sappiamo quanto crimine portassero, e affogassero nell'*ergon* espiatore, certi grandi artisti che non finiscono di stupire.⁵

Il *collage* è peraltro anche uno degli innumerevoli esercizi di sopravvivenza praticati dall'autore. Ceronetti si interroga al riguardo nell'articolo datato 31 maggio 1972, pubblicato sulla «Stampa» col titolo *Le cose perdute. Tra ex-voto e cartoline*: «Che cosa spinge tante mani a immergersi, con devozione, nelle ceneri

¹ *Ivi*, p. 182.

² *Ivi*, p. 183.

³ G. CERONETTI, *Il silenzio del corpo. Materiali per studio di medicina*, Milano, Adelphi, 1987, p. 53.

⁴ *Ivi*.

⁵ *Ivi*, p. 25.

dei bricabràc, mercati delle pulci, appartamenti disfatti, in tutte le tripperie scabrose dell'arte incerta e disonorata, scatole profonde come tombe, cunicoli della carta fermentata, ad agitarsi per quartieri sgretolati, in cerca di ex-voto, di oleografie, di lettere con l'àcaro, di giornali illustrati, di foto butterate, di reliquari di vita consumata, di cartoline?». Donde la risposta che segue: le vecchie cartoline «sono talismani contro la distruzione, macerie per tenere su la casa, e alimenti per la fame di umano, che cresce, e fa miracoli di mercato, proprio come l'altra fame, nella città disumana».¹ Conservarle perciò e utilizzarle con l'intento di creare opere d'arte o, come nel suo caso, pannelli di *collages*, si rivela un esercizio irrinunciabile. In particolare, le cartoline raccolte da Ceronetti hanno preso la forma di 148 installazioni, esposte nell'aprile del 2000 presso il Museo Cantonale d'Arte di Lugano. A detta di Marco Franciulli, curatore della mostra, si trattava di materiali riuniti secondo un ordine d'archivio difficilmente comprensibile, in sequenze non lineari, «dove il margine fra suggestioni ed evocazioni visive e letterarie appariva sfumato».² All'interno del fiume d'immagini riunite per gruppi tematici, tuttavia era possibile percepire un'attenzione rivolta a soggetti precisi, che veniva talora accentuata dalla presenza di annotazioni, segni e disegni. Presentandosi come una sorta di «atlante della memoria»,³ il lavoro di Ceronetti surrogava la funzione della scrittura, secondaria infatti alla centralità dell'immagine; i fogli di supporto, vivaci e colorati, animavano il bianco e nero delle cartoline, raggruppate ed esposte in maniera apparentemente casuale. L'avvicinamento all'opera procedeva per gradi: dall'insieme, al gruppo tematico, al pannello fino ad arrivare alla singola cartolina secondo percorsi indotti da fattori soggettivi. È «una sistemazione che vorremmo saper dominare razionalmente», osserva Franciulli, «- ogni cosa al suo posto! - consapevoli però che l'inevitabile disordine delle esperienze è pure indispensabile. Una sua

¹ G. CERONETTI, *Le cose perdute. Tra ex-voto e cartoline*, «La Stampa», 31 maggio 1972.

² M. FRANCIULLI, *Le cartoline del Fondo Ceronetti esposte al Museo Cantonale d'Arte di Lugano*, in «Cartevive», XI, n.1 (27), aprile 2000, p. 25.

³ *Ivi*, p. 27.

ricomposizione può essere solo di natura poetica e ciò sembra suggerire, partendo da modeste cartoline, Guido Ceronetti».¹

Alla stregua di vecchie fotografie, incollate uno dopo l'altra - ambedue le raccolte fungono da pannelli, da materiale di supporto - le prose dei *Deliri* si alternano fra loro in modo non dissimile dalle cartoline collezionate dall'autore. Scappatoia psichiatrica, espediente artistico, il *collage* è anche tecnica narrativa, metaforicamente applicabile alla prosa d'invenzione ceronettiana.² Mescolati senza un ordine preciso, privi di nesso logico, i racconti-brevi ceronettiani spaziano dall'ironia alla fiaba, dal surreale al misterioso, dalla satira all'enigma, contribuendo ciascuno per sé a una poliedrica visione d'insieme. Saltando da una prosa all'altra, il lettore ha modo di aggirarsi tra gli scaffali della personalissima biblioteca di Ceronetti, già chiamata in causa qui nella precedente trattazione su *Aquilegia*.³ *Collage* di immagini pittoriche, introdotte talvolta solo di scorcio, talvolta vere e proprie protagoniste, i *Deliri Disarmati* pullulano inoltre, come si è visto, di richiami al repertorio delle arti figurative.

Per rispondere alla sete - «sarà stato l'inizio del secolo XIX»⁴ - ecco che nella prosa *Dal lattai* un innominato personaggio entra silenzioso in una bottega buia, con tanto di bottiglietta alla mano. Una vasca grande grande, piena di latte ancora tiepido, lo invoglia a prenderne un poco, prima di andarsene. «Tornando a casa», decide: «faccio la via lunga, passando per il bosco [...]. Oh che bosco! Che colori e che suoni! Quanto verde e quanti animali! C'erano ancora le giraffe, in Lombardia, e le zebre. C'erano i caimani, nell'Adda, le mondariso gorgogliavano in fondo alle risaie». Poi d'improvviso, «ecco là due mammúth al pascolo, grossi

¹ *Ivi*.

² Nel caso specifico di *Aquilegia*, è Ceronetti a sottolinearlo: «*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 assieme con una tecnica delle più rozze - giuntature e collages - entro lo schema facilissimo del viaggio iniziatico, con dialoghi tranquillamente inerti, personaggi sacrificati al simbolo...» (T. NUVOLATI, *Colloquio con l'autore di «Aquilegia»*, cit., p. 229).

³ Vedi cap. 1, par. 5: *La biblioteca di Aquilegia. Tra cultura ebraica e medicina antica*, pp. 39-52.

⁴ G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, Torino, Einaudi, 1993, p. 11.

come cascinali». Ripensava: «ma quanto, quanto latte in quella bottega!»,¹ e ogni tanto si fermava a berne un sorso. A concludere il quadro, la visione di una «tenera guardiana di mammúth col fazzoletto in testa e il libro di preghiere»; «mi saluta», riporta lo sconosciuto: «proprio come François Millet la dipinse». ² L'ambientazione contadina, in una delle prose più brevi della raccolta, consente il primo rimando alla sfera artistica. Il pittore francese Millet, infatti, appare fulmineamente all'ultima riga, quasi a esplicitare la fonte da cui prende le mosse l'intera storia. Ancora un pittore di gusto simbolista, tra l'altro, i cui soggetti campestri rivelano una profonda e antieroica immedesimazione con la vita contadina. In accordo con Ceronetti, secondo cui, raggiunta l'epoca moderna, «l'umanità bianca sembra non aver più altro scopo che di liberarsi dalla fatica, dall'idea che qualcuno possa ancora guadagnarsi da vivere faticando, dal pensiero stesso dello *sforzo* muscolare e mentale, e questo obbiettivo insensato gli costa un'indicibile fatica, una lotta incessante e sanguinosa, uno sforzo infinito...». ³ Millet non è che il primo fra i numerosi artisti citati nella raccolta.

Una chiamata imprevista, nel racconto *Dio telefona*, sancisce il ritorno sulla terra alla pura legge delle foreste e degli oceani. Privati del denaro su decisione dell'Altissimo, gli uomini vagano per le strade alleggeriti da un peso immane, e tuttavia «senza un'idea di cosa avrebbero potuto fare, adesso». ⁴

Sotto un portico comparve la *Nuit étoilée* di Van Gogh e si vedeva là davanti la gente inginocchiata, bambini con la bocca aperta dallo stupore, nessuno pensava a venderla o a comprarla. Gli uccelli cantavano con melodie d'una festosità inaudita le lodi di Dio, ripulitore dei cieli e della terra. ⁵

Chiamato in causa anche nella seconda serie dei *Deliri*, Van Gogh vi compare nella prosa intitolata *Il Canadese crocifisso*, breve storia tratta da *The Great War and Modern Memory* di Paul Fussel. Secondo il racconto, un soldato canadese catturato dai tedeschi in Fiandra, sarebbe stato legato a un albero e crocifisso a

¹ *Ivi*, pp. 11-2.

² *Ivi*, p. 12.

³ G. CERONETTI, *Un viaggio in Italia*, Torino, Einaudi, 2014², p. 72.

⁴ G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, cit., p. 49.

⁵ *Ivi*, p. 50.

colpi di baionetta. «Pare accertato che il fatto non abbia mai avuto luogo [...]»; tuttavia, chiosa Ceronetti, «di questa storia a me piace infinitamente il titolo: *Il Canadese crocifisso*. Se fosse stato un Gallese», ammette, «uno Scozzese, un Veneziano, un Siciliano, l'aggettivo *crocifisso* non gli si sarebbe adattato. Tutti erano dei crocifissi, ma soltanto un Canadese poteva essere scelto dal mito per diventare "Il Canadese crocifisso"». ¹ Avvolto dunque da un velo di mistero, l'episodio conquista l'immaginazione dell'autore, stuzzicata ancora una volta dal pittore della *Notte stellata*:

Al centro di quella sterminata pianura nordica, tra le file di trincee dove la carne è immolata ogni momento a un Dio ignoto maledetto, c'è un albero simile a quello di *Sorrow*, di Van Gogh, dove sanguina legato, rantolante, la sera di un Venerdì qualunque insantificato, il Canadese crocifisso. ²

Ritratto femminile dai contorni marcati, capace di rivelare l'essenza di una donna, il potere di un sentimento, il mistero di una vita, *Sorrow* rappresenta la povera Sien di Vincent. Innanzi a questa figura, qualche pagina più avanti, si sente forte e chiara la voce di Palinuro che «ha potuto gridare anche a lei», alla sfortunata «Sien, carne di puttana dell'Aja», il suo «ti ho capita». ³ Menzionata infatti anche nella prosa *Pittura! Pittura!*, la celebre litografia di Van Gogh, datata 1882, si traduce in un'immagine sublime di tristezza, di dolore, e anche di lamento e di pena. Ed è fortissimo l'interesse manifestato da Ceronetti per questo nudo femminile, argomento di riflessione già ne *L'occhiale malinconico*, ove trova posto il saggio *Dolore-Tempo-Thanatos: la donna in tre immagini*. ⁴ È un corpo gravido quello di Cristina Maria Hoornik, prostituta sifilitica e bestemmiatrice soprannominata appunto Sien. Timidamente accucciata in un angolo, punita «dalla vita e nirvanizzata dal segno direttamente celeste del suo povero amante...», ⁵ si copre vergognosa il volto provato così come le linee fragili e malate della sua figura. Ceronetti elogia la mano che la dipinge, colpito dalla

¹ G. CERONETTI, *Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati*, cit., p. 40.

² *Ivi*, p. 41.

³ *Ivi*, p. 184.

⁴ G. CERONETTI, *L'occhiale malinconico*, Milano, Adelphi, 1988, pp. 35-61.

⁵ G. CERONETTI, *Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati*, cit., p. 185.

forza evocativa emanata dal ritratto; premia oltretutto la formidabile e brillante associazione della nudità femminile al concetto di dolore. «Sien ha una linea dorsale di battitura, tette su cui si sono accanite le nostre fami, gambe gracili per il peso gravidico, mani grosse e piedi triviali, con alluce contorto, per feticista girovago, capelli dove si bagna una carezza mal lavata; le mani che la toccano sono impazienti di non restare deserte di stimate».¹ Ben rappresentato dall'immagine blakiana del «man of woe»,² l'«uomo di dolore», Van Gogh è degno portavoce del sentire ceronettiano:

Posso vedere la sventura d'altri / e non provare dolore anch'io? / Posso vedere un altro in angoscia / e non cercare per lui una forma gentile di sollievo?³

«L'intelligere senza la pietà è cosa morta»; ecco perché Ceronetti eleva a modello l'artista olandese: «solo se si diventa *man of woe* si può capire la donna, vederla, e pensarla in un albero solitario, infinito, voce, *Sorrow*».⁴

L'immagine femminile si condensa e manifesta la sua verità prima in un nudo come *Sorrow*, poi nelle forme straziate di Schiele. Qui «la verità di simbolo del corpo femminile è molto più evidente che nelle Veneri classiche e neoplatoniche, profonde decifrabilità», e si riflette «in una magra bambina ricciuta accoccolata nel sudiciume di un ghetto»: ⁵ la stessa che dà il titolo al racconto-breve *Torso femminile vivente accoccolato (da un disegno di Egon Schiele)*.⁶ La vicinanza con Sien è subito evidente: quella giovane donna «era come un alberello fragile della Conoscenza scaturito all'improvviso dalle rocce nere dell'ignoranza».⁷ Impudica, le ginocchia aperte, i capelli rossi sciolti sul viso ad accarezzare le lentiggini, l'accoccolata rappresenta l'ennesimo richiamo al mondo

¹ G. CERONETTI, *L'occhiale malinconico*, cit., p. 44.

² W. BLAKE, *Songs of Innocence (On Another's Sorrow)*.

³ G. CERONETTI, *L'occhiale malinconico*, cit., pp. 40-1: versi dell'autore a traduzione del componimento *On Another's Sorrow*, citato alla nota precedente.

⁴ *Ivi*, p. 43.

⁵ *Ivi*.

⁶ G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, cit., pp. 179-80.

⁷ *Ivi*, p. 179.

dell'arte. Pronto ad abbandonarsi dinnanzi a lei, l'io narrante che la descrive esprime a chiare lettere il suo sentire:

Gli anni... i così inutili e sviati anni della nostra vita, potrebbero meravigliosamente passare contemplando, contemplando senza fine il Torso delicato dell'Accoccolata, in una esauriente dimenticanza dei bisogni, della fatica mentale, della famiglia, della patria e della morte.¹

Figure salvifiche capaci di redimere l'uomo dalla sofferenza, dalle colpe della vita, le donne magnifiche dell'arte occupano uno spazio prezioso tra gli interessi dell'autore. Un altro esempio è costituito da Saskia, dolce sposa di Rembrandt. Il loro amore coniugale viene celebrato nella prosa intitolata *14 giugno 1642*, ricorrenza tutt'altro che lieta.

Saskia Van Uylenburch, la figlia del ricco mercante d'arte Rombertus, [...] il 14 giugno 1642, di una probabile infezione ostetrica dopo l'ultimo parto, morì. L'ultimo ritratto di lei viva è un fulmineo pezzo di carta acquerellato, dove non aveva potuto trattenersi dal raffigurarla per una volta ancora, disperatamente artista in ogni suo atomo di esistenza [...] Rembrandt.²

Tramite il dolcissimo ricordo del marito che dipinge la sua amata in punto di morte, Ceronetti riporta in vita gli occhi di Saskia, non ancora dimenticati. Rinati per amore di Rembrandt, esprimono per sempre «l'infinità degli addii»³ così come le sue labbra che parlano, perché:

Saskia soffre e il pezzo di carta sulla tavoletta che Rembrandt tiene sulle ginocchia è come impregnato delle lacrime di lui e di lei, dalla penna che traccia convulsamente i segni un raschio doloroso riga il grande silenzio.⁴

Ritorna come ultima annotazione l'immagine dell'albero solitario, ormai cara all'autore. Riferita questa volta a Rembrandt, marito sofferente, stabilisce un legame con Sien e l'accoccolata, anch'esse definite tramite la medesima allegoria.

¹ *Ivi*, p. 180.

² G. CERONETTI, *Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati*, cit., p. 60.

³ *Ivi*.

⁴ *Ivi*.

«Dopo la sepoltura» della moglie, «il 18 giugno, per parecchi giorni non sarà più visto» Rembrandt: «in parte chiuso in casa tra i nastri ammutoliti di Saskia, in parte lontano dalla città, in luoghi d'albero solitario», si ritirerà «ad ascoltare le voci della natura che patisce, tutta insieme congiunta al disumano cosmico e d'uomo».¹

Saskia e Rembrandt insomma, «coppia cosmica nel cuore dell'episodico, del futile, del comparabile, del gesto che si perde, della guerra che non si farà»,² costituiscono l'emblema dell'amore coniugale, sinonimo di dolcezza e devozione. Di contro, qualche pagina più indietro, Ceronetti si fa portavoce di una seconda tipologia amorosa, ispirata questa volta alla religione induista. Nata sotto il segno di Krishna, la prosa *Una gioia intensa, improvvisa* suggerisce un'atmosfera surreale, di visione:

Appena riconobbi la casa. Ah sí, questa... Ma non la stavo cercando. La cercai in quel preciso momento, trovandola. Il vecchio portone al quale era stato aggiunto un elenco di nomi con citofono, brillante, che stonava. Scorrendo i nomi, trovai il suo, uno dei più comuni, [...]. Con timidezza e apprensione, premo il bottone. Non c'è mai da stare tranquilli, quando si preme il bottone di un citofono... La voce era certamente la sua, mutata (quarantanni non sono pochi). Non allarmata, essendo di mattina, il gallo aveva cantato da un pezzo...
- Sono... Ti ricordi di me, Dora? Se vuoi salgo...³

La padrona di casa, stupita, apre la porta e accoglie con gentilezza l'ospite che, ammette lei stessa, le è rimasto familiare nonostante gli anni trascorsi. «- Ti ho sentito alla radio, tante volte... -»⁴ confessa, ma la difficoltà di imbastire una conversazione per lo meno decente tra i due vecchi amanti imbarazzati, crea una tensione palpabile. L'io narrante temporeggia, dà un'occhiata in giro, si accorge dei cambiamenti: nota un enorme televisore con sopra dei fiori, qualche mobile antico che non ricordava, e d'un tratto volge lo sguardo alla camera di Dora:

¹ *Ivi*, pp. 61-2.

² *Ivi*, p. 63.

³ *Ivi*, p. 51.

⁴ *Ivi*.

Il letto era ancora lo stesso, ma al posto della Madonna con Bambino c'era Krishna con Rada nella foresta, e lui Govinda, che suona il flauto traverso.¹

Una bellissima *gopi*, Radha, pastorella di villaggio, stringe in un abbraccio Krishna, secondo la tradizione induista l'Essere supremo, il Bhagavat. L'articolata simbologia hindu associa a Radha il ruolo di compagna eterna del Dio, tanto che la devozione totale e l'abbandono incondizionato a lui sono le sue principali caratteristiche. La potenza dell'afflato spirituale e trascendente è la forza che identifica tale legame amoroso che, nella visione visnuita, rappresenta il principio più alto dell'universo. La devozione di Radha nei confronti di Krishna, infatti, è metafora dell'amore più elevato: già moglie del pastore Ayana, Radha si concede al Dio violando come adultera il patto coniugale. E la tradizione parla chiaro: solamente l'amore tra due amanti - che non si devono nulla l'un l'altro - va inteso come il più puro.

«Per quel poco di emozione che provavo» nel conversare, si giustifica l'io narrante, «non mi ero accorto del rumore di doccia nel bagno. - Ma c'è qualcuno in casa?», interroga dubbioso Dora; «- Sì, oggi... adesso la vedrai, è mia nipote...».² Il quadro raffigurante Krishna si rivela un monito di ciò che sta per accadere:

Dopo una quindicina di minuti, mentre parlavamo di astrologia, apparve. - È figlia di una mia sorella molto più giovane di me: non ha ancora vent'anni. Per farmi piacere l'ha chiamata Rada.³

Traspare palesemente l'intento di Ceronetti di concedere nuova vita alla figura mitologica della pastorella. Emblema femminile, ipostasi rivelatrice alla stregua di Sien, di Saskia e dell'accoccolata, Rada si affianca a queste donne dell'arte epifaniche. C'era qualcosa di straordinario, di vertiginoso in lei, giovinetta pronta a soddisfare l'ospite con il dono prezioso della sua magnificenza. «Nessuna vergogna [...]», suggerisce l'autore. «L'alito della ragazzina era pieno di verità:

¹ *Ivi.*

² *Ivi*, p. 52.

³ *Ivi.*

dalla sua bocca emanava una profondità leggera e strana, non ignota alla carne, di putrescenza vegetale, di vegetazione fradicia come dev'essercene stata a strati nella Valle dell'Ombra che tutti percorreremo. Anche nei suoi seni i tronchi decomposti e la terra flaccida davano il capogiro, avvolgendo di una nebbiolina aromatica molto densa il povero viandante, ancora con bisaccia e bastone, lungo il sentiero che non va in nessun luogo».¹ L'io narrante riceve così una gioia intensa, inammissibile, scaturita ancora una volta dalla meraviglia di un corpo femminile.

È un continuo scambio fra realtà e visione quello a cui assistiamo nei *Deliri*. Nel racconto breve intitolato *La madre*, un giovane Ramakrishna si inoltra sul cammino della tradizione induista. Non ancora ventenne, il mistico indiano contempla l'immagine di Kalí presso il tempio shivaita di Dakshineswar.

Chi sa tendere l'orecchio, l'orecchio lo ripaga. La divinità si rivela attraverso il suono, la vista segue... Eccola. Sta salendo le scale, diretta al piano superiore, alla grande balaustra che si affaccia sul Gange. È proprio lei - Kalí dai nomi infiniti... Sale le scale con un passo leggero di bambina, facendo tintinnare gli anelli che porta alle caviglie. Estatico, il monaco sale dopo di lei al piano di sopra, e la Madre, prima puro sfioramento dell'udito, ora è là, nera sagoma di giovane donna che si staglia nitida contro la penombra stellata, i capelli lunghi lunghi in massa scura oscillante, attratta pare dalle luci deboli di Calcutta, in lontananza, attenta ai rumori che vengono dal fiume.²

Kalí è una divinità indu battagliera e feroce, manifestazione aggressiva e tutt'altro che materna del numinoso. I suoi elementi iconografici caratteristici sono il colore scuro della pelle, gli occhi arrossati, una lingua estroflessa ed esageratamente lunga. Lo stesso Ceronetti fa menzione delle fattezze poco rassicuranti della dea:

Quella fiorita sagoma dai fianchi rotondi può mostrarsi con un volto che terrorizza, di megera ripugnante, incollanata di teschi rinsecchiti, con un coltello tra i denti, in mano il laccio dei Thugs, la setta sterminatrice.³

Il guru Ramakrishna, dal canto suo, trattiene il respiro contemplandola. Il Vangelo di Mahendra Gupta narra l'episodio, che si riduce di fatto a un unico istante di

¹ *Ivi*, p. 53.

² *Ivi*, p. 189.

³ *Ivi*, pp. 189-90.

apparizione indicibile. Estasiato, il mistico indiano «ama di lei il volto terrificante e i piedini incantevoli, [...] la dolcezza di compassione e il pugnale immerso», dopo di che «torna a letto impregnato della visione, del suono di quei tintinnabuli. Nella sua stanza dove brucia un lumino davanti a un'icona della Madre, sempre la sentirà vicina».¹

Avido di assoluto e in attesa dinnanzi a Sien, a Saskia e all'accoccolata, simile a Ramakrishna ansioso di vedere Kalí, l'autore si chiede: «Verrà? Verrà? [...] Com'è possibile che tardi tanto, poiché deve venire?».² I *Deliri* invocano a gran voce «il nome dell'amore incarnato, MAITREYA! MAITREYA!»,³ allegoricamente manifestatosi, sinora, tramite le donne salvifiche dell'arte. In un appello straziante - nella prosa breve intitolata appunto *Maitreya* - l'uomo tragico ceronettiano scongiura per sfinimento l'arrivo dell'ultimo Buddha incarnato:

Venga da dove gli pare non ci importa che sia Gerusalemme o Pordenone che sia dal Gange o dai faraoni da Stonehenge o dal Bronx, da Sirio da Atlantide, dal triangolo delle Bermude, dai Maya, dalla Nada ma che venga perché se ha visto non può far finta di niente e questo è UN UUUUUUUURLOOOOOOOO da trapassare i mondi!!!!!!⁴

A seguire, nella camera da letto, uno squillo di telefono: ciò che è di per sé inverosimile, trova sempre spazio nei *Deliri*.

- Alò alò pronto sì... sei tu, Giustina?
- Sono Maitreya.
- Tuuuu? Allora sei venuto...stai venendo... sei qui!
- Quel che voglio dirti è che non verrò.
- Ma non puoi farci questo! Sei o non sei l'amore incarnato?
- Non verrò: non è ancora il momento.⁵

Inutilmente l'io narrante tenta di dissuaderlo:

¹ *Ivi*, p. 190.

² *Ivi*, p. 192.

³ *Ivi*.

⁴ *Ivi*, p. 193.

⁵ *Ivi*, p. 194.

- Ma sì lo è! Non è più sopportabile un'esistenza così folle, così umiliante, così stupida, così deforme, così inzuppata nei dolori... La metamorfosi del sorriso in microrganismi assassini, il trionfo dello statistico... gli esseri umani riinventati in centinaia di isole del dottor Moreau... lo strazio delle bestie... il terrore di ogni atomo vivente... Vieni! Oh vieni...

La voce di Maitreya è dolcissima, eppure stermina:

- Vedo tutto... non è il momento...

- Ha riattaccato! E adesso?¹

Aspettando qualcuno è il titolo del saggio che chiude *L'occhiale malinconico*² e similmente, aspettando Maitreya, termina qui la rassegna delle invenzioni ceronettiane. Nel tentativo di resistere «all'inerzia e al male», alla vista di «nazioni alla deriva, patrie irriconoscibili sotto il calpestamento dell'uomo-massa, continenti oscurati dal crimine - e nessuno che guidi, che illumini, che abbia il comando della pietà, che legga e domini i segni, che ci rialzi la faccia - si trova requie» - osserva il filosofo ignoto - «nel pensare che Qualcuno, forse domani, o tra un anno, o tra dieci, nel punto e nell'ora della massima angoscia, potrebbe *venire*, sorgere, chiamarci, da una crepa di asfalto, da una metropolitana, rivelandosi fulmineamente...».³ Il fascio luminoso irradiato dalle donne dell'arte, dunque, sembra rimanere l'unica via percorribile da chi è palombaro di mondi sconosciuti e mistico di tutte le religioni, come Ceronetti. Intente ad accompagnarlo nella ricerca di un fantomatico Qualcuno, Radha e le altre ne sono certe: «Sarà, tra i criminali e le vittime, i bruti e i disperati che strapopolano questo ultimo irrespirabile segmento di secolo»; grazie all'«indicibilità dello “sguardo amico” unico, mai prima veduto»,⁴ lo riconosceremo.

¹ *Ivi.*

² G. CERONETTI, *L'occhiale malinconico*, cit., pp. 219-224.

³ *Ivi*, p. 219.

⁴ *Ivi*, p. 224.

CAPITOLO TERZO

L'officina di Ceronetti

1. Il Fondo senza fondo

Tra le istituzioni culturali storicamente e socialmente più importanti della città di Lugano, spicca la Biblioteca cantonale che custodisce circa 400.000 documenti e 1.300 periodici. Ubicata all'interno del Parco Ciani nei pressi del lago di Lugano, la sua sede attuale è un edificio costruito nel 1941, in viale Carlo Cattaneo. Del progetto si occuparono gli architetti Carlo e Rino Tami, che concepirono una struttura di pregio inserita a suo tempo nell'elenco dei monumenti protetti ticinesi. Tramite l'impronta moderna e razionalista che la caratterizza, infatti, è considerata l'esempio più significativo del modernismo architettonico del Cantone.

La storia della Biblioteca ebbe inizio intorno alla metà dell'Ottocento: come istituzione della nuova Repubblica ticinese, nacque unitamente alla riorganizzazione dell'istruzione superiore. Sotto la responsabilità dello scrittore Francesco Chiesa, fu poi trasferita nel nuovo Palazzo degli studi dove, agli inizi del Novecento, divenne punto di riferimento per la promozione e la difesa della cultura italiana nel Cantone ticinese. Successivamente, con la costruzione dell'attuale edificio, la Biblioteca si fece formalmente autonoma, assumendo la funzione specifica di immettere nel Sistema bibliotecario svizzero la cultura della Penisola in difesa e tutela, appunto, dell'italianità. Più nello specifico, oltre ad opere di consultazione, saggistica e narrativa, i Fondi qui custoditi offrono documenti secondo le specializzazioni stesse della Biblioteca: *Letteratura e narrativa* (con particolare riferimento alla cultura italiana); *Filologia, Linguaggio, Arti* (ossia arti visive, grafica, design, fotografia, teatro e danza, cinema). Da

citare, anche la collezione della *Libreria Patria*¹ e il *Fondo antico*,² senza tralasciare tuttavia i numerosi Fondi speciali (tra cui i Fondi Luigi Canonica, Romano Amerio, Mario Jäggl, Cesare Magni, Angiolo Martignoni, Romeo Manzoni). Come ultima ma non meno importante, è certamente degna di nota anche la sezione manoscritta novecentesca della Biblioteca: l'*Archivio Prezolini*.

Istituita nel 1978, grazie all'acquisizione da parte del Canton Ticino dell'Archivio del celebre scrittore, questa sezione conta ventisei Fondi principali e quaranta raccolte di minore entità, aventi tutti un legame speciale con la Svizzera italiana. Alcuni autori infatti ne sono originari, come Francesco Chiesa e Giuseppe Zoppi, altri vi hanno soggiornato (Giuseppe Prezolini appunto, e Giovan Battista Agnoletti), altri ancora vantano piuttosto una vicinanza familiare con la regione (Ennio Flaiano). Taluni titolari dei Fondi medesimi, inoltre, sono stati legati tra loro da rapporti intellettuali o di amicizia, fattore che incrementa ulteriormente la ricchezza e la varietà dell'Archivio. La responsabile, Diana Rüesch, lo descrive come il Fondo di documentazione storico-letterario-artistica novecentesca che ha consentito alla Biblioteca cantonale di Lugano l'acquisizione di un ruolo comparabile a quello dell'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze o al Fondo Manoscritti di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia. Nei suoi trentotto anni di età, l'Archivio Prezolini ha certamente dato lustro al Canton Ticino, che lo ripaga garantendogli da solo il sostentamento ordinario. Va comunque menzionato a riguardo, il generoso gesto di un medico sanremese di origine sarda, Antonio

¹ Fondata da Luigi Lavizzari nel 1861, raccoglie le pubblicazioni inerenti al Canton Ticino: scritti di autori ticinesi, opere concernenti il Ticino oppure edite o stampate nel Cantone. Si tratta di un centro di documentazione non strettamente librario, ma con carattere più vasto, in grado di preservare la memoria collettiva del Paese.

² Il fondo antico della Biblioteca è costituito da manoscritti e opere stampate fino al 1850. Il nucleo principale riunisce i volumi di cinque dei tredici conventi soppressi dal governo cantonale alla metà del XIX secolo (S. Antonio abate e S. Maria degli Angeli di Lugano; S. Giovanni Battista e S. Francesco di Mendrisio, e il Collegio Papio di Ascona). Le acquisizioni successive risalgono alla seconda metà dell'Ottocento, con l'arrivo di volumi di studi danteschi e manzoniani, e ad anni più recenti con acquisti mirati di opere soprattutto d'interesse filologico. Di notevole importanza le donazioni: ad esempio, quella del bibliofilo Sergio Colombi, che nel 1962 regalò alla Biblioteca un centinaio di incunaboli. Da gennaio 2015 è in corso un progetto di riorganizzazione del Fondo.

Varoli, che nel 1996 lasciò all'Archivio una cospicua somma di denaro con cui per anni è stato finanziato il lavoro di riordino dei singoli Fondi. La sezione manoscritta novecentesca della Biblioteca cantonale di Lugano, inoltre, è un progetto in costante divenire, e soprattutto i documenti ad essa aggregati non giacciono inerti, ma sono oggetto continuo di esplorazione e di ricerca. I maggiori fruitori sono senza dubbio studenti universitari che, autonomamente o indirizzati dai loro docenti, si concentrano sui documenti conservati nell'Archivio Prezzolini e nei Fondi annessi: tesi di licenza, tesi di laurea o di dottorato, sono tra le motivazioni più comuni. Ogni anno viene facilmente raggiunto il numero di circa trecento consultatori, tanto che complessivamente - dato questo risalente al 2005 - a partire dai documenti di questo Archivio sono state pubblicate in Svizzera, in Italia e altri Paesi, circa mille opere a stampa, tra monografie, saggi, atti e articoli.

Un intento simile a quello degli studenti universitari appena menzionati, mi ha spinto ad incrociare la via di Lugano. Riporto dunque, in questa sede, l'esperienza vissuta nel febbraio 2015 presso la Biblioteca cantonale: fra i tanti autori legati al Ticino, infatti, si annovera anche Guido Ceronetti. Nessuna vicinanza familiare con la regione questa volta, né motivi di provenienza o di soggiorno temporaneo: quello che unisce il filosofo ignoto al Canton Ticino è piuttosto un legame affettivo. Cosa siano per lui, appunto, il Cantone ticinese e, segnatamente, Lugano e la sua Biblioteca, lo spiega bene egli stesso in un'intervista rilasciata il 19 settembre 1994 a Manuela Camponovo e pubblicata sul «Giornale del Popolo». Allora fu resa ufficiale la sua decisione di cedere le proprie carte al Ticino e quella del Governo cantonale di acquisirle e di assicurarne inventariazione, promozione e valorizzazione. Ripercorrendo il suo rapporto con la città, Ceronetti si esprime in questi termini: «Per me l'estero sono Lugano e Parigi, da decenni. Le collaborazioni di lavoro iniziarono con la RSI. Credo che fui interpellato per la prima volta intorno agli inizi del Settanta per un'intervista telefonica». Poi, alla domanda sul perché della scelta di Lugano, l'autore chiarisce così le sue motivazioni:

Qui c'è la lingua italiana che bisogna un poco puntellare, mi sembrava bello e utile, più utile che in Italia, più utile certo che in Francia. Qui la lingua italiana ha più necessità di essere medicata perché si sa che sono in calo i parlanti, a favore del tedesco. E poi io amo le periferie. E questo è un lembo, se non d'Italia, d'italianità spirituale. Così ho scoperto vecchie radici non visibili. Quindi, anche se le altre opzioni avevano del seducente, questa affettivamente restava la migliore. Diciamo la verità: io sapevo già che avrei dato le mie carte a Lugano.¹

Più difficile è invece stabilire quando sia maturata questa decisione, quando divenne una certezza, nonostante nell'aria vi fossero altre possibilità, come il Gabinetto Vieusseux di Firenze. Per molto tempo, Ceronetti non lasciò trapelare nulla in materia. Non nel maggio del 1988, quando venne invitato per tre sere consecutive a Lugano, dove portò al Teatro Foce il suo spettacolo *Mystic Luna Park*, dalla rivista «Bloc Notes». Non ne fece menzione neppure all'amico Gilberto Isella, animatore insieme a Giovanni Bonalumi di quella manifestazione, durante un incontro promosso nell'ottobre del 1990 al Centro culturale *Elisarion* di Minusio. Perciò dell'intenzione di cedere il suo archivio a Lugano, non si trova traccia nemmeno nel numero speciale intitolato *Un Tè con Guido Ceronetti*, che «Bloc Notes» gli dedicò nel '94. Né vi si accenna nella lettera aperta a Liliana Ghisletta, pubblicata dapprima, con il titolo *Cerca casa in Ticino*, nel bollettino dell'Editore Armando Dadò, e ripresa poi dal «Giornale del Popolo» il 14 maggio 1993. Lettera che tuttavia ebbe un impatto notevole tra gli amici più intimi dell'autore, e anche fra una più vasta cerchia di estimatori, che, taluni avvicinandolo direttamente, altri per intuizione, avevano colto il suo desiderio di fare del Canton Ticino una nuova Cetona. Si esprime dunque così nella lettera a Liliana:

Le ricerche che cominciai almeno quattro anni fa, non hanno dato finora risultato, sebbene nel frattempo sia cresciuto il numero di lettori e degli amici che ho presso di voi. [...] Le prove col pendolino mi dicono che la Svizzera italiana ticinese potrebbe essere un luogo adatto per me: spero di non sbagliare nell'interpretarne i segnali. Ma, per abitare, questo non basta: ci vuole un'occasione, ci vuole un contratto, che dovrebbe essere esclusivamente d'affitto.²

¹ *Dal Fondo senza fondo. 50 testimonianti per Guido Ceronetti*, presentazione di Diana Rüesch, in «Cartevive», XVIII, n. 1 (40), agosto 2007, p. 8.

² G. CERONETTI, *Cerca casa in Ticino*. Lettera aperta a Liliana Ghisletta, «Giornale del Popolo» [Lugano], 14 maggio 1993.

La casa desiderata doveva rispondere a esigenze precise: quattro camere, una cucina a gas, un balconcino o un terrazzo con vista sulle montagne, preferibilmente su un piano solo, niente *moquette*, un impianto di riscaldamento autonomo e non elettrico. L'inferno urbano e le giungle asfaltate - come ama definirle - a distanza di sicurezza, ma non eccessiva: di fondamentale importanza, poi, il collegamento del luogo a un ufficio postale e così a una fermata ferroviaria.

Le richieste specifiche di Ceronetti unite alla difficoltà di trovare un angolo di mondo adattabile ai suoi desideri hanno prolungato di molto i tentativi dell'autore e delle persone a lui care. In una lettera del 21 gennaio 2001 infatti - ben otto anni dopo quella inviata all'amica Liliana - Ceronetti ribadisce il tentativo fallito: «Penso da tempo ad un eventuale mio trasferimento in Ticino, l'ultimo certo di un'esistenza arrivata al settantatreesimo anno, età che è insieme inusuale e attraente quando si tratta di sradicamento volontario [...]. Cerco una casa possibilmente nei dintorni di Lugano, in un comune piccolo, dove non ci fossero solo delle ville di facoltosi, ma del verde-verde, residui di campagna, di prealpi, di qualche orto, qualche vigna, una Posta vicina, delle presenze umane non disumane».¹ Ricognizioni sfociate in un nulla di fatto. Pur non avendo trovato

¹ L. SGANZINI, *Una casa per Ceronetti*, in «Cartevive», XVIII, n. 1 (40), agosto 2007, p. 111. A conferma della lunga ricerca di un alloggio, ancor prima della scelta di Lugano, cito un articolo datato 1988: «Abitare è profondo e mutare il luogo dell'abitazione è pauroso. La superficialità del carattere nomade è forse dovuta all'assenza di un luogo delimitato: la frontiera americana, il carro zingaro non hanno fatto germogliare pensatori. Ma trovi tutto occupato, e tutto fuori dei limiti di una spesa ragionevole, e tutto brutto e tutto miasmatico». Se pensa a un luogo dove vivere, Ceronetti allora sceglie «le Alpi» che «fanno parte dell'essenziale. Dalle Marittime alle Giulie: entro quest'arco non è impossibile l'abitare, perché una buona parte dell'arco è escluso dall'abitabilità umana normale: io mi fermerei tra i novecento e i milletrecento metri, poco più poco meno. Il brutto è arrivato anche ai tremila, ma non lo vedrò mai: quello dei fondovalle non lo vedrei che di passaggio. Ci sarà uno sperone, dove sia abbarbicata gente "buona"? La difficoltà, per chi cerca casa, è anche questa: di ritrovarsi, come in un Club per soli Soci, tra gente "veramente buona", fornita di senso sociale ad oltranza, bisognosa di rendere servizio, orripilata all'idea di dare disturbo ad altri viventi. Forse è più facile trovarla vicino all'Himalaya, ma la scelta himalayana sarebbe per me la definitiva, dovrei eliminare infiniti attaccamenti superflui» (G. CERONETTI, *Una casa sulle Alpi*, «La Stampa», 7 ottobre 1988). La richiesta di Ceronetti ha ricevuto anche in questa occasione risposte di amici e estimatori; riporto brevemente, tra tutte, quella del giornalista Paolo Barbaro: «Immagino che molti abbiano scritto a Guido Ceronetti dopo il suo ultimo articolo, offrendogli la casa sulle Alpi che sta cercando. Io gli propongo una casa a

un domicilio di suo gradimento e in linea con le sue possibilità economiche - «C'è un limite, modesto, oltre il quale non posso andare. La debolezza cronica della Lira mi impone una struggente prudenza»¹ - tuttavia i rapporti di lavoro e personali, le visite, le attenzioni e le cortesie nei confronti della Biblioteca di Lugano si sono fatte ancora più frequenti in quegli anni. Sino ad arrivare al settembre del 1994, con l'ufficializzazione della cessione del suo archivio. Nella presentazione di «Cartevive», *Dal Fondo senza fondo. 50 testimonianze per Guido Ceronetti*, la direttrice Diana Rüesch specifica inoltre che la Biblioteca, che già accoglieva le carte di Prezzolini e di Flaiano, «lo aveva visto tra i suoi frequentatori almeno quindici anni prima: ne nacque, per esempio, un rapporto di stima con l'allora direttore Adriano Soldini che lo invitò più volte a parlare durante convegni, presentazioni e manifestazioni di varia natura (inviti che Ceronetti spesso respingeva con cordialità pari alla fermezza, ma qualche volta accettò, come in occasione del Convegno su Manzoni del 1985)».² Un rapporto dunque segnato dal rispetto e dall'ossequio, sbocciato poi in un'amicizia non priva di aneddoti: nell'imminenza dell'arrivo, non sempre preannunciato, dell'illustre ospite, Soldini si preoccupava infatti di procurargli dei quaderni di carta rigorosamente riciclata, che all'epoca in Italia non si trovavano, e che a Ceronetti probabilmente sembravano più puri, con minor rischio d'imbroglio poiché svizzeri. Quei quaderni, «oltre trecento, di vario tipo e grandezza»,³ contengono le diverse stesure di testi successivamente pubblicati, e così anche varianti di poesie, appunti di storia della medicina in rapporto con la letteratura, con le malattie bibliche, e molti materiali confluiti poi - nel 1984 - nel *Silenzio del corpo*.

Tutti segnali indicativi che hanno certamente contribuito alla decisione del 1994, accompagnati anche dalla percezione di un apprezzabile senso della misura,

Venezia. Potremmo cercarla insieme, ce n'è ancora. Una casa come tante: da riparare, da rappazzare. [...] Freddina, sgangherata, grande da perdersi; o troppo piccola, scomoda. [...] Vecchia e disastata, in quartieri periferici perché costa meno: la Venezia più povera e più bella» (P. BARBARO, *Casa in Laguna*, «La Stampa», 18 ottobre 1988).

¹ G. CERONETTI, *Cerca casa in Ticino*. Lettera aperta a Liliana Ghisletta, cit.

² *Dal Fondo senza fondo. 50 testimonianze per Guido Ceronetti*, cit., pp. 9-10.

³ *Ivi*, p. 10.

della discrezione, e dal desiderio da parte dell'autore di evitare l'invasività - cui non poteva sottrarsi completamente - della sfera pubblica. I collaboratori della Biblioteca cantonale sembravano incarnare perfettamente queste caratteristiche, ribadite dallo stesso Ceronetti sempre nell'intervista rilasciata a Manuela Camponovo: «Certamente, non è stata la bellezza della sede a incantarmi»; ed è affermazione che colpisce, precisa la Rüesch, «se riferita al progetto firmato da Rino Tami nel 1940: ancora oggi è considerato tra i capolavori dell'architettura del secolo scorso, a due passi dal lago, a poche centinaia di metri dal centro della città, nel mezzo di un parco botanico tra i più belli d'Europa». «Naturalmente», prosegue, «altri criteri di giudizio hanno influenzato (positivamente dal nostro punto di vista) la scelta: l'affidabilità del servizio, il prestigio di cui il nostro Archivio gode ormai internazionalmente, nel campo dell'italianistica, accumulato grazie al lavoro svolto, già prima dell'arrivo delle carte di Guido, sui lasciti di Giuseppe Prezzolini, Ennio Flaiano e altri, una certa immagine (ideale) della Svizzera, di una Svizzera che forse non c'è più e che Guido per primo ha visto in questi ultimi anni cambiare, non sempre in meglio e anzi più spesso avvicinandosi a standard che, fatte le dovute proporzioni e distinzioni, avvicinano Lugano alla sua Torino, a Mantova, a Firenze, a Roma, a qualsiasi altra località europea».¹

Cedute a tappe, tra il 1994, il 1996 e il 2003, le carte di Ceronetti si conservano ancor oggi nell'Archivio Prezzolini. Basandomi su un estratto dal libro *Progetto Biblioteca. Spazio, storia e funzioni della Biblioteca cantonale di Lugano* del 2005, mi provo a descrivere il "Fondo senza fondo". Si tratta di un Archivio aperto che si arricchisce quotidianamente di nuove accessioni, essendo lo scrittore tuttora in attività. Le sue carte sono, per il momento, suddivise nelle sezioni dell'*Opera edita e inedita*, in cinquanta scatole, composta essenzialmente di quaderni autografi (più di quattrocento), che includono, oltre a poesie e traduzioni, note di filologia, di medicina, di linguistica, di filosofia, di storia, e poi taccuini di viaggio, soggetti cinematografici, testi radiofonici e ancora articoli, recensioni, interviste, polemiche; della *Corrispondenza*, che forma un nucleo in crescita di circa seimila pezzi (conservati in trentaquattro scatole), comprendente,

¹ *Ivi*, pp. 10-1.

tra le altre, lettere di Italo Cremona, Giosetta Fioroni, Claudio Magris, Sergio Quinzio. Tale sezione ha carattere di ideale completezza, avendo lo stesso Ceronetti potuto integrare molti dei fascicoli a lui indirizzati con le sue lettere originali. La sezione dell'*Archivio Figurativo* invece comprende oltre trecento disegni di artisti quali Carlo Cattaneo, Stefano Faravelli, Giosetta Fioroni, Cristina Földes, Manlio Guberti, Giovanni Gromo, Lina Sari, Erica Tedeschi, alcuni dei quali sono anche autori di scenografie del Teatro dei Sensibili; oltretutto non mancano opere grafiche giovanili e altre più recenti dello stesso Ceronetti. Questa sezione raccoglie anche cinque grosse cartelle contenenti pannelli fotografici, creazione spesso fantasiosa dell'autore, intitolati *Autobiografia in bianco e nero*, e due cospicue raccolte di *collages*:¹ una di vecchie cartoline d'epoca, l'altra di ritagli di giornale e grafica varia. Per concludere, ad un'adeguata sistemazione delle tracce del suo lavoro si sottrae per ora il destino dell'altro suo figlio, dell'altra sua anima perfettamente compatibile e compresente, quella del Teatro di strada - l'unico che Guido percepisce come realmente vivo - che infatti non fa parte dell'Archivio. «"Lascio fuori di questa lettera" annotava rivolgendosi a Liliana Ghisletta - "l'argomento teatro. Il mio colorato e generoso atelier marionettistico mi seguirebbe, se trovasse presso di voi ospitalità pubblica. Il Teatro dei Sensibili è planetario, non conosce frontiere"».² Come per la casa di Guido, il Ticino e in particolare il Comune di Ascona, tra l'autunno del 2002 e la primavera del 2003, non è stato in grado di trovare una soluzione che rispondesse alle esigenze del richiedente. Nonostante ciò, com'è agevole constatare, il Fondo archivistico di Ceronetti è talmente vasto e in espansione da poter essere definito, scherzosamente, dallo stesso poeta, un «fondo senza fondo».³ Caratteristica, peraltro, che ho potuto verificare di persona: nei miei tre giorni di permanenza a Lugano, infatti, mi è stato possibile visionare di necessità una quantità minima dei

¹ Ambedue le raccolte sono state utilizzate per esposizioni, nel 2000: la prima, dal titolo *Dalla Buca del Tempo la Cartolina Racconta* al Museo cantonale d'Arte di Lugano, la seconda intitolata *Nella Gola dell'Eone* alla Galleria d'Arte Moderna di Torino (e nel 2004, ridotta, nell'atrio della Biblioteca cantonale di Lugano).

² *Dal Fondo senza fondo. 50 testimonianti per Guido Ceronetti*, cit., p. 11.

³ *Ivi*, p. 5.

documenti dell'Archivio, il tutto sotto l'attenta e disponibile supervisione della responsabile, Diana Rüesch, e della sua collega Karin Stefanski.

In prima istanza, spinta dalla curiosità e consapevole, viste le infruttuose ricerche condotte a suo tempo, della scarsità di materiale critico su Ceronetti, ho consultato gran parte degli articoli, in forma di ritagli di giornale - spesso privi, purtroppo, degli estremi bibliografici - contenuti nella Raccolta Ferrero, sezione dedicata appunto alle recensioni sul filosofo ignoto, pubblicate per la maggior parte sulla «Stampa». Tra i vari pezzi: le proposte rivolte all'autore in risposta al suo desiderio di trovare casa in Ticino (*Una proposta per Ceronetti. Casa in Laguna*, di Paolo Barbaro); divagazioni sulle “sbronze della tecnica” che non compensano la perdita delle favole, dei miti, della natura, a margine del volume *Difesa della luna e altri argomenti di miseria terrestre (Un libro di Guido Ceronetti. Devastata la Terra, evviva la Luna!*, firmato D.); elucubrazioni riguardanti la possibilità effettiva di essere felici in questa vita (in un'intervista a Ceronetti di Alfredo Todisco, *Ceronetti, è possibile la felicità?*, edita nel «Corriere della sera»). Si tratta dunque di una quantità abbastanza cospicua di materiale attinto rispettivamente dal fascicolo *Articoli di Guido Ceronetti: duecentoventidue articoli dal 1965 al 1991*, e dalla raccolta di *Articoli su Guido Ceronetti: cinquantacinque articoli dal 1964 al 1991*, che permette di scoprire qualche aneddoto in più sull'autore, restio da sempre a lasciar trapelare informazioni sul suo conto. L'intervista firmata da Giorgio Calcagno, *Partita a boxe con Ceronetti*, ne è un esempio palese:

Il suo profilo potrebbe ispirare Dürer, la sua vita un romanzo di Quevedo, i suoi umori un soggetto di Buñuel. [...] Ceronetti si nasconde dietro le parole, crea continuamente maschere - e forse per questo inventa addirittura un teatro - per dissimulare la figura dell'autore dietro le proprie rappresentazioni. La sua iracunda dolcezza, la sua tenera rabbia fruttano scaglie di una sapienza che deflagra scontrosa in un mondo di verità tutte consumate, dominato dagli ukase della moda. Lui scende direttamente dai profeti biblici che non si stanca di tradurre e ritradurre, contro le parole d'ordine del quotidiano.¹

¹ G. CALCAGNO, *Partita a boxe con Guido Ceronetti. Per sapere chi è cercare il suo contrario*, «La Stampa», 16 luglio 1991.

Alla domanda di Calcagno: «Chi è Ceronetti?» infatti, l'interessato non si smentisce: «Potrebbe farmi una domanda più difficile? Mi sarebbe meno difficile rispondere».¹

In secondo luogo, la ricerca è proseguita all'interno della sezione *Saggi e racconti*, suddivisa in più sottocategorie (nove per la precisione) : *L'occhiale malinconico* (comprendente una trentina di saggi su argomenti di vario genere); *La casa del medico* (abbozzi di racconti risalenti al 1968); *Materiali per lo studio di medicina* (centotrentanove fogli manoscritti e, alcuni, dattiloscritti con correzioni autografe); *Deliri Disarmati* (sezione avente due sottocategorie, che illustrerò poi nello specifico); *Materiali per articoli e libro satirico*, riferiti a una prima stesura de *La pazienza dell'arrostito*; *Supplementi* (articoli e testi ritrovati, sia editi che inediti, e poche varie); *Scavi e segnali* (comprendente il lavoro di ricerca poi confluito nel volume pubblicato da Tallone nel '92); *Seconda stesura originale dattiloscritta della prefazione a "La Joie de vivre" di Emile Zola* (B.U.R.), e un'ultima sezione denominata *Viaggio in Italia* (contenente foto e documentazione varia).

Fra tutti, mi sono fermata inizialmente sugli abbozzi di racconti datati 1968: nel fascicolo hanno colpito la mia attenzione tre prose brevi, conservate in fogli dattiloscritti, che descrivo sinteticamente. La prima, intitolata *La casa del medico*, riporta la storia di una giovane donna senza nome ed è ambientata nella periferia di Torino; qui, lo strano ambulatorio di un medico, anche lui innominato, ospita molte donne in attesa di abortire. La protagonista, già operata dallo stesso chirurgo in passato, attraversa una porta-specchio per salutarlo, ma questi non la riconosce perché impegnato a scrutare una vulva appesa a un filo che scende dal soffitto. Il medico monologa come un pazzo parlando di Torino e della sua malinconia autunnale, ma della donna non conserva alcun ricordo - l'ha cancellata dalla sua memoria. La donna esce dalla stanza, delusa, senza dire una parola. Il secondo pezzo, *L'unicorno. Balletto*, ha come protagonista un energumeno, padrone di sette mogli che lo servono e gli ubbidiscono ciecamente. Non molto contento della severità del marito, le donne si consolano in sogno grazie alla visita

¹ *Ivi.*

di un bellissimo unicorno che giace - e con grande soddisfazione reciproca, sottolinea l'autore - ora con l'una ora con l'altra. Il marito, immerso quotidianamente nello studio della Bibbia, fiuta la presenza della creatura magica e trova, alla fine, un modo per contrastarla. Si serve di una zingarella vergine come esca e raggiunge lo scopo catturando e uccidendo l'amante delle mogli: con un colpo secco, sega crudelmente il bellissimo corno dell'animale. Il terzo racconto, *Il Tunnel fantastico*, introduce invece un progetto edile tutt'altro che comune: i tunnel sono molto noiosi, premette l'autore, perciò facendone uno interamente umano si avranno finalmente emozioni. Alcune migliaia di uomini e donne serviranno per portarlo a termine, disposti fra loro a carponi coi loro maggiori meati, l'alto e il basso, applicati in linea orizzontale, in modo da formare un unico e lunghissimo condotto immobile di canale digerente. Aruspici, anatomisti, teologi, criminologi, studiosi di Psiche e anche persone semplici e incolte vi prenderanno parte, dando vita all'ennesima parodia della specie umana.

Sono passata poi a esaminare il fascicolo dei *Deliri Disarmati*, suddiviso rispettivamente in due sezioni: *Dattiloscritti* (centosessantotto fogli con interventi e correzioni autografe) e *Testi non accolti o rifatti per l'Edizione Einaudi* (quarantadue componimenti). Ne ho ricavato sedici testi di particolare interesse: per la maggior parte conservati in fogli dattiloscritti (alcuni aventi correzioni e aggiunte di mano dell'autore), altri sotto forma di ritagli di giornale corrispondenti ad articoli di Ceronetti già pubblicati. Ne sono un esempio *La cassaforte della Zia Clotilde*, poi inserita - con qualche variante - nei *Deliri*, e il racconto *Essere Gesù*, conservato sia in articolo che in foglio dattiloscritto. Interessante poi la presenza di testi non accolti nella serie, appunto, dei *Deliri*, che testimoniano l'inesauribile fantasia dell'autore: *Primo appuntamento con Giovanna*; *Martino uno e M. due*; *Il largo delle Voci. Per Maria Paczowska*; *Anima. 6 agosto 1945*; *L'allieva* (in due versioni separate); *Il quartiere B.A.Q.*; *Collage impaziente*; *Essere Gesù*; *Osceno corpo*; *Custode e manichino*; *Così fan tutti*; *Attualità del fantastico*.

Sempre nella sezione dedicata alle opere di Ceronetti, è conservato anche il sorprendente inizio degli *Avventurieri di Parigi*, romanzo inedito,¹ non terminato, contenuto nel fascicolo *Anni della Resistenza*. Datato 1947, racconta la storia di tre avventurieri, invischiati in un qualche traffico illecito o in un complotto nei confronti delle autorità. Il primo capitoletto - di soli due fogli dattiloscritti - intitolato *Il governatore della Bastiglia*, li vede impegnati in una discussione accesa con lo stesso, Sua Eccellenza il Duca *Egidio d'Angoulême*. Omino sui cinquant'anni, basso di statura, piuttosto tarchiato, aveva capelli color grigio sporco ed occhi azzurro cupo; cede subito alle richieste dei suoi interlocutori, i protagonisti *Clermont* e *La Ferroche*, decisi ad ottenere la sua firma per la liberazione dell'amico *Le Caillard*. Ingiustamente accusato per le ferite inferte al Conte di *Tovern*, suo sfidante in duello, il prigioniero viene poco dopo rilasciato grazie all'insistenza dei due. L'inseguimento da parte delle Guardie Reali prosegue per tutta la notte sino ad arrivare all'osteria *Odenolle*, ultimo nascondiglio degli avventurieri che, stremati dalla lunga corsa attraverso Parigi, vi scovano un passaggio segreto: una scaletta a piuoli conduce infatti ad un oscuro sotterraneo. Con il ritrovamento di un colpetto di trine insanguinato lungo i meandri della galleria, si conclude il secondo capitolo, ancora più breve del primo (*Il mistero della Contrada d'Ateville*). Usciti dalle cloache di Parigi, i tre avventurieri si separano, turbati dalla recente scoperta. *La Ferroche* si dirige verso il *Palazzo dei Fontainebleau*, lo stesso che dà il titolo al terzo capitolo. Qui, a colloquio con il conte, il giovane trema ed estrae repentino dalla tasca il colpetto insanguinato. Entrambi lo riconoscono, mostrandosi terrorizzati. Recarsi ad *Alençon* è il prossimo obiettivo. Lì, al vecchio campanile della cattedrale, suonano già i dodici rintocchi della mezzanotte: tre ombre svicolano dunque rapidamente lungo la *rue de Chauvigny*, verso la villa del Conte di *Tovern*. Ne attraversano silenziosamente il giardino in quel luglio del 1679 e si portano sotto la casa, nel

¹ Definito altrove «terra ignota, sponda anomala, patria d'altri», il romanzo è un genere solamente sfiorato dall'autore. «Una lunga vita spesa quasi interamente lavorando nel verso, nell'aforisma e nella colonnina di giornale», sboccia però, in età avanzata, nell'unico vero romanzo di Ceronetti: *In un amore felice* (G. CERONETTI, *In un amore felice*, Milano, Adelphi, 2011, p. 9).

tentativo di arrampicarsi: ma sul più bello il romanzo s'interrompe con tre puntini di sospensione (capitolo quarto, *Un'impresa audace*).

A concludere questa breve rassegna sono i materiali contenuti nella sezione *Puerili*, riferiti appunto ai primi anni di scuola dell'autore. Due componimenti di casa, *La leggenda della Chiesa nel Bosco* e *La Mamma Scolara* evidenziano già la propensione del giovanissimo Ceronetti alla scrittura. Si affiancano infatti ad una lunga serie di quaderni e testi manoscritti (a partire dal 1932) che sono stati conservati gelosamente negli anni contribuendo, oggi, alla variegata composizione dei materiali dell'Archivio. Su gentile concessione della vice direttrice Karin Stefanski, come ultimo, mi è stato possibile prendere visione anche dei coloratissimi *collages* di mano dell'autore; quasi centocinquanta pannelli, gli stessi esposti nella mostra del 2000 presso la Biblioteca cantonale di Lugano, degna conclusione della mia visita.

2. Le due versioni di «*Aquilegia*»

Aquilegia era già, forse, da vivere; perché anche scriverla? Il mestiere, un impegno d'anime, l'hanno voluto. [...] 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, [...] 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 un vago manoscritto tra una Cattedrale e un Caffè, è stata fatta uscire, come qui la vedi, la primavera successiva. [...] Doveva essere una fiaba: [...] se invece [...] *Aquilegia* sia, senza averlo preteso o saputo, riuscita altro, i padroni delle definizioni definiranno.¹

La stagione diluviale dei libri che raccontano, secondo Ceronetti, solamente storie tristi a chi ne sta vivendo di peggiori, non è il motivo che l'ha spinto a scrivere *Aquilegia*. Destinata sia agli adulti che ai bambini, non contiene nulla di sconveniente per loro, eccetto «alcune pause di riflessione e catene di allusioni

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, quarta di copertina.

severe»¹ di cui il filosofo ignoto ha preferito caricare il lettore piuttosto che sgomberare il racconto. Lo studio costante dei segni, molte cose accadute e altre visioni ne descrivono la genesi, alla quale ha contribuito molto la sollecitudine della persona che ne ha realizzato l'interpretazione figurativa: Erica Tedeschi. L'aquilegia, perciò, «raccolta sulle Alpi dove va scomparendo dopo l'aquila e il falco»,² non muore in un vasetto d'acqua come qualsiasi fiore, piuttosto si trasforma, immune dallo scorrere del tempo, in una fiaba ancora da scoprire. «Sei stato il primo a ripescarla...», suggerisce Tazia Nuvolati nell'intervista inconsueta con Ceronetti sulla «Stampa», *Profumo di Aquilegia*, datata 13 dicembre 1988. «Ho visto» - conferma l'autore - «che, ripulendo, riverniciando lo scafo, può ancora far dire: ecco uno scafo abitabile, con degli armadi in ordine. L'ho rideposta sul fondo, a disposizione dei palombari». Pubblicata in seconda edizione da Einaudi, nel 1988 (prima edizione Rusconi, 1973), la favola sommersa ripercorre il mito fondamentale del pellegrinaggio in cerca della verità nascosta; *Aquilegia* «mi riguarda come *parola*, parola che si è fatta pensare, dire da me. [...] E oggi che la sua genesi privata è lontana, trovo che c'era del giusto, che *Aquilegia* non fece male a voler essere».³ Ceronetti presenta così la seconda edizione, frutto in realtà di una puntigliosa riscrittura in cui si alternano e assommano interventi di stile, aggiunte, tagli e risistemazioni complessive. Le pagine che seguono sono dedicate a un primo tentativo di caratterizzazione delle due versioni di *Aquilegia* e delle principali tipologie di varianti.

Da un punto di vista strutturale, il testo non sembra andare incontro nel passaggio dalla prima alla seconda edizione a mutamenti particolarmente significativi. La distribuzione dei capitoli, in totale ventuno, rimane la stessa; tuttavia Ceronetti non disdegna l'inserimento di aggiunte, precisazioni, divagazioni che tendono a dilatare lo spessore del racconto. Più asciutta nello stile e nella forma narrativa, la prima versione manca di alcune descrizioni e di taluni

¹ *Ivi.*

² *Ivi.*

³ T. NUVOLATI, *Intervista inconsueta con Ceronetti. Profumo di Aquilegia*, «La Stampa», 13 dicembre 1988 (poi in G. CERONETTI, *Aquilegia [Colloquio con l'autore di «Aquilegia» sulla sua «favola sommersa» di Tazia Nuvolati]*, Torino, Einaudi, 1988, p. 227).

giochi letterari che movimentano in sede di riscrittura l'invenzione ceronettiana. Il primo esempio riguarda la caratterizzazione di Sigè, protagonista di un intero capitolo, il secondo (*Il cane parlante*). Illuminati dall'antifrasi dotta del suo nome, Enarchí e Olàm fantasticano sul nuovo compagno di viaggio: «Avere con noi un cane parlante ci piacque molto. Il suo sigillato parlismo ci emozionava». Lo spunto dà luogo, nell'edizione Einaudi, all'innesto di una piccola divagazione umoristica:

Sorridevamo pensando che, nella perfetta repubblica immaginata da Saint-Just, l'amante del laconismo, gli sarebbe stato attribuito il premio annuale di Eloquenza. C'era anche un'altra piccola stranezza... Il nostro cane era incontestabilmente maschio, sebbene portato all'ascetismo; *Sigè* invece, nella lingua degli Elleni da cui proviene, è femminile. E con questo? Uomini di sessualità e sesso non ambigui si chiamano Carmen, Orzata, Brunilde, Fedora, Nanda! Nessuno si è mai chiamato Sigè, ma ora che l'autore geniale di *Aquilegia* l'ha dato a un cane parlante, non mancheranno i nati maschi destinati a dichiararlo proprio, e davanti alle autorità.¹

Analoghe modalità di intervento si colgono nel capitolo settimo, *Il rospo mendicante*, dove i protagonisti devono fare i conti con una torre magica, dalla cui cima «cadevano pezzi di piano, e anche piani interi, travi, finestre, pavimenti, letti, tappeti, e forse anche persone, senza fare il minimo rumore».² Era una specie di museo dell'Insolito, stravagante figurazione dell'aldilà, abitato da individui senza volto e senza nome, invisibili agli occhi di Olàm e Enarchí. Le scale infinite e i moltissimi piani da percorrere, impedivano ai visitatori di vederne la fine, tanto da immaginare l'esistenza di stanze, cunicoli e segrete non percorribili dal piede umano. Il quadro si arricchisce a questo punto di una divagazione filosofica sui musei, assente nella prima stesura:

Oh i musei non saranno mai esplorati realmente, da cima a fondo, eccetto che da qualche loro Direttore dei più forti, non perché manchi il tempo, ma per difetto di coraggio. È noto che i veri musei hanno tutti delle stanze chiuse al pubblico, segretissime, e ciascuna è una foresta magica. L'Occidente, ideandoli e moltiplicandoli, partì per una delle sue disperate crociate contro il Tempo e approdò alle Indie sconosciute: qui, nonostante milioni di cartellini pieni di nomi e di date, tutto quel che ebbe un nome torna a implorare un nome, impegnando una

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, p. 9.

² G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, p. 53.

lotta estenuante col visitatore che si lasci prendere dall'incantesimo, fortissimo in tanta segregazione. Noi avevamo passato, nel visitarne più o meno a quel modo, un notevole numero di anni-luce.¹

Abbondano - come è noto - i luoghi incredibili sulla via aquilegica, uno fra tutti il *grande mercato*, avvolgente quanto «i vapori di un bagno turco».² Sentito da Enarchí e Olàm come «una Massada formidabile, una Montségur disperata dell'umano»,³ il mercato mieteva vittime una dopo l'altra, stracolmo com'era di vivande infette e velenose. I due, pensosi e pii, si lasciano così andare ad un pianto liberatorio: lacrime versate sull'Umano che moriva e lasciava posto al Disumano, sempre più inarrestabile. «Infinitamente stupido, illimitatamente volgare, enormemente arrogante»,⁴ quest'ultimo vinceva su tutto, senza che nessuno potesse realmente contrastarlo. «La gente», allora, «guardava meravigliata: - Perché piangono quei due? Chi sta morendo?».⁵ Tuttavia le voci della folla non intaccano le convinzioni di Enarchí e Olàm, ancora sicuri (nella prima versione) di poter recare un qualche soccorso:

Quando la ferita era troppo forte, [...] tentavamo, molto debolmente, di contrattaccare. Facevamo piani d'azione: Umano è in pericolo mortale, portiamolo al sicuro, in una fuga di notte! Recintarlo di ferro, circondarlo di furioso cane! Mettergli al collo l'interdetto sacro, anche se non serve più a niente, anche se alla minaccia non corrisponde nessun castigo, anche se l'interdetto serve soltanto a far ridere gli imbecilli. Far pagare ogni cessione di Umano un prezzo mostruoso, irraggiungibile dal suo contrario, con rimandi esasperanti, con elusioni scaltre: che Disumano si torca, sudi freddo, crepi di un attimo di paura di perdere una volta tanto. Oh serpentificarsi, colombe. Oh armarsi, agnelli, di ogni specie di uncini, di artigli, di arpioni, di raffi. Chi tocca il mercato sappia che un demone vendicatore gli succhierà il sangue. Chi taglia un ulivo muoia nella notte. Chi mette l'Economia prima degli angeli, sia impiccato a un enorme sbadiglio. Chi scaccia il mistero e il destino dagli atti umani, sia flagellato a morte.⁶

Tutti buoni propositi che svaniscono nella stesura dell'88, dove Ceronetti depone l'enfasi retorica e privilegia il registro satirico e grottesco:

¹ *Ivi*, p. 56.

² *Ivi*, p. 79.

³ *Ivi*, p. 80.

⁴ *Ivi*.

⁵ *Ivi*.

⁶ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, p. 117.

Proprio in quei giorni, un fantastico mercato nel cuore di una città che amavamo, già ridotto al silenzio, era stato aggredito dai demolitori, e al suo posto un progetto di falsi geometri prevedeva un gigantesco Cubo perfettamente sferico, all'interno e all'esterno rivestito di ghiaccio confortevolmente riscaldato, nel quale non si sarebbe fatto che commercio di morbi medi e superiori: dall'erpete semplice al grande tumore cerebrale, dall'epatite di Perachio alla sindrome di Boro e Talk. Pensando a questo, ci sorrisero immagini di castigo per tutti i falsi geometri del mondo, all'opera per edificare un mondo e delle città di desolazione: tanti colpi di frusta da sparagliarne le natiche nell'aria come un volo pallido di tarme.¹

Fitto di aggiunte e risistemazioni, il capitolo undicesimo risulta il più drasticamente rimaneggiato dall'autore, che di fatto sostituisce quasi per intero la sezione riguardante *La venditrice di fettuccia*.² Soltanto la parte iniziale si conserva intatta: «La venditrice di fettuccia, con la sua cassetina sul petto, i lunghi orecchini, le trecce nere, i grossi fianchi, la faccia bruciata, l'appiccicosità gitana, emergeva da un grano di sabbia, nitido come una perla, dell'*inexorable tempus*. Senza di lei, il mercato è una faccia priva di un occhio».³ Circondata da un gruppo di bambini sudici, smerciava la sua fettuccia a caro prezzo, mostrando un'abilità di venditrice smaliziata:

«La vuoi? Un milione».

Se per un metro di fettuccia le davi un milione, ti andava dietro pretendendone un altro mezzo. I bambini, fingendo di abbracciarti, ti strappavano le catenine d'oro. Le proponemmo un mucchietto di monete fuori corso; accettò subito.

Da un arrotino ambulante che piangeva la morte dei coltelli come fossero suoi figli (lo erano) e inutilmente si sforzava di dare un filo sulla sua mola a fucili e giornali, ricevemmo una tascata di monete del tempo dei suoi guadagni in cambio di argomenti che avrebbe rivenduto, bene affilati, ad alcuni cattedratici. La donna e i bambini accolsero le monetine con straordinaria gratitudine. La richiesta del milione era una forma di pudore, o di retorica, per nascondere l'amore delle monetine. Tuttavia i bambini alleggerirono Enarchí di un anellino d'oro finto e di una collanina di perle false, prudentemente comprati poco prima. Felici del piccolo furto, non ci rubarono i lacci delle scarpe né i lobi delle orecchie.

La venditrice di fettuccia vide la nostra simpatia e ci recitò questi alchemici versicoli:

*L'uno per gli occhi sarà sempre Due
Per l'occhio oscuro sarà Uno il Due*

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 80-1.

² *Il grande mercato* si suddivide infatti in sei quadri (più un'introduzione); tra essi *La venditrice di fettuccia* occupa il quarto posto.

³ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, p. 135.

*Coprivi gli occhi quando trovi il Due
E col tuo occhio non vedrai che l'Uno.¹*

L'episodio va incontro a una totale riscrittura nell'edizione dell'88, dove il mucchietto di «monete fuori corso» e il carretto ambulante dell'arrotino lasciano il passo a una «moneta di epoca romana» e a una coppia di guardie sospettose:

- Tu vuoi? Un milione.

Ti dava, per un milione, non più di mezzo metro di fettuccia. Questo accendeva l'estro meraviglioso della Contrattazione: scendeva, se eri bravo a tenergli testa, a venti-trenta lire. Intanto i bambini ti saltavano addosso, spogliandoti sempre di qualcosa: di chiavi di lettura, di onde del pensiero, di debiti di gratitudine.

A Olàm portarono via il torrente di idee, ma dopo un momento glielo rinfilavano in tasca. Lui contrattava, intanto: - Ti diamo questa moneta di epoca romana. È falsa, naturalmente, ma c'è il magico profilo di Giulio Cesare!

La donna prese la moneta e baciò con superstizione il profilo di Cesare, grande protettore dei gitani.

- Eccoti tutta la fettuccia!

Nel tempo di questo scambio, i bambini, non tenuti a freno da Cesare, alleggerirono Enarchí di un'emicrania nuova nuova, di due ritardi del ciclo e di una grossa porzione di malumore improvviso, fortunatamente recuperabile. Sapevano però essere generosi: li vedemmo regalare, ad una giovane donna lì vicino, indecisa se prendere l'abito, emorroidi grosse come uova di struzzo, rubate ad un antiquario.

Passano due guardie: sospettano la zingara di aver svaligiato la Banca Nazionale del Pudore. Testimoniamo, per salvarla, di averla vista in quel giorno, in quell'ora, vendere fettuccia ai leoni dello Zoo di Vetro. Riconoscente, messa al sicuro la moneta col profilo di Cesare nella propria cassetta segreta del pudore, la romanichella ci recitò questi alchemici versicoli:

*Rivolta mondo corda dal cielo
La bolla d'aria si fa ringhiera
Nella parrocchia ti fiuta la fiera
Se resti ritto spegni il candelo.*

Saranno stati alchemici, però che brutti versi! Quasi più brutti di quelli di Cecco ascolano e del veggente di Salon. Le due *effe* di «ti fiuta la fiera», specialmente, ci irritarono come un'ortica, ma come cambiare qualcosa in quell'oscura Imperfezione?²

Completamente nuovo poi il quadro intitolato *Le Indie Nere dello Zio Berto*, sostitutivo di quello presente nell'edizione Rusconi. Un taglio netto da

¹ *Ivi*, pp. 135-36.

² G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 93-4.

parte di Ceronetti, che nella revisione complessiva del capitolo decide appunto di eliminare *in toto* il brano che segue.

La farinata

E dopo di lei il mercato risuscitò per noi un'altra simpatica figura: il venditore di farinata. Era una candela di toscano con un unico, lunghissimo dente, forse dono di un unicorno, che spingeva a mano tra la folla una bicicletta con le ruote sgommate, per fare rumore; tra i manubri giaceva un piattone di stagno in sudore, sul quale viveva la sua breve vita, soffice, densa, pepata, insuperabilmente bollente la farinata.

Ne mangiammo enormi fette, che ci svelenarono dalla vista di quei cupi ingeritori di scatoline dell'apotecario, rimpiangendo di averne, nella nostra infanzia, quando il toscano era dappertutto, e Ipocràs non scuoteva la testa sui mercati, mangiata poca. Naturalmente, ci provocò subito un'esplosione di orticaria.

«Quanti anni hai, Farinata?»

«Più di cento».

«È sempre calda?».

«Sempre bollente».

Il suo grido di richiamo era infatti: BELLABOLLENTREE!!!

Bellabollente era una Melisenda di Tripoli, una bellezza arcana e assoluta, che ustionava da vicino, mentre l'altra, di lontano. Trovavi Farinata all'uscita di ogni scuola, dove adesso c'è il distributore automatico di eroina. Era suo merito se tutti i quaderni erano unti. Le madri si disperavano, perché i figli tornavano a casa sfamati e con qualche bruciore di stomaco.

«Lo studio li rovina». Non era lo studio, ma il piatto di Farinata, che a volte era doppio: sotto il giallo della farinata, compariva il marrone del castagnaccio, e nessuno resisteva al pifferaio toscano. Per lo stomaco erano pietre.

«Vogliamo una profezia da te, Farinata».

«Sarà sempre bollente».

Subito, nel mercato, ci fu un pezzo di Bellabollente in decine di ganasce contente. Il piattone di stagno era ripulito, ma Farinata in un momento è di ritorno col piatto pieno: BELLABOLLENTREEEE!!!

Sarà sempre bollente. Questa profezia ci rassicurò.¹

Del tutto differente, invece, il quadro inserito nella revisione dell'88. E ancora una volta il pendolo oscilla dalla nostalgia (dall'evocazione poetica di un mondo scomparso) al registro della deformazione comico-satirica. Parodia delle masse popolari istupidite di fronte ai *media* e alle televisioni, *Le Indie Nere dello Zio Berto* introduce una tematica più attuale, che vanta almeno un precedente nell'opera ceronettiana. La fonte ispiratrice dell'episodio ci riporta infatti a un brano parallelo di *Un viaggio in Italia*: «(Treno per Ventimiglia, notte). Fantastico

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, pp. 137-38.

Bosch notturno di Genova Voltri, acque nere e ferro, astri accesi dal sottosuolo, fuoco continuo, nessuna visibile presenza umana. Letto quasi per intero *Les Indes Noires* di Jules Verne, dove un popolo di minatori sceglie liberamente di vivere per sempre nel fondo di una miniera di carbone, è felice e torna nel mondo di sopra solo in rare occasioni e di malavoglia. Potrebbe essere il futuro delle nazioni nordiche, la nostra scomparirebbe prima. In quelle Nuove Aberfoyle sterminate abiterebbero famiglie di immigrati italiani, conservando la lingua e qualche ricordo, cartoline del Vesuvio ec».¹ Sulla scia del testo di Verne, quindi, la fantasia ceronettiana dà libero corso alle proprie sulfuree visioni:

Le Indie Nere dello Zio Berto

Il mercato non era del tutto in superficie. Si estendeva anche nel sottosuolo. Esitavamo, temendo penuria d'aria, ma nessun'altro aveva tali timori. La claustrofobia dev'essere un male aristocratico; l'umanità claustrofila gode di un'invidiabile spensieratezza, si precipita con una specie di gioia nelle buche, ama vivere nella chiarezza compromessa delle talpe. Sono i più.

Un autore da noi amato aveva scritto un romanzo, *Le Indie Nere* dove l'istinto claustrofilo popolare perveniva alla massima esaltazione: tutto un popolo di minatori si costruiva una città allegrissima, la Nuova Aberfoyle, a migliaia di metri sottoterra, tra le nervature profonde del carbone, e chi doveva ogni tanto risalire lo faceva proprio di malavoglia.

Enarchi era tentata: - Ci saranno meraviglie! come nella Nuova Aberfoyle...

«VISITATE NEL SOTTOSUOLO I REPARTI DELLO ZIO BERTO» diceva un altoparlante. (Riconoscemmo la voce dell'angelo). Qualcuno, vicino a noi, si faceva stoltamente fulminare da un'albicocca.

Lo Zio Berto di quella nuova Nuova Aberfoyle non era un venditore ambulante di sottosuolo: era il sottosuolo medesimo. Laggiù camminavi tra musiche e spari, voci emesse da ombre colorate che non si fermavano mai un momento: «Tutti sul ponte!» «Il dottor Madison è morto, signora». «Il concerto di Bob Caruso nello stadio Finale» e questa specie di ininterrotto spettacolo occupava, ci disse una commessa con le iniziali ZB sul petto piatto, all'incirca l'estensione di un subcontinente come l'indiano o forse di più della metà dell'Oceano Pacifico. Del resto, nessuno li aveva mai misurati, i reparti dello Zio Berto.

Catturata dalle ombre, la folla non usciva più da quelle Indie Nere dove tutto era Zio Berto. Ci si riforniva di un proprio Zio Berto in un punto, di altri più in là, non essendoci nient'altro da acquistare che sempre nuovi modelli e varietà di Zio Berto.

Vedemmo milioni di occhi fissi su Zio Berto; di loro nessuno ci vide.

¹ G. CERONETTI, *Un viaggio in Italia, 1981-1983*, terza edizione con un'appendice di testi inediti e una nuova prefazione dell'autore, Torino, Einaudi, 2014, p. 49.

Allora attaccammo, in un punto dove non erano raccolte molte persone (centomila al massimo) il *Veni Creator*, e altri pezzi di ottimo repertorio: *Vipera*, *Miniera*, *Lili Marleen*, l'Ave Maria dell'*Otello*, la *Carmagnola*, la *Santa Espina*, la danza di Zorbas, il *Tango delle Capinere*.

Per misurare il grado di disattenzione, gettati i vestiti, mostrammo i nostri corpi ancora giovanili completamente nudi, fatto che in qualsiasi altro luogo, o reparto, sarebbe stato notatissimo. Con una lattina di vernice verde e un pennello da barba tracciavamo baffi, punti interrogativi, stelle a cinque e a sei punte sulle loro facce impietrite davanti allo Zio Berto; Sigè leccava con molestia calcolata qualche orecchio attentissimo a Zio Berto (il quale stava ripetendo «Il dottor Madison è morto, signora» per la trentesima volta), tenne in bocca per un po' qualche mano che pendeva, una arrivò a sgranocchiarsela. Ma né ci videro, né ci udirono, né si accorsero dei nostri piccoli scherzi.

- Al fuoco, AL FUOCO! - gridammo, in più lingue.

Uno di qua, l'altra di là a gridare: «Al fuoco! Al fuoco!» per le gallerie: grido terrificante in un sottosuolo affollato. E qualche fiamma da noi magicamente evocata si alzò dal pavimento. In quel momento Zio Berto presentava «L'incendio del bazar della Charité»; nessuno ci udì gridare «Al fuoco!». Desistemmo, piuttosto stanchi.

Pur così impietriti, i clienti-abitatori del reparto mangiavano, lavoravano, dormivano, partorivano, qualcuno anche moriva con impegno - senza però staccarsi da Zio Berto. Parlavano anche, tra di loro, ma non ripetevano che parole dello Zio Berto. Una suora mormorava alla sua Superiora: «Il dottor Madison è morto, signora». La risposta della Superiora fu: «Tutti sul ponte!»

C'erano donne che, appena sgravate, pigliavano a due mani il frutto rognoso dei loro visceri lo scagliavano in braccio allo Zio Berto, che *imitava* perfettamente il gesto del Battista e il gesto del Circoncisore.

Le pupille dei vecchi erano, in realtà, cartoline dello Zio Berto, su cui non era scritto che *Zio Berto*.

- Ci sarà bel tempo, - annunciava Zio Berto. E un giubilo immenso fischiava subito attraverso tutto il popolo delle Indie Nere, lo sollevava fino alla volta delle gallerie.

- Pioverà, - annunciava Zio Berto. E la loro costernazione non aveva limiti. Piangevano, non si davano pace. Leggevi in tutti l'angoscia, l'abbandono.

- Guerra. Fame. Sanguine. Rovine. Vampiri. Stitichezza, - annunciava Zio Berto, *sorridendo* sciocamente. E tutti imitavano quel sorriso, in cui annegava ogni inquietudine.

La nostra curiosità del reparto era più che saziata. Ma da dove eravamo entrati? Dov'era l'uscita? Le nuove Indie Nere ci soffocavano. Zio Berto faceva esplodere musiche come fossero autentiche miscele detonanti. Le ombre rincorrevano perdutoamente un pallone di galleria in galleria, il pallone finiva tra due pali e tutti gettavano un urlo - ma un URLLO! Un urlo da cui bisognava fuggire, fuggire al più presto... Finalmente si accorsero di noi, perché tacevamo, impauriti. Zio Berto urlava e riurlava. Poi apparve il Papa, scendeva da un elefante; poi di nuovo «Il dottor Madison è morto, signora» e l'annuncio - Bel tempo - mentre in dieci o ventimila ci insultavano per non aver urlato con loro, avevano facce deformate da una collera teologica, come se avessimo offeso Zio Berto, che in quel momento erano villaggi di Andalusia e scoperte di tonno in scatola, senza che le ombre cessassero di rincorrere il pallone lungo le gallerie.

Si avvicinava un altro urlo, ma all'improvviso si aprì per noi un pertugio nella volta e vedemmo in alto brillare un Ariete insanguinato e una donna patita in volto, che pareva mantellata di nero e bianco, in atto di accarezzarne le corna. Il pertugio si allargò all'infinito e non vedemmo più lo Zio Berto e il popolo stregato delle sue Indie Nere.¹

Intervenendo sul capitolo diciottesimo (*Il carro di fieno*), Ceronetti vi apporta tutta una serie di modifiche e di aggiunte da cui emerge una versione più dettagliata della storia delle tre sorelle, appena abbozzata nella prima stesura:

Venivano dal Sud o dal Nord? Da Oriente o da Occidente? Questo sarà stato, di sicuro, l'elemento più interessante delle storie che ci sgorgheggiarono, tutte supremamente insignificanti. Credo parlassero a lungo delle loro insofferenze climatiche e dei loro problemi familiari. Sicuramente si trattava di bugie. La verità doveva essere ancora più squallida. Ma l'ordine, la concatenazione di quei racconti interminabili erano sorprendenti. La noia è sempre esattissima. Se perdevano un particolare, correvano subito a riacchiapparlo per inserirlo, opaca inutilità, nella generale vanità del racconto, che secondo loro non poteva fare a meno di quella scempiaggine supplementare.²

Minuzioso e variegato, invece, il resoconto offerto nell'edizione Einaudi (si riprende, per chiarezza, l'*incipit* del paragrafo):

Venivano dal Sud o dal Nord? Da Oriente o da Occidente? Da qualsiasi punto venissero, la loro natura profonda era di sottosuolo. Nazionalità e padri, le tenebre.

E che cosa raccontavano! Di insofferenze ovvie: alle zanzare, alle mosche, ai calabroni, ai moscerini nell'occhio. Contraddicendosi superflamente e tra reciproche smentite, giravano intorno alla Ca'aba delle discordie e dei dispiaceri familiari, solitamente appetitosi quanto un piatto di chiodi. Un loro fratello si era separato dalla moglie, esperta nel tagliare calzoni già confezionati, ed era andato a fare il pasticciere, guadagnando come un Rotschild. La loro verginità era stata sacrificata, e in circostanze poco interessanti: a un riparatore di biciclette in un

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 95-7. Ceronetti ribadisce il punto anche altrove: «A Rebibbia mi trovavo, carcere modello di Roma, e mi pareva di essere in una stazione ferroviaria, in un aeroporto, in una Rinascente, in un Centro Commerciale [...], tutti i luoghi si somigliano [...]. In cucina, si preparava pollo fritto. Nelle celle, un po' di donne nude alle pareti, per aiutare. Con la televisione la separazione dal mondo esterno si assottiglia anche più: chi è fuori è dentro, chi è dentro è fuori, ci sono i detenuti domiciliari (guardano televisione), i detenuti a Rebibbia (guardano televisione), i vecchi nelle case e nelle istituzioni (guardano televisione), i bambini (televisione). Per tutti, le Indie Nere dello Zio Berto» (G. CERONETTI, *La pazienza dell'arrostito*, Milano, Adelphi, 1990, p. 183).

² G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, p. 256.

fienile, a un venditore ambulante sotto il banco di una fiera, a un cadetto degli Ulani in una sacrestia...

La madre, vedova, le aveva prima maledette, poi aiutate ad abortire con infusi di prezzemolo, poi era andata ad abitare in una casa priva di toeletta, dove viveva facendo i tarocchi, dormendo talmente poco da meritarsi una quantità di foruncoli. Ci enumerarono i loro malesseri, tutti in relazione col segno zodiacale, complicato da trigoni e ascendenti che non quadravano, e mostravano i flaconi che, in cucchiariate salutari, glieli toglievano per un po' di tempo. Avevano fatto le cameriere d'albergo, le assaggiatrici di dolciumi, le pollivendole, le ballerine, le spazzine, senza trascurare di istruirsi nei corsi serali, da cui avevano riportato diplomi. Una amava gli scacchi, un'altra il ping-pong, un'altra la mosca cieca e la cimice strabica. D'estate facevano i bagni, d'inverno le gite sulla neve. Andavano matte per e per e per e per, ma erano intenzionate di godere di più, sempre di più, una vita che era stata inventata apposta per il loro godimento.¹

Un discorso a parte meritano le numerose correzioni che investono i riferimenti di carattere culturale, disseminati nel tessuto della favola. Al capitolo terzo (*Il lupo mannaro*), Enarchi e Olàm ricevono in dono un delizioso *ex-voto* da una strega incontrata nel bosco; lei stessa ne era la protagonista: nella raffigurazione «sfuggiva miracolosamente alle ganasce di un bambino, per il tempestivo intervento, dal cielo, di Abelardo e di Eloisa».² Molto meno fortunata, invece, nella seconda edizione, dove a prestarle soccorso è «un fidato Domenicano che desiderava bruciarsela per conto proprio».³ Recupera, allo stesso modo, un prezioso riferimento coranico (assente nella versione del '73) il ritratto della suonatrice «in odore e costume d'Oriente»⁴ che affianca il mago del luna park nei giochi di prestigio. Simile alle cantanti di matrimoni dei perduti quartieri giudei dell'Algeria e del Marocco, era, «come l'ulivo del versetto della Luce, né d'Oriente né d'Occidente».⁵ Più ampio e ricco di dettagli il paragrafo dedicato,

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 183-84.

² G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, p. 22.

³ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, p. 16.

⁴ *Ivi*, p. 23.

⁵ *Ivi*, p. 26. Il versetto della Luce si legge nel *Corano*, sura XXIV, 35: «Dio è la Luce dei cieli e della terra, e si rassomiglia la Sua Luce a una Nicchia, in cui è una Lampada, e la Lampada è in un Cristallo, e il Cristallo è come una Stella lucente, e arde la Lampada dell'olio di un albero benedetto, un *Olivo né orientale né occidentale*, il cui olio per poco non brilla anche se non lo tocchi fuoco. È Luce su Luce; e Iddio guida alla Sua Luce chi Egli vuole, e Dio narra parabole agli uomini, e Dio è su tutte le cose sapiente» (*Il Corano*, a cura di A. Bausani, Milano, Rizzoli/BUR, 2001⁶, p. 256).

nel capitolo quinto (*Il serpente con gli occhiali*), alla lettura del giornale: Enarchi e Olàm chiedono al serpente quali siano le notizie in arrivo dal mondo:

«Dicci ancora, serpente».
«Hanno rapito il figlio di Lindbergh. Glielo hanno ucciso».
«Dacci le notizie buone».
«La Borsa è crollata di nuovo. C'è il Caos Monetario. Scarseggia la Valuta Pregiata».
«Che cos'è il Caos Monetario?».
«Dev'essere un drago fatto tutto di monete. Ma io non l'ho mai veduto. Sarà nato da poco».
«Trova qualcosa di meglio».
«Ecco: un pitone ha strangolato la padrona di un circo. Bravo. Bel colpo».
«E cos'altro hai letto?».
«Il muto Cinematografo si è messo a parlare».
«È successo a Lourdes?».
«No. In America. Ma voi non siete qui per vedere il piede del Behemòt?».¹

Nella riscrittura dell'88, il quadro è tutto diverso, pur continuando a far perno sugli anni Venti e Trenta:

- Dicci ancora, Serpente.
- Gene Tunney ha battuto per K.O. Jack Dempsey a Chicago. In Germania, è apparso il libro di un nuovo filosofo che parla del Tempo. In Spagna - questa è proprio buona! - scoperciano le bare dei monaci morti cinquecento anni fa e le ossa volano per l'aria come palloncini!
- E in Francia?
- Mistinguette! Maurice Chevalier! Il romanzo di un medico che dice di aver toccato il fondo della notte... questa non la bevo! Un attentato a Marsiglia. Oh! i tedeschi a Parigi! Ma sentite questa: non lontano da qui, un vecchio Leone russo che stava leggendo si riceve un colpo di picozza sulla nuca... uh che bei funerali!
I due bambini tirano fuori un libro con figure:
- Guarda qui! Tutto quello che tu leggi nel giornale, Nostradamus l'aveva visto e predetto molto tempo fa.
Il serpente si tolse gli occhiali: - Bravi! Ma io sul giornale non leggo niente, proprio niente! Sono io, Nostradamus.
Si rimise gli occhiali, contento di usarli poco.
- Ma voi non siete qui per vedere il piede del Behemòt?²

Nel capitolo undicesimo (*Il grande mercato*), Enarchi e Olàm vengono letteralmente travolti da una pioggia di libri, enciclopedie, storie della letteratura,

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, p. 46.

² G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 32-3.

manuali di cucina, di economia: «era come stare sotto l'aquila a cui sfuggì la pesante tartaruga»,¹ proclama l'io narrante nell'edizione Rusconi. Più ricercata e complessa, come di norma, la seconda versione:

Quanto li abbiamo amati, i libri! Ed eccoci nel mercato dei libri. Fu un piacere vederne tanti, ma il piacere si guastò subito, perché i libri erano troppi. L'altissima concentrazione di parole stampate sprigionava energie quasi solari, ma di sole nero. [...] Dopo qualche minuto sudavamo come se ci avessero voltolati nel fango termale. I libri irrompevano da tutte le parti con l'impeto dell'armata di Budiennij. Dall'alto cadevano enciclopedie, [...] manuali [...] di sociologia, di pedagogia, di psicologia: si stava caldi come i sudditi di Sodoma sotto la pioggia di mattoni infuocati.²

Quest'ultimo cenno a Sodoma, inoltre, viene ripreso anche nel capitolo diciannovesimo, *Le gocce d'acqua*; assetati, in un deserto senza fine, i tre viandanti debbono accontentarsi di un bottiglione d'olio di ricino: «il profeta Giona, che voleva addirittura distruggere Ninive, aveva goduto, di un ricino, l'ombra; noi, che avremmo benedetto il Tigri, l'olio»,³ recita la prima edizione. Che diventa, con più marcata ironia, nella stesura definitiva: «noi, che avremmo perfino risparmiato Sodoma, pur vivendoci da Sara e Lot, dovevamo berne il nauseabondo olio? Sigè, ormai impazzito, credendolo acqua, dritto sulle zampe ne trangugiò un buon quarto. Dopo, pareva il servo del Signore».⁴

Numerose sono anche le varianti di carattere stilistico e concettuale insieme, spesso significative. La presentazione dei protagonisti, nelle pagine iniziali di *Aquilegia*, ne è un esempio palese: «Darò alla mia compagna il nome di ENARCHÌ, che significa *in principio*, e a me stesso il nome di OLÀM, che significa *tempo lontano*, senza che il significato trascendente della nostra unione sia preso tra quei due segni, perché i due nomi, messi insieme, non esprimono che lontananze. In realtà, eravamo vicini e presenti, e questa non è una storia di lontananze, anche se tutto, in breve tempo, diventa lontano».⁵ All'opposto, la

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, p. 125.

² G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, p. 86.

³ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, p. 271.

⁴ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, p. 195.

⁵ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, p. 12.

seconda stesura sancisce dichiaratamente la rilevanza emblematica di questi due nomi:

Darò alla mia compagna il nome di ENARCHÌ, che significa *in principio*, e a me stesso il nome di OLÀM, che significa *tempo lontano*, dai quali il significato trascendente della nostra unione può essere dedotto infallibilmente, radicato in una lontananza da cui esclude la misura ordinaria del Tempo, là dove i frammenti del bene riuscivano ancora a combinarsi atomicamente, nel protendersi di un ramo, di una mano.¹

Prima espressione di lontananze, di separazione, poi simbolo di un legame inscindibile, l'unione di quei nomi «quasi impronunciabili»² trova espressione anche negli abiti dei protagonisti: «Enarchí sceglie per sé abiti stile Primo Impero, adatti per serate alla Malmaison; Olàm si abbottona un affilato costume 1830». Portano «alti cappelli (Enarchí adorni di piume e nastri), biancheria complicata, colori chiari lei, lui scuri», a dimostrazione del fatto che è «impossibile rinunciare ad abiti di altra epoca»;³ tuttavia, la motivazione della scelta cambia da una versione all'altra. Ceronetti considera nella prima stesura «la grande importanza che ha, per la nostra storia, la resurrezione di colori, di suoni e di odori morti, un'alchimia che serve a provocare lo struggimento, ad arroventarlo. L'abito perduto deve essere inseguito nei meandri del tempo come il dono dell'invisibilità o dell'invulnerabilità, per vendetta dei nostri armadi dove tra abiti di serie, demoniacamente imputrescibili, creati per una orribile uguaglianza, nel morso della canfora languisce Psiche».⁴ Nella revisione posteriore, invece, la scelta del vestiario acquista un significato più esplicito e evidente nei suoi legami con lo svolgimento della favola:

Questa scelta dell'abito è di grande legittimità, per il nostro viaggio: dovevamo forzare le serrature del Tempo. Infilarci in uno da cui l'umanità si era staccata per sempre, nella sua stupida voglia di futuro, era per noi urgenza di manifestare, con delle ombre in riposo, che avevano ballato come esseri umani, un'amicizia risvegliatrice. L'abito smesso da generazioni rende invulnerabili come trapassati:

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 7-8.

² *Ivi*, p. 8.

³ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, p. 14.

⁴ *Ivi*.

permette di attraversare pareti, o un palcoscenico, o il Ponte dei Fiori. Protetta dai panni disusati, con meno spavento del presente esplora se stessa la povera Psiche.¹

Indispensabili per affrontare il viaggio, gli abiti smessi da generazioni consentono a Enarchí e Olàm di oltrepassare indenni le barriere del Tempo e *Aquilegia*, di per sé, pullula di riferimenti al tema: «Dalla strada arrivò un gigante, che portava sulla spalla una sega lunga come una carena di nave», recita il capitolo primo (*L'avvertitore notturno*); «cominciò a segare la casa nel punto dove si univa alle altre per proteggersi dal naufragio e dalla paura. [...] In quel momento la nostra sveglia si scaricò per l'ultima volta».² Allo stesso modo, quindici capitoli più tardi, i tre viandanti ripercorrono la via che porta alla prigione del condannato a morte; Olàm, stremato dal lungo cammino, consulta «il suo bell'orologio da panciotto» che, guardacaso, «era fermo da molto tempo», non funzionava, «segnava un'ora qualunque».³ E ancora, alla fine del viaggio: «Mezzogiorno! Pieno e dritto mezzogiorno! L'ora spettrale, l'ora del tempo morto. Sappiamo che non andrà avanti e non tornerà indietro», affermano i protagonisti. «Siamo soli, con un ventaglio in mano, su un Ponte dei Fiori che attraversa il giorno e la notte. *Libera nos a malo*: era il Tempo; eccocene liberati».⁴

Ma gli interventi dell'autore non rispondono esclusivamente all'esigenza di conferire alla favola una nuova veste più funzionale e coerente agli sviluppi del discorso narrativo. Essi rafforzano spesso l'emergere di tematiche inedite o maggiormente enfatizzate rispetto all'edizione Rusconi. Nel capitolo undicesimo, ad esempio, Enarchí e Olàm vengono travolti da una pioggia di libri ma, nella prima stesura dell'episodio, i due abbozzano solamente una blanda difesa:

Ci armammo di speciali ombrelli paralibro, fatti di una sostanza assolutamente refrattaria ai libri, che li respingeva con la forza di una catapulta, e grazie a questa piccola misura profilattica non riportammo lo schiacciamento della testa. Nonostante questa precauzione, la testa ci dolorava ugualmente, e ogni tanto un volume ci spuntava da una tasca, da un orecchio, dal collo, da un ginocchio, da una scarpa, dal cappello. Era difficile sbarazzarsene, perché erano spalmati di una

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, p. 10.

² *Ivi*, p. 5.

³ *Ivi*, p. 150.

⁴ *Ivi*, p. 221.

maledetta colla delle più tenaci. E c'era gente che rifiutava l'ombrello, per pura ignoranza, e sfidava la tempesta a testa nuda, provandone la solita felicità dell'uomo di distruggere se stesso.¹

Nella versione dell'88, di contro, Ceronetti introduce un giudizio sulla petulanza degli autori (le parti riscritte sono evidenziate in corsivo), che ben si salda con la virulenta proliferazione dei libri nuovi denunciata in tutto questo passo:

Ci armammo di speciali ombrelli paralibro, fatti di una sostanza assolutamente refrattaria ai libri, *e spalmati di una vernice repellente, che li rispediva alla causa di tutto, i loro autori, la più contumace gente che esista, e questo geniale strumento profilattico, inventato all'epoca del telegrafo e subito imprudentemente messo da parte, ci consentì di non riportare danni durante l'ardita visita ai reparti. Offrimmo parecchi ombrelli a persone smarrite e doloranti, e distribuimmo anche drastiche dosi di polvere libricida da spargere sulle copertine, senza molto successo: c'era, come al solito, poca richiesta di essere beneficati.* L'aggressività dei libri nuovi era implacabile: volevano essere letti subito, volevano che si parlasse e si scrivesse subito, con grande passione, di loro. Gli autori, da una immensa tribuna, seguivano con potenti binocoli le vicende dei loro libri.²

Altra tematica consueta alle preoccupazioni ambientaliste del filosofo ignoto è senza dubbio quella della siccità, cui dedica il paragrafo iniziale del capitolo diciannovesimo, *Le gocce d'acqua*.³

Trovammo che l'acqua, anche dove prima abbondava, era diventata scarsissima. Restavano poche sorgenti, nessuna pura. I mari erano morti, e da quegli sterminati sepolcri salivano miasmi che facevano cadere avvelenate le ultime nubi, e le comete che si avventuravano troppo vicino all'odore dell'uomo perdevano la vista e precipitavano. La pioggia, quando cadeva, produceva piccole ustioni. In queste difficili condizioni, la specie umana era, nei costumi, molto migliorata. Gli uomini erano tornati a battersi per qualche cosa che valesse il rischio di uccidere e di essere uccisi. I motivi astratti per cui si era arrivati a uccidere enormemente negli ultimi dieci o venti secoli stavano anche loro morendo di sete. Dopo tante stolide guerre tra utopie uguali, e monotoni rivolgimenti dietro a futili sogni, gli uomini erano stati costretti dalla loro stessa follia a prendere saggiamente le armi solo per motivi seri e concreti. Più nessuno voleva cambiare il mondo per forza: una goccia

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, p. 125.

² G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, p. 86.

³ In un taccuino del 1989 (ora in G. CERONETTI, *Per le strade della Vergine*, Milano, Adelphi, 2016, p. 56), si legge in proposito la seguente annotazione: «Tutto morto di sete in queste campagne toscane. Fetide le fogne. Gli alberi come bruciati. [...] Com'è e sempre più sarà attuale il capitolo di *Aquilegia* su Mosè e l'acqua...».

di urina raffreddata bastava a mitigare il tormento di un pensatore. Stati, nazioni e classi sociali erano tutti spariti davanti al cieco spavento del rubinetto secco.¹

Nella seconda versione il discorso si sviluppa con maggiore slancio e eloquenza, pur conservando l'impianto argomentativo generale:

Trovammo che l'acqua, anche dove prima abbondava, era diventata scarsissima. Restavano poche sorgenti, nessuna pura. I mari erano morti, e da quegli sterminati sepolcri salivano miasmi che *trasformavano le nubi in vapori turchi opprimenti e statici, in cartocci attossicati di violenza vaporificata, e le comete più sensibili, avventuratesi troppo in prossimità dell'odore dell'uomo, povere meduse d'atomi, perdevano la vista e la coda e si affrettavano, per non più ripassare, verso il loro cimitero galattico.* La pioggia, dove ancora cadeva, produceva *ustioni alla pelle e rendeva spettrali e lebbrosi gli alberi, contenti tuttavia, così ridotti, di non essere più buoni ad alimentare per mezzo della carta stampata la fame universale di impostura.* In queste difficili condizioni, la specie umana era, nei costumi, molto migliorata. Gli uomini erano tornati a battersi per qualche cosa che valesse il rischio di uccidere e di essere uccisi. I motivi astratti per cui si era arrivati a uccidere enormemente negli ultimi *secoli* stavano anche loro morendo di sete. *Dopo tante stragi e immolazioni di cui nessun filosofo era in grado di accertare i motivi, e sangue versato per scatenarsi di sogni,* gli uomini erano stati costretti dalla loro stessa follia a prendere finalmente le armi *con motivata urgenza e giustificata barbarie.* Più nessuno voleva cambiare il mondo, *ora che le fialette di urina depurata e i flaconi di fanghiglia bollita s'imponevano, come monete universali, sull'oro, il dollaro, la sterlina, il marco, la corona e il tallero. Vagavano dei Riccardi senza cavallo che offrivano intere repubbliche, già indivisibili, presidenziali, parlamentari, totalitarie, liberali, ricche di formidabili apparati industriali, in cambio di un giorno, di un'ora con la bocca in una sorgente pura.* Stati, nazioni e classi sociali erano tutti spariti davanti a *quelle ironiche verità mute: la pompa secca, il terreno trivellato invano, il tubo prosciugato, il rubinetto usato come portacollane.*²

Così anche nel brano che segue:

Certo, la sporcizia, non potendosi sprecare l'acqua per lavare persone e cose, era enorme: ma minore che in una folla sterminata di gente lavatissima che lavi tutto. Inoltre una discreta pulizia morale e mentale la compensava; c'era stato il lavacro dell'elementare. La scienza non opprimeva più; qualche anacoreta cercava di nuovo il sapere. Peccato solo che a questo allargarsi del cuore corrispondesse lo stringersi della gola.³

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, pp. 265-66.

² G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 190-91.

³ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, p. 267.

Brano che risulta completamente riscritto nell'edizione Einaudi:

Certo, la sporcizia, non potendosi sprecare l'acqua per lavare persone e cose, era immensa: ma non c'erano più quelle sterminate folle urbane d'insudiciatori e insudiatrici che per furore di sbiancamento delle emozioni e delle passioni avevano disseccato tutto, facendo emergere dalle acque morte la loro immagine di assetati. Ed ora, nei silenzi rotti dalle fucilate, qualcuno ricordava... Barlumi di pulizia mentale correivano come fuochi fatui sulle dune moventi di sporcizia inabitabile. Il lavacro del tremendo fungeva da Niagara interiore. La scienza che calcola, misura e preclude, la ragione che calpesta gli arcani e dissangua le superstizioni, guardavano sfinite, indifferenti, da spettatori a cui non arriva più niente, ma qualche anacoreta si era messo a cercare, in compagnia di spelacchiati leoni, il sapere. Peccato solo che a queste timide riprese del cuore corrispondesse l'inesorabile oppressione delle gole senz'acqua.¹

Sarebbe possibile continuare ancora a lungo a documentare il lavoro di minuta revisione condotto dall'autore sui ventuno capitoli della sua favola sommersa, ma a questo punto è forse più utile volgersi a considerare un'ultima serie di varianti che investe sistematicamente l'immagine e il concetto stesso di *aquilegia*. Nel passaggio dalla prima alla seconda edizione, infatti, Ceronetti amplia vistosamente la gamma dei riferimenti al fiore azzurro, inviando segnali nuovi al lettore sin dal primo capitolo, *L'avvertitore notturno*. Qui, tramite «sottilissime disposizioni oracolari»,² una voce si esprime ai limiti estremi del linguaggio umano annunciando a Enarchí e Olàm la necessità della fuga:

La cosa da cercare, senza essere neppure espressamente nominata nell'avvertimento, arrivò a noi, per i canali del linguaggio muto che andava trascrivendo la comunicazione invisibile, col nome di un fiore delle Alpi, Aquilegia. Molto poco, appena un tratto incerto del rigido margine del niente, ci era stato detto dal visitatore, ma sentivamo che gravi, funesti, ineluttabili avvenimenti minacciavano, e che cercando Aquilegia ci saremmo, forse, salvati. Non è niente una voragine che si spalanca sotto i piedi, se alle mani è afferrata una corda. In quel momento non si pensa che la corda potrebbe essere attaccata a un chiodo che non tiene, o avere all'altro capo lo stesso vuoto in cui stiamo precipitando. La visita era conclusa, l'avvertimento dato, il visitatore sparito, e in noi si manifestava una volontà comune di ubbidienza impeccabile.³

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 191-92.

² *Ivi*, p. 3.

³ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, p. 6.

Spiccano tra le varianti, nella revisione dell'88, due termini chiave come «sofferenza» e «sottomissione»:

La cosa da cercare *non era* espressamente nominata nell'avvertimento, *tuttavia* arrivò a noi, per i canali *di quel linguaggio a cui non si abitua che con estrema sofferenza i vivi, assumendo il nome di un fiore delle Alpi - in cima a uno stelo offerto, l'Introvabile in fuga - aquilegia*. Molto poco, appena un tratto incerto del rigido margine del niente, ci era stato detto dal visitatore, ma sentivamo che gravi, funesti, ineluttabili avvenimenti minacciavano, e che cercando Aquilegia ci saremmo, forse, salvati. *I piedi non toccheranno il fondo della voragine, se un'illusione di corda, tempestivamente, sboccia dalle mani*. La visita era conclusa, l'avvertimento dato, il visitatore sparito, e in noi si manifestava una volontà perfetta di sottomissione. *(Ci dissero poi che questo è uno dei nomi di Aquilegia)*.¹

Il colloquio con l'angelo della morte nel capitolo quarto (*Il mago del luna park*), e così l'*incipit* dell'undicesimo (*Il grande mercato*), richiamano ulteriormente l'attenzione sul tema della sofferenza. « - Quando sapranno che la tarasca gli avvelena il fiume, gli abitanti della città la uccideranno» affermano convinti Enarchí e Olàm; al che l'angelo risponde perentorio: « - No, non lo faranno...», e chiarisce così il rapporto di sudditanza fra il drago e le sue vittime: «La tarasca regna sovrana sopra di loro. I governatori della città sono al suo servizio e non resterebbero un giorno di più al loro posto se solo osassero pensare che la tarasca non è la custode, il pilastro della salute dei cittadini. Se la tarasca se ne volesse andare, prima di averli uccisi tutti, come sta facendo, la supplicherebbero di restare, perché non saprebbero vivere, pur morendone, senza di lei. I draghi sono esseri profondi, il cui mistero sorpassa infinitamente la mentalità grossolana dei loro magnanimi uccisori, Tesei, Alcidi, santi Giorgi e sante Marte o paladini di Francia».² Rivelatrice l'ultima constatazione, assente nella prima stesura: «Il genere umano ha bisogno di loro *per il suo destino di sofferenza*, e la gratitudine di una città verso l'uccisore del suo drago è sempre di breve durata».³ Analogamente, nel capitolo undicesimo, una breve aggiunta (evidenziata anche questa volta in corsivo) rimarca lo stesso tema: «Ci lasciammo avvolgere dal

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 3-4.

² *Ivi*, pp. 29-30.

³ *Ivi*, p. 30.

grande mercato come dai vapori di un bagno turco. Era un mercato sterminato», dichiarano i protagonisti, «dove c'era e si vendeva di tutto. Per vederlo tutto avremmo impiegato qualche anno, e forse ne valeva la pena. Ancora ci brucia il pensiero delle troppe cose trascurate, *che ci avrebbero fatto godere e soffrire*».¹

Il pellegrinaggio iniziatico assume così le caratteristiche di un cammino impervio e difficile che, lastricato di imprevisti e repentine sorprese, non esclude la cognizione della sofferenza, anzi, la utilizza come filtro necessario all'intendimento di *Aquilegia*. «Sottomissione» sembra essere un altro dei suoi nomi; tuttavia, nel corso della favola, *Aquilegia* viene evocata nei modi più diversi. Ad esempio, nel capitolo quinto, *Il serpente con gli occhiali*, una volta raggiunta la mitica foresta di Brocelianda, Enarchí e Olàm si trovano all'improvviso dinnanzi a Merlino, suo custode. Baciano sulla bocca il serpente che fugge da loro, srotolandosi per tutta la foresta, e si dà a creare un nuovo mondo, pregandoli di non seguirlo. Perciò «“restate con me”, disse Merlino sedendo per terra, “vi racconterò le storie di re Artù che non sono mai state scritte”».² Ben più pregnante il finale di capitolo datato 1988: « - Restate con me, - disse Merlino *appoggiandosi ad un bel tronco d'albero - vi racconterò una storia appassionante, che tutti ignorano e ignoreranno: Aquilegia*».³ Disseminando indizi e quesiti, Ceronetti interviene al riguardo anche nel capitolo settimo. Enarchí e Olàm, impietositi di fronte alle richieste di un fetido rospo, ne esaudiscono i desideri. I viandanti si ritrovano così catapultati in tutt'altro scenario:

Ecco il premio della nostra compassione: la torre dell'angelo della morte. La sua voce è cortese, come sempre, ma ferma. Non ci invitava ad entrare, ce lo comandava. Ma il nostro viaggio non poteva essere già finito. Perché no?, Pensò Olàm, nessuno ci ha detto se sarebbe stato lungo o breve.⁴

¹ *Ivi*, p. 79.

² G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, p. 55.

³ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, p. 39.

⁴ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, p. 78.

Taglio diverso, quello della seconda stesura, che si potrebbe descrivere all'insegna del passaggio da un registro fiabesco a uno più propriamente sapienziale:

Ecco il premio della nostra compassione: la torre dell'angelo della morte. La sua voce è cortese, come sempre, ma ferma. Non ci invitava ad entrare, ce lo comandava. Ma il nostro viaggio non poteva *cessare in quel punto*. *Che cosa avevamo capito finora di quel che avremmo dovuto capire? Olàm pensò tuttavia che la conoscenza potesse aspettarli dentro la torre: le torri sono sempre stati luoghi propizi.*¹

Il viaggio aquilegico, insomma, non termina con questa visita, e il riferimento al fiore azzurro, che si ritrova sei capitoli più tardi (e solo nell'edizione Einaudi), conferma lo slittamento progressivo della meta («l'Introvabile in fuga»). Enarchí, sulle tracce dell'amato Olàm torturato e ucciso da una strega, si rivolge intanto all'Arí, Isacco il cabbalista, l'unico a conoscere il destino delle anime: «Per il male compiuto al servizio della strega, il tuo sposo dovrà emigrare in corpi di roditori e altre bestiole perseguitate per diecimila anni ininterrotti di dolore».² Rinchiuso nella Casina della Pace, Olàm rinasce quindi sotto forma di cane subendo ogni genere di oltraggio da parte dell'uomo: esperimenti inutili, vivisezioni, accanimenti ingiustificati. Le parole della Scrittura riportate da Isacco nel colloquio con Enarchí commentano gli sviluppi del racconto:

«La Scrittura dice che l'uomo nasce per la sciagura, come le aquile per il volo. Quando parlo con le anime, non vedo né occhi né mani. Le anime non hanno sguardo e nascondono le loro mani. Quando le mani si sono placate nella morte, io vedo a che cosa hanno condotto il soffio che le animava».

«Il male che io ho veduto e sentito in quella casa neanche la Scrittura lo può comprendere».

«La Scrittura comprende soltanto una parte del male, o uscirebbe da se stessa, sarebbe tutto il male e cesserebbe di essere la Scrittura».³

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, p. 54.

² *Ivi*, p. 125.

³ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, p. 182.

Nella seconda versione della favola, il discorso di Isacco assume un respiro più vasto e culmina nella riproposizione del motivo conduttore:

La Scrittura dice che l'uomo nasce per la sciagura, come le aquile per il volo. Quando parlo con le anime, non vedo né occhi né mani. Le anime *hanno strani occhi* e nascondono le loro mani. Quando le mani si sono placate nella morte, io vedo *verso quali luoghi e mutamenti hanno piegato il soffio che le guidava. Le mani sono la forza, e la forza è il mistero dei misteri.*

- Il male che io ho veduto e sentito in quella casa neanche la Scrittura lo può comprendere.

- La Scrittura *può fornirvi soltanto una visione parziale del male o una totalità cifrata. Imparate a vederlo riflettersi, anche fuori dalla Scrittura, in tutto, come in uno specchio. La sua vera immagine è al di là di ogni possibilità dei nostri più stringenti poteri immaginativi. Ho consumato la vita nel cercare di capirlo. Tutto quello che ne so, con l'aiuto della Scrittura è...*

Le labbra di Isacco senza emettere suono dicono ancora qualcosa di oscuro. Tra queste parole non pronunciate l'unica che Enarchí crede di poter cogliere è a-qui-le-gia.¹

Memore delle parole udite, Enarchí «procede dritta» nel suo cammino: «altro non può fare chi cerca Aquilegia».²

Ma è solo con il ventunesimo e ultimo capitolo - com'è naturale - che si tirano definitivamente le fila del discorso. E non sorprende allora che la revisione di queste pagine risulti particolarmente fitta e laboriosa.

La casa del medico di campagna dormiva il suo più bel sonno. [...] I prodigiosi automi costruiti da Enarchí, migliori (secondo qualcuno) di quelli di Vaucanson, gustavano la pace dell'immobilità. Il pendolo si era fermato, pur essendo stato caricato poco prima. Nella camera nuziale, Enarchí e Olàm, dopo aver conversato della vita e della morte, erano stati presi repentinamente dal sonno, e all'ordine rigoroso e privo di noia della loro esistenza diurna era subentrato il disordine morboso dei sogni, patria del vero equilibrio.³

Così invece nella seconda stesura, che tende già a una rappresentazione più complessa e sfumata:

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, p. 130.

² *Ivi*, p. 132; riferimento del tutto assente nella prima edizione.

³ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, pp. 297-98.

La casa del medico di campagna dormiva *dormiva*. [...] I prodigiosi automi costruiti da Enarchí, migliori di quelli di Vaucanson, *liberi dall'imitazione forzata di tutti i moti possibili*, gustavano *finalmente* l'immobilità. Nella camera nuziale, Enarchí e Olàm, dopo *perplexi aggiramenti sul più bel tema dell'amore - il morire* - erano stati presi repentinamente *da qualcosa d'inesplicabile, che non era né la morte né il sonno né la morte apparente, ma era forse l'invenzione di una nuova forma del riposare. Tuttavia di loro e con loro qualcosa doveva accadere ancora*.¹

Scossa da un tremito angoscioso, Enarchí manifesta per prima i sintomi di uno stato apparentemente inspiegabile:

Nella camera nuziale, al culmine della *passio hysterica*, Enarchí giaceva svenuta. La cameriera stava bruciando il nastro di un grembiule azzurro di cucina, che spandeva un piccolo fumo grasso e irritante. Le labbra, spaccate dai propri morsi, accennavano parole in silenzio. Impossibile leggerle e, lette, decifrarle. Olàm, seduto sul letto, le contemplava ansioso, in un inutile sforzo per capire. Il merlo, da solo, si era imposto il silenzio; taceva la marcia turca; tutta la stanza era stata sconvolta, e il suo disordine sarebbe rimasto, come la crisi, indomabile. Il pavimento non sarebbe stato più lavato, né i vasi portati via, né le cortine rimesse al loro posto. La tinozza magnetizzata sarebbe rimasta là, con sul fondo la camicia da notte di Enarchí, che nessun palombaro sarebbe sceso a ripescare; gli spruzzi d'acqua non si sarebbero mai asciugati, né i segni delle graffiature su cose cancellati. La notte, fuori, mai sarebbe finita.

La fase del mare furioso poteva però dirsi cessata. Olàm, davanti alla prostrazione increspata di sussulti, all'ambiguo sonno, superficiale e profondo, di Enarchí, pensò a una definizione medica: chiamò il suo stato *coma aquilegico*, un coma che non precede la morte e non restituisce alla vita, un transito murato, una caduta in *altro*.²

Che diventa, nella seconda versione:

Nella camera nuziale, al culmine della *passio hysterica*, Enarchí giaceva svenuta. La cameriera stava bruciando il nastro di un grembiule azzurro di cucina, che spandeva un piccolo fumo grasso e irritante. Le labbra, *ferocemente insanguinate dai morsi che s'infliggeva, tendevano ancora a dei significati - ma in quali suoni muti?* Olàm, seduto sul letto, *vagava nell'umido di quel cucchiaino d'indecifrabilità del mondo. Nell'amore e davanti alle agonie dei morenti gli erano apparse scritte cifrate in gesti, suoni, sospiri: niente era però paragonabile, di quelle esperienze pur grandissime, con quel che cercava ora di scrivergli in mente Aquilegia. Sconvolgimento era dappertutto, nella stanza, come ci fossero passati attraverso, in una fantasmagoria di Robertson raccapricciante, eserciti al galoppo, epoche perdute, truppe infernali. Aquilegia aveva un viso di furia: chi l'avrebbe immaginato? Invece di ordine demiurgico, versava sul fuoco del caos olio bollente*

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, p. 213.

² G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, pp. 301-2.

*di caos. Era dunque nient'altro che questo? La fase del mare isterico infuriato poteva però dirsi cessata. Olàm davanti alla prostrazione impenetrata, al nuovo mistero letargico che avvolgevano Enarchí, pensò a una definizione medica: chiamò il suo stato coma aquilegico, un coma che non precede la morte e non restituisce alla vita, un momento di fine e di principio immemorabile, in cui le facoltà bruciano le loro profonde riserve di riposo, una caduta da trapezio altissimo nel centro di un circo in mutazione caleidoscopica incessante della sua forma e dei suoi colori. Sul coma aquilegico tutti i trattati saranno sempre muti.*¹

Il lavoro correttorio di Ceronetti si accanisce qui sulla tanto agognata definizione di Aquilegia: momento di fine e di inizio, caduta in altro, al di fuori del tempo e della vita, allontanamento doloroso e definitivo conseguito finalmente dopo un lungo cammino. Sono Enarchí e Olàm ad ammetterlo: «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*. La parola *Aquilegia* ci diventò indifferente, ci diventò sconosciuta».² Particolarmente interessante, allora, la chiosa che si legge a questo riguardo, in data 6 agosto 1989, nel recentissimo volume ceronettiano *Per le strade della Vergine*: «Quel che mi fu rivelato allusivamente come AQUILEGIA e ho cercato di raccontare nell'ultimo capitolo della sfortunata "favola sommersa" è tutto dispiegato come una bandiera nel raptus di Buddha nel monastero Jetavana (Udāna, VIII, 1-4) quando definisce negativamente lo stato nirvanico. In quello soltanto, che non ha parti né sostegno né luogo ecc., è la fine del dolore. (I monaci ripetono questo sūtra quattro volte, cambiando il modo di recitarlo). Ma l'essere senza il dolore è inimmaginabile: un vero stato di assenza totale del dolore richiede per essere concepito la privazione stessa di essere. In ogni esserci la fine del dolore è ancora impregnata di dolore».³

Il che sembra, in definitiva, ben accordarsi con la conclusione della favola, nella sua duplice ma non divergente stesura:

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, p. 216.

² G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, p. 310 (= Torino, Einaudi, 1988, p. 223).

³ G. CERONETTI, *Per le strade della Vergine*, Milano, Adelphi, 2016, pp. 88-9.

I mondi nascevano e sparivano e noi, bambini del cortile e della foresta, ascoltavamo Merlino raccontare le storie di re Artù che non sarebbero mai state scritte. Oh mondo, proprio non esistevi più. Ma molte cose del nostro viaggio non ho potuto raccontarle, perché ineffabili nella loro infamia, crudeltà, soavità e bellezza, e indecifrabili anche da chi le ha patite; quelle dette, ho dovuto velarle, secondo certe regole classiche del mio vecchio mestiere di uomo delle parole.

Eravamo felici, perché non vedevamo più l'assurdo movimento, le azioni insensate e cattive degli uomini.¹

I mondi nascevano e sparivano *dentro di noi e lontano da noi, ma il loro incominciare e finire non ci toccava minimamente. Erano come giornali di un anno prima i mondi - tutti i mondi.*

Ogni tanto, dagli occhi azzurri di lei, tornata bambina, partiva la richiesta muta «fammi un po' ridere» per stornare un'improvvisa malinconia, uccello che dovunque ci sia un luogo, fosse pure una scatola, trova modo di fare dei voli. E Olàm andava a ripescare, nelle acque informi e vuote, Aquilegia, la favola sommersa, liscio ciottolo dei frantumi di qualche dissolta Atlantide, immaginata e compaginata tanto tempo prima in un vecchio paese che opprimevano gli spiriti maligni e dove le nuove pesti si erano messe ad imperversare, rendendo inutili i ripari solidi, e miracolosamente utili i più trascurati e leggeri - e una montagna di colore chiaro che aveva fatto da scrittoio, rinfrescando così i suoi meriti dimenticati, detta il Basioso, si riaffacciava al ricordo.

Olàm fingeva di leggere, in realtà ricordava. Diceva che la favola, di quel loro viaggio, non aveva riportato tutto. Non voleva surrogare le cronache, solo gettare nelle bocche dei dolori qualche parabola affine al sogno. Tagli e dimenticanze di rivelazioni e visioni troppo crudeli e terribili si erano resi necessari perché non mancasse il fine che la narrazione si proponeva: liberare dal male facendo ridere.

«Da chi non ride fuggite via». Questo era ancora impresso dentro di noi, come la voce senza suono dell'avvertitore notturno che ci aveva avviati, soli, impreparatissimi, sulla via di Aquilegia.

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 riveduto le azioni vergognose, insensate e cattive degli uomini.²

¹ G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Milano, Rusconi, 1973, p. 310.

² G. CERONETTI, *Aquilegia. Favola sommersa*, Torino, Einaudi, 1988, p. 224.

3. Il testo-frammento ceronettiano. Dalla «Musa ulcerosa» ai «Deliri Disarmati»

Qui raccolgo - c'è piacere a dire raccolgo, vuol dire che si è sparso - la miglior parte di quel che ho fatto fino al presente minuto sotto il dettare raucidulo di lei, innominata Musa, che qualche sua ulcera benevolmente trasmette alle mie carte per distinguerle con un segno visibile e scostante di sangue cattivo; e sebbene io sappia che qualsiasi distinzione è inutile, nel mucchio dove finiranno, pensando alla frequente fortuna che un corpo reso antracite nel rogo di un aereo ha di ritrovare per un dente incapsulato il mistero del suo nome, tengo a questa distinzione che a sguardi affettuosi potrà permettere d'identificarmi.¹

«C'è chi non ha avuto e amato che una Musa Ulcerosa», ma «fortunati quelli di almeno due Muse».² Ceronetti introduce così la raccolta di prose e saggi brevi pubblicata nel 1978. Suddivisa in quattro sezioni dalla titolatura tutt'altro che prevedibile (*Nuova vasellina sinfonica*, *Le mani slegate*, *I piedi sull'acqua*, *Le chimere assenti*), la *Musa ulcerosa* costeggia per qualche tratto la sfera narrativa ceronettiana spaesata, controcorrente, singolare e tuttavia costantemente filtrata da una estrema lucidità e fantasia. «Questo meglio», prosegue l'autore, «è probabilmente il peggio, visto cogli occhi terreni di un Winckelmann (diventati sensibili alla bellezza capovolta soltanto dopo il suo incontro col cuoco triestino), che potessi fare»; qui «c'è di tutto, perfino del serio, del pettinato e del flegmatico, come c'è sempre, in ogni ben riuscita frantumazione, qualche oggetto intero che fa stupire».³ Con il suo profilo scardinato e irregolare, dunque, il volume viene paragonato da Ceronetti al «Vicolo del Gin» o alla «Casa del Niemand; la sua architettura è il crollo».⁴ Giustissima, in questo senso, la metafora della 'sirena' enunciata da Alberto Roncaccia,⁵ secondo cui un libro di conio ceronettiano divora e attrae, senza margine di salvezza, esattamente come il canto di una sirena. In maniera analoga l'irrequieta mobilità del filosofo ignoto impone al lettore una adesione totale, «una compromissione intima»,⁶ un patto di gioco che può richiedere anche il sacrificio della comprensibilità, e, quindi, il

¹ G. CERONETTI, *La musa ulcerosa*, Milano, Rusconi, 1978, p. 5.

² *Ivi.*

³ *Ivi.*

⁴ *Ivi.*

⁵ A. RONCACCIA, *Guido Ceronetti. Critica e poetica*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 20.

⁶ *Ivi.*, p. 28.

ferimento con parole che forse, prima o poi, porteranno a qualcosa. Di fatto, i *Deliri*, come già la *Musa Ulcerosa*, sin dalle prime pagine intrappolano nella propria rete il lettore, immergendolo, senza chiederne il consenso, nella voragine di sofferenza umana di cui sono testimoni.

Dai testi ceronettiani - come dal teatro di Artaud, dove lo spettatore deve andare «come va dal chirurgo o dal dentista», «convinto che siano capaci di farlo gridare» - il lettore non esce integro. L'irruzione energica di un mondo, quello satirico, colpisce effettivamente ogni abitudine mentale, ogni verosimile e inverosimile orientamento referenziale. Attraverso l'emulsione di una percezione illusoria, veggente, l'inevitabile e mal sofferto apparato discorsivo viene ridotto a spazio scenico, mutante e deformabile aleatoriamente. Mentre la parola ambisce a esserne 'liberata', espulsa come sineddoche di un discorso possibile o inesistente.¹

Paragonando la sintassi ceronettiana ad uno strumento di tortura del linguaggio, Roncaccia conclude che quest'ultimo sa farsi nelle sue pagine smisurato, scervo di qualsiasi capolinea logico o narrativo, così da proporsi come «attesa di un miracolo, di una parola che si trasformi in un geroglifo incomprensibile, o si sfiati nel grido che la produsse».²

In questa prospettiva, dunque, risulta di grande utilità il confronto tra le prose brevi inserite nella raccolta *La musa ulcerosa* e quelle che, invece, compongono i *Deliri*. Figurando sia nell'una che nell'altra serie, alcuni racconti documentano tra l'altro il lavoro di revisione dell'autore, che sceglie di riproporre testi come la *Gentile guardarobiera*, *Le neonate partorienti*, *Le mosche*, *L'assorbente* e *Guerra e pace* nel primo e nel secondo volume dei *Deliri Disarmati*.³ Caratterizzate da un'inconfondibile vena satirica, le prose-frammento in questione stabiliscono un vero e proprio legame fra le due raccolte che, a

¹ A. RONCACCIA, *Guido Ceronetti. Critica e poetica*, cit., p. 28 (e vedi A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 7).

² *Ivi*.

³ Do qui di seguito l'elenco dei testi che transitano, variamente rimaneggiati, dalla *Musa ulcerosa* (= MU) alle due serie dei *Deliri* (= DD e NUEDD): *Gentile guardarobiera* (MU, pp. 11-3; con il titolo *Guardarobiera* in DD, pp. 66-8); *Sperimentale* (MU, pp. 83-8; con il titolo *Le illusioni di un fiore* in DD, pp. 82-3); *Le neonate partorienti* (MU, pp. 105-6; con il titolo *Neonate partorienti* in DD, pp. 101-2); *Le mosche* (MU, pp. 141-42; con lo stesso titolo in DD, pp. 109-11); *L'assorbente* (MU, pp. 195-97; con il titolo *L'assorbente al basilico* in NUEDD, pp. 36-7); *Guerra e pace* (MU, pp. 263-65; con lo stesso titolo in DD, pp. 62-5).

distanza di quindici anni, riconfermano l'attitudine di Ceronetti al 'disordinato', al 'discontinuo', allo 'spezzato'. La rassegna ha inizio con la «Gentile Guardarobiera del Sindacato Chimici»,¹ protagonista del testo di apertura della *Musa ulcerosa*. Rivolgendosi a lei con una richiesta tutt'altro che comune, l'io narrante cerca di procurarsi del «Cloruro di Filetto»,² custodito in quantità ingenti, a suo dire, nei depositi del sindacato. «Voglio farmene» - proclama - un soprabito tigrato, grande due o tre volte la mia misura, con ampi calzoni alla zuava al posto delle maniche e lucide gocce di sperma come fila di bottoni»; e prosegue: «Dopo averlo sporcato di Merda e Uovo andrò ad agitarlo sul parapetto e poi, con un urlo spaventoso, lo scaraventerò giù, agghiacciando i clacson di tutte le auto ferme sul ponte alle otto di sera, nel fiume Tevere».³ Nel tentativo di far sapere alla «signorina Megera» come utilizzerà il Cloruro di Filetto prodotto nei suoi «splendenti Opifici, dove fermentano giorno e notte un buon migliaio di Tecnici e Puttane»,⁴ anche nei *Deliri* l'io narrante fa sentire le proprie ragioni, con qualche variante in più (evidenziata in corsivo):

Voglio farmene un Soprabito - *un grandissimo Soprabito Tigrato o Zebrato*, grande dieci volte la mia misura, con fodera di cemento morbido e asole e bottoni di gas propano. Nulla di più normale, dal momento che sono un Sarto celebratissimo e padrone di confezionarmi indumenti nei modi che più mi piacciono e mi accrescono. Ma non certo per indossarlo. Dopo aver innaffiato il Soprabito, appena uscito dal mio stabilimento, con getti di Merda e Uovo, andrò ad agitarlo sul parapetto, e con un urlo immenso, simile a quello di una folla atterrita o esaltata, lo lascerò cascar giù, davanti a migliaia di clacson allibiti, nello spregevole Tevere che bagna anche le Sue coscie, tra le sette e le otto di sera di un Venerdì.⁵

Qualche riga più tardi, il sarto indignato palesa chiaramente le sue intenzioni:

Non mi placherò finchè non avrò visto sprofondare nell'immondo fiume che dai tempi di Numa strofina il muso sui fianchi della nostra impudica Capitale il mio vendicativo Soprabito urlante, in espiazione di tutto il male che il Pene, l'Ano e la

¹ G. CERONETTI, *La musa ulcerosa*, cit., p. 11.

² *Ivi.*

³ *Ivi.*

⁴ G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, Torino, Einaudi, 1993, p. 66.

⁵ *Ivi.*, pp. 66-7.

Vulva, schiumosi liuti di tutti gli inferni, commettono il Quattro, il Sette, il Tredici, il Diciassette e il Ventotto di ogni mese contro l'innocenza della Biancheria e del Lenzuolo, il bianco del Latte e della Cornea, la purezza dei Piedi e dei Tasti, il nitore delle Biglie e dei Ceri, la lucentezza dei Denti e dei Cagli, la fragranza delle Pareti appena imbiancate e l'immacolatezza delle Banane Acerbe... Non mi placherò finché i giornali non avranno gridato su dieci delle loro sozze e viziose colonne che il mio Soprabito liberatore dal Peccato è stato tirato su fradicio di tutte le sciagure del popolo come la testa di Luigi Decimosesto, tutto lacerato dai morsi delle tinche e dei caimani, con le tasche gonfie di deiezioni, ma ancora di straordinaria, di unica Perfezione nel taglio, ancora invidiabile da ogni persona elegante e con le sue innumerevoli e superflue asole intatte.¹

Il costume scrittorio ceronettiano invoca così la propria musa ispiratrice, intessendo un «galante improprio»,² inducendola a manifestarsi nella forma di un soprabito immondo che non si sottrae alla confusione di Merda e Uovo esibita comicamente nel racconto breve. Roncaccia, di suo, interpreta la metafora quale immagine della città moderna, carica di relativismo, che persegue «fino all'indistinzione più insolubile»³ la stessa confusione materializzata nel soprabito folle.

Anche la prosa breve *Guerra e pace* s'inserisce per questa via nella trama di corrispondenze delle raccolte ceronettiane. Edita, in prima battuta, nella *Musa ulcerosa*, si caratterizza per la veste surreale, e, tuttavia, asciutta e stringente; mantenendo lo stesso impianto narrativo, viene poi ampliata e riveduta nei *Deliri* su una linea di continuità con le tematiche già introdotte nella *Gentile Guardarobiera*. Rivisitazione in chiave satirica di una possibile guerra universale, Ceronetti la presenta così nel '78 quale ennesima, personalissima allegoria dell'epoca moderna:

La latrina era come un Teatro dell'Opera: grandissima, altissima, circolare. Da trenta o quaranta porte incustodite entravano e uscivano i cacanti. Erano un *popol misto* di uomini e donne, adulti e bambini, ricchi e poveri, preti e laici, manovali e professionisti, belli e brutti, grassi e magri, sani e malati, biondi e bruni, riposati e stanchi, affannati e calmi, vestiti e ignudi. Il loro movimento era intenso e ordinato. Tutti compivano con puntualità le funzioni necessarie. Si parlava, ma c'era più che un parlare: gli scrosci d'acqua, la carta stropicciata, i tonfi e gli altri rumori

¹ *Ivi*, pp. 67-8.

² A. RONCACCIA, *Guido Ceronetti. Critica e poetica*, cit., p. 26.

³ *Ivi*.

naturali, lo strepere felpato e veloce degli indumenti mossi, l'ansimare lamentoso dei costipati e dei vecchi, il grido intermittente degli scivolati negli alveoli, gli scalpicciamenti di tante scarpe, stivali, stivaletti, sandali e zoccoletti, facevano una musica straordinaria, come gli insetti nel poema della Carogna di Baudelaire.¹

Più diretto e esplicito, invece, l'*incipit* del '93:

Era a pianta circolare, grandissimo, con una sgocciolante cupola in ferro, progettato da grandi architetti, il Cagòdromo *Albert Einstein*. Poteva contenere fino a diecimila cacanti. Cinquanta le entrate: si entrava e si usciva a ogni ora del giorno e della notte, introducendo una monetina in una macchinetta. Si davano il cambio tre volte al giorno quattro pattuglioni di custodi in divisa blu e gialla, armati di modernissime armi automatiche, temuti dai cacanti sgarranti ma molto ben visti dai disciplinati. [...] Un grande orologio al centro, su perno rotante, mostrava a ciascuno l'ora esatta della propria funzione, che gli agenti di pattuglia verificavano su un loro apparecchio. [...] Il Cagòdromo Einstein era un'oasi di pace, nel trambusto del mondo, e molti amavano restare là, pagando una modica pensione, per l'intera giornata.²

E fu, di colpo, il terrore al momento dell'aggressione esterna da parte dei coprofaghi. Il comandante delle guardie del Cagòdromo «sparò una raffica in aria» e, fortunatamente, «imbavagliò il tumulto»³ prima che divampasse senza rimedio. «I coprofaghi, si seppe dopo, non avrebbero osato attaccare, nonostante il loro enorme apparato d'armi e il loro numero, finchè ci fossero state quelle quattro o cinque guardie di cacanti...»⁴ L'occupazione durò, in tutto, circa trentasei ore, e tuttavia i danni non furono gravi. Nella nuova conclusione, datata 1993, al termine della guerra «la libera, ininterrotta circolazione di cacanti riprese più intensa di prima».⁵

Di taglio inconfondibilmente surreale è a suo modo pure il racconto che segue: *L'assorbente al basilico*. Riproposto, questa volta, nella seconda serie dei *Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati*, il breve frammento esalta una «delle più semplici e pratiche» fra le invenzioni dell'uomo: «Si tratta di un denso strato di basilico fresco o secco, a seconda dell'età della portatrice, incollato sopra una

¹ G. CERONETTI, *La musa ulcerosa*, cit., p. 263.

² G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, cit., pp. 62-3.

³ *Ivi*, p. 63.

⁴ *Ivi*, p. 64.

⁵ *Ivi*, p. 65.

croccante strisciolina di legno compensato lunga 25 cm e larga 15. Subito una sensazione di freschezza e di sicurezza si diffonde dal basso verso l'alto in tutto il corpo».¹ La praticità di questo assorbente consiste nel rendere quasi impossibili gli spostamenti da una stanza all'altra per colei che ne usufruisce: «le donne sono costrette a rimanere in casa, con le gambe in aria», e perciò «ne consegue, per loro, un riposo da Sibariti!».² L'intento sottilmente eversivo della singolare invenzione, qui più sfumato, è invece esplicito e diretto nella versione della *Musa ulcerosa*, che pure attribuisce maggior rilievo alla bizzarra personalità del narratore.

L'assorbente

Stavo bruciando, una sera, nel mio giardinetto epicureo, qualche migliaio di miniassegni e osservavo i germi dei peggiori morbi infettivi che crepitavano. Il telefono mi chiama; è il Gr 1 che chiede la mia opinione di finissimo letterato sulla pubblicità degli Assorbenti per Signora, ormai diventata, come tutto il resto, allarmante. Finalmente, vogliono il mio parere su qualcosa di non superficiale. Parlo per cinque minuti, di cui quattro e trenotto secondi saranno tagliati per far posto a dichiarazioni dell'onorevole Craxi che imperleranno di sudore gli ascoltatori. Ma ho qui una splendida occasione per riassumermi vergognosamente. Non sono un disinformato. Non mi dispiace stare nelle regole. Professo un vivo rispetto per la donna petomane. Come sfogliatore regolare di periodici e di mensili non ignoro certo un problema così mensile e così periodico. In un periodo della mia vita in cui ero incerto tra una onorata carriera nelle Assicurazioni Ramo Vita e un avventuroso sbaraglio come brevetto di piccole invenzioni, avevo anche cercato di vendere a una famosa Ditta sanitaria un tipo di assorbente che avrebbe potuto dare origine a novità nei rapporti interpersonali e riportarci, se capaci di non comprimere il flusso degli eventi, a quello che tutti desiderano senza confessarlo, un Nuovo Medioevo. Infatti il mio assorbente non aveva lo scopo di liberare la Donna dalla Schiavitù Periodica, ma di rendergliela permanente.³

Invece di puntare sulla «Leggerezza, l'Impalpabilità (con Potenza) e l'Invisibilità», la geniale invenzione «puntava tutto sulla Pesantezza e la Visibilità, trascurando il fine igienico al punto da ometterlo quasi completamente».⁴ Progettando un astuccio contenitore avente la forma di una qualunque delle valigette per uomini d'affari, dette Ventiquattrore, lo stesso

¹ G. CERONETTI, *Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati*, Torino, Einaudi, 2001, p. 36.

² *Ivi*.

³ G. CERONETTI, *La musa ulcerosa*, cit., p. 195.

⁴ *Ivi*, pp. 195-96.

personaggio si riaffaccia nella seconda raccolta dei *Deliri*. Il suo nuovo assorbente al basilico è adoperabile ora anche dagli uomini, ma lo scopo rimane lo stesso: «Le donne bloccate in casa e gli uomini quasi immobili: nel mio assorbente pullulano i germi, ma germi messianici, germi di un nuovo cielo, di una nuova terra...».¹

La prosa *Le illusioni di un fiore* ribadisce il legame tra le due serie dei *Deliri* e *La musa ulcerosa*. «La mia tastiera meccanica è tedesca e si chiama Monica. Gli chiedo di farmi un breve racconto. Proviamo».² Così nell'attacco di *Sperimentale*, dove l'io narrante azzarda la stesura automatica di una bozza, un'idea di racconto, avente come protagonista un fiore.

Un fiore (rosa, gardenia, tuberosa, papavero, magnolia, o il fiore dei *peones*, la peonia) gira per un popoloso quartiere ammirando i magnifici cespugli, le aiuole, gli stagni, le giungle di uomini, donne, bambini, vecchi. Che pompa! Che delicatezza! E che profumi! Dentro le auto, stivati nei mezzi di trasporto, pigiati nel provolone, stretti nel coito, radunati nei comizi, frementi nel cinema, immobili ai semafori, precari nei funerali, rarefatti con gusto nelle chiese, gli esseri umani gli piacciono, le loro esalazioni lo turbano, i loro colori, specialmente il grigio, lo innamorano. Si ferma sovente per odorare, ne scruta con passione i genitali, ne sfiora gelosamente le capigliature, ne valuta da intenditore le stoffe, i bavari, i bottoni, gli steli vertebrali. Avete capito insomma: vorrebbe uno di quegli esseri bellissimi tutto per sé. È tentato, tentatissimo di strapparne uno. Non resiste a lungo: lo strappa, staccandolo dalle sue radici, casa, famiglia, nazione, gruppo, lavoro, macchina, abitudini, libri. [...] Felice, si porta l'uomo nel suo bosco, [...] lo mette in un bicchiere, lo guarda. [...] Poi il fiore è distratto da altre cose, passano giorni. L'uomo nel bicchiere è avvizzito, l'acqua dove sono sospesi i suoi piedi ha un odore cattivo. «Lo metterò tra le pagine di un libro» dice il fiore. L'uomo è morto, mummificato, a pagina milletrecentoquattro, sottile come un foglio, completamente dimenticato.³

Nell'innescare il congegno narrativo dei *Deliri*, Ceronetti ricorre spesso - come avviene in questo caso - ad un rovesciamento di prospettiva, funzionale alla creazione di un paradossale teatrino dell'assurdo. Dallo schizzo di *Sperimentale*, dunque, trae origine nei *Deliri* un altro quadro tipicamente ceronettiano.

Un fiore - poteva essere Rosa, Peonia, Margherita, Anemone, Orchidea, una Liliacea... - andava per una strada, asfaltata, ma non resa dal passaggio della

¹ G. CERONETTI, *Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati*, cit., p. 37.

² G. CERONETTI, *La musa ulcerosa*, cit., p. 83.

³ *Ivi*, pp. 83-4.

automobili inaccessibile al transitare di un fiore, e vide un uomo che spenzolava dal muretto di una villa, con un paio di baffi grigi, robusto, non troppo lungo, e giallo.

Gli piacque, volle odorarlo. L'alito dell'uomo era immoralmente fetido.

- Che profumo squisito!

Così il fiore. Strappò con cautela l'uomo e se lo portò a casa. [...].

L'uomo nel vaso fumava e tossiva. Non mandava buon odore, ma il fiore ne era incantato. Di sera, prima di chiudere la corolla, si poneva vicino all'uomo e ne aspirava le esalazioni mortali.

Il colore giallo dell'*Europaëus majalis* cominciò a farsi scuro, e all'uomo cadde un orecchio, insieme a molti capelli. Un occhio rotolò sulla corolla del fiore addormentato, quasi soffocandolo. Ma i fiori resistono molto più dell'uomo alle forze della morte, si riprese subito, gettando l'occhio nella pattumiera.

- Dammi un po' di salame, - disse l'uomo, ormai senza occhi.

Il fiore andò dal pizzicagnolo: - Presto, del salame, è per un uomo che sta morendo!

Il salame, in punto di morte, può fare miracoli. L'uomo mangiò il salame e gli rispuntò un orecchio: rosa, senza peli. Il fiore tornò a sperare. Ma proprio mentre gli rispuntava l'orecchio, all'uomo caddero i baffi. [...].

«Devo buttarlo via», pensò il fiore, rattristato a morte.

Prese con delicatezza l'uomo, lo lavò e a notte piena andò a gettarlo nell'acqua del fiume, dove di solito si buttano gli uomini quando cominciano a marcire.

- Anch'io me ne andrò, tra poco, - disse il fiore a un piccione sul parapetto, che aveva visto tutto.

Eh sì, l'uomo aveva contagiato col suo alito il povero fiore che l'aveva colto, e ora il fiore ne moriva.

Ma contento di aver amato un *Europaëus majalis*. Sono strani i fiori. Strano e stregato il mondo. Strani gli amori degli uomini e dei fiori.¹

Sarebbe possibile ampliare ancora questa rassegna che, di fatto, non si esaurisce con le prose-frammento riportate. Un discorso a parte merita poi la serie di testi non accolti in volume - e perciò rimasti inediti - o rifatti per l'edizione Einaudi dei *Deliri Disarmati*. Ripescati dall'Archivio Prezolini, Fondo Guido Ceronetti (dove sono contenuti nell'omonimo fascicolo), gettano luce sul *modus operandi* dell'autore nell'allestimento delle sue raccolte: ove spicca il ricorso ad articoli di sua mano, ritagli di giornale, di riviste e periodici, appositamente risistemati e adattati (come nel caso già visto della *Musa ulcerosa*) sulla base di nuove esigenze narrative. Il primo esempio di questa tipologia si riferisce ad un

¹ G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, cit., pp. 82-3.

articolo, che si presume pubblicato sulla «Stampa»,¹ successivamente reimpiegato da Ceronetti nelle pagine iniziali dei *Deliri*.

La cassaforte della zia Clotilde

Dove sei zia Clotilde? Dov'è la tua famosa cassaforte, che nascondevi in mezzo all'erba, sotto il centro del mondo? Tu non c'eri attaccata, generosa zia Clotilde: il tuo timore dei ladri era compassione dei bisognosi; a loro aprivi fin dal mattino la tua cassaforte e il suo contenuto prezioso pareva non dovesse esaurirsi mai.

Zia Clotilde ci apparve in mezzo a una nuda, inospitale, qua e là devastata campagna.

Viveva sola in una casetta che sicuramente sarebbe, entro breve tempo, crollata, e le sue rovine sarebbero state la sua sepoltura. Campava là da barbona, zia Clotilde, senza altro fuoco che di rametti secchi, senza neppure il silenzio premuroso di un animale devoto.

La caterva dei suoi beneficiati, sparita.

Come ti sei ridotta, zia Clotilde! Ma non avevi la tua inesauribile cassaforte? Qualcuno te l'avrà rubata? No no ce l'ho ancora, dice la zia, ma è vuota, non c'è neppure più l'erba dove la nascondevo, tutto quel che conteneva l'ho regalato, e per qualche tempo fingevo di regalare il vuoto come se ci fosse ancora qualcosa, ma si era sparsa la voce che la cassaforte era ormai vuota, vedete? E ci mostrò la cassaforte vuota, una caverna dove avrebbe stentato a vivere un ragno abituato ai digiuni.

In quel preciso istante la casa rovinò tutta e polvere e rottami si adagiarono sul corpo di disfazione della zia Clotilde.

Ma la nostra memoria non ti sarà ingrata, zia Clotilde. Noi non dimenticheremo la tua cassaforte, noi andremo per il mondo tracciandone l'ideogramma sui muri più poveri, giù nelle metropolitane, lungo le nere fabbriche in abbandono, e sotto scriveremo le tue iniziali, Z. C., che risveglieranno la curiosità degli eruditi e degli archeologi del futuro, in mezzo agli uomini da nulla, gli uomini senza gratitudine, gli uomini senza memoria.²

Non hanno goduto della stessa fortuna, invece, altri pezzi aventi la medesima provenienza: *Custode e manichino*, *Essere Gesù*, *Osceno corpo* sono tutti articoli compresi nello stesso fascicolo, ma non riutilizzati successivamente dall'autore. Se affiancati, comunque, alle prose selezionate per l'edizione Einaudi, figurano

¹ Si tratta di un ritaglio di giornale conservato all'interno della sezione *Opere, Saggi e racconti*, fascicolo *Deliri Disarmati. Testi non accolti o rifatti per l'edizione Einaudi*, del Fondo Guido Ceronetti. Di questi materiali non si conoscono, se non in maniera approssimativa e occasionale, gli estremi bibliografici.

² G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, cit., pp. 9-10. Per il testo della prima versione, si veda qui, *Appendice* n. 1.

come potenziali candidati. Ne do qui di seguito qualche stralcio, a titolo esemplificativo.

Custode e manichino

Non cambierò più mestiere? Non è mai tardi, si dice: dunque lo è sempre, forse. Mestieri disponibili ne restano pochi, al Mestieropolio; il venditore si alza triste e svogliato da dietro il banco.

Ne dirò alcuni che mi sarebbe piaciuto fare, o mi piacerebbe intraprendere, prima della campana. Uno è il custode dei gabinetti in una grande stazione ferroviaria, Roma Termini, Milano Centrale... Meglio Milano, per l'architettura impressionante e la pensilina ferrata, dove i piccioni vengono a beccare le locomotive. Anche all'estero: Gare de Lyon o dell'Est, Vienna Südbahnhof, Basilea, Madrid Chamartin, Ginevra Cornavin, con preferenza per le città nordiche, perché i gabinetti nebbiosi hanno una loro peculiare disperante malinconia che vale un tuffo, per capire quelli che si appendono alle bretelle.

Studierei l'umanità in transito. Non la si conosce mai abbastanza; e più la si conosce meno la si ama. [...] Si riesce a sopportarla un poco là dove si affaccia qualche sorriso, ma nei gabinetti delle grandi stazioni è più facile veder zampillare il petrolio che spuntare un qualsiasi sorriso, a cominciare dal custode. Io vorrei essere il Custode-che-sorride, che dà la carta con una parola d'incoraggiamento, che consiglia bene. - Vada in quell'altro, si troverà meglio -. È vero, sono tutti identici, ma fa piacere credersi un privilegiato, meritevole del migliore. Con le mance comprerei dei fiori, da mettere in quelli delle donne, custoditi severamente da mia moglie, e anche trottole, grosse trottole, da far girare, con carillon, intorno ai piedi degli urinanti, più tristi e più allineati di un plotone d'esecuzione. [...].¹

Essere Gesù

Sì avrei voluto essere Gesù! Ma non per le virtù, i miracoli, il Verbo incarnato, ho idee molto più immodeste io! Perché se fossi stato Gesù, mi sarebbe bastato dire, dissimulando l'imperio originario in una trasognata quasi-sottomissione, «vieni, seguimi» e le donne avrebbero mollato tutto per seguirmi, case, famiglie, amanti, lezioni di Yoga, carriere... Perfino le carriere! Purchè si trattasse di Gesù. Invece ho dovuto faticare enormemente per trovare chi mi seguisse anche per pochi metri contati di cammino.

I tentativi andati a vuoto non li conto più, ma per fortuna ogni storia è diversa, eccetto che nella scontata conclusione. La spiegazione è facile: non sono Gesù. [...].²

¹ G. CERONETTI, *Custode e manichino*, ritaglio di giornale conservato presso l'Archivio Prezzolini della Biblioteca cantonale di Lugano, Fondo Guido Ceronetti, sezione *Opere, Saggi e racconti*, fascicolo *Deliri Disarmati. Testi non accolti o rifatti per l'edizione Einaudi*. Vedi qui, *Appendice* n. 2.

² G. CERONETTI, *Essere Gesù*, nello stesso fascicolo di cui a nota 1. Vedi qui, *Appendice* n. 3.

Osceno corpo

Osceno significa cosa che va evitata perché di malaugurio. Rassegnamoci: il corpo umano è oscenissimo, dalla nuca ai piedi, e tutta la vivente natura che lo patisce lo sa. Ma lo temeva meno nudo, che vestito, e lo preferiva vestito di stracci che bene inguantato. L'uomo nudo fa meno danni. Curioso però: più si mostra l'oscenità del nudo, più si fa anemica l'irradiazione maligna. I nudisti sono innocenti come vermi, ma i Ludendorff nelle loro uniformi, gli aviatori dei bombardieri strategici, i catafratti di ferro di Azin-Court, i Torquemada, l'agricoltore in tuta che sparge Parathion, il cacciatore di fochine bianche, i politici nelle loro stolide, bestiali cravatte! Di fronte ai vestiti avanzanti, incrostati di macchine e di strumenti, riempiti di conoscenza, le ultime tribù nude possono solo crepare. Temo si debba concludere che l'oscenità dell'uomo è molto aumentata dall'abito, inventato per occultarla.

Lo so, monaco, tu vedi già i corpi in fiorente decomposizione e il tuo chiodo è che questo «bel velo» petrarchesco non sia altro che un «saccus stercorum». Quando i congegni naturali che aprono tempestivamente il sacco si guastano, ecco il bel velo spargere «stercora» sui migliori tappeti delle montagne curde, e i famigliari storcere la bocca costernati, col tacito voto che la terra si riprenda al più presto quel suo capolavoro. [...].¹

Guadagnano, invece, il ruolo di protagoniste due prose conservate in fogli dattiloscritti, da ritenersi quindi inedite prima dell'uscita in volume. La prima, *Collage impaziente*, riporta la storia di un monarca in viaggio verso una meta sconosciuta. Ad accompagnarlo, in treno, una donna dalla «prodigiosa sottana serica»:

Con una migale imperiosa di eccezionali dimensioni al posto della testa superiormente arricciata, visibile sulla reticella sopra la valigia, il monarca di diritto divino decapitato viaggia accanto ad una donna che nella sua prodigiosa sottana serica non rifiuta la corte per nulla irresoluta della sua mano, sebbene infilata in un guanto da boxe.

Una pausa.

L'età dell'oro è già lontana. Imminente quella del ferro. La mano del monarca esce da sotto la gonna senza più il guantone, come mazzetto di stillanti ravanelli rossi di cui la migale si nutre con l'avidità di un coro di cenobiti. Ora all'intraprendente monarca non resta che un moncherino annerito, col quale non sa se osare di nuovo... Ma sì, meglio osare! E la grande compiacente sottana accoglie anche il moncherino, trattenendolo per circa mezz'ora in cordiale colloquio e dotandolo di un colbacco, mentre tra i seni della donna un funambolo ha gettato una corda per camminarci pericolosamente sopra con l'asta in equilibrio. Quanto dovrà camminare, per percorrere la distanza che separa un seno dall'altro?

¹ G. CERONETTI, *Osceno corpo*, nello stesso fascicolo di cui a nota 1, pag. 153. Vedi qui, *Appendice n. 4*.

Il funambolo è molto agile ed esperto, ma a metà strada dà segni di stanchezza, c'è da temere vedendolo barcollare che per lui sia cosa fatta il precipitare.

- Torna indietro, Principe!
- Avanti, che ce l'hai fatta!

Dal basso schizza brodo di applauso. Ma l'incoraggiamento non salverà Principe: l'impresa era troppo difficile. Precipita. Con eleganza, ma precipita. Il monarca ha teso tempestivamente una rete di salvezza.

- Non ho mai visto niente di più bello, di più completo, Maestro.
- Lei parla della mia faccia?
- La sua faccia, Maestro, è di Apollo o di Dioniso, con ritocchi sapienti di obitorio.
- Le offro metà della mia dentiera. Affare fatto?
- Fatto. Eccole il Watteau.
- Lei sa far bene i suoi affari, Ponomarev!
- Se mi dà anche l'altra metà, posso aggiungere un De Chirico.
- Se lo tenga pure.

La mano infaticabile del monarca non resta un momento oziosa: ora ha estratto dalle leggiadre mutande rosa della viaggiatrice divaricata una Madonna blu di gesso alta circa quaranta centimetri, che evidentemente non sa dove collocare. Sta per riportarla sull'angoliera inguinale ma leste due zampe della migale se ne impadroniscono, belva insaziabile.

- Cena con noi, Maestro?
- Volentieri. Per me, fagioli, trippa e aglio crudo.
- Una cena da semidio!
- Dopo vorrei riposare per sempre.
- Lo dirò al cameriere.
- Non c'è nulla di meglio che morire dopo essersi ben riempiti di fagioli.
- La realtà supera la finzione.
- Come nel Trentanove...¹

Mutato il titolo in *Una mezzora circa di collage. Per Giosetta Fioroni*, la stessa prosa viene riproposta, non senza una lunga serie di aggiunte e numerosi ritocchi (evidenziati in corsivo), nei *Deliri*.

Con una *ben rasata e volitiva Migale* di eccezionali dimensioni al posto della Testa *mollemente* arricciata e *profumata*, visibile sulla reticella, sopra la valigia, il Monarca di diritto divino decapitato *sta viaggiando in prima classe, Non Fumatori, posto n. 93*, accanto a una donna *di epoca posteriore, dal contegno irreprensibile, che tuttavia nella sua larghissima sottana di seta viola non rifiuta la cortesia di una mano del Monarca, resa ardita da un guantone, sfilato a un altro viaggiatore che dorme nel giornale*, da boxe.

¹ G. CERONETTI, *Collage impaziente*, due fogli dattiloscritti, conservati presso l'Archivio Prezzolini della Biblioteca cantonale di Lugano, Fondo Guido Ceronetti, sezione *Opere, Saggi e racconti*, fascicolo *Deliri Disarmati. Testi non accolti o rifatti per l'edizione Einaudi*. Vedi qui, *Appendice n. 5*.

Una pausa.

L'età dell'oro *che - pare certo - fiorì nell'Artico, è già un pezzo lontana. La prossima stazione è l'età del ferro inoltrata, la cupola è in costruzione.*

La mano del Monarca esce da sotto la gonna *dove qualcuno gli ha sfilato il guantone, e ora è un mazzetto di ravanelli rossi di cui la Migale soprastante si nutre con l'avidità di un cieco a cui è dato, per la prima volta, di vedere quel che ha nel piatto.*

All'intelligente Monarca ora non resta che un moncherino annerito, *eppure, anche così, rientra prontamente in quella profondità sorprendente, ma la sottana viola ha cambiato colore e tessuto, ora è di lana rossa e nera e trattiene in cordiale colloquio il moncherino per un buon quarto d'ora, che ne uscirà con un bel colbacco, mentre tra i seni della donna un Funambolo ha gettato una corda per camminarci sopra, con l'asta in equilibrio, pericolosamente.*

Quanto dovrà camminare, per percorrere la distanza che separa un seno dall'altro?

Il funambolo è *giovane, agile, espertissimo*, ma a metà strada *appare invecchiato, stravolto dalla tensione*, c'è da temere vedendolo *avanzare con tanto rischio* che per lui sia cosa già decisa il precipitare.

- Torna indietro, Principe!

- Avanti, che ce l'hai fatta!

Dal basso schizza brodo di applauso. Ma l'incoraggiamento non salverà Principe: l'impresa, *anche per un valoroso*, era troppo difficile. Precipita... Con eleganza, ma *accidenti precipita davvero!* Il Monarca, *bravamente, lo raccoglie nella cesta dove era caduta, vagina di eventi, la propria testa.*

- Non ho mai visto niente di più bello, di più completo, Maestro.

- Lei parla della mia faccia?

- La Sua faccia, Maestro, è di Apollo *Musagete*, con ritocchi sapienti di obitorio.

- Le offro *la metà superiore* della mia dentiera. Affare fatto?

- Fatto, *Maestro*. EccoLe il Watteau.

- Lei sa far bene i Suoi affari, Ponomarev!

- Se mi dà anche *la metà inferiore*, posso aggiungere un De Chirico.

- *Se avessi tanti denti quanti ho De Chirici avrei quarantadue denti.*

- *Mi ritiro a Malincuore, dove ho una casetta.*

- *Aspetti, il più brutto viene ora.*

La mano infaticabile del Monarca *aborre di restare disoccupata. Eccola estrarre dalle tendine rosa interne della viaggiatrice, leggermente scostate, una statua in gesso di Maria Santissima* alta circa quaranta centimetri, che *però l'impiccia e non sa dove collocare...* Sta per *farla rientrare nella finestrina buia in fondo quando leste due zampe nere della Migale se ne impadroniscono. Un rumorino di gesso rosicchiato e il viaggiatore che dormiva apre una pagina di giornale, guarda cosa succede, si riaddormenta.*

- Cena con noi, Maestro?

- Volentieri. Per me fagioli trippa aglio crudo *olive di Kalamàta*.

- *Soltanto i semidei mangiano così!*

- Dopo vorrei riposare per sempre.

- Lo *dico subito* al cameriere.

- Non c'è nulla di meglio che morire dopo essersi ben riempiti di fagioli.

- La realtà supera la finzione.

- Come nel Trentanove...¹

Come esempio ultimo, ma non meno importante, propongo qui il confronto tra la versione originale del racconto *L'uovo*, conservata in tre fogli dattiloscritti con correzioni autografe, e il brano di chiusura dei *Deliri* che da essa deriva.² Ceronetti ritorna più volte sullo stesso pezzo, operando una graduale messa a punto del testo che passa per tre distinte fasi di scrittura. L'analisi che segue metterà in evidenza le varianti che caratterizzano le diverse fasi di elaborazione della prosa.

Facile dire “bere un uovo”, sai davvero che cosa stai bevendo, sai che cos'è un uovo, sai che sei uovo et in ovo reverteris?

Maripò, seduto sul pianoforte, guardava fuori della finestra. Nella strada stava passando l'uomo sui trampoli, la sua testa arrivava fino al terzo piano e salutava tutti quelli che vedeva dentro le case.³ È un uovo, la testa? Si dice, in qualche lingua, che “si rompe come un uovo”, per un colpo molto forte, ma chi parla e parla non sa che, per rompersi come un uovo, la testa dev'essere un uovo.

La mano dell'uomo sui trampoli si allungò nel vano verso Maripò e lasciò nella sua, disoccupata, un uovo. Maripò lo ruppe come una testa, lo bevve e si ricordò dell'Uovo.⁴

Non subito, ma dopo un certo tempo. Prima, Maripò si concentrò sull'uovo. Pensava uovo uovo uovo e finalmente il guscio⁵ cominciò a rompersi da solo e gli apparve se stesso in forma di uovo.

Lasciamo in pace le galline.⁶ Non era un uovo di gallina, quello.⁷ Era un uovo⁸ di vacca. È un genere d'uovo molto raro; chi non ha visioni non ne ha mai visti e passa la vita a mangiarne di gallina, inuguagliabili fatti in camicia.⁹ Ma l'uovo di vacca, mangiato in camicia o fatto in frittata, è pessimo. La chiara è scura, il rosso è verdastro, il sapore è umano, ma in eccesso. Inoltre è grosso più di una vacca e contiene, a volte, una città intera, grosso quanto una vacca che voli di gancio in gancio, muta, attraverso l'immenso spazio dei Macelli di Torfiorita e può superare perfino la statura, ritto, di Samuel Beckett.¹⁰ Talvolta è in grado di contenere una

¹ G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, cit., pp. 172-74.

² *Ivi*, pp. 203-6.

³ Qui, l'autore aggiunge a penna prima del punto: «*togliendosi gaiamente la tuba lacera*».

⁴ Corretto: «lo bevve *crudo, devotamente*, e si ricordò *di essere stato un Uovo*».

⁵ Aggiunto a penna: «il guscio *del mondo*»; correzione che rimane anche nella versione definitiva.

⁶ Corretto a mano, come nella versione definitiva: «Lasciamo *ai loro galli* le galline».

⁷ Corretto in: «Non era un uovo di gallina, quello *di cui si ricordava Maripò*».

⁸ Aggiunto a penna l'aggettivo: *bell'uovo*.

⁹ Integrazione in interlinea, dopo il punto: «*cotto quasi niente*».

¹⁰ Una parte del testo viene cancellata a penna dando una nuova forma al periodo (*in corsivo* le aggiunte in interlinea): «Inoltre è grosso quanto una vacca che voli di gancio in

città intera, grande come Petra e Palmira, o come Roma all'epoca¹ dei Gracchi, con tutto il suo movimento e i suoi rumori (ci vuole un orecchio molto sensibile).

Maripò, concentrandosi sull'uovo, cominciò a camminare a ritroso, di uovo in uovo.

Eccolo uovo che pende perpendicolarmente sul capo biondo della Vergine in trono, sognato da un pittore di nome Piero.²

- Dipingimi, Messer Piero (sussurro dell'uovo).

Messer Piero si sveglia. Se non gli fosse apparso l'uovo, avrebbe, al suo posto, messo la solita Paloma bianca.³ E dipinge, per prima cosa, sulla tavola nuda, il filo a piombo e l'uovo ed è tentato di fermarsi lì.

Arriva il Professore, scruta la tela e spiega: - Vedete là, quell'uovo che pende sulla testa della Vergine, credete che significhi qualche cosa? Niente! Non significa proprio niente! -

Maripò, uovo che pende, soffre nell'udirlo come i visceri di un profeta. Ma un uovo non parla e il suo dolore è azzurro come il dolore delle donne. Il Professore, del resto, ha già chiuso l'argomento.

Ma come ogni uovo, Maripò ignora il proprio significato. Ce n'è uno per ogni uovo, ma nell'insieme non significano niente, tutte quelle uova, e se al loro posto ci mettiamo tutti gli esseri umani, passati e da venire, è la stessa cosa: non significano niente. Resta un po' di significato attaccato alle ossa di ciascuno, presi isolatamente, e il significato, non chiarito, dell'uovo di Messer Piero.

- Non m'importa di significare qualcosa, quel che vorrei è soffrire un po' meno - pensa Maripò mentre emigra, col ricordo, da un uovo all'altro.

Sai fin dove arriva?

All'Uovo Cosmico, quello che si vede nelle grisaglie di Hieronymus Bosch.

L'Uovo Cosmico è là, subito alle spalle della casetta di sua madre. La vecchia è sola, ignora la vicinanza dell'Uovo, non se n'è mai accorta, ma l'Uovo la conosce da molto tempo⁴ prima che diventasse la madre di Maripò, un figlio dei più originali. L'uovo conosce la madre, non viceversa.

La madre legge il giornale, si versa un bicchiere di vino, canta un'aria che addormentava Maripò a quattro o cinque anni, chiude il gas e resta immobile per ore intere.⁵ Quando era agile faceva volare dalla finestra, per rabbia, i cappellini che non le piacevano più, insultandoli.

Nell'Uovo Cosmico Maripò si muove come un palombaro, senza sapere che cosa prendere però: l'Uovo Cosmico non contiene nulla.

gancio, muta, *senza ali*, attraverso l'immenso spazio dei Macelli di Torfiorita e può superare perfino la statura, ritto, di Samuel Beckett».

¹ Corretto: «*nel subuglio* dei Gracchi».

² Periodo modificato a penna: «Eccolo uovo *destinato a pendere* perpendicolarmente sul capo *di trasparenza* della Vergine in trono, sognato da un pittore di nome Piero».

³ Inserito, come nella versione definitiva, prima del punto: *dell'Aghios Pneuma*.

⁴ Corretto in: «...ma l'Uovo la conosce da molto tempo, *da prima* che diventasse la madre di Maripò...».

⁵ Segue la frase un'aggiunta in interlinea che poco si scosta dalla versione definitiva: «*È incinta di Maripò, che nascerà tra milleduecento mesi. Quando era agile...*».

Arriva un enorme uccello che lo prende a beccate, furiosamente. Dal forellino esce un debole lamento di uovo preso a beccate da un uccello, simile al pianto di un pidocchio.¹ Nessuno si commuove perché non c'è nessuno.

Una sofferenza infinita fa gemere² Maripò quando arriva a ricordarsi del oh Dio! Dio! che momento, quello! ma perché perché perché un simile momento

e neppure sfiorato in tutta la sua indicibile pena (PENA! PENA!) dai rotolati per le carovaniere del mondo, in tanti branchi³ di anni, carri delle cosmogonie del momento in cui l'UOVO ESPLOSE.

Come frequentatore di Night Clubs altamente universitari e scientifici, il Personaggio è noto alle polizie del XX secolo come BIG BANG.⁴

Corpulento, obeso, ubriacone d'America, il Grosso Bang trascina dappertutto la sua malattia mentale e fisica originaria.⁵

- Non voglio vederlo! Non voglio! - urla Maripò alla vista dello Zio Bang che gli dice con voce triste:⁶ - Imbecille, ma sei tu quello! -

Voi fortunati, che quando vi accostate a un uovo per mangiarvelo lo fate distrattamente, senza un'idea delle dimensioni dell'uovo di vacca, dell'uovo di Piero, dell'uovo di Bosch, dell'Uovo Cosmico e della sua esplosione be-reshit, quando disgiungersi significò partire per congiungimenti impossibili e la Donna-uovo si mise in attesa dei passanti all'accendersi dei lampioni lungo il boulevard Poissonière.⁷

Aggiustamenti e correzioni portano così alla versione definitiva dei *Deliri*:

Facile dire «un uovo», facile, a trovarlo, bere un uovo: ma sai davvero che cos'è un uovo, sai che sei uovo *et in ovo reverteris*?

Maripò, seduto sul pianoforte *a coda ritta*, guardava la finestra e il suo pallore nebbioso, mentre nella strada stava passando, *altissimo*, l'uomo sui trampoli, la cui testa arrivava fino al terzo piano e salutava tutti quelli che *in quel momento erano in casa e guardavano la finestra, alcuni anche in buona salute. Se fosse caduto, se*

¹ Due le correzioni evidenziate in corsivo: «Dal foro esce un debole lamento di uovo preso a beccate da un uccello, simile al pianto di un *cagnuolo*».

² «Fa gemere» diventa «*gemifica*».

³ Corretto a mano in *sbranchi*.

⁴ La frase viene corretta così dall'autore: «Frequentatore *accanito* di Night Clubs altamente universitari e scientifici, *ritrovi di autentici mostri, trafelati*, il Personaggio è noto alle polizie del XX secolo come BIG BANG».

⁵ Corretto in: «*Butterato*, obeso, ubriacone d'America, il Grosso Bang trascina dappertutto, *torvamente e goffamente*, la sua malattia mentale e fisica originaria.»

⁶ Piccola aggiunta: «...con voce *ironica e triste*...».

⁷ Per chiarezza riporto l'intero periodo conclusivo come risulta dopo le conclusioni dell'autore: «Voi fortunati, che quando vi accostate a un uovo per mangiarvelo lo fate distrattamente, senza un'idea delle dimensioni dell'uovo di vacca, *delle proporzioni* dell'uovo di Piero, *del contenuto* dell'uovo di Bosch, *né* dell'Uovo Cosmico e della sua esplosione be-reshit, quando disgiungersi *e andare in pezzi* significò partire per congiungimenti impossibili e la Donna-uovo, *zoppa nata e morta di fame, drizzato tra le case il paradigma della Sciagura*, si mise in attesa dei passanti all'accendersi dei lampioni lungo il boulevard Poissonière». Vedi qui, *Appendice n. 6*.

in basso gli avessero segato i trampoli, se la sarebbe rotta, la testa come un uovo. Ma chi parla e parla non sa che, per rompersi come un uovo, la testa dev'essere un uovo, un uovo in figura o in forma di testa, non sempre ovale.

La mano dell'uomo sui trampoli si allungò nel vano verso Maripò e lasciò nella sua, disoccupata, un uovo. Maripò lo ruppe come fosse una testa *non troppo amata*, lo bevve crudo e si ricordò di essere stato uovo.

Non subito, ma dopo un certo tempo. Prima, Maripò si concentrò sull'uovo. Pensava uovo uovo uovo uovo... E finalmente il guscio *del mondo* cominciò a rompersi da solo e apparve a se stesso in forma di uovo.

Lasciamo ai loro galli le galline. Non era di gallina, *l'uovo che apparve a Maripò*. Era un bell'uovo di vacca. È un genere di uovo molto raro; chi vive senza visioni non ne avrà mai visti, *passerà* la vita a mangiarne di gallina, inuguagliabili fatti in camicia e cotti quasi niente, mentre l'uovo di vacca, fatto in camicia o in frittata, è pessimo: la chiara è scura, il rosso è verdastro, il sapore è umano, tiepido all'eccesso. Inoltre è un uovo grosso quanto una vacca che voli di gancio in gancio, senza muggiti né ali, attraverso l'immenso spazio metallico risonante dei Macelli di Chicago e arriva a superare perfino la statura, ritto, di Samuel Beckett. Dentro potrebbe contenere una città intera, grande come Alessandria d'Egitto all'epoca in cui il Dio abbandonò Antonio nel sogno magnetico del poeta Kavafis seduto al caffè alle nove di sera, Alessandria con tutto il suo movimento di Orienti e i suoi traffici senza legge, dove anche le aringhe avevano un suono.

Maripò, concentrandosi sull'uovo, cominciò a camminare a ritroso, di uovo in uovo, di uovo in uovo...

Eccolo uovo che pende, perpendicolarmente, sul capo di trasparenza della Vergine in trono, messo là dopo lunghissima meditazione dal pittore toscano Piero. Anche a lui un uovo era apparso, colore del rimorso angelico, sussurrandogli: - Dipingimi, Messer Piero.

Era Maripò, quell'uovo.

Messer Piero si sveglia. Se l'uovo non gli fosse tempestivamente apparso avrebbe, al suo posto, messo la solita Paloma bianca dell'Àghios Pneuma... E dipinge, Messer Piero, sulla tavola nuda, per prima cosa, il filo a piombo e l'uovo che pende ed è tentato di fermarsi lì, come se non ci fosse più altro da dipingere e il mondo fosse finito, la luna e le Pleiadi tramontate.

Arriva in macchina il Professore, scruta la pittura di Messer Piero collocata al Museo e spiega agli stupidi: - Vedete là quell'uovo che pende sulla testa della Vergine, credete che significhi qualche cosa di profondo e di oscuro? Niente! Una semplice trovata della sua geniale mente geometrica, che non significa niente!

Maripò, uovo che pende, soffre nell'udirlo come i visceri di un profeta. Ma un uovo non grida e il suo dolore è azzurro come il dolore delle donne. Il Professore, del resto, ha già chiuso l'argomento e lo ha già spedito, per espresso, a tutte le Università.

Pur sapendo di averne uno, Maripò ignora il proprio significato. Ce n'è uno per ogni uovo, ma nell'insieme significano qualcosa tutte quelle uova? E se al loro posto ci mettiamo tutti gli esseri umani morti e vivi, passati e da venire, è la stessa cosa: ciascuno ha un significato che ignora, presi insieme non significano niente.

- Non m'importa di significare qualcosa, quel che vorrei è soffrire un po' meno - pensa Maripò mentre emigra, col ricordo che si gonfia e corre senza timone, da un uovo all'altro.

Sai fin dove arriva?

All'Uovo Cosmico, *naturalmente!* Proprio quello che si vede nelle grisaglie di Hieronymus Bosch.

L'Uovo Cosmico è là, subito alle spalle della casetta di sua madre. La vecchia è sola, ignora la vicinanza dell'Uovo, *crede che là abitino i Cantoria-Masuccio, litigiosi e carichi d'inutili bambini*, ma l'Uovo la conosce *benissimo, fin da prima* che diventasse la madre di Maripò, un figlio *di cui andrebbe fiera qualsiasi Fiera*. L'uovo conosce la madre, *non certo la madre l'uovo*.

La madre legge il giornale, si versa un bicchiere di vino, *inghiotte due pastiglie per abbassare la pressione*, chiude il gas e resta immobile, *senza dormire*, per molte ore, *e non morirà, quella notte. È incinta di Maripò, che nascerà tra molte migliaia di mesi*. Quando era agile *ancora* faceva volare dalla finestra i cappellini che non le piacevano più, insultandoli.

Nell'Uovo Cosmico Maripò si muove come un palombaro, senza sapere che cosa fare: l'Uovo Cosmico è un Oceano di sostanza non plasmata, senza scafi affondati.

Arriva un enorme uccello che lo prende a beccate, furiosamente. Dal forellino esce un debole lamento di uovo preso a beccate da un uccello *che finalmente riesca a praticarlo*. Nessuno è impressionato da quel lamento perché non c'è nessuno, *neppure la madre di Maripò*.

Una sofferenza infinita fa *torcere* Maripò quando arriva a ricordarsi del

oh Dio! Dio! che momento, quello! ma perché perché perché un simile momento

e neppure *mai*

sfiato in tutta l'indicibile sua pena (PENA! PENA, *signori, PENA!!*) dai rotolati per le carovaniere del mondo, in tanti *sbranchi* di anni, carri delle Cosmogonie -

DEL MOMENTO IN CUI L'UOVO ESPLOSE.

Frequentatore *accanito* di Night Clubs di *altissima Università*, ritrovi di *autentici mostri*, tale Personaggio è noto alle polizie del XX secolo col nome di *malavita di BIG BANG*.

Butterato, obeso, ubriacone, *violento*, il Grosso Bang trascina dappertutto, *torvamente e goffamente*, la sua malattia mentale e fisica originaria.

- Non voglio vederlo! Non voglio! - urla Maripò alla vista dello Zio Bang che gli dice con voce *ironica e triste*: - Imbecille, ma sei tu *stesso*, quello *che non vuoi vedere!* - *E la bomba che ha in mano finisce dentro una piccola finestra: BAAAANG!*

Voi fortunati, che quando vi accosta un uovo per *essere da voi mangiato* lo mandate giù distrattamente, senza un'idea delle dimensioni *di un uovo di vacca, delle proporzioni dell'uovo di Piero, del contenuto dell'uovo di Bosch, e neppure della gallina, che non è certo nata perché vostra madre la spiumasse*. Voi fortunati *che non vedete, drizzato tra le case, il paradigma della Sciagura, pensava Maripò seduto sul pianoforte, mentre alle finestre di fronte c'era chi si strappava i capelli e chi se li riattaccava, per poi strapparsi di nuovo, così tuffati nel Non Capire da non poter altro che perdere la ragione*.

Maripò risaliva fino all'Uovo Cosmico e ne ridiscendeva come in un toboga e gli era ormai familiare fino all'indifferenza la sua esplosione in principio, *allorchè* disgiungersi significò partire verso congiungimenti impossibili e la

Donna-uovo, *nata zoppa e morta di fame*, si mise in attesa dei passanti all'accendersi dei lampioni lungo il boulevard Poissonière.¹

Con il grido di Maripò, la prosa di Ceronetti si spinge nel buio dell'insensatezza più totale provvista di una sola incrollabile convinzione, più volte ribadita in queste pagine: «Non m'importa di significare qualcosa, quel che vorrei è soffrire un po' meno».² Lo studio delle carte originali mostra in realtà come anche in questo caso all'apparente disgregarsi della forma, della coerenza logica, della struttura del testo, corrisponda una ricerca meticolosa dell'espressione più esatta, del riferimento più calzante, dell'equilibrio e del ritmo della frase. È uno studio che si è potuto qui solo abbozzare e che è in buona parte ancora da mettere a fuoco, ma che promette sviluppi assai interessanti per l'interpretazione e l'intendimento di una scrittura magmatica e dai molteplici risvolti come quella che si dispiega nell'opera di Guido Ceronetti.

¹ G. CERONETTI, *Deliri Disarmati*, cit., pp. 203-6.

² *Ivi*, p. 205.

APPENDICE

La Cassaforte della Zia Clotilde

DOVE sei zia Clotilde? Dov'è la tua famosa cassaforte, che nascondi in mezzo all'erba, sotto il centro del mondo? Tu non l'amavi per se stessa, zia Clotilde; il tuo timore dei ladri era compassione per i bisognosi: a loro aprivi già al mattino la tua cassaforte e il suo contenuto pareva non doversi esaurire mai.

Zia Clotilde ci apparve in mezzo a una nuda, inhospitale campagna. Viveva sola in una casetta che sicuramente sarebbe, entro breve tempo, crollata, e le sue rovine sarebbero state la sua sepoltura. Viveva là da barbona zia Clotilde, senza altro fuoco che di rami secchi, senza neppure il silenzio eloquente di un animale devoto.

Come ti sei ridotta, zia Clotilde! Ma non avevi la tua cassaforte? Qualcuno te l'avrà rubata? No, ce l'ho ancora, dice la zia, ma è vuota, tutto quel che conteneva e anche quel che gli altri immaginavano contenesse l'ho regalato; non la nascondo neppure più. E ci mostrò la cassaforte vuota, una caverna dove avrebbe stentato a vivere un ragno abituato ai digiuni.

In quel preciso momento la casa rovinò tutta e si adagiò polvere e rottami sul corpo di disfazione della zia Clotilde. Ma noi poveri non dimenticheremo la tua cassaforte, zia Clotilde, noi andremo per il mondo tracciandone l'ideogramma sui muri e sotto scriveremo le tue iniziali Z. C., che risveglieranno la curiosità degli eruditi del futuro, in mezzo agli uomini da nulla, gli uomini senza gratitudine, gli uomini senza memoria.

BIBLIOTECA CANTONALE LUGANO
Fondo Ceronetti

1. G. CERONETTI, *La Cassaforte della Zia Clotilde*.

Ritaglio di stampa, conservato presso l'Archivio Prezzolini della Biblioteca cantonale di Lugano.

Fondo Guido Ceronetti, sezione *Opere, Saggi e racconti*, fascicolo *Deliri Disarmati*. Testi non accolti o rifatti per l'edizione Einaudi.

CUSTODE E MANICHINO

Non cambierò più mestiere? Non è mai tardi, si dice: dunque lo è sempre, forse. Mestieri disponibili ne restano pochi, al Mestieropolio, il venditore si alza triste e svolgiato da dietro il banco.

Ne dirò alcuni che mi sarebbe piaciuto fare, o mi piacerebbe intraprendere, prima della campana. Uno è il custode dei gabinetti in una grande stazione ferroviaria, Roma Termini, Milano Centrale... Meglio Milano, per l'architettura impressionante e la pensilina ferrata, dove i piccioni vengono a beccare le locomotive. Anche all'estero: Gare de Lyon o dell'Est, Vienna Südbahnhof, Basilea, Madrid Chamartin, Ginevra Cornavin, con preferenza per le città nordiche, perché i gabinetti nebbiosi hanno una loro peculiare disperante malinconia che vale un tuffo, per capire quelli che si appendono alle bretelle.

Studierei l'umanità in transito. Non la si conosce mai abbastanza; e più la si conosce meno la si ama. Il Papa, che la ama tutta, in blocco, è chiaro che la conosce pochissimo. Si riesce a sopportarla un poco là dove si affaccia qualche sorriso, ma nei gabinetti delle grandi stazioni è più facile veder zampillare il petrolio che spuntare un qualsiasi sorriso, a cominciare dal custode. Io vorrei essere il Custode che sorride, che dà la carta con una parola d'incoraggiamento, che consiglia bene. — Vada in quell'altro, si troverà meglio. — E vero, sono tutti identici, ma fa piacere crederci un privilegiato, meritevole del migliore. Con le mance compreci dei fiori, da mettere in quelli delle donne, custoditi severamente da mia moglie, e anche trottole, grosse trottole, da far girare, con carillon, intorno ai piedi degli urinanti, più tristi e più allineati di un plotone d'esecuzione.

Gli iniziati avranno già capito: non farei un mestiere nuovo, custodendo gabinetti, seguirei a fare il *bedbiattra*, mestiere al quale sono stato ab eterno destinato. Ma il *bedbiattra* Vincent Van Gogh, morendo, disse qualcosa di definitivo: «La miseria durerà sempre», parola che sottintende un formidabile *nonostante*. I gabinetti delle stazioni, nonostante i miei sforzi di illuminato, seguirebbero ad essere piuttosto tetri. Ecco un segno dei tempi: i sollievi del corpo non rimuovono più, eccetto che nell'infanzia, forse, la tristezza dell'animo.

Da un centinaio e più d'anni l'uomo del Duemila è implacabilmente angosciato dal tempo. Andare in quei luoghi lo rattrista, specialmente se è

faticherebbero ad imparare battute che poi il suggeritore attivo gli impedirebbe di pronunciare. Specialmente, avrei di mira due autori: Strindberg e Pirandello. Fare in modo di rendere Strindberg un po' più divertente sarebbe opera veramente umanitaria.

Gli spettatori di Strindberg hanno l'aria di condannati, e non durante l'ora d'aria. Con abili suggerimenti, dissolverei la sua plumbea misoginia! Strindberg diventerebbe un femminista filogino spumeggiante, direbbe cose cavalleresche e perfino esagerate, professerebbe per il perno una devozione sacerdotale. Troverebbe che la Famiglia è un luogo di delizie, avrebbe coi Figli il rapporto felice che Dio ha coi suoi angeli. Oh la noia, la terrificante nube di noia di Strindberg, lo Scandivano senza sorriso! La noia non è rispettabile, la noia va presa a frustate...

Con Pirandello sarei un suggeritore crudele: gli butterei all'aria tutto il gioco, il più monotono che un drammaturgo abbia inchiodato ad un palcoscenico. Ed è sempre lì, c'è un *Berretto a sonagli* per ogni Ufficio Postale di provincia, e un ritorno di *Enrico IV* e dei *Suoi Personaggi* ad ogni stagione, per i disciplinati abbonati degli Stabili. Intorno alla sua idea fissa, l'Identità Personale pericolante nella girandola delle altre Identità che pericolano, Pirandello ha attorcigliato spire di linguaggio artificiale che andrebbero trattate come i tentacoli mortali di un gigantesco polipo.

Il risaputo goldoniano vive in un linguaggio eternamente giovane, che scatena il prodigio: *gli dà il sapere della noia*. Ma Pirandello è un risaputo avviluppato in un linguaggio morto prima di nascere: tutto suo e tutto falso.

Il suggeritore attivo non avrebbe un attimo di riposo: del testo imparato agli attori non resterebbe niente, salvo quel colpo di pistola che il ragazzino si spara, alla fine, liberando lo spettatore.

Come Suggeritore non mancherei di smuovere un po' anche la fissità dei Centenari, dei Bicentenari, dei Tricentenari: quest'anno, cinquantenario di morte di Pirandello, si sarebbe potuto celebrare Barum, che morì nel 1891, mettendo in scena *Le Rane* di Aristofane, col patrocinio del WWF, trattandosi di animale in estinzione. Invece no: ecco dell'altro Pirandello, in una coerenza da paranoia...

Un altro mestiere che sentirci a misura è quello di manichino in una vetrina d'illimitata signorilità. Non essendo mai riuscito ad essere un

in viaggio, perché lo ritiene un *perdere tempo*. Lo morde anche qualcosa di più sottile e profondo: il duemiligesimo, appena svuotatosi, deve pensare immediatamente (attenzione: non per riflesso animale, ma per tormento psicologico) a riempirsi di nuovo.

Tutti quelli che passano per i gabinetti di una stazione subito dopo finiscono al Bar, dove impazienti, credendosi assetati e affamati, buttano giù qualsiasi cosa liquida o solida, per riparare, dopo il sollievo fisiologico, il vuoto psicologico. Il loro sistema viscerale preferirebbe riprender fiato, ma il loro cuore di maledetti non vuole che più niente, sulla terra, riposi. Così il Bar, nelle stazioni, è la lucicante prosecuzione dei Gabinetti con altro nome.

Adesso dirò una cosa ancora più acrobatica: chi va al bar ha l'impressione di recuperare il tempo perduto al gabinetto, quando in realtà non fa che perdere tempo e guastarsi sempre più reni e stomaco. Come custode illuminato, naturalmente, li metterei in guardia: — Senta, prenda subito un tram, non vada al bar —. A chi rinunciasse al bar sarei capace anche di offrire premi in denaro: — Cinquemila, ecco qua, purché Lei non prenda il cappuccino! —. Lo farei perché mai dimentico quel che è scritto nel libro di Daniele, che alla fine dei tempi «gli intelligenti capiranno».

Nella Roma dei Cesari le *foricae*, i gabinetti pubblici, dalle parti del Foro, erano i punti dove si andava — era davvero una strana metropoli — in cerca di qualcuno che l'invitasse a cena. Gli scrocconi, i moeti di fame, gironzolavano sfacciatamente intorno ai capòdromi nella speranza di un cenno caritatevole di qualche occupante con enormi anelli alle dita: — Ehi, su! Andiamo a mangiare! —. La fame del postulante era autentica; chi sa con che faccia avrebbe accolto un esangue invitato al bar! Ma i Romani non hanno mai conosciuto l'arte di vivere, e dalle mangiate di allora si usciva come da una tortura, perché c'era il *garum*, una salsa immonda il cui solo odore basterebbe a sterminare tutte le api di un alveare.

Come custode di gabinetti già potrei fare molto bene al mio lugubre prossimo, ma come suggeritore in teatro ne farei ancora di più, cambiando le battute dei copioni da suggerire. Purtroppo, il suggeritore è scomparso da quando gli esercizi mnemonici sono entrati nelle scuole drammatiche, ma quello di *suggeritore attivo* sarebbe un mestiere nuovissimo, tutto da creare. Gli attori

uomo elegante, vorrei essere almeno un manichino costosissimo. La moda attuale però mi sarebbe piuttosto nemica: pullover smisurati, impermeabili dove ci sta il David, tutto oceanizzante... Allora al Museo delle Cere: lì tutto è aderente, salvo il mantello. In quel fantastico giardino che è il Museo Grévin sarei volentieri Carlotta Corday, col piacere di tenere perpetuamente immerso il pugnale nel petto di Marat.

Un mestiere poco comune fu quello di mia madre: assaggiatrice di caramelle nelle industrie dolciarie. Allora non c'erano quelli del *marketing*, il parere di un'umile ma esperta assaggiatrice decideva di un tipo di produzione. Ne venne, al suo portato unico, una forte ripugnanza per le caramelle. Ecco un mestiere che non avrei mai fatto, l'assaggiatore di vini o, peggio, di formaggi. Tutt'al più, di cuoio: mordere le suola fresche e fragranti per vedere se sono in grado di resistere alle irradiazioni di pena, di ansia, alle oscure attese messianiche del piede umano.

BIBLIOTECA CANTONALE LUGANO
Fondo Ceronetti

2. G. CERONETTI, *Custode e manichino*.

Ritaglio di stampa, conservato presso l'Archivio Prezzolini della Biblioteca cantonale di Lugano.

Fondo Guido Ceronetti, sezione *Opere, Saggi e racconti*, fascicolo *Deliri Disarmati. Testi non accolti o rifatti per l'edizione Einaudi*.

Essere
Gesù

~~Essere Gesù~~

Sì avrei voluto essere Gesù! Ma non per le virtù, i miracoli, il Verbo incarnato, ho idee molto più immodeste io! Perché se fossi stato Gesù, mi sarebbe bastato dire, dissimulando l'imperio originario in una trasognata quasi-sottomissione, «vieni, seguimi» e le donne avrebbero mollato tutto per seguirmi, case, famiglie, amanti, lezioni di Yoga, carriere... Perfino le carriere! Purché si trattasse di Gesù. Invece ho dovuto faticare enormemente per trovare chi mi seguisse anche per pochi metri contati di cammino.

I tentativi andati a vuoto non li conto più, ma per fortuna ogni storia è diversa, eccetto che nella scontata conclusione. La spiegazione è facile: non sono Gesù.

Provai perfino con una commerciante! A Gesù avrebbe risposto vengo lasciando la porta spalancata, e in un quartiere tutto di svaligiatori. Era una merciaia... Mi affacciai attratto dalla grazia con cui tirava giù i bottoni e le lanciai il carisma. Presa! Fece qualche passo fuori del negozio, ma subito come Orfeo si voltò indietro per vedere se il negozio si staccava di là con lei; corse da una cliente appena entrata che cercava dei miserabili rocchetti. Non sono Gesù.

Ero fermo a un incrocio, dove anche il semaforo era fermo sul blu, colore del secolo futuro, fermo e con la lenza da donne in spalla giravo la manovella di Lola, il mio amato organo di Barberia, che inondava l'incrocio meravigliosamente deserto con le note tuttora irresistibili della *Paloma*. Ed ecco passa un carrettino pieno di letame e una ragazzina dall'aria molto fine ed istruita lo spingeva. Lo abbandona sotto il semaforo e si avvicina rapita, gettandomi un cinquemila che raccolto subito. C'era denaro per due e per chiunque.

Era il buon momento per dirle di lasciare tutto e di seguirmi. Sempre mi dimentico che non sono Gesù.

Scalza, intorno ai piedi gli brillava un'aura. Forse non ne era consapevole: le portatrici d'ore credono quasi sempre di essere delle qualunque, ma io non mi sbaglio nel riconoscerle. E poi, come nei tanghi argentini, era vestita di per-calle!

Così le dissi lascialo là quel letame il semaforo blu lo proteggerà porta con te un pettine soltanto e vieni con me per le strade, insieme daremo gioia, porteremo musica nel cuore delle tenebre, ti chiamerò Antigone e davanti ai suoi occhi in cui l'estasi stava avanzando feci scivolare giù un fondale scolorito, di un paio di metri, che rappresentava la reggia di Elsinore e aumentai fino all'estremo delle mie possibilità di attrarre, con un suono di campanella irrecusabile, la sua meraviglia.

A Gesù sarebbe bastato molto meno, ma io devo faticare, io non sono Gesù.

E pareva lusingata che a chiamarla fosse un uomo con una lenza così logorata dall'uso, in tuba e impermeabile *Aquascutum* cadente a pezzi, macchiato di urina e di vernice, che si affannava per salvarla da una fatale carbonizzazione familiare e dal napalm persecutore del mondo.

Eppure si ritrasse. Calò su quell'incantata prospettiva di mistica povertà errante le funderie parole famiglia, casa, genitori, nonna malata, studi da terminare, posto da pettinatrice, pollo da comprare o da vendere, vacanza in Marocco già pagata, cure mediche urgenti e riprendendo con imbarazzo a spingere il suo carrettino di letame destinato a inesistenti campi promise salutandomi che avrebbe scritto al Fermo Posta! L'aura intorno ai suoi piedi si era molto intorbidata.

Non sono Gesù. Ma Gesù conosceva *La Paloma*? Conosceva *La petite Tonkinoise*? Non c'è forse più merito a battersi per qualche cosa, valga pure poco, come un essere umano che si perderà come tutto il resto, senza altro potere che di dare nomi e riconoscere, nel buio, i frantumi dispersi della luce?

L'alfabeto della libertà non si può insegnarlo e neppure indicarlo troppo chiaramente. Se lo si traccia nell'aria svanisce subito: chi sa leggerlo o intuirlo è preso da paura. Anche chi lo traccia ne ha paura. Gesù rinunciò dopo tre o quattro lettere. Per attirare a sé le donne gli bastava metà della prima lettera, l'Alef.

BIBLIOTECA CANTONALE LUGANO
Fondo Ceronetti

3. G. CERONETTI, *Essere Gesù*.

Ritaglio di stampa, conservato presso l'Archivio Prezzolini della Biblioteca cantonale di Lugano.

Fondo Guido Ceronetti, sezione *Opere, Saggi e racconti*, fascicolo *Deliri Disarmati. Testi non accolti o rifatti per l'edizione Einaudi*.

OSCENO CORPO

Osceno significa cosa che va evitata perché di malaugurio. Rassegnamoci: il corpo umano è oscenissimo, dalla nuca ai piedi, e tutta la vivente natura che lo patisce lo sa. Ma lo temeva meno nudo, che vestito, e lo preferiva vestito di stracci che bene inguantato. L'uomo nudo fa meno danni. Curioso però: più si mostra l'oscenità del nudo, più si fa anemica l'irradiazione maligna. I nudisti sono innocenti come vermi, ma i Ludendorff nelle loro uniformi, gli aviatori dei bombardieri strategici, i catafratti di ferro di Azin-Court, i Torquemada, l'agricoltore in tuta che sparge Parathion, il cacciatore di fochine bianche, i politici nelle loro stolide, bestiali cravatte! Di fronte ai vestiti avanzanti, incrostati di macchine e di strumenti, riempiti di conoscenza, le ultime tribù nude possono solo crepare. Temo si debba concludere che l'oscenità dell'uomo è molto aumentata dall'abito, inventato per occultarla.

Lo so, monaco, tu vedi i corpi già in fiorente decomposizione e il tuo chiodo è che questo « bel velo » petrarchesco non sia altro che un « saccus stercorum ». Quando i congegni naturali che aprono tempestivamente il sacco si guastano, ecco il bel velo spargere « stercora » sui migliori tappeti delle montagne curde, e i familiari storcere la bocca costernati, col tacito voto che la terra si riprenda al più presto quel suo capolavoro.

Tra le rivoluzioni in atto c'è anche questa: le donne non si vestono più per rendere fantasticamente desiderabile il loro corpo. Gli abiti che preferiscono, per il desiderio maschile, spesso sono veleno, un lento avvelenamento arsenicale di cui Desiderio non si accorge che quando sta in sudori di morte. Quando il corpo femminile incimeteriva presto, nel feroce « espace d'un matin », l'abito combatteva per lui una guerra straordinaria contro le stagioni, gli sguardi critici, il tempo; la resa finale era drammatica. Oggi il surrogato profondo della sarta è il dentista, le vittoriose pagine sulla Dieta rendono indifferente qualunque tipo di camicetta.

Mescolate a tutto, guai se il loro abito fosse un solletico permanente del nostro catramoso concupiscere! Dentro roba sgangherata, in brache cassaforti, trincerate in colori pugno, le donne si sentono meno malsicure. E' nata una fiducia reciproca, fondata sul « che gioia, il mio corpo non ti attira per niente! ». Eppure non mancano i violenti carnali, gli eccitabili da un sesso immaginario, i maniaci del pettine nero o rosso, i segugi elettrizzati dalla Yaimbe. E sono anche una piaga, un'industria attiva!

Ma per quanto tempo? Sotto sotto, la tendenza generale è al casto. I corpi hanno sempre meno voglia di assumere posizioni sconvenienti. I poeti (sempre molto numerosi) non delirano più, né per il corpo, né per l'anima, né per l'abito, eccetto i poeti omosessuali, fissi e crocifissi al loro "lieto disonore", che gli fa vedere bello e amabile qualunque « saccus stercorum » purché maschile; ma il revival corporista che si fiuta nell'aria è ormai quello del Corpus Domini, mentre tra gli stupratori più preparati si vanno diffondendo etologia, semiotica, ingegneria genetica. Gli ostetrici non si perdono d'animo, puntano sulla partogenesi. Le donne, ah le donne si allontanano, e brancicando nel disperato sforzo di trattenerle siamo tentati di pensare, soffrendo e meravigliandoci, che forse, tenute al buio o tra i lampadari, nei separatoi e nelle mescolanze, poche volte, e in vertiginose eccezioni da epopea e da romanzo, sono state vicine.

BIBLIOTECA CANTONALE LUGANO
Fondo Ceronetti

4. G. CERONETTI, *Osceno corpo*.

Ritaglio di stampa, conservato presso l'Archivio Prezzolini della Biblioteca cantonale di Lugano.

Fondo Guido Ceronetti, sezione *Opere, Saggi e racconti*, fascicolo *Deliri Disarmati. Testi non accolti o rifatti per l'edizione Einaudi*.

COLLAGE IMPAZIENTE ~~N. 100~~

Con una migale imperiosa di eccezionali dimensioni al posto della testa ¹superiormente arricciata, visibile sulla reticella sopra la valigia, il monarca di diritto divino decapitato viaggia accanto ad una donna che nella sua prodigiosa sottana serica non rifiuta la corte per nulla irresoluta della sua mano, sebbene infilata in un guantone da boxe.

Una pausa.

L'età dell'oro è già lontana. Imminente quella del ferro.

La mano del monarca esce da sotto la gonna senza più il guantone, come mazzetto di stillanti ravanelli rossi di cui la migale si nutre con l'avidità di un coro di cenobiti. Ora all'intraprendente monarca non resta che un moncherino annerito, col quale non sa se osare di nuovo... Ma sì, meglio osare! E la grande compiacente sottana accoglie anche il moncherino, trattendolo per circa mezz'ora in cordiale colloquio e dotandolo di un colbacco, mentre tra i seni della donna un funambolo ha gettato una corda per camminarci pericolosamente sopra con l'asta in equilibrio. Quanto dovrà camminare, per percorrere la distanza che separa un seno dall'altro?

Il funambolo è molto agile ed esperto, ma a metà strada dà segni di stanchezza, c'è da temere vedendolo barcollare che per lui sia cosa fatta il precipitare.

-Torna indietro, Principe!

-Avanti che ce l'hai fatta!

Dal basso schizza brodo di applauso. Ma l'incoraggiamento non salverà Principe: l'impresa era troppo difficile. Precipita. Con eleganza, ma precipita. Il monarca ha teso tempestivamente

BIBLIOTECA CANTONALE LUGANO
Fondo Ceronetti

una rete di salvezza.

-Non ho mai visto niente di più bello, di più completo, Maestro.

-Lei parla della mia faccia?

-La Sua faccia, Maestro, è di Apollo o di Dioniso, con ritocchi sapienti di obitorio.

-Le offro metà della mia dentiera. Affare fatto?

-Fatto. Eccole il Watteau.

-Lei sa far bene i Suoi affari, Ponomarev!

-Se mi dà anche l'altra metà, posso aggiungere un De Chirico.

-Se lo tenga pure.

La mano infaticabile del monarca non resta un momento oziosa: ora ha estratto dalle leggiadre mutande rosa della viaggiatrice divaricata una Madonna blu di gesso alta circa quaranta centimetri, che evidentemente non sa dove collocare. Sta per riporla sull'angoliera inguinale ma leste due zampe della migale se ne impadroniscono, belva insaziabile.

-Cena con noi, Maestro?

-Volontieri. Per me, fagioli, trippa e aglio crudo.

-Una cena da semidio!

-Dopo vorrei riposare per sempre.

-Lo dirò al cameriere.

-Non c'è nulla di meglio che morire dopo essersi ben riempiti di fagioli.

-La realtà supera la finzione.

-Come nel Trentanove...

BIBLIOTECA CANTONALE LUGANO
Fondo Ceronetti

5. G. CERONETTI, *Collage impaziente*.

Due fogli dattiloscritti, conservati presso l'Archivio Prezzolini della Biblioteca cantonale di Lugano.

Fondo Guido Ceronetti, sezione *Opere, Saggi e racconti*, fascicolo *Deliri Disarmati*. Testi non accolti o rifatti per l'edizione Einaudi.

tagliando: quindi la tuba lacerata.

L'UOVO

Facile dire "bere un uovo", sai davvero che cosa stai bevendo? Sai che cos'è un uovo, sai che sei uovo et in ovo reverteris?

Maripò, seduto sul pianoforte, guardava fuori della finestra. Nella strada stava passando l'uomo sui trampoli, la sua testa stava fino al terzo piano e salutava tutti quelli che vedeva dentro le case. E' un uovo, la testa? Si dice, in qualche lingua, che "si rompe come un uovo", per un colpo molto forte, ma chi parla e parla come un uovo, per rompersi come un uovo, la testa dev'essere un uovo.

La mano dell'uomo sui trampoli si allungò nel vano verso il basso e lasciò nella sua, disoccupata, un uovo. Maripò lo ruppe come un uovo, lo bevve e si ricordò dell'uovo.

Non subito, ma dopo un certo tempo. Prima, Maripò si concentrò sull'uovo. Pensava uovo uovo uovo e finalmente il guscio cominciò a rompersi da solo e gli apparve se stesso in forma di uovo.

Lasciamo in pace le galline. Non era un uovo di gallina, era un uovo di vacca. E' un genere d'uovo molto raro; chi non ha mai visto non ne ha mai visti e passa la vita a mangiarne di galline inuguagliabili fatti in camicia. Ma l'uovo di vacca, mangiato in camicia o fatto in frittata, è pessimo. La chiara è scura, il rosso verdastro, il sapore è umano, ma in eccesso. Inoltre è ~~grosso~~ ^{grosso} una vacca e contiene, a volte, una città intera grossa quanto una vacca che voli di gancio in gancio, muta, attraverso l'immenso dei Macelli di Torfiorita e raggiunge a superare perfino la statura di Samuel Beckett. Talvolta è in grado di contenere una città intera, grande come Petra e Palmira, o come Roma all'epoca dei re, chi, con tutto il suo movimento e i suoi rumori (ci vuole un orecchio molto sensibile).

Maripò, concentrandosi sull'uovo, cominciò a camminare a passo di uovo in uovo.

Ecco l'uovo che pende perpendicolarmente sul capo biondo di Vergine in trono, sognato da un pittore di nome Piero.

-Dipingimi, Messer Piero (sussurro dell'uovo).

Messer Piero si sveglia. Se non gli fosse apparso l'uovo, si sarebbe, al suo posto, messo la solita Paloma bianca. E dipinge per un'altra cosa, sulla tavola nuda, il filo a piombo e l'uovo ed è tentato di fermarsi lì.

Arriva il Professore, scruta la tela e spiega: -Vedete là, quell'uovo che pende sulla testa della Vergine, credete che significhi qualche cosa? Niente! Non significa proprio niente!-

Maripò, uovo che pende, soffre nell'udirlo come i visceri di un profeta. Ma un uovo non parla e il suo dolore è azzurro come il dolore delle donne. Il Professore, del resto, ha già chiuso l'argomento.

Ma come ogni uovo, Maripò ignora il proprio significato. Ce n'è uno per ogni uovo, ma nell'insieme non significano niente, tutte quelle uova, e se al loro posto ci mettiamo tutti gli esseri umani, passati e da venire, è la stessa cosa: non significano niente. Resta un po' di significato attaccato alle ossa di ciascuno, presi isolatamente, e il significato, non chiarito, dell'uovo di Messer Piero.

-Non m'importa di significare qualcosa, quel che vorrei è soffrire un po' meno- pensa Maripò mentre emigra, col ricordo, da un uovo all'altro.

Sai fin dove arriva?

All'Uovo Cosmico, quello che si vede nelle grisaglie di Hieronymus Bosch.

L'Uovo Cosmico è là, subito alle spalle della casetta di sua madre. La vecchia è sola, ignora la vicinanza dell'Uovo, non se n'è mai accorta, ma l'Uovo la conosce da molto tempo, prima che diventasse la madre di Maripò, un figlio dei più originali. L'uovo conosce la madre, non viceversa.

La madre legge il giornale, siversa un bicchiere di vino, canta un'aria che addormentava Maripò a quattro o cinque anni, chiude il gas e resta immobile per ore intere. Quando era agile faceva volare dalla finestra, per rabbia, i cappellini che non le piacevano più, insultandoli.

Nell'Uovo Cosmico Maripò si muove come un palombaro, senza sapere che cosa prendere però: l'Uovo Cosmico non contiene nulla.

Arriva un enorme uccello che lo prende a beccate, furiosamente. Dal forellino esce un debole lamento di uovo preso a beccate da un uccello, simile al pianto di un piccchio. Nessuno si commuove perchè non c'è nessuno.

E uccello di Maripò, che uccello?

*ca puolo. tra mille duecento
men'.*

~~Preziosi e vecchio,~~ ~~Seguato senza mi~~
Butterato,

Una sofferenza infinita fa ^{genifica} gemere Maripò quando arriva
ricordarsi del
oh Dio! Dio! che momento, quello! ma perchè perchè perc
un simile momento

e neppure sfiorato in tutta la sua indicibile pena (PEN
PENA!) dai rotolati per le carovaniere del mondo, in tanti
branchi di anni, carri delle cosmogonie +
del momento in cui l'UOVO ESPLOSE.

Come frequentatore ^{occulto} di Night Clubs altamente universitar
scientifici, il Personaggio è noto alle polizie del XX secol
come BIG BANG. ^{tutti i fatti di autentici mostri,}

Corpulento, obeso, ubriacone d'America, ^{truffato,} il Grosso Bang
trascina dappertutto, ^{travemente e goffamente,} la sua malattia mentale e fisica origir

-Non voglio vederlo! Non voglio!- urla Maripò alla vist
dello Zio Bang che gli dice con voce ^{irruca e} friste: -Imbecille, ma
tu quello!-

Voi fortunati, che quando vi accostate ad un uovo per n
giarvelo lo fate distrattamente, senza un'idea delle dimensi
dell'uovo di vacca, ^{delle misurazioni} dell'uovo di Piero, dell'uovo di Bosch, ^{costanti dell'}
dell'Uovo Cosmico e della sua esplosione be-reshit, quando d
giungersi significò partire per congiungimenti impossibili e
Donna-uovo, si mise in attesa dei passanti all'accendersi dei
lampioni lungo il boulevard Poissonière.

e andare in pezzi

^{nata} ^{nata}
Joppa e morta di fame,

^{dirigato}
Si dirige tra le case il paradiso
della Scizura,

BIBLIOTECA CANTONALE LUGANO
Fondo Ceronetti

6. G. CERONETTI, *L'uovo*.

Tre fogli dattiloscritti, conservati presso l'Archivio Prezzolini della Biblioteca
cantonale di Lugano.

Fondo Guido Ceronetti, sezione *Opere, Saggi e racconti*, fascicolo *Deliri
Disarmati. Testi non accolti o rifatti per l'edizione Einaudi*.

**APPENDICE
ICONOGRAFICA**



fig. 1 - *L'angelo della morte*, Erica Tedeschi, 1973.



fig. 2 - *Il serpente con gli occhiali*, Erica Tedeschi, 1973.

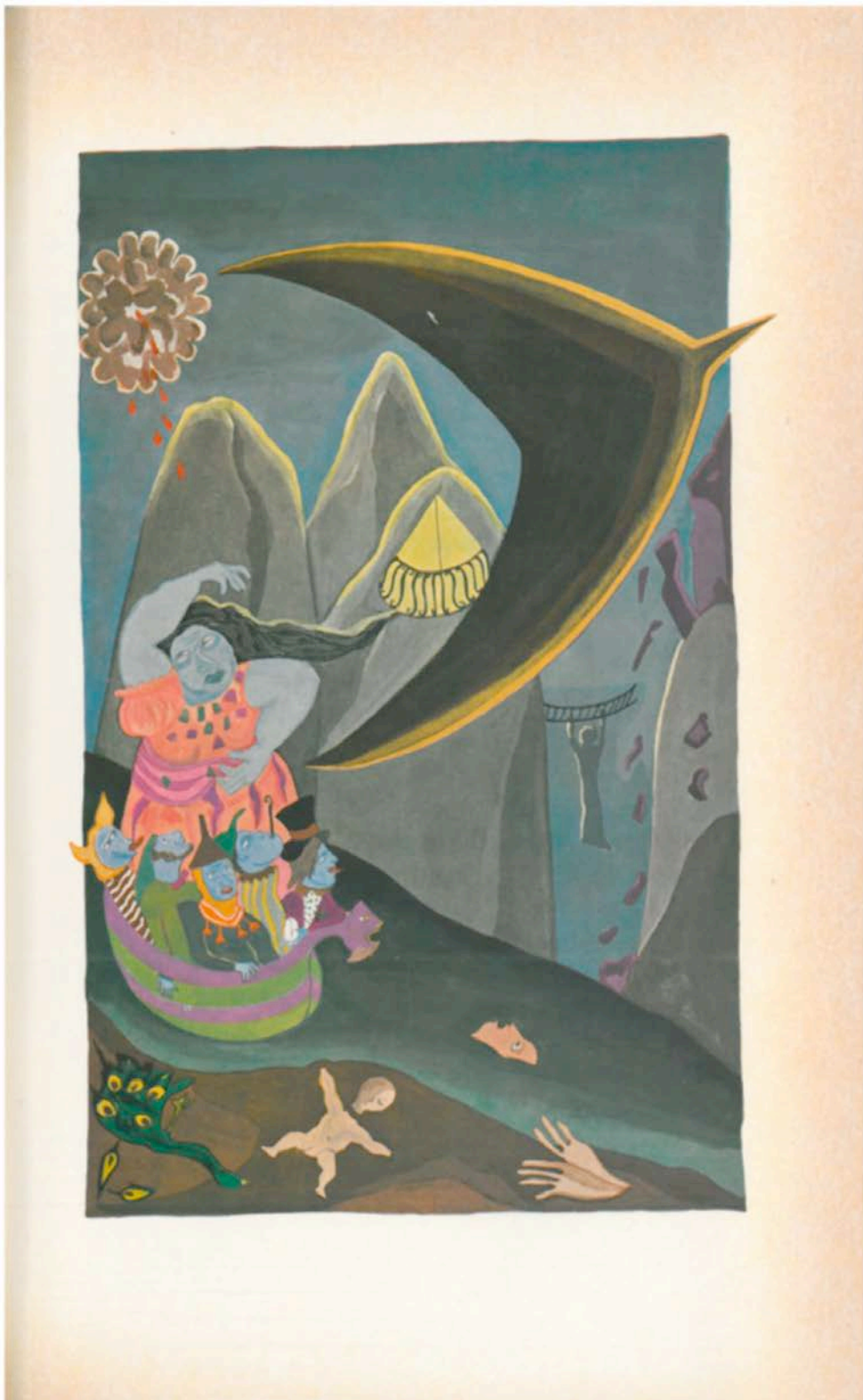


fig. 3 - *La nave dei pazzi*, Erica Tedeschi, 1973.

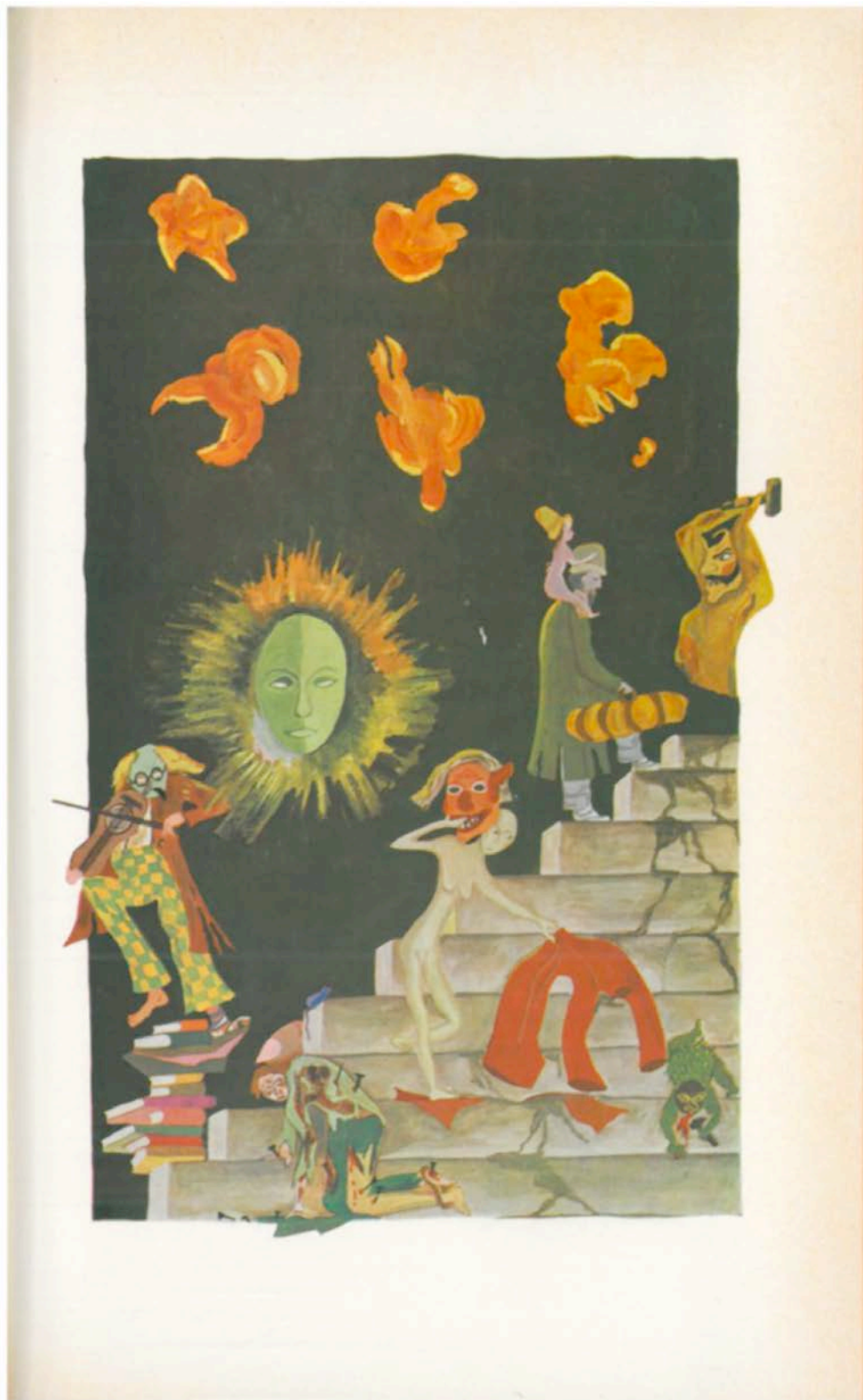
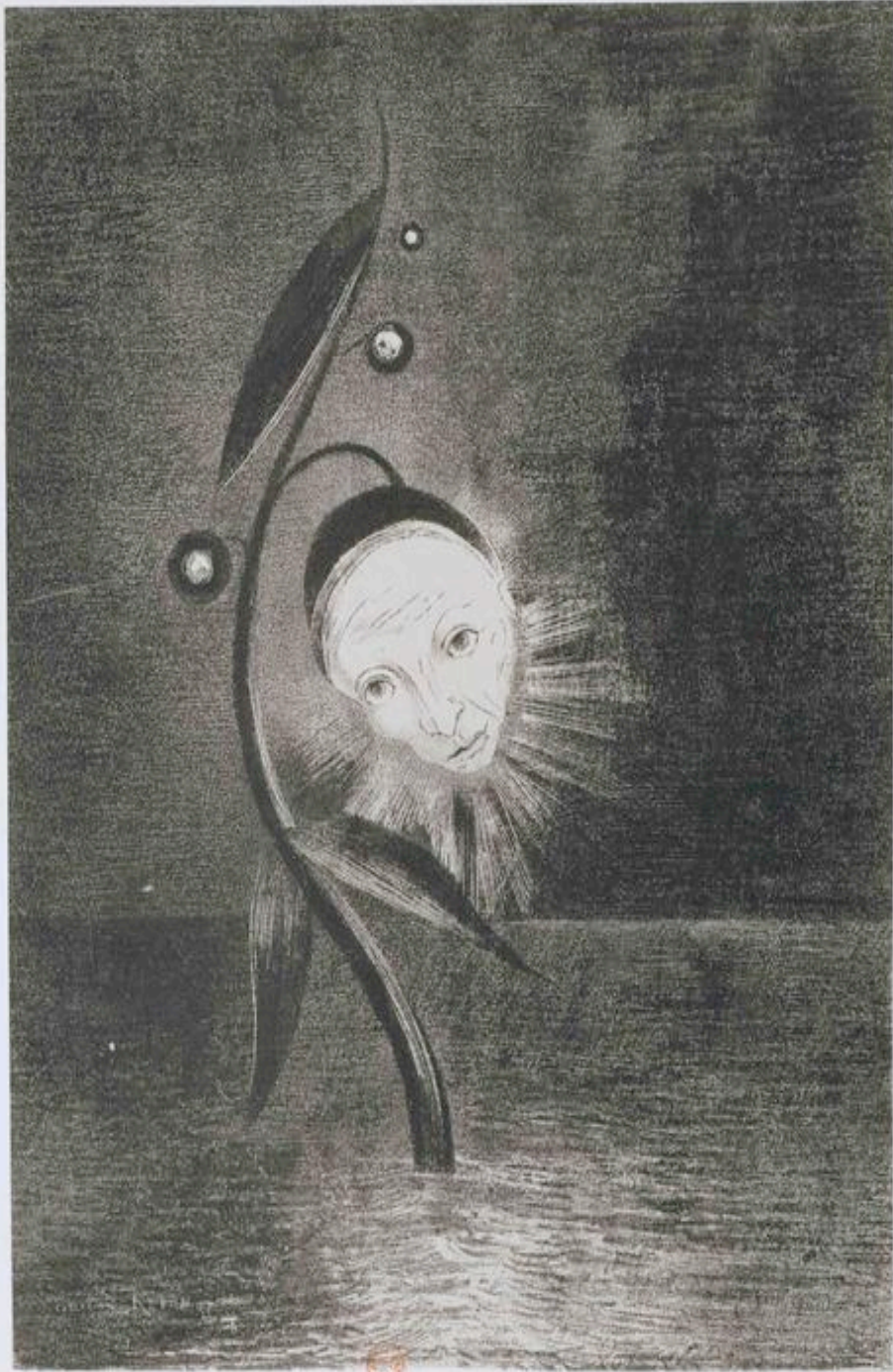


fig. 4 - *La recita all'aperto*, Erica Tedeschi, 1973.

Planche II.



La FLEUR du MARECAGE une tête humaine et triste

(C) WahooArt.com

fig. 5 - *Il fiore della palude*, Odilon Redon, 1885.

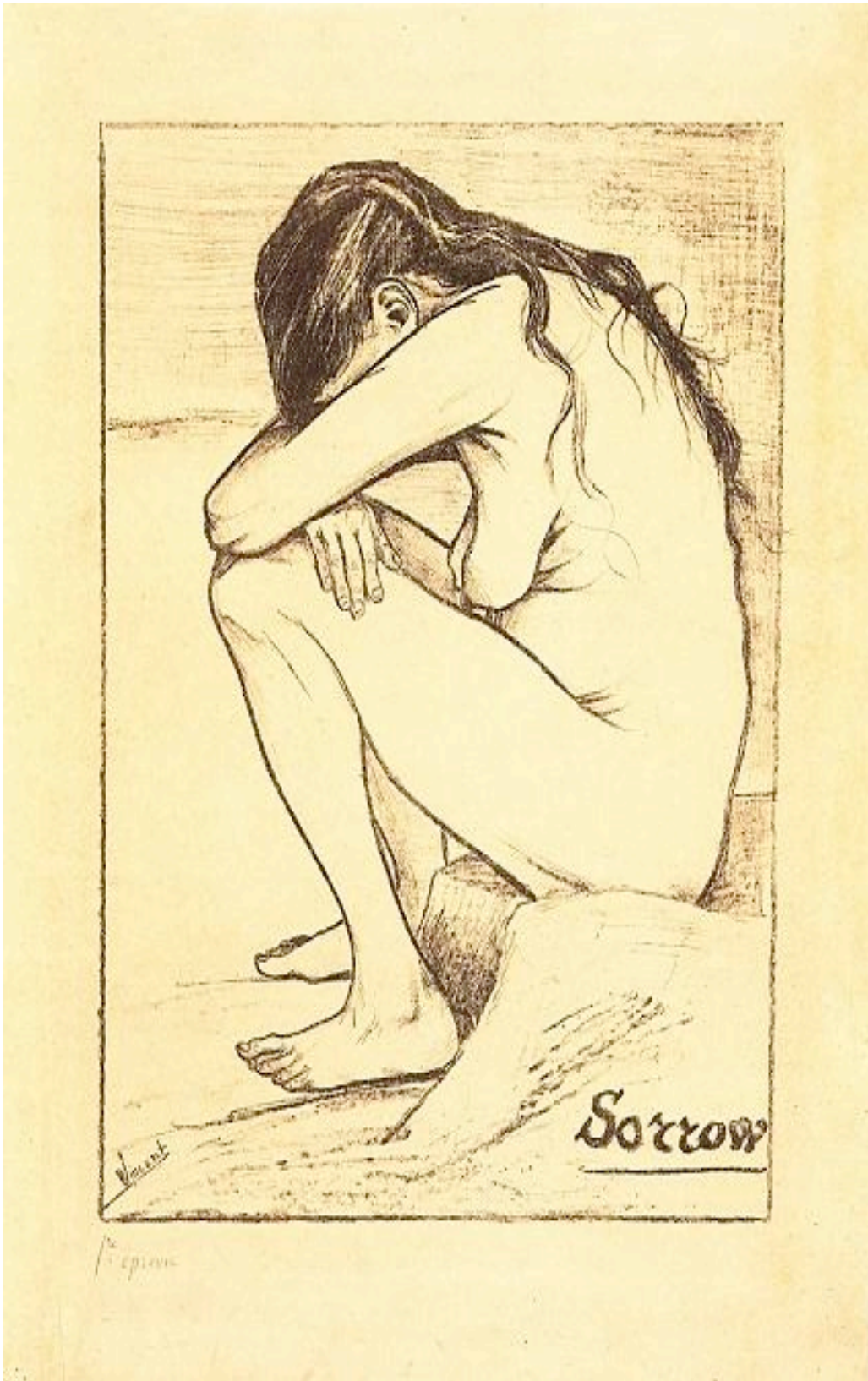


fig. 6 - *Sorrow*, Vincent Van Gogh, 1882.



fig. 7 - *Torso femminile vivente accoccolato*, Egon Schiele, 1918.



fig. 8 - *Haavoittunut enkeli (Angelo ferito)*, Hugo Simberg, 1903.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Guido Ceronetti

La ballata dell'infermiere, Parigi, Tallone, 1965.

Poesie, Frammenti, Poesie separate, Torino, Einaudi, 1968.

Difesa della luna e altri argomenti di miseria terrestre, Milano, Rusconi, 1971.

Aquilegia. Favola sommersa, Milano, Rusconi, 1973;
nuova edizione Torino, Einaudi, 1988.

Le chimere assenti, Venezia, Corbo e Fiore, 1974.

La carta è stanca, Milano, Adelphi, 1976;
La carta è stanca. Una scelta, Milano, Adelphi, 2000.

La musa ulcerosa. Scritti vari e inediti, Milano Rusconi, 1978.

Poesie. 1968-1977, Venezia-Roma, Corbo e Fiore, 1978.

Poesie per vivere e non vivere, Torino, Einaudi, 1979.

Tra pensieri, Milano, Adelphi, 1982.

La vita apparente, Milano, Adelphi, 1982.

Un viaggio in Italia, 1981-1983, Torino, Einaudi, 1983;
seconda edizione arricchita da una nuova introduzione, un capitolo aggiuntivo e vecchi appunti, Torino, Einaudi, 2004;
terza edizione con un'appendice di testi inediti e una nuova prefazione dell'autore, Torino, Einaudi, 2014.

Albergo Italia, Torino, Einaudi, 1985.

Canzone per Vincent van Gogh, Verona, La Chimera Officina, 1986.

Pensieri del tè, Milano, Adelphi, 1987.

Briciole di colonna 1975-87, Torino, Editrice La Stampa, 1987.

Compassioni e disperazioni. Tutte le poesie (1946-1986), Torino, Einaudi, 1987.

Storia d'amore del 1812 ritrovata nella memoria e altri versi, Verona, Castiglioni & Corubolo, 1987.

L'occhiale malinconico, Milano, Adelphi, 1988.

Mystic Luna Park. Spettacolo per marionette ideofore, con ricordi figurativi di Giosetta Fioroni, Oderzo, Becco Giallo, 1988.

Teatrino. Poesie per Giosetta Fioroni, Mantova, Corraini, 1988.

Tango delle capinere, Verona, Castiglioni & Corubolo, 1989.

La pazienza dell'arrostito. Giornale e ricordi (1983-1987), Milano, Adelphi, 1990.

Briciole di colonna. Inutilità di scrivere, Torino, Editrice La Stampa, 1990.

Amor di busta, con la collaborazione di Giosetta Fioroni, Milano, Archinto, 1991.

Disegnare poesia, con la collaborazione di Carlo Cattaneo, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1991.

Viaggia viaggia Rimbaud!, Genova, il melangolo, 1992.

Scavi e segnali. 1986-1992, Torino, Tallone, 1992.

Marionettista. Guido Ceronetti e il Teatro dei Sensibili secondo l'alchimia figurativa di Giosetta Fioroni, Mantova, Corraini, 1993.

D. D. Deliri Disarmati, Torino, Einaudi, 1993.

Deliri Disarmati. Nella messa in scena di Lorenzo Salvetti per l'Associazione teatrale L'Albero, Roma, Grin, 1996.

La iena di San Giorgio. Tragedia per marionette, Torino, Einaudi, 1994.

Il silenzio del corpo, Milano, Adelphi, 1994;

Il silenzio del corpo. Materiali per studio di medicina. Milano, Adelphi, 2009.

La distanza. Poesie 1946-1996, Milano Rizzoli, 1996.

Cara incertezza, Milano Adelphi, 1997.

Lo scrittore inesistente, Torino, Editrice La Stampa, 1998.

Frate Martino suona il liuto alla locanda dello Struzzo, 16 aprile 1521, con la collaborazione di Giosetta Fioroni, Roma, Eos Libri d'Artista, 1998.

[Mehmet GAYUK], *Il gineceo*, a cura di Guido Ceronetti, Torino, Tallone, 1998;
Poemi del gineceo, Milano, Adelphi, 2012.

La fragilità del pensare. Antologia filosofica personale, a cura di Emanuela Muratori, Milano, Rizzoli/BUR, 2000.

La vera storia di Rosa Vercesi e della sua amica Vittoria, Torino, Einaudi, 2000;
Rosa Vercesi, nuova edizione rielaborata e rivista, Torino, Einaudi, 2007.
Rosa Vercesi. Testo teatrale, illustrazioni di Federico Maggioni, Mantova, Corraini, 2005;
altra edizione, Torino, Einaudi, 2007.

Un aforisma, Lecco, Pulcinoelefante, 2000.

N. U. E. D. D. Nuovi Ultimi Esasperati Deliri Disarmati, Torino, Einaudi, 2001.

Messia, Torino, Edizioni Tallone, 2002.

Piccolo inferno torinese. Fogli dispersi restaurati, Torino, Einaudi, 2003.

Il Teatro dei Sensibili, Mantova, Corraini, 2003.

Siamo fragili, spariamo poesia. I poeti delle letture pubbliche del Teatro dei Sensibili, a cura di Guido Ceronetti, Magnano (BI), Edizioni Qiquajon, 2003.

Le marionette del Teatro dei Sensibili, Torino, Aragno, 2004.

Oltre il chiasso, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2004.

La lanterna del filosofo, Milano, Adelphi, 2005.

Centoventuno pensieri del Filosofo Ignoto, Trento, La Finestra editrice, 2006.

Nella gola dell'Eone. Immagini del XX secolo, Genova, il melangolo, 2006.

Uomo e natura, con la collaborazione di Giuseppe Gorlani, Trento, La Finestra editrice, 2006.

Due cuori una vigna. Lettere ad Arturo Bersano (1968-1972), Padova, Il Notes Magico, 2007.

Aforisma, Lecco, Pulcinoelefante, 2007.

La luce nella carne. La poesia di Guido Ceronetti, a cura di Marco Albertazzi e Fiorenza Lipparini, Trento, La Finestra editrice, 2008.

Insetti senza frontiere. Pensieri del Filosofo Ignoto, Milano, Adelphi, 2009.

Le ballate dell'angelo ferito, Padova, Il Notes Magico, 2009.

Ti saluto mio secolo crudele, Torino, Einaudi, 2011.

In un amore felice, Milano, Adelphi, 2011.

Sono fragile, sparo poesia, Torino, Einaudi, 2012.

L'occhio del barbogianni, Milano, Adelphi, 2014.

G. CERONETTI - S. QUINZIO, *Un tentativo di colmare l'abisso. Lettere 1968-1996*, a cura di Giovanni Marinangeli, Milano, Adelphi, 2014.

Tragico tascabile, Milano, Adelphi, 2015.

Per le strade della Vergine, Milano, Adelphi, 2016.

Traduzioni

Nuovi salmi. Psalterium primum, Pisa, Pacini-Mariotti, 1955;

Nuovi salmi, Torino, Impronta, 1957;

I Salmi, Torino, Einaudi, 1967;

Il libro dei Salmi, nuova edizione, Milano, Adelphi, 1985;

I salmi, Torino, Einaudi, 1994;

Il libro dei Salmi, nuova edizione riveduta e ampliata, Milano, Adelphi, 2006.

Marco Valerio MARZIALE, *Epigrammi*, versione di Guido Ceronetti, Torino, Einaudi, 1964;

seconda edizione riveduta, 1966;

nuova edizione, saggio e versione di Guido Ceronetti con testo a fronte, Torino, Einaudi, 1979;

Epigrammi: libri I-XIV e De spectaculis, versione integrale e note di Guido Ceronetti, prefazione di Carlo Carena, Trento-Lavis, La Finestra, 2007.

Gaio Valerio CATULLO, *Le poesie*, versioni e una nota di Guido Ceronetti, Torino, Einaudi, 1969;

nuova edizione, Torino, Einaudi, 1972;

edizioni rivedute, Torino, Einaudi, 1980, 1983, 1991.

Maurice BLANCHOT, *Il libro a venire*, traduzione di Guido Ceronetti e Guido Neri, Torino, Einaudi, 1969.

Qohelet o l'Ecclesiaste, versione e note di Guido Ceronetti, Torino, Einaudi, 1970;

seconda edizione integralmente riveduta, Torino, Einaudi, 1980;

terza edizione, Alpignano, Tallone, 1984;

Qohélet. Colui che prende la parola, terza edizione ampliata e riveduta, Milano, Adelphi, 2001;

ristampa della terza edizione, Milano, Adelphi, 2008.

Decimo Giunio GIOVENALE, *Le Satire*, a cura di Guido Ceronetti, Torino, Einaudi, 1971;

seconda edizione con testo a fronte, Torino, Einaudi, 1983;

ultima edizione, Trento-Lavis, La Finestra, 2008.

Decimo Giunio GIOVENALE, *Le donne. Satira sesta*, Torino, Tallone, 1987.

Il libro di Giobbe, a cura di Guido Ceronetti, Milano, Adelphi, 1972;

nuova edizione riveduta, Milano, Adelphi, 1997.

Il Cantico dei cantici, a cura di Guido Ceronetti, Milano, Adelphi, 1975;

Milano, Adelphi, 1982;

versione riveduta, Torino, Tallone, 1987;

nuova edizione, Milano Adelphi, 1992;

ultima edizione riveduta, Torino, Tallone, 2011.

Il Libro del Profeta Isaia, a cura di Guido Ceronetti, Milano, Adelphi, 1981;

nuova edizione riveduta e ampliata, Milano, Adelphi, 1992.

Come un talismano. Libro di traduzioni, Milano, Adelphi, 1986.

Costantino KAVAFIS, *Nel mese di Athir*, nella versione di Guido Ceronetti, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1986.

Costantino KAVAFIS, *Tombe*, cinque poemi nella versione di Guido Ceronetti, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1986.

Costantino KAVAFIS, *Giorni 1899-1928*, venticinque poesie e due ricordi, Verona, Officina Chimèrea, 1995.

Constantinos KAVAFIS, *Un' ombra fuggitiva di piacere*, a cura di Guido Ceronetti, Milano, Adelphi, 2004;

edizione ampliata, Milano, Adelphi, 2013.

Disegnare poesia, collaborazione con Carlo Cattaneo, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 1989.

Messia, antologia di poesie tradotte, Torino, Tallone, 2002.

Traffitture di tenerezza, poesia tradotta 1963-2008, Torino, Einaudi, 2008.

Articoli e contributi sparsi

Sul teatro, «La Fiera letteraria», 27 giugno 1965, p. 6.

Apologia di una minoranza in via di estinzione, «Tempo presente», settembre-ottobre 1968, pp. 91-94.

Lettera per Adelphi, in *Adelphiana 1971*, Milano, Adelphi, 1971, pp. 89-108.

Le cose perdute. Tra ex-voto e cartoline, «La Stampa», 31 maggio 1972.

I non voluti, «La Stampa», 24 novembre 1972, p. 3 (poi come prefazione in *L'aborto. Atti della Tavola rotonda svoltasi a Roma il 17 aprile 1973*, Roma, Movimento Gaetano Salvemini, 1973, pp. 5-8).

Aliquid, introduzione a *Iscrizioni funerarie sortilegi e pronostici di Roma antica*, a cura di Lidia Storoni Mazzolani, Torino, Einaudi, 1973, pp. VII-XXXII.

L'automobile e la carne, in *Il rombo del motore*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 87-94.

Per Piovene, introduzione a G. PIOVENE, *Le Furie*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 5-11.

Semmelweis, Céline, la Morte, in L. F. CÉLINE, *Il dottor Semmelweis*, Milano, Adelphi, 1975, pp. 105-134.

Angelo Maria Ripellino 'poeta slavo', in *Novecento. I contemporanei*, vol. IX, Milano, Marzorati, 1979, pp. 9124-9133 (il saggio però è del 1971).

Cioran, lo squartatore misericordioso, introduzione a E. CIORAN, *Squartamento*, Milano, Adelphi, 1981, pp. 9-19.

Cristina, introduzione a C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp. XI-XV.

Una casa sulle Alpi, «La Stampa», 7 ottobre 1988.

Une poignée d'apparences, traduit par André Mangé, prefazione di G. CERONETTI, Paris, Albin Michel, 1988, pp. 7-9.

Una presentazione, in G. GROMO, *Sulle sponde felici*, Roma, Corbo, 1988, pp. 5-10.

Ceronetti: le mie marionette, «La Stampa-Tuttolibri», 6 gennaio 1990, pp. 6-7.

Cerca casa in Ticino. Lettera aperta a Liliana Ghisletta, «Giornale del Popolo» [Lugano], 14 maggio 1993.

Vecchie Cartoline, in «Cartevive», XI, n.1 (27), aprile 2000, pp. 17-24.

Alfabeto Radiofonico, in «Cartevive», XII, n.1 (29), maggio 2001, pp. 5-18.

La mia via: la strada, in «Cartevive», XII, n.2 (30), ottobre 2001, pp. 5-11.

Ascolta il tuo suono, città, in «Cartevive», XIII, n.1 (31), gennaio 2002, pp. 5-12.

Gratiliano. Ultime lettere, in «Cartevive», XVII, n.1 (38), marzo 2006, pp. 42-58.

Ringrazio Cartevive, in «Cartevive», XIX, n.1 (42), maggio 2008, p. 5.

Carlo Cattaneo, artista e amico, in «Cartevive», XX, n.1 (43), giugno 2009, pp. 171-174.

Studi e altra bibliografia

N. ABBAGNANO, *Una traduzione del Giobbe. La sfida di Satana*, «La Stampa», 6 febbraio 1973, p. 3.

G. ALMANSI, *Gli intoccabili*, «Panorama», 11 ottobre 1987, pp. 135-39.

G. ANDREOTTI, *L'ombra del mondo sul Gineceo [di Mehmet Gayuk, a cura di Guido Ceronetti]*, in «Cartevive», X, n.4 (26), dicembre 1999, pp. 8-14.

M. ANSELMO, *Sotto la lente di Ceronetti*, «Stampa sera», 26 settembre 1988, p. 3.

G. ARPINO, *Guido, io vorrei. Lettera aperta a Guido Ceronetti*, in «Il Giornale», 15 febbraio 1987, inserto «Lettere e Arti», p. I.

A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 7.

P. BARBARO, *Casa in Laguna*, «La Stampa», 18 ottobre 1988.

G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Ceronetti: spio tra le macerie della vita*, «La Stampa», 9 febbraio 1980.

G. BÁRBERI SQUAROTTI, *La narrativa*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, vol. 5. *Il secondo Ottocento e il Novecento*, Torino, Utet, 1996, pp. 1722-1724.

A. BIANCHINI, *Un'unica notte*, in *Poesie d'amore*, Roma, Newton Compton, 1987, pp. 130-131.

M. BIONDI, *Guido Ceronetti, la Carta è stanca*, «Paragone», aprile 1977, pp. 120-127.

W. BLAKE, *Song of Innocence*, New York, Dover Publications Inc., 1971.

C. BOLOGNA, *Il Dover Scrivere sulla Carta Stanca*, «Uomini e libri», settembre-ottobre 1976, p. 50.

G. CALCAGNO, *Partita a boxe con Ceronetti. Intervista allo scrittore più riservato d'Italia: le passioni, le amicizie, le curiosità, i motivi di rabbia*, «La Stampa», 16 Luglio 1991.

G. CALLIGARICH, *Strenua domanda: chi è Qohélet?*, «Il Mondo», 26 luglio 1973, p. 18.

- M. CAMPONOVO, *Intervista a Guido Ceronetti*, «Giornale del Popolo», 19 settembre 1994.
- M. CAMPONOVO, *Ineffabile ossimoro vivente*, in «Cartevive», XVIII, n.1 (40), agosto 2007, pp. 119-121.
- A. CASTALDINI, *La lanterna di Ceronetti e l'infelicità di Spinoza*, in «Cartevive», XVII, n.1 (38), marzo 2006, pp. 59-62.
- A. CATTABIANI, *Confrontandosi col profeta*, «La Stampa», ottobre 1981.
- A. CATTABIANI, *Quando l'eterno è più attuale dell'attualità. A colloquio con Guido Ceronetti, scrittore «tragico»*, «Il Tempo», 19 dicembre 1982, p. 3.
- J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli/BUR, 1992⁶.
- P. CITATI, *Ceronetti, il buio e il deserto*, «La Repubblica», 27 gennaio 1991, pp. 32-33.
- E. CIORAN, *L'enfer du corps*, in Guido Ceronetti, *Le silence du corps*, Paris, Albin Michel, 1984, pp. 237-240.
- P. COSTANTINI, *Elémire Zolla nel Fondo senza fondo di Guido Ceronetti*, in «Cartevive», XVIII, n.2 (41), dicembre 2007, pp. 28-37.
- R. DAMIANI, *Defensor Lunae*, in *Pareti di carta. Scritti su Guido Ceronetti*, a cura di Paolo Masetti, Alessandro Scarsella e Matteo Vercesi, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2015, pp. 79-102.
- D. DE POL, *Guido Ceronetti: Notturmo veneziano. Un occhiale malinconico sulla laguna*, in «Cartevive», XI, n.2 (28), novembre 2000, pp. 42-46.
- P. DI PALMO, *L'universo libresco di Ceronetti*, in *Pareti di carta. Scritti su Guido Ceronetti*, a cura di Paolo Masetti, Alessandro Scarsella e Matteo Vercesi, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2015, pp. 103-108.
- E. FALQUI, *Epigrammi di Marziale*, «Il Tempo», 2 gennaio 1965, p. 3 (ora in E. Falqui, *Novecento letterario italiano*, vol. V, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 495-498).
- E. FALQUI, *Del tradurre da poesia antica*, «La Fiera letteraria», 17 gennaio 1965, p. 3 (ora in E. Falqui, *Novecento letterario italiano*, vol. V, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 501-504).

E. FALQUI, *Un Marziale troppo sboccato*, «Le Ore», 21 gennaio 1965, p. 56 (ora in E. Falqui, *Novecento letterario italiano*, vol. V, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 499-501).

G. FERRONI, *I contemporanei. Poesia, narrativa, teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. 20. *I contemporanei*, Milano, Garzanti, 2001, p. 352.

F. FORTINI, *Traduzione e rifacimento* (1972), in ID., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 359-379.

F. FORTINI, *Un rifacimento dell'«Ecclesiaste»* (1984), in ID., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 345-350.

M. FRANCIOLLI, *Le cartoline del Fondo Ceronetti esposte al Museo Cantonale d'Arte di Lugano*, in «Cartevive», XI, n.1 (27), aprile 2000, pp. 25-27.

M. GATTA, *Il poeta e il vignaiolo. L'amicizia enòica tra Guido Ceronetti e Arturo Bersano*, in «Cartevive», XIX, n.1 (42), maggio 2008, pp. 44-54.

A. GRASSO, *Guido Ceronetti e il mondo moderno. Se si perde la parola del profeta*, «La Stampa», novembre 1982.

A. GIULIANI, *Ceronetti il tenebroso*, «La Repubblica», 11 ottobre 1988, pp. 32-33.

Il Corano, a cura di A. Bausani, Milano, Rizzoli/BUR, 2001.⁶

F. KAFKA, *Racconti*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori/«I Meridiani», 1970.

Letters to an artist, from Vincent van Gogh to Anton ridder van Rappard, 1881-1885, translated from the Dutch by Rela van Messel, with an introduction by Walter Pach, New York, The Viking Press, 1936.

G. LUTI, *Guido Ceronetti*, in *Narratori italiani del secondo Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1985, pp. 73-74.

G. MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 519.

G. MANACORDA, *Letteratura italiana d'oggi, 1965-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 300.

B. MANETTI, *Da «Aquilegia» a «In un amore felice»: ipotesi su Ceronetti (anti)romanziera*, in *Pareti di carta. Scritti su Guido Ceronetti*, a cura di Paolo

Masetti, Alessandro Scarsella e Matteo Vercesi, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2015, pp. 149-156.

G. MANGANELLI, *Un aspro linguaggio per tradurre i Salmi*, «Il Giorno», 13 dicembre 1967, p. 13.

H. MELVILLE, *Moby Dick*, Milano, Mondadori, 2004.

P. V. MENGALDO, *Emotività troppo gridata*, «L'Indice», aprile 1986, pp. 10-11.

P. MILANO, *Il cronista dell'Apocalisse*, «L'Espresso», 15 agosto 1976, p. 46.

L. MONDO, *Il "viaggio" di Ceronetti. Amor d'Aquilegia*, «La Stampa», 11 maggio 1973.

L. MONDO, *Ceronetti, il profeta vagabondo*, «La Stampa», 29 novembre 1990, p. 17.

G. MONTEFOSCHI, *Lui, il chiaro e l'oscuro*, «Il Messaggero», 28 maggio 1987, p. 15.

E. MURATORI, *Parole. Introduzione a «La fragilità del pensare» di Guido Ceronetti*, in «Cartevive», X, n.4 (26), dicembre 1999, pp. 16-17.

G. NASCIMBENI, *«L'uomo non si è accorto che la poesia è morta». A colloquio con Guido Ceronetti*, «Corriere della sera», 21 gennaio 1987, p. 3.

NOVALIS, *Enrico di Ofterdingen*, Milano, Adelphi, 1997.

T. NUVOLATI, *Profumo di Aquilegia. Intervista inconsueta con Ceronetti*, «La Stampa», 13 dicembre 1988.

G. PAMPALONI, *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. 18. *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 2001, p. 417.

Pareti di carta. Scritti su Guido Ceronetti, a cura di Paolo Masetti, Alessandro Scarsella e Matteo Vercesi, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2015.

G. PARISE, *Abita in quaranta stanze l'Italia disordinata*, «Corriere della sera», 11 dicembre 1985, p. 3 (ora in ID., *Quando la fantasia ballava il «boogie»*, Milano, Adelphi, 2005, pp. 205-209).

G. PIOVENE, *Preghiera e poesia nei Salmi biblici*, «La Stampa», 3 dicembre 1967, p. 3.

- G. PIOVENE, *Doppiezza d'artista*, «La Stampa», 22 giugno 1975.
- P. PORTA, *La scomparsa di Gualberto Niemen, primo ispiratore del Teatro dei Sensibili di Guido Ceronetti*, in «Cartevive», XV, n.1 (35), febbraio 2004, pp. 9-17.
- S. QUINZIO, *Tradurre i Salmi*, «Tempo presente», giugno 1968, pp. 61-64.
- S. QUINZIO, *Il tè del gatto. Disputa su Ceronetti*, «La Stampa», 17 settembre 1987.
- G. RABONI, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, tomo secondo, p. 232.
- S. RAMAT, *L'ipotesi neobarocca*, «La Nazione sera», 2 giugno 1969, p. 3.
- S. RAMAT, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, p. 46.
- S. REGGIANI, *Le apocalissi di Ceronetti*, «La Stampa», settembre 1976.
- P. ROMAN, *Un sensibile incontro*, in «Cartevive», XII, n.2 (30), ottobre 2001, pp. 12-17.
- A. RONCACCIA, *Guido Ceronetti. Critica e poetica*, Roma, Bulzoni, 1993.
- D. RÜESCH, *Dal Fondo senza fondo. 50 testimonianti per Guido Ceronetti*, in «Cartevive», XVIII, n. 1 (40), agosto 2007, p. 8.
- M. SERRI, *Gioietta Fioroni: perché illustro Ceronetti e Zanzotto*, «La Stampa-Tuttolibri», 7 gennaio 1989, pp. 4-5.
- L. SGANZINI, *Una casa per Ceronetti*, in «Cartevive», XVIII, n. 1 (40), agosto 2007, p. 111.
- A. SINIGAGLIA, *Ceronetti: «L'Inferno? È qui dove noi viviamo»*, 1983.
- B. SPINELLI, *Con voce sommessa Ceronetti ci rovina la festa*, «La Stampa», 22 ottobre 1988.
- S. STOJA, *Il cinema di Guido Ceronetti: trilogia della città*, in «Cartevive», XVII, n.2 (39), dicembre 2006, pp. 26-41.
- S. STOJA, *Il cinema di Guido Ceronetti: trittico sulla religione*, in «Cartevive», XVIII, n.2 (41), dicembre 2007, pp. 38-62.

S. STOJA, *Il cinema di Guido Ceronetti: le ossessioni quotidiane*, in «Cartevive», XIX, n.1 (42), maggio 2008, pp. 18-43.

L. STORONI MAZZOLANI, *La traduzione di Ceronetti. Lamento di Giobbe*, «La Stampa», 9 febbraio 1973, p. 3.

F. VINCENTI, *Il «viaggio aquilegico» di Guido Ceronetti*, «Uomini e libri», aprile-maggio 1973, pp. 40-41.

F. ZAMBON, *Guido Ceronetti, non morto di Montségur*, in *Pareti di carta. Scritti su Guido Ceronetti*, a cura di Paolo Masetti, Alessandro Scarsella e Matteo Vercesi, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2015, pp. 177-189.

Indice

Premessa.....2

CAPITOLO PRIMO

Aquilegia. Favola sommersa.....4

CAPITOLO SECONDO

Deliri Disarmati.....56

CAPITOLO TERZO

L'officina di Ceronetti.....107

Appendice.....163

Appendice iconografica.....176

Bibliografia.....185