



Nel quadro del Novecento:  
strategie espressive  
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

# SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:  
STRATEGIE ESPRESSIVE  
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

## «SINESTESIE»

*Rivista di studi sulle letterature e le arti europee*

Periodico annuale  
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

### **Fondatore e Direttore scientifico**

Carlo Santoli

### **Direttore responsabile**

Paola de Ciuceis

### **Comitato di lettori anonimi**

### **Coordinamento di redazione**

Laura Cannavacciuolo

### **Redazione**

Nino Arrigo  
Marika Boffa  
Loredana Castori  
Domenico Cipriano  
Antonio D'Ambrosio  
Maria Dimauro  
Giovanni Genna  
Carlangelo Mauro  
Gennaro Sgambati  
Francesco Sielo  
Chiara Tavella

### **Impaginazione**

Gennaro Volturo

### **Fotocomposizione e stampa**

PDE s.r.l.  
presso Print on Web  
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

### **© Associazione Culturale Internazionale**

#### **Edizioni Sinestésie**

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)  
c/o Dott. Carlo Santoli  
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione  
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre  
2001  
[www.edizionisinestésie.it](http://www.edizionisinestésie.it) – [infoedizionisinestésie.it](mailto:infoedizionisinestésie.it)

### **Rivista «Sinestésie» – Direzione e Redazione c/o Dott.**

Carlo Santoli  
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino  
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va  
indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si  
riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o  
una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non  
sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione  
e traduzione sono riservati.

### **Condizioni d'acquisto**

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestésie c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a [info@edizionisinestésie.it](mailto:info@edizionisinestésie.it), specificando titolo e annata.

## COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

## COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD  
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



## INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

### SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, «Il nostro più grande romanzo del '900». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, «Forse la realtà è fantastica di per sé» <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim e Notturmo indiano)</i>	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, «Ti racconto una storia». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, «Ars poetica». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501



## DISCUSSIONI

<i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	513
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	522
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	526
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	530
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	532
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	538
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Favaro)	541
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti».</i> <i>Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	544
<i>Abstracts</i>	551
<i>Ringraziamenti</i>	575

Andrea Gialloreto

«MATERIALI DA RIFLESSIONE E DA POESIA»:  
«ALBERGO ITALIA» DI GUIDO CERONETTI

Ceronetti è troppo intelligente per essere un intellettuale  
e troppo pensoso per essere un pensatore.  
(Giorgio Manganelli)<sup>1</sup>

L'inflessione della prosa di Guido Ceronetti, pur nell'estrema varietà della gamma espressiva sperimentata nella sua opera di poligrafo, è incline ad accenti epocali, all'escursione dei registri dal diapason tragico al candore ingenuo di un funambolo triste che tenta le note della malinconia sui poveri strumenti dei suonatori girovaghi. Pure appartengono al suo carattere di scrittore la tempra e i doni del «camminante», del pellegrino teso alla ricerca di un qualche misterioso fiore, novalisiano *Blaue Blume* o *Aquilegia* (per restare nel tracciato dell'omonimo romanzo iniziatico del 1973). Lo scrittore scomparso nel 2018 ha utilizzato la struttura aperta dei *Reisebilder* – impressioni e turbamenti del «Pedone di Torino»<sup>2</sup> – per inscenare i canovacci della meditazione itinerante, di una filosofia raminga, che scantona dai luoghi deputati del consesso intellettuale per darsi al libero «vagabondaggio delle pensierosità»<sup>3</sup>. La consuetudine walseriana<sup>4</sup> a muoversi a piedi, assecondando i ritmi mediante i quali il corpo e la mente si appropriano della realtà circostante, è un retaggio del passato se è vero che – come lamenta l'autore ricordandosi del suo *Viaggio in Italia* per sentieri e vie del trasporto pubblico – l'uomo dell'Occidente industrializzato nutre un culto irrazionale per la calzatura assimilata a un feticcio, status symbol privo ormai d'ogni valore d'uso e della sua stessa funzione di ausilio all'incedere:

---

<sup>1</sup> G. MANGANELLI, *Ceronetti, manicheo dalla parte del male*, in «La Stampa/Tuttolibri», 25 settembre 1976 ora in «Il Giannone», a. XIII, n. 25-26, 2015, p. 221.

<sup>2</sup> «A un titolo potrei aspirare: quello di Pedone di Torino. Sono anche uno dei rari lettori italiani di Léon-Paul Fargue, il *Piéton de Paris*; ma non lo sono diventato di Torino per imitazione. La flânerie l'ho praticata sempre, per il piacere di camminare e di saccheggiare case, finestre, depositi invisibili di sensazioni» (G. CERONETTI, *Il pedone di Torino*, in ID., *Albergo Italia*, Einaudi, Torino 1985, p. 110).

<sup>3</sup> CERONETTI, *L'avamposto dimenticato*, ivi, p. 27.

<sup>4</sup> Tra i precursori di questa modalità narrativo-riflessiva, accanto al classico *La passeggiata* (1919) di Robert Walser potremmo porre *Camminare* di Thomas Bernhard (1971).

Fiumi di scarpe: ma sono proprio necessarie? Per andare dove? E poi, fuori del mercato, chi cammina più? S'infilano nelle auto, piglieranno il treno, poi l'autobus, l'ascensore, a casa si mettono a letto... Della scarpa c'è gran vendita e scarso consumo: non capisco perché<sup>5</sup>.

Al contrario, i piedi del *viator*, ben aderenti al suolo e ai suoi fermenti, sono in connessione con un cervello in costante ribollimento di idee, lesto a stabilire connessioni tra le immagini che il paesaggio da una parte, dall'altra le opere dell'uomo e dei suoi dei offrono alle strategie di decodifica e di riscatto del visibile nel simbolico di cui Ceronetti è stato maestro ineguagliato: «La sua pagina oscilla a tratti fra il *Viaggio di San Brandano*, *Gulliver* e qualche *conte philosophique*, sembra applicare talmudicamente un'intelligenza volterriana a districare demoniche matasse»<sup>6</sup>. I testi or ora evocati sono ascrivibili a generi che sembrano aver compiuto la propria parabola in quanto rispondenti a intenti allegorico-ammonitorii o forgiati alla fiamma della retorica, nobile ammanto tropologico del quale la disadorna letteratura contemporanea si è sbarazzata con sollievo (e inestimabile sacrificio, nel segno del depauperamento). Ceronetti, per il suo armamentario scrittoriale e per la disposizione all'invettiva e agli stili dell'estremismo, entra di diritto nel canone antimoderno, così come lo ha descritto Antoine Compagnon in un libro volto a tracciare la genealogia di questa tradizione:

Controrivoluzione, antilluminismo, pessimismo, questi primi temi antimoderni sono legati a una visione del mondo che fa capo all'idea del male. Per questa ragione, la quarta figura dell'antimoderno deve essere religiosa o teologica; ora, il peccato originale fa parte dello scenario antimoderno abituale. Allo stesso tempo, se l'antimoderno ha un valore, se produce un canone letterario, è perché definisce un'estetica: possiamo associare quest'ultima alla sua quinta figura, il sublime. Infine, l'antimoderno ha un tono, una voce, un accento particolari; riconosciamo spesso l'antimoderno dal suo stile. La sesta figura dell'antimoderno sarà perciò una figura di stile: qualcosa come la vituperazione o l'imprecazione<sup>7</sup>.

Compagnon chiarisce con finezza d'argomentazione come la disposizione antimoderna ostentata dai protagonisti stessi del moto fondativo della modernità artistica europea sia un elemento costitutivo – la componente critica e consapevole – di quella stessa *Stimmung* che è il prodotto della *concordia discors* di un'estetica, di una rete di poetiche e di filosofie dell'esistenza. I tratti che lo studioso francese individua come stigma di una visione antimoderna, siano essi di ordine ideologico (controrivoluzione, antilluminismo, pessimismo, senso del peccato) oppure stilistico (genio del Sublime, vituperazione) combaciano con il quadro dei “furori” ceronettiani, almeno quanto la sua acrimoniosa condanna di un

<sup>5</sup> CERONETTI, *È giorno di mercato a Ventimiglia*, ivi, p. 41.

<sup>6</sup> L. MONDO, *Aquilegia*, in ID., *Interventi sulla narrativa italiana contemporanea*, Matteo Editore, Treviso 1976, p. 14.

<sup>7</sup> A. COMPAGNON, *Gli antimoderni. Da Joseph De Maistre a Roland Barthes*, Neri Pozza, Vicenza 2017, p. 17.

presente di rovine. L'opzione antimoderna del suo «stile *pensante*»<sup>8</sup> si traduce nei modi di un riassetamento dei pilastri della cultura moderna, aspirando persino al *j'accuse*, urticante nella tensione dell'aggetto verso l'attualità: «Ceronetti non è mai più attento all'oggi e al futuro di quando dibatte un suo pensiero "controcorrente"»<sup>9</sup>.

I testi di Ceronetti gravitano intorno a una serie di temi-ossessioni (un repertorio di testimonianze del male e del bene, del bello e dell'orribile) che trovano di libro in libro una diversa successione, rispettosa tanto del loro decorso concettuale quanto di una sorta di gradualità tonale. La variazione domina la scrittura per frammenti e prose brevi (eredità della famiglia di saggisti-scrittori italiani e persino di certa prosa d'arte) e addirittura si erge a principio guida del macrotesto rappresentato da opere che si richiamano, come è il caso del dittico einaudiano *Viaggio in Italia* (1983) e *Albergo Italia* (1985); l'affinità si coglie anche dalle differenze, che si dispongono specularmente assecondando il più delle volte un desiderio di complementarità. La prima prova odeporica stacca dal piano delle occasioni e degli incontri un livello altro, assai coeso, in cui l'amalgama dato dall'adozione di un assetto da non-fiction<sup>10</sup> trova conferma nella volontà autoriale di dare un giudizio il più possibile articolato (in ottica tanto spaziale che temporale) sullo stato in cui versava la nostra Penisola: «In origine non lo era, né voleva esserlo: il tempo ne ha fatto un racconto in vaga forma di giornale»<sup>11</sup>. Nessuna scansione riconoscibile, o circuito ricorsivo del pensiero prefigura l'interpretazione dei "messaggi" (spesso in forma di traumi o choc percettivi) che giungono al protagonista dalle diverse stanze dell'«albergo alla deriva»<sup>12</sup> cui si è ridotta la Nazione... Nazione, giacché di patria non è lecito parlare, come conclude Ceronetti nell'amaro brano dedicato ai «grovigli di radici di patria» che rifulgono nella poesia *Madre España* di Miguel Hernández e che in Italia, fatto salvo l'amore astratto di un Petrarca e di un Manzoni, si perdono soffocate da altri poteri e identità (le *Cose forti* di cui scriveva Machiavelli, affiliazioni e legami nocivi all'idea di comunità). Questa aspirazione ideale, frustrata dai comportamenti e dal sentire popolare, trova il suo corrispettivo storico-culturale nella vicenda dell'irredenta Trieste:

L'Italia è stata molte patrie che avevano nomi di città; ha tentato anche di diventare una patria unica, per un po' di tempo abbiamo creduto lo fosse; il sortilegio di una città adriatica che per un misterioso capriccio voleva farne parte c'entrò in modo determinante e

<sup>8</sup> G. ISELLA, «Eppure tutti siamo galli che cantano»: Ceronetti e la gaia scienza della sopportazione, in *Il filo dell'enigma. Omaggio a Guido Ceronetti*, a c. di A. MOTTA, in «Il Giannone», a. XIII, n. 25-26, 2015, p. 112.

<sup>9</sup> P. MILANO, *Il cronista dell'Apocalisse*, in «L'Espresso», 15 agosto 1976, ora ivi, p. 220.

<sup>10</sup> A questo riguardo, sia lecito rimandare ad A. GIALLORETO, *Lungo le "rotte invisibili". Il «Viaggio in Italia» di Guido Ceronetti tra odeporica ed esperienza iniziatica*, in *Contro la finzione. Percorsi della non-fiction nella letteratura italiana contemporanea*, a c. di C. BAGHETTI, D. COMBERIATI, Ombre Corte, Verona 2019, pp. 87-101.

<sup>11</sup> CERONETTI, *Premessa del maggio 2004*, in ID., *Un viaggio in Italia*, Einaudi, Torino 2014, p. XI.

<sup>12</sup> «Sogni me ne mandano parecchi le fenditure del visibile, in questo albergo alla deriva» (CERONETTI, *All'ingresso*, in ID., *Albergo Italia*, cit., p. IX).

soddisfare questa voglia costò troppo caro. Col rientro di Trieste, nel 1954, ogni motivo per mantenere l'illusione è cessato<sup>13</sup>.

Alla stessa stregua della parcellizzata compagine nazionale, il libro vive della pluralità di scenari, stili, lingue, passaggi e *passages*; ad esempio, Torino, la «città medianica»<sup>14</sup> di certi tratteggi a carboncino conserva un'aura da inaugurazione dell'epoca moderna, tra l'esotismo *d'antan* di De Amicis<sup>15</sup> e le auraticità benjaminiane. Il senso della lacerazione, della perdita di un'unità primigenia e angelicale – moto dell'animo insito nel manicheismo ceronettiano – pervade la scrittura spezzandola in un caleidoscopio di iridescenze, tenebrori bituminosi, inquadrature sghembe e immagini color seppia. Il grande aforista a suo agio tra le malinconiche *trouvailles* flaianee e i solenni nichilismi cioraniani fa qui le prove generali votando la propria *intelligenza* del mondo alla «conservazione» del *bric-à-brac* universale: «L'unità è dunque un miraggio metafisico, a cui si oppone invece la concretezza dolorosa ma reale del «frammento». Frammento come scrittura, frammento come esilio dalla serenità del mondo, frammento come unico autentico sentimento delle cose»<sup>16</sup>.

A partire dall'impianto già rodato, lo scrittore approfondisce in *Albergo Italia* motivi già toccati nel volume gemello:

Sono storie modicamente divertenti, giri nel limitato. Tutto molto *ri*; ri-trovamenti, riciclaggi, ri-visitazioni, ri-facimenti, ri-maneggiamenti, ri-cordi, ri-torni, ri-frugamenti nel rovistato. Chi non abbia ri-gettato il mio einaudiano *Viaggio in Italia* ne ritroverà qui allargati, meno denutriti, i temi principali<sup>17</sup>.

Siamo di fronte, per citare la recensione di Goffredo Parise, a «quaranta invettive, o litanie, o smorfie, o grotteschi di altissima qualità letteraria»<sup>18</sup>. Ceronetti, infatti, dispiega per vaste campiture i colori che tingevano le pagine del *Viaggio*; i tableaux che ne risul-

<sup>13</sup> CERONETTI, *Abbiamo una patria?*, ivi, p. 193.

<sup>14</sup> CERONETTI, *Statuto e Charité*, ivi, p. 138.

<sup>15</sup> «Scrisse De Amicis, scrittore dei meno visionari, nel 1880, che lì nei quartieri della Dora, tra Maria Ausiliatrice, Cottolengo, Consolata e grande Suk di Porta Palazzo, Torino aveva un aspetto di città orientale. Doveva esserci un colore, di stracci e balconi, di mestieri e di clero, di operai in casquette e di musiche ambulanti, da imprimerne chi ci passava, come un riverbero di fuoco» (CERONETTI, *Elementi per una Antiagiografia (don Bosco)*, ivi, p. 132).

<sup>16</sup> G. RUOZZI, *Luci lunari*, in *Pareti di carta. Scritti su Guido Ceronetti*, a c. di P. MASETTI, A. SCARSELLA, M. VERCESI, Tre Lune Edizioni, Mantova, 2015, p. 160. Nello stesso volume di Omaggio a Ceronetti, Raulo Bruni declina l'estetica del frammento in relazione al genere odeporico: «Il reportage di Ceronetti è dunque da intendersi come un viaggio alla ricerca dei frantumi della (perduta) bellezza, che sola rende possibile il pensiero» (R. BRUNI, *Ceronetti e il fantasma della patria: spunti per una rilettura di «Un viaggio in Italia»*, ivi, p. 48).

<sup>17</sup> CERONETTI, *All'ingresso*, in ID., *Albergo Italia*, cit., p. IX.

<sup>18</sup> G. PARISE, *Abita in 40 stanze l'Italia disordinata*, in ID., *Opere*, a c. di B. CALLEGHER e M. PORTELLO, Mondadori, Milano 1989, vol. II, p. 1601.

tano si giovano pertanto del vasto respiro del saggio in alternanza con l'affondo critico (il pezzo su Montale), la pagina d'*ekphrasis* (*Mistico Sironi*), il disteso memoir (*Italia da una Lira*), il rabbioso pamphlet (*Po nucleare*), l'anti-agiografia (nel caustico ritratto di don Bosco), lo schizzo "ecocritico" (*Aspettando l'incendiario*), l'epistola civile (*Lettera a una Prostituta*), infine bozzetti autobiografici rapidi e paradossali come gag del cinema muto (*Il cancello chiuso*, *L'Uomo del Parking*). Iniziando l'esame del volume proprio da questi ultimi lacerti, si dovrà constatare che il comune denominatore di una tanto varia "satura" del malcostume e delle rovine del Belpaese è dato dalla prospettiva dell'autore, che non di rado si proietta in carne e ossa sulla pagina, lasciandovi impressa un'ombra di ascetismo, quando non le piroette tragico-beffarde di uno *schlemiel* disastrosamente in antitesi con i valori della propria epoca. Per quest'ultimo aspetto, valga il rimando al raccontino *Il cancello chiuso* che vede il povero Guido, introdottosi in un cimitero prima dell'orario di visita, sequestrato da un burocratico custode all'interno del recinto fino alla riapertura regolamentare. Incanalato su una scia kafkian-beckettiana e condotto al limite della colluttazione verbale e fisica, quasi a segnalare la violenza intrinseca della Legge applicata con logica pedissequa, «il racconto di per sé è irresistibile, per humour, assurdità, tragicommedia, tragedia»<sup>19</sup>.

Ceronetti rispolvera la vena sepolcrale di matrice ottocentesca per trarre dal décor postrisorgimentale del cimitero genovese di Staglieno un piccolo trattato sociologico sull'espressione estrema del sentimento familiare, sulla comunicazione pubblica delle virtù e dei vizi dei defunti, infine sulle varie traduzioni artistiche, etiche e filosofiche dell'idea della morte, che trova nei più diversi linguaggi gli accenti del kitsch, dell'enfasi monumentale, dell'ipocrisia pedagogico-esemplare, oppure, anche se per rare illuminazioni, dell'autentica interrogazione sull'aldilà e i suoi misteri. La descrizione dell'intrico di effigi scolpite – nel cui viluppo si stenta a discernere l'esornativo dall'essenziale, il rito apotropaico dalla commemorazione, la confusione sincretistica delle forme cultuali dalla cristiana speranza della resurrezione della carne –, la meticolosa tassonomia del disordine e del caos che mimano l'irriducibilità del vivente al pensiero della fine acquistano nello slancio cumulativo della prosa un fulgore esotico, da scenografia di cartapesta di un Oriente salgariano, mai visto e pertanto immaginato come un lussureggiante spettacolo dagli occhi del placido e timorato borghese che cova sogni sfacciatamente grandguignoleschi:

Ma Staglieno è più inaspettato, più incredibile, più fantastico. La diga del progetto originario del Barabino, una sobria pianta quadrangolare dominata da un cappellone neoclassico, si rompe presto e il fiume dei morti sommerge la collina, le anime per placarsi pretendono sterminate gallerie, colonnati, boschetti sacri, ambulacri di Dedalo, templi egiziani, e un diluvio, un oceano, un'atlantide di statue, di bassorilievi, di altorilievi, di busti, di medaglioni, di epigrafi spudorate, di gruppi statuari senza ritegno che raccontino

<sup>19</sup> *Ibidem*.

di loro tutto. Staglieno è un'enorme confessione collettiva, uno dei più grandi spettacoli del Teatro della Morte<sup>20</sup>.

La letteratura cimiteriale conosce qui il culmine della propria trionfante retorica; infatti, il teatro pietrificato delle passioni estinte induce nel visitatore l'idea di trovarsi sulla scena, ad assistere a torve e melodrammatiche vociferazioni da teatro da camera; l'assunto di questo esaustivo catalogo di modelli drammaturgici ottocenteschi pare essere il riconoscimento delle roventi e torbide passioni della famiglia – adulteri, fedeltà eroiche, inferni domestici e paradisi da *boudoir* – quale centro di gravità dei valori di quel «mondo di ieri», per citare la felice formula di Stefan Zweig, che si avviava a una rapida e plateale dissoluzione:

Se le pietre romaniche cantano, le statue di Staglieno recitano: sono drammi giacosiani, ibseniani, ferrariani, scapigliateschi, verghiani, bracciani, dannunziani, pirandelliani, labichiani, feidoiani, strindberghiani in una confusione da onde hertziane che s'incrociano e accavallano, sovraccariche di voci e di rumori. Niente è meno silenzioso, di questo cimitero inesauribilmente sonoro<sup>21</sup>.

A questo punto, dopo averci dato conto del cattivo gusto e della disperata gesticolazione della mente umana chiamata a spiegare ciò che è inaccettabile, l'autore coglie l'occasione di un esercizio di *ekphrasis* per tratteggiare un delicatissimo bozzetto funebre: una fanciulla, china sul catafalco del padre, solleva il lenzuolo funebre, il velo che separa dall'*altrove*. Ai visitatori è negato partecipare alla scoperta e così Ceronetti, spinto dalla medesima curiosità della giovane, omette tuttavia di riferire, tace su quanto lo scultore ha realizzato... un corpo, materia decomposta, forse niente (l'ipotesi più angosciante che di primo acchito si era fatta spazio fra le altre). Nel varco di questa lacuna lo scrittore lascia sapientemente insinuare il brivido del conflitto tra il caduco e l'eterno:

Nel porticato superiore il monumento più morboso è quello di Raffaele Pienovi, 1879, dell'inuguagliabile scultore Villa. Una donzella, più curiosa che disperata, certamente la figlia del Pienovi, solleva leggermente il lenzuolo che copre, elegantemente sgualcito, il caro defunto fin sopra la testa, poggiata su due bei guanciali di malattia. Che cosa vede, la signorina Pienovi? Ebbe una curiosità simile il marito di Emma Bovary, nella camera mortuaria, lei tutta velata di bianco, tra i ceri lacrimanti: "Lentamente, con la punta delle dita, palpitando, sollevò il velo. Ma gettò un grido d'orrore...". In un romanzo ci viene detto quel che succede dopo: un grido, e poi il resto della storia... Ma la sospensione del gruppo statuario è qualcosa d'immenso, il mistero si chiude inesorabilmente. Il gruppo essendo un poco in alto, il visitatore non vede quel che c'è sotto il lenzuolo... Potrebbe

<sup>20</sup> CERONETTI, *La morte vive a Staglieno*, in ID., *Albergo Italia*, cit., p. 9.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

non esserci niente? Non c'era nessuno... Sono salito, ho guardato... Non ho gridato. Non dirò quello che ho visto<sup>22</sup>.

*Albergo Italia* offre un commosso tributo al nostro Ottocento, il secolo della costruzione della Nazione e del miraggio di una patria, che resterà appannaggio delle fitte di idealismo dei letterati o della tormentata anima “romantica” dei triestini: «Difficile capire Trieste, se non si è inclini ad amare i luoghi investiti dalle passioni, prosciugati, piova o no, dalla secchezza del clima interiore, e dove il pensiero è fatto prevalentemente di emozioni locali eccessivamente e incessantemente analizzate»<sup>23</sup>. Nelle pagine si intrecciano i colori del migliore e del cattivo Ottocento, come nel ritratto del grande Manzoni dipinto dal modesto Francesco Hayez (già bersaglio delle ironie ceronettiane in alcuni passi di *Viaggio in Italia*)<sup>24</sup>. Sapida e corrusca tinta ottocentesca – tra Fede, Bellezza e Opere finanziarie – dispenserebbe anche la biografia di don Bosco, se Ceronetti non la investisse di una luce antiagiografica che spazza via la tentazione apologetica e la narrazione moralizzata per seguire i lati in ombra dell'illustre “imprenditore” di Dio<sup>25</sup>. Ne vien fuori un ritratto provocatorio, ma in sostanza rispettoso della figura di don Bosco, resa nel chiaroscuro dei moventi del suo operare, nella lotta spirituale tra l'edificatore del tempio divino (quasi un tycoon del XIX secolo a suo agio nella dimensione del grandioso privo di eleganza) e il languido adoratore dei giovinetti:

Nello straordinario Sogno dell'inondazione, del 1866, don Bosco guida in salvo la sua masnada di oratoriani attraverso visioni diluviali e infernali degne di Bosch o del Civetta: l'Oratorio, coi suoi ora blanditi ora minacciati giovanetti, è il suo Resto di Israele: per chi non è salito sull'arca salesiana (quanti non sono più “giovanetti” o fossero per disgrazia nati femmina) non ci sarà salvezza<sup>26</sup>.

Addentrandosi nel Novecento, la precisione del cronista si acuisce insieme con il rimpianto per ciò che va disperso nell'onda di piena del tempo. È proprio delle «ani-

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> CERONETTI, *L'avamposto dimenticato*, in ID., *Albergo Italia*, cit., p. 22. Si legga ancora: «È questa casa adagiata sull'orlo di un precipizio ad attrarmi, perché non può avere che abitatori insoliti, intimamente stravolti. Insomma, anima» (ivi, p. 27).

<sup>24</sup> Qualche tela di Francesco Hayez, bravuomo di una volgarità perfetta, eccetto quando gli prestarono i tratti qualche adorabile dama lombarda o Alessandro Manzoni, di cui abbiamo a Brera il più commovente dei ritratti. Tanta genialità doveva esserci nel modello, che perfino un ritrattista che di genio non abbondava come Hayez ne fu contagiato, così che il suo Manzoni quarantenne è risultato bellissimo, tutto malinconia e saggezza umana» (CERONETTI, *Amori a Villa Carlotta*, in ID., *Albergo Italia*, cit., p. 79).

<sup>25</sup> «Le mani di Don Bosco erano attrattive di denaro, una delle sue magie più facili. Ne trovava quanto voleva. Lo attirava per gettarlo subito in qualcosa da erigere; le mani, neppure toccandolo, restavano pure. Ma un prete moderno, quando erige, non può erigere che del pratico e del brutto» (CERONETTI, *Elementi per una Antiagiografia (don Bosco)*, in ID., *Albergo Italia*, cit., p. 124).

<sup>26</sup> Ivi, p. 128.



me pipistrello», preziosa immagine ripresa da Hugo<sup>27</sup>, catalogare luoghi, libri, oggetti, mestieri, odori consegnati per sempre all'evanescenza della memoria. Nell'*Italia da una lira*, composito requiem per la gioventù e la sua cornice storica, Ceronetti lamenta la scomparsa di usi e abitudini dell'Italia povera che faceva ricorso all'intervento, invero minimalista, dei preti da una lira, o che centellinava i piaceri e il sentimento al ritmo delle canzoni da una lira (a fronte del tragico ammutolimento della nostra epoca, che ha perso la passione spontanea e popolare del canto<sup>28</sup>); in questi brani lo scrittore rovescia la consueta gerarchia degli eventi antepoendo agli allarmi per lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale la letizia per il diffondersi a Torino dei gelati da una lira e del Mottarello, a testimonianza di una visione incuneata nello stigma del vissuto e restia a disciogliere i propri feticci nella corrente nullificante della Storia.

Fino a che punto Ceronetti sia lucido interprete dell'arte del suo tempo è dimostrato dalla contrapposizione che egli istituisce tra la vera modernità, pregna dello spirito di crisi e puntellata sulle rovine, e i cascami estetici e ideologici dei tanti "ismi" che si sono affermati durante il secolo scorso. Il saggio dedicato al *Mistico Sironi* chiarisce tale differenza riconducendola alla tensione partecipativa e alla forza d'anima che vibra nei dolenti scenari urbani del pittore («In questo paesaggio la solitudine umana è assoluta; è l'uomo nell'ostile, nell'inospitale, nel desolato, tra le pareti inesorabili del finito»<sup>29</sup>) in contrapposizione radicale alle dimensioni astrattamente intellettualistiche, impostate come coreografie di miti raggelati proposte da De Chirico e dai Surrealisti:

Sironi è ben lontano dal disumano. Non piglia le geometrie urbane come pretesto per disumanizzare; il suo cuore batte, soffre sempre... I deserti delle architetture surrealiste gli sono estraneissimi. Via, i giochetti onirico-sporchetti alla Delvaux, e anche l'ironia tutta cerebrale di un Ernst. Inavvicinabili le piazze da teatro di un Chirico alle periferie di Sironi! De Chirico mi ripugna tanto, che fatico a nominarlo, un gonfio di vento, una siringa scordata...<sup>30</sup>

La desertificazione del paesaggio culturale e umano, in uno con la metodica distruzione dell'ambiente, sconquassato dal furore edilizio e avvelenato da pesticidi e inquinamento, richiama alla mente per contrasto l'antichissimo habitat del fiume sacro, il Po, sulle cui rive si concentrava l'energia primigenia di un'Italia ancestrale: «È la prima prima Italia degli antenati di cielo e di fuoco, delle visioni oltre l'orizzonte tra le corna immense

<sup>27</sup> «C'è un pensiero, nei Miserabili: "E i crepuscoli non piacciono che alle anime-pipistrello" che potrei adattarmi così: "Il misterioso Logos delle rovine e degli stracci non è inteso che dalle anime-pipistrello"» (CERONETTI, *Passaggiata col sindaco*, in ID., *Albergo Italia*, cit., p. 120).

<sup>28</sup> «Non è perdita da una lira, la perdita delle canzoni da una lira. Non si dà mai un minimo cessare d'anima a cui un avanzamento dell'intero fronte della tenebra non corrisponda. Non lo perdonerò, questo ammutolimento, questo non più voler essere del canto spontaneo, alle case, alle stanze, agli anditi, alle donne» (CERONETTI, *Italia da una lira*, in ID., *Albergo Italia*, cit., p. 99).

<sup>29</sup> CERONETTI, *Mistico Sironi*, in ID., *Albergo Italia*, cit., p. 81.

<sup>30</sup> Ivi, p. 83.

degli elci, dei graffiti perduti di esseri sovrumani, e già Libro e Museo di Miti quando le Muse ancora non erano cadute dalla vulva della Memoria»<sup>31</sup>. Ora, piegato alla nuova divinità atomica, il fiume si lascia morire e ritira la propria protezione alle attività degli uomini, rese del resto inutili dalla fine della centralità spaziale e “sacra” della maestosa via d’acqua: «Spariti, quasi tutti, i mestieri e i commerci ambulanti del Po; e anche le osterie lungo le rive hanno preso la via dell’ombra»<sup>32</sup>. Ceronetti, nel mezzo degli esuberanti anni Ottanta, anticipa la discussione delle tematiche ecologiche per mezzo del propellente apocalittico del suo discorso sulla natura, rigogliosa in assenza del parassita umano. La responsabilità del degrado dell’ecosistema di cui l’uomo è parte è ricondotta alla desacralizzazione in atto a partire dall’affermarsi del Cristianesimo, che si è annesso o ha semplicemente ripudiato le manifestazioni del sacro disseminate nella natura:

Quando siamo diventati cristiani, abbiamo subito cominciato a lordare e a distruggere i boschi sacri, e insieme la sacralità latente del bosco. Credevamo di poter fare a meno di queste forme concrete di religiosità. Il risultato è che più niente è sacro: nessuna forma di vita, né una sorgente d’acqua né l’oceano, né un pesce-gatto né l’intimità del pensiero umano. Il cuore che non sente la presenza degli Dei in un bosco è già un cuore di incendiario. Il verso leopardiano “Vissero i boschi un dì” piglia, alla luce di questi mostruosi incendi, tutta la sua straziante gravidanza<sup>33</sup>.

La vertigine del pensiero apocalittico di Ceronetti riesce a cogliere la linea di continuità tra lo squallore di un universo privo della vita vegetale (la «nudità stellare») e l’incubo della nuova desolazione apportata dall’uomo, instancabile propagatore del «Nihil» attraverso comportamenti insensati, distruttivi e autolesionisti:

Tra l’invivibilità urbana, tanto più crudele quanto più povere di alberi e spelacchiate nei contorni le città, e l’inferno della nudità stellare che eravamo e che torneremo ad essere, l’unica via intermedia è rappresentata dal prodigio della vegetazione, dalla foresta, dalla vita vegetale. Ora, chi assolda sicari per fargli incendiare i boschi è uno che lavora a estendere il Nihil, ad accelerare la sparizione di ogni difesa contro l’intollerabile<sup>34</sup>.

*Albergo Italia* non si esaurisce nella nota cupa del congedo dai segni di una civiltà perduta. Le “stanze” qui descritte non sono vuoti spazi disabitati ricolmi di «buone cose di pessimo gusto» o di opere d’arte ridotte alla non significanza dall’analfabetismo spirituale denunciato da Ceronetti. A volte può capitare di imbattersi nelle residue manifestazioni dell’umano; inattesa, la solidarietà verso i propri simili affiora nel ritratto degli esuli iraniani che, in cambio di un illeggibile giornaleto antikhomeinista, dispensano un

<sup>31</sup> CERONETTI, *Po nucleare*, in ID., *Albergo Italia*, cit., p. 34.

<sup>32</sup> Ivi, p. 35.

<sup>33</sup> CERONETTI, *Aspettando l’incendiario*, in ID., *Albergo Italia*, cit., p. 209.

<sup>34</sup> Ivi, p. 208.

sorriso radioso e inerme, oppure nei versi degli *Ossi di seppia* che esprimono «il rapporto tantalico di Montale (e di ciascuno) con l'illusione la Vita»<sup>35</sup>. La poesia, però, è parte di quel mondo al crepuscolo, voce trascritta nelle pagine che da esse risplende e fa luce quale «linguaggio di pura finzione, un eloquio che non si può ritrovare e rinnovare che illanternandosi di libro»<sup>36</sup>. 'Illanternarsi': questa invenzione lessicale coniata da Ceronetti sembra provenire da secoli di dottrine iniziatiche e mistiche sillabazioni, mentre – nel suo essere fiammata del linguaggio che irradia le tenebre – vuole soltanto sottolineare l'assidua vocazione alla ricerca di una qualche frammentaria verità intrapresa dal pellegrino dell'Italia invisibile, al contempo filosofo e poeta: «Quel che io vado cercando sempre, anche frugando nei bidoni dei rifiuti, sono materiali da riflessione e da poesia»<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> CERONETTI, *Uno scrigno per Montale*, in Id., *Albergo Italia*, cit., p. 211.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> CERONETTI, *Passeggiata col sindaco*, cit., p. 119.