

# IL VIOLINO DI GIANMORTE SUI SONETTI DI MARCO CERIANI (E IN PARTICOLARE SU UNO)<sup>1</sup>

*Fabrizio Bondi*

## *1. Il lavoro del sonetto*

Il sonetto, nella poesia italiana contemporanea, persiste con una vitalità perturbante, a testimonianza se non altro di un radicamento nella nostra tradizione che ha assunto nei secoli pieno valore metapoetico, affatto simbolico: una struttura ‘a cui votarsi’, senza pericolo di cadere nella retroguardia, perché a conti fatti senza tempo.<sup>2</sup>

Citerò due esempi abbastanza recenti, esemplarmente divaricati: una raccolta più ‘tradizionale’ di Beppe Cavatorta (2020) e la ‘provocatoria’ sezione *Piccoli suoni* di Marco Giovenale (2018).<sup>3</sup> Ma è verosimile che in questo momento, mentre le presenti pagine vengono redatte e pubblicate, qualche poeta più o meno giovane, più o meno noto, stia scrivendo dei sonetti.

---

<sup>1</sup> Il presente articolo vuole essere anche un parziale risarcimento per il trattamento forzatamente un poco sommario e ‘impressionistico’ (dati gli spazi) riservato a Ceriani in Fabrizio Bondi, *Meditazioni neometriche. Appunti sulla ripresa delle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea*, in «Sig.Ma», I (2018), n. 1, pp. 269-303, a p. 283. Come testi ricapitolativi sulla storia del sonetto nel Novecento, cfr. Raffaella Scarpa, *Le forme del sonetto. La tradizione italiana e il Novecento*, Roma, Carocci, 2012; Fabio Magro, Arnaldo Soldani, *Il sonetto italiano dalle origini a oggi*, Roma, Carocci, 2017.

<sup>2</sup> Cfr. Bondi, *Meditazioni neometriche*, pp. 284-289.

<sup>3</sup> Cfr. Beppe Cavatorta, *Istantanee di un amor de lonb*, Pordenone, Samuele editore, 2020, e Marco Giovenale, *Quasi tutti. microtensori e prose in prosa 2008-2010-2018*, Torino, Miraggi, 2018. La sonettistica di Cavatorta è ‘tradizionale’ per modo di dire: come testimonia, ad apertura di libro, in primo luogo la mancanza di rime, pur persistendo la divisione in quartine e terzine: opzione praticata, per esempio, anche da un Riccardo Held. L’approccio di Giovenale è più esplicitamente ‘decostruttivo’: usa infatti solo l’impronta numerica (ed esplicitamente numerata) di quattordici (e l’a capo) per una serie di frasi o lacerti di frasi ‘quotidiane’, destituite, secondo la dizione d’autore, di ogni «assertività». Il titolo ‘cita’ dunque l’etimologia del genere ma anche vale per le minime emissioni sonore, quasi segnali o deboli manifestazioni di presenza linguistica, che l’autore monta con vari procedimenti.

La fede tuttavia, si sa, è anche una forma vuota, che bisogna poi riempire: e la sopravvivenza del sonetto si deve anche al lavoro effettivo, alla pratica dei poeti: non solo a una feticistica astrazione. Marco Ceriani è uno di quegli autori che, pur sicuramente ascrivibile a quel fenomeno di ripresa delle forme chiuse che si registra nella poesia italiana a partire dagli Anni Ottanta (con alcuni significativi precursori), non è sicuramente indiziabile di 'ricalco' archeologico o, peggio, di compiacimento necrofilico.

La forma-sonetto sembra particolarmente cara a Ceriani se, già nella raccolta *Memoriré* la sezione intitolata *Sonetti* è dedicata a Rodolfo Zucco, critico-sodale dell'autore.<sup>4</sup> Anche in *Gianmorte violinista*<sup>5</sup> il sonetto ha un ruolo 'centrale', sia perché la sezione sonettistica è posta fisicamente al centro della raccolta, sia perché l'Autore la indica nella 'postfazione' quale nucleo ispirativo primario.<sup>6</sup>

Cercherò, ai tre quarti circa dell'articolo, di fornire un'interpretazione del sonetto d'esordio della serie di ventotto *specimina* (*Che ti dicono come al canto del gallo*) evidentemente marcato da diverse 'signature' di elazione e importanza (per cui anche ad esso si potrebbe applicare il titolo di *Introibo*, che Ceriani appone al primo esemplare della serie sonettistica di *Memoriré*).

Ciò nella convinzione che un tipo di *close lecture* 'estrema' possa essere più utile che una generica scorsa 'a volo d'uccello'. Ma l'operazione necessita, inesorabilmente, di un abbondante - spero non strabordante - lavoro d'introduzione (paragrafi 2, 3 e 4), cui seguiranno un'analisi metrica e semantica di *Che ti dicono* (paragrafi 5 e 6) e, infine, la proposta di alcune linee ermeneutiche fondamentali (paragrafo 7) sullo stesso sonetto.

## 2. La funzione-Osip

Il culto che l'autore dedica al poeta russo Osip Mandel'stam è ostentato in *Gianmorte violinista* sia in sede di postfazione sia nell'esergo apposto a questa sua sezione di sonetti.<sup>7</sup> Quest'ultimo, infatti, è composto da due gruppi strofici mantenuti nel russo originale e, per conseguenza, stampati in alfabeto cirillico. Si tratta però di due distinte poesie di Mandel'stam, non di due strofe di un medesimo

<sup>4</sup> Cfr. Marco Ceriani, *Memoriré*, Lecce, Lavieri, 2010, pp. 61-79.

<sup>5</sup> Cfr. Id., *Gianmorte violinista*, Varese, Stampe2009, 2014. L'altra forma privilegiata da Ceriani è la quartina - peraltro parte, com'è ovvio, della struttura del sonetto stesso - che potremmo far risalire anche all'esempio di Mandel'stam, sul quale v. *infra*.

<sup>6</sup> Quest'ultima è trattata, nell'economia del testo, come ulteriore 'sezione' della raccolta, la V: *Avec toutes les herbes de la St. Jeanne*, nome vernacolare di un gruppo di erbe medicinali da raccogliere nella notte di S. Giovanni. Non raro, nel nostro, incappare in bei tecnicismi botanici: «scorpioide», «diòspiri», «accestire» ecc.

<sup>7</sup> E in *Sguinzaglia il cacciante l'acre segugio* si dice (v. 13-14): «C'è Mandel'stam che tra le edere elogia | il distico bulbiforme di Erevan», con probabile riferimento al *Viaggio in Armenia*.

componimento. Insieme, esse tratteggiano una ‘poetica’ che vale la pena di prendere sul serio, se si vuol entrare nel non apertamente accogliente universo ceriano.

### 2.1. Della dolce assurdità della lingua di Ariosto

La prima lirica, nella traduzione di Remo Faccani (esplicitamente raccomandata dall’Autore-Ceriani) suona così:

Compagna del Petrarca, del Tasso, dell’Ariosto:  
 lingua del tutto assurda, lingua dolce-salata;  
 e splendide gemellanze di quei suoni in combutta...  
 Introduurrò una lama tra le valve dell’ostrica?<sup>8</sup>

Faccani nel suo commento (oltre a ricordare l’uguaglianza del secondo, terzo e quarto verso con i rispettivi di una poesia più lunga significativamente intitolata *Ariost*) rimanda alle *Conversazioni su Dante*, dove il poeta russo dichiarava di essere rimasto «colpito “dal carattere puerile della fonetica italiana, la sua stupenda infantilità, la sua vicinanza al cinguettio dei bambini, *un certo suo congenito dadaismo*».<sup>9</sup> Il corsivo è mio: a sottolineare naturalmente una potenzialità che Ceriani avrà raccolto.

Nello stesso testo il gran poeta russo loda anche acutamente l’invenzione pan-linguistica di Dante, il balbettare nella sua propria lingua, che gli ricorda lo *zauim* di Chlebnikov. Un qualcosa di simile allo *zauim*, in Ceriani, lo possiamo trovare nelle neoformazioni, come quando osa un gioco quale «reinninivarsi» (‘rimettersi, o ritornare, in Ninive’); fino al fatidico «caron | dini» (‘rondini di Caronte’), neologismo composto oltretutto con spezzatura sintattica e spaziale del lemma.

Il dolce-salato viene, spiega sempre Faccani, da un’antitesi petrarchesca: «Così d’una sola fonte viva | Viene ’l dolce e l’amaro ond’io mi pasco» da *RVF*, 164, uno dei sonetti che Mandel’štam tentò di tradurre. Quelle «gemellanze», invece, sarebbero libera traduzione di una parola russa «usata di solito per indicare “oggetti doppi”»: forconi a due rebbi, alberi con due tronchi gemelli, conchiglie di bivalvi. Secondo Gasparov, qui è sinonimo di rime». <sup>10</sup> Già, ma come non ricordarsi delle endiadi ariostesche, a non dire delle «dualità» (proliferanti *en baroque*) che Damaso Alonso schedava in Petrarca?,<sup>11</sup> delle argute antitesi e delle infinite coppie della nostra tradizione poetica? A queste senz’altro Ceriani si abbandona con senso musicale e le lascia esplodere al contatto con un contenuto indubbiamente – ma

<sup>8</sup> Osip Mandel’štam, *Ottanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi, 2009, p. 121.

<sup>9</sup> Ivi, p. 242.

<sup>10</sup> Ivi, p. 243.

<sup>11</sup> Damaso Alonso, *La poesia del Petrarca e il Petrarchismo. Mondo estetico della pluralità*, in «Lettere italiane», XI (1959), 3, pp. 277-319.

sarà da chiarirne il perché e il come – ‘assurdo’.

E c'è ancora del succo, nella nota, per spiegare certe altre particolarità del poetare cerianesco:

Voglio però ricordare che a Mandel'stam piaceva dare il nome di *dvojcatki* ai componimenti che a un certo punto della loro elaborazione si scindevano in due testi, i quali – pur mantenendo un legame di parentela e, spesso, di complementarità – erano, a suo parere, da considerarsi autonomi.<sup>12</sup>

A volte ciò sembra accadere anche nell'autore che stiamo prendendo in esame (v. *infra* il sonetto scelto per l'analisi *close*, *Che ti dicono come al canto del gallo*, che ha un suo 'omologo trasformativo' in *Forse al balivo in cavalcatura*, sito circa a metà della sequenza; o ancora più visibile, nella 'suite delle vipere').

E infine, per spiegare come la lingua di Petrarca Ariosto Tasso che, a un orecchio italiano, (almeno a un orecchio educato alla lettura dei classici: ma ne esisteranno ancora?) non sembrerebbe particolarmente 'assurda', anzi ascrivibile al filone chiaro, cantante e cantabile della nostra tradizione, dice: «si tenga presente, fra l'altro, che la lingua russa non conosce i dittonghi, e la metrica russa ignora fenomeni come la sineresi e la sinalefe. Il significato letterale del v. 4 è pressappoco: "Non trovo il coraggio di aprire, forzare con il coltello l'ostrica perlifera"».<sup>13</sup>

Ma, mi chiedo, il verso quarto non sarà da Ceriani sornionamente 'rigrato' al proprio lettore e al proprio critico, cui di primo acchito, e forse anche di secondo e terzo, la poesia di questo autore risulta in effetti sigillata come un'ostrica nel suo segreto metrico e semantico?

## 2.2. Relatività e archetipo. Mandel'stam (e Ceriani?) tra Einstein e Jung

L'altra lirica in esergo, montata senza soluzione di continuità sotto la precedente, suona in traduzione così:

Schubert a filo d'acqua, Mozart fra cinguettii,  
Goethe che lancia fischi su un viottolo tortuoso  
e Amleto che rimugina a passi sbigottiti  
credevano alla folla, ne contavano il polso.  
Forse il bisbiglio nacque già prima delle labbra  
e in un prearboreo vuoto mulinava il fogliame,  
e quelli a cui il nostro cemento si consacra  
hanno tratti più antichi d'ogni cemento umano.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Mandel'stam, *Ottanta poesie*, p. 243.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Ivi, p. 129.

Il sempre prezioso Faccani commenta: «Nei versi 5-6 qualche studioso ha intravisto un possibile riferimento al principio einsteiniano di relatività»,<sup>15</sup> di cui Mandel'stam si sarebbe occupato nei primi anni Venti, in relazione alla letteratura. Ad esempio Chlebnikov era per lui «una specie di idiotico Einstein» [...] «incapace di stabilire se gli fosse cronologicamente 'più vicino' un ponte ferroviario o il racconto epico medievale della spedizione del principe Igor' contro i nomadi delle steppe russe».<sup>16</sup>

Sarebbe in effetti tentatrice l'idea di vedere la poesia di Ceriani come 'rappresentazione' di un universo dove il tempo si curva sullo spazio e viceversa, e dove la Galilea di Cristo e le Sabra e Chatila di oggi (se ne parlerà con la dovuta ampiezza) si trovano gomito a gomito, come Cnosso e la Val d'Ossola (anzi schiacciate, quest'ultime, in una sola parola: «Valcnòssola»), in cui la Grecia e l'Assiria e anche le loro – e le nostre – scienze e letterature siano (s)collegate nel giro di una quartina, o anche meno, alla natura che le precedette, ma anche nella quale esse già esistevano. Difficile però non prendere in considerazione, come chiave interpretativa di *Gianmorte*, anche l'altra proposta di Faccani: «Leggendo *Schubert a filo d'acqua*, *Mozart fra cinguettii* verrebbe anche da dire che Mandel'stam spostati e riordinati le immagini su quella che potremmo definire una "tastiera degli archetipi" o, magari, della "virtualità"».<sup>17</sup>

Lasciamo sospese per ora queste possibilità, riservandoci per il finale qualche osservazione ulteriore.

### 3. *Precisazioni sul senso e sul nonsense*

Certamente, andando come si dice 'a naso', o in questo caso 'a orecchio', tra gli antichi lari di Ceriani parrebbe di dover annoverare più che altro Burchiello e Berni (forse più il primo che il secondo, anche lasciando stare il carattere di 'lingua speciale', gergale e a tutto-doppio senso che alcuni interpreti gli hanno attribuito). In ogni caso, le esigenze del genere, le *contraintes* producevano in autori di quella stregua uno stravolto disordine oggettuale, un quarantotto nella tassonomia delle cose che ci fa ridere ma che ridendo fa sempre anche un poco allegare, o persino stridere, i denti.

Inoltre, nella poesia di Ceriani non si pratica solo il *nonsense* – che possiamo definire non tanto quale parodia poetica del senso, ma quale parodia del processo di creazione di senso che avviene quando cerchiamo di accoppiare significanti e significati – nell'accezione tradizionale, ma anche, a ben vedere, una parodia dell'ermetismo (intendiamo tale etichetta nel senso più largo possibile) in quanto

<sup>15</sup> Ivi, p. 247.

<sup>16</sup> Ivi, p. 248.

<sup>17</sup> *Ibid.*

*nonsense* ‘alto’, naturalmente *clus* e più o meno oracolare.

Ma certo non manca, nella sonettistica di Ceriani e in generale nella sua poesia, anche il *nonsense* più diffuso, quello (diciamo spicciamente) ‘basso’, mirante a effetti comico-paradossali.<sup>18</sup>

Gli inserti propriamente ridevoli non sono infrequenti in questi sonetti. Si veda, già nel terzo della serie:

[...]

fa rotolo di agosto Ossirinco  
 su cui struscia la schiena di spire  
 una vipera che al bancone di zinco  
 succhia da una cannuccia le birre

rischiarate dall’incendio di Troia  
 [...]<sup>19</sup>

Laddove si vede, peraltro, che a scuola di *nonsense* ‘comico’<sup>20</sup> Ceriani è andato, è quasi inutile ricordarlo, più che da Lewis Carroll e soci<sup>21</sup> dal rabonian-valdughiano Toti Scialoja; il delizioso cantore di *Scarse serpi* è anzi un altro dei suoi autori d’elezione. Ma Ceriani, manipolando i suoi zoonimi e toponimi, spinge più forte il pedale dell’assurdo, raggiungendo risultati definibili come sue proprie speciali versioni di un certo Surrealismo, di un certo Dada (ne abbiamo già accennato al paragrafo 2).

Ma tornando all’alt(r)a parodia, quella del ‘nonsense’ ermetico, non è un caso che sia citato in sede di postfazione il famoso racconto, o apologo, di Tommaso Landolfi *Dialogo dei massimi sistemi*,<sup>22</sup> dove si parla di uno «pseudopersiano». Ceriani cita l’apologo landolfiano a proposito di un proprio «pseudoceco», la cui inserzione porta l’autore un passo oltre il plurilinguismo ‘tradizionale’ degli scrittori che ancora si definiscono e studiano con l’epiteto di ‘italiani’, ma che poi

<sup>18</sup> Ceriani non disdegna peraltro nemmeno il sordido: «fia da rifugio a chi in Valcnòssola | porta di latrina chiude con le unghie | vuole con le unghie mézze per la scròfolà | mostrare che il mozzo non la ruota l’unge» (Ceriani, *Gianmorte*, p. 47). Oppure: «Curami l’orchite con la dubbia causa | del lardo in gola e del burro ai testicoli» (ivi, p. 62). Inutile moltiplicare i campioni, tanto più che un pubblico contemporaneo dovrebbe essere abituato a ben di peggio.

<sup>19</sup> Ivi, p. 43.

<sup>20</sup> Naturalmente, come Luigi Ballerini ebbe a definire un proprio *dictatus* poetico, «inconscio ma non inconsapevole», si potrebbe dire di Ceriani ‘assurdo ma non insensato’.

<sup>21</sup> Sul *nonsense* ancora valide (e godibili) le pagine di Guido Almansi, Guido Fink, *Quasi come. Parodia come letteratura*, Milano, Bompiani, 1976.

<sup>22</sup> Leggibile nella raccolta omonima, cfr. Tommaso Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi*, Milano, Adelphi, 1996.

scrivevano: in latino; nel loro volgare d'origine; nell'italiano della 'letteratura' e magari in una o due lingue straniere.<sup>23</sup>

Ma naturalmente il paradosso di uno «pseudopersiano» presentato come lingua parlata da una sola persona, che è allo stesso tempo autore, lettore e giudice dei componimenti poetici scritti in quella medesima lingua apre a ben altre problematiche. In quel racconto Landolfi aveva verosimilmente di mira il linguaggio poetico dei propri amici ermetici fiorentini, con la sua non infrequente autoreferenzialità: ma mirava si presume anche più in alto. L'operazione modernista che – rifiutando o addirittura distruggendo il 'luogo comune' (lodatissimo invece dallo scrittore di Pico) –, stoffa e materia stessa del comune intendersi, corre il rischio di produrre tante lingue quanti sono gli scrittori: serrando dunque fuori dai cancelli di Parnaso i lettori.

Naturalmente il paradosso di Landolfi non è irrisolvibile. Si vedano ad esempio, per Mallarmé, ma anche per Ceriani e per altri, certe pagine di Rancière: «Ce qui tient le peuple à distance du poème tient le poème à distance de lui-même, fait du livre qui en serait le lieu, et du coup de dés qui en serait l'opérateur, des mythes, nécessaires à l'acte poétique mais que cet acte lui-même ne cesse de récuser».<sup>24</sup>

L'estrema complicazione e torturante *labor limae* cui Ceriani sottopone le sue strutture versali, spesso facenti aggio su (quasi?) licenze agli estremi delle possibilità metriche italiane, rendono di fatto assai difficoltosa quella funzione di 'riconoscimento sociale'<sup>25</sup> che è proprio della metrica, e anche mettono in forse (ma certamente in misura minore: vedremo come) il ritmo, ad esempio quello così orecchiabile dell'endecasillabo italiano, istituzione altrettanto inossidabile nella nostra storia che la forma-sonetto.<sup>26</sup>

Consigliamo comunque al lettore capitato a slogarsi nei meccanismi di questa inusitata orologeria gotica ceriànica, in questi pesanervi artificciati a strappare brividi, risate a denti strettissimi e illuminazioni contorte, di non aggrapparsi solo, anche se la tentazione è forte, alla nuda Idea del Sonetto, «infamia e mandala» (Zanzotto), che ancora sembra abitarci e quasi definirci: ma di voler adire senza timore a un'iniziazione più specifica e inusitata.

<sup>23</sup> Si veda il sonetto [11] *Mais parmi les chacals, les panthères, les lices* in cui convivono francese, dialetto di Uboldo (Varese) e italiano. Dunque spesso il multilinguismo si celebra all'interno dello stesso componimento.

<sup>24</sup> Jacques Rancière, *L'intrus. Politique de Mallarmé*, in Id., *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, pp. 93-112, a p. 112.

<sup>25</sup> Franco Fortini, *Metrica e libertà*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Bari, Di Donato, 1974, 301-314.

<sup>26</sup> Tanto da dare luogo, dalle terzine di Pasolini (v. Mengaldo) ai poeti degli anni Duemila, a uno pseudo-endecasillabo che sarebbe marca fattizia di 'poeticità' (cfr. Bondi, *Meditazioni neometriche*, pp. 276-278, con la bibliografia ivi contenuta).

#### 4. *Formalismo sperimentale e metrica*

Ritengo si possa applicare anche a Ceriani l'autodefinizione di Gabriele Frasca di «formalista sperimentale». Nello specifico, la sua *eteroritmica*<sup>27</sup> parrebbe raggiungersi nei sonetti, attraverso un missaggio di versi della tradizione italiana, soprattutto endecasillabi, anche se in genere non canonici, e altri versi composti, a ricercare ritmi appunto 'altri'.<sup>28</sup> Questo ci sembra un referto tendenziale che nella pratica non è poi semplicissimo da scandire o 'inverare', come chi si chini sulle ipercomplesse partiture di uno Stravinsky, di un Dvořák (anche se il libro in questione inizia con Chopin...) e si sforzi di districarsi tra le attese e le sorprese del 'metro' e del 'ritmo'. Versi doppi (ad es. un tipo di 'martelliano', o settenario doppio) si insinuano ad esempio a complicare ulteriormente il repertorio dei regesti sillabici. Nei versi lunghi, comunque, dal dodecasillabo in su, il verso si tiene generalmente su sei, o cinque, accenti principali.<sup>29</sup>

Altra caratteristica dello stile di Ceriani è una sorta di ostentata instabilità strutturale, che talvolta, tramite lo strumento delle parentesi quadre, pone un verso che trasforma una terzina in una possibile quartina. Così, le varianti, indicate con un asterisco, non mi paiono offerte al lettore a scopo 'documentario', ma testimoniano piuttosto positive direzioni (per quanto magari limitate) che il testo (in un presente per così dire 'assoluto') potrebbe prendere. La variante, in entrambe queste forme, moltiplica di fatto il testo: se assunta a rigor di logica produrrebbe di fatto un altro testo, non direi alternativo quanto accostabile a quello 'scelto' come 'variazione'. Coerentemente con il *self-fashioning* 'musicale' (o 'musicistico') del personaggio poetante, qui temi, oggetti, immagini, a volte interi sintagmi<sup>30</sup> si fanno eco da un sonetto all'altro, anche a distanza, dando l'impressione appunto di una *suite* musicale dove riconosciamo ricorrenze significative, variazioni di temi, assonanze tautologiche che hanno talvolta l'effetto di un accordo duramente ribattuto.

<sup>27</sup> Cfr. *Mais parmi les chacals* cit., in Id., *Gianmorte*, p. 91.

<sup>28</sup> Mi riferisco alla metrica barbara carducciana, senza però assumerne le soluzioni come ferree gabbie. Dato questo presupposto, non ripeterò dunque l'aggettivo 'barbaro' ogni volta. In generale, il mio punto di riferimento per la teoria metrica è Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991.

<sup>29</sup> Non è escluso che con questa tecnica si proponga di imitare certe esapodie o pentapodie giambiche dell'amato Mandel'stam.

<sup>30</sup> Anche i semplici totem animali: le vipere (fortemente indiziate di far da molteplice controfigura al serpente tentatore dell'Eden); i lupi; le già citate rondini e un certo numero di altri uccelli. Ma ad esempio un personaggio, o nome ricorrente, è quello di Caino.

## 5. Tentativo di un'analisi metrica di Che ti dicono come al canto del gallo

Che ti dicono come al canto del gallo  
intristisca la vera rondine candida  
mentre la nera con un'intravena da sballo  
si fa marescialla in orto se Gesù si ricandida

come in una sciarada fuggiasca un filotto  
di sputi in un fazzoletto del colore dei cigni  
più oscuro che al palio il paliotto  
delibera che ad esser deriso dai non sunt digni

ulivi dalla pagina sottana in peluria  
mentre la soprana è lucente se glabra  
solo agli stretti di dell'incuria  
consumati alla mensa scervellata di Sabra

e Chatila, quando agli stretti di di quaresima  
Gesù parteggia per il pane e Cristo per il vin che millesima...<sup>31</sup>

È evidente che dal punto di vista metrico il poeta vuole qui creare un verso a costante pulsazione di cinque accenti (con una sola eccezione al v. [14]), interpretabile tramite forme giambiche o dattiliche; i versi appaiono combinazioni di tipi italiani: soprattutto novenari, ottonari, settenari, quinari. Essendo versi composti, il luogo della cesura sarà particolarmente sensibile. Abbiamo scelto di provare a individuare una cesura che coincidesse con la divisione sintattica (anche se a causa del peculiare 'asintattismo', v. *infra*, di Ceriani l'operazione resta incerta).

[1] Chè ti dicono | còme al cànto del gàllo  
[2] intristisca | la vèra ròndine càndida  
[3] mèntre la nèra | con un'intravèna da sbàllo  
[4] si fà maresciàlla in òrto | se Gesù si ricàndida

[5] còme in ùna sciaràda | fuggiàsca un filòtto  
[6] di spùti in ùn fazzolètto | del colòre dei cigni  
[7] più oscùro che al pàlio | il paliòtto  
[8] delibera che ad èsser | derìso dai nòn sunt digni

[9] ulivi dalla pàgina | sottàna in pelùria  
[10] mèntre la sopràna | è lucènte se glàbra

<sup>31</sup> Ceriani, *Gianmorte*, p. 41. Il sonetto è quello che apre la sezione succitata.

[11] solo agli stretti di | dell'incuria

[12] consumati alla mensa scervellata di Sabra

[13] e Chatila, quando agli stretti | di di quaresima

[14] Gesù parteggia per il pane e Cristo per il vin che millesima...

I primi due versi della quartina possono essere letti come dodecasillabi, ma con l'ottonario e il quaternario in posizione invertita rispetto al tipo rinvenibile in Carducci<sup>32</sup> (da notare il primo quaternario, sdruciolato, mentre nel secondo verso è l'ottonario a esserlo). Il verso [3] è riconducibile a una combinazione di un quinario + novenario, non introvabile nel repertorio 'barbaro' ma che in questo sonetto ha forse una funzione che poi specificheremo. Il verso [4] può essere interpretato come novenario + settenario sdruciolato, cioè esametro carducciano ma anche qui a posizioni invertite (essendo il tipo più comune 7+9). Anche il v. [5], settenario doppio, può volendo essere riportato alla tarda abitudine di imitazione pentametrica carducciana. Al tipo dell'esametro barbaro 'inverso' (9+7) pare appartenere anche il v. [6]; quale rapido novenario dev'essere invece letto il successivo [7], che subito crea un parallelismo con il novenario 'interno' del v. 3, in posizione omologa nella quartina.

Il v. [8] creerebbe un'aspettativa di doppio settenario, ma la sillaba in più accentua ulteriormente l'inarcatura con il v. [9] e la terza quartina. Ancora il tipo 'pentametrico' (7+7) per questo verso; quello successivo lo ricalcherebbe, come avviene ad es. nel v. [8], se zoppo d'una sillaba nel primo membro (6+7) rendesse la cesura quasi una pausa, a contrasto con l'asindeto del v. precedente. Il decasillabo [11] ricalca quasi esattamente per metro, forma e contenuto il decasillabo interno [v. 13], metricamente divisibile in 9+5, tipo già visto, invertito, nel v. [2], uno dei marcati da questo isomorfismo interno che 'tiene insieme' le due quartine e a maggior ragione le altre due unità strofiche («solo agli stretti di dell'incuria» / «quando agli stretti di di quaresima»), quasi a richiamare la possibile unità dei sei ultimi versi, che è poi una forma possibile di disposizione grafica delle terzine del sonetto.

Insomma abbiamo EFEF || GG, ma potremmo anche avere EFE FGG. L'ultimo verso [14] del sonetto è formato da un doppio ottonario (se ci si passa la fusione 'impossibile' in cesura tra la -e di «pane» e la «e» congiunzione). In ogni caso è il verso più lungo dell'intero componimento. L'*enjambement* o inarcatura massima si ha dunque tra il composto congiuntivo «Sabra || e Chatila».

Il sistema rimico si attesta su una struttura (abbastanza frequente in Ceriani) a rime alterne ABAB (con cambio di rime nella seconda quartina e nei versi seguenti) che si interrompe solo negli ultimi due versi, a rima baciata e separati anche

<sup>32</sup> Nelle traduzioni di Klopstock, cfr. Beltrami, *La metrica italiana*, p. 348.

tipograficamente, la quale conferisce al sonetto, se si vuole, una sorta di andamento da ottava. Tra le rime interne segnaliamo quelle della prima quartina, «vera» [2] e [nera].

### 6. Proposte per un'analisi semantica

[1] A questo incipitario «che» si appende ('asintatticamente', ci arriveremo) l'intero componimento; esso potrebbe costituire dei legami 'mobili' con vari sintagmi del testo, o essere continuazione di un testo o di un enunciato precedente (dunque con 'impliciti' puntini di sospensione iniziali, che farebbero eco ai finali?). «Ti dicono *come al canto del gallo*». Riferimenti simbolici e cristologici: il gallo è Cristo e il suo canto è l'euforica annunciazione della Buona Novella, del Nuovo Tempo, della Nuova Storia: esso risveglia i 'dormienti'; il gallo canta secondo la tradizione rivolto verso l'Est mistico dove sorge il sole. Ma qui il gallo è quello della veglia dei Getsemani (Cristo a Pietro: prima che il gallo canti, ecc.)<sup>33</sup> citata *infra*. [2] La prima contrapposizione binaria tra le molte contenute in questo sonetto si ha tra il gallo e la rondine.<sup>34</sup> La rondine – segno di annuncio primaverile ma anche di massacro (Progne) – intristisce al canto del gallo. Ad essa è attribuita una «verità»<sup>35</sup> anche legata al colore: «la vera rondine candida» (una varietà bianca zoologicamente reale, altra attestazione delle competenze naturalistiche di Ceriani). Candido è il puro, la purezza del bianco.

[3] La rondine si sdoppia nella sua varietà rara, ma «vera», e quella «nera», paronomasia su cui si struttura il centro della quartina.<sup>36</sup> E qui interviene il geniale elemento *nonsensical* o surrealista: la rondine nera è una drogata, una *junkie* che tramite un *fix* (si noti il cozzare di aulico e prosastico, tecnicismo e gergo: «un'endovena da sballo») si proietta nell'orto dei Getsemani, in occasione di un possibile Secondo Avvento, dove però [4] lei sarebbe (anzi «si farebbe»,<sup>37</sup> diverrebbe? si autonominerebbe?) «marescialla» (ulteriore antitesi: drogata dunque *outlaw*/marescialla dunque tutrice dell'ordine). Questa seconda Venuta, a

<sup>33</sup> *Mc*, 14, 72.

<sup>34</sup> Troviamo lo stesso uccello nei sonetti: 1, 8, 15, 16 (dove è citata 3 volte), 19, 25, 26 (v. *infra*, n. successiva), 27.

<sup>35</sup> Per contrasto, dunque, se la verità diventa triste all'annuncio di Cristo, quest'ultimo viene posto nel luogo della falsità.

<sup>36</sup> Altrove la rondine è un simbolo totalmente diabolico «[...] che acheron | dini vanno in stormo deliziando il parco | infernale [...]» (Ceriani, *Gianmorte*, p. 66).

<sup>37</sup> «Farsi», *i.e.* 'drogarsi', gergo dei tossicodipendenti.

rigore apocalittica,<sup>38</sup> è qui abbassata parodicamente a ‘secondo mandato’ politico: «se Gesù si ricandida»!<sup>39</sup>

[5] La seconda quartina inizia con un «come», promessa (ovviamente non mantenuta) di una similitudine esplicativa. L’equazione si istituirebbe, dunque, tra quanto precede e «in una sciarada fuggiasca un filotto | [6] di sputi in un fazzoletto del colore dei cigni»? Qui sembra peraltro di entrare in una parodia della poesia ‘tisicheggiante’ tardo-crepuscolare, tra Francia e Italia, tra Laforgue e Gozzano. E però: la «sciarada fuggiasca» potrebbe essere anche una sorta di spiccia autodefinizione poetica (vedi il cigno, uccello tradizionalmente legato alla poesia e ‘doppio’ del poeta stesso); gli sputi sono anche quelli che riceve Cristo durante la via Crucis (*Mc*, 15, 17-19).

Ma non sbagliamoci sul colore del fazzoletto, e dunque del cigno, che ci aspetteremmo bianco, cosa che il verso seguente non si perita di smentire. Esso è [7] «più oscuro che al palio il paliotto». Se «palio» vale «drappo riccamente intessuto o ricamato o dipinto, assegnato come premio al vincitore di gare disputate in varie città italiane nel Medioevo, nel Rinascimento e ancora oggi, in occasione di determinate feste religiose»<sup>40</sup> e, per estensione sineddochica la gara stessa, ma anche ‘panno che ricopre l’altare’, cioè la definizione propria di «paliotto». (Forse il cortocircuito semantico – implementato, non chiarito, dall’accrescitivo – si spiega con la pratica, proprio del Palio per antonomasia, cioè quello di Siena, di portare i cavalli in Chiesa a essere benedetti). Si ha notizia di pali o paliotti di colore scuro.

[8] Chi è il soggetto di quel «delibera»? Lo potremmo ricondurre, metricamente (è sdrucchiolo) e lessicalmente (gergo politico-amministrativo) a quell’estremo «ricandida» del v. 4 che ha per l’appunto come soggetto il Gesù al suo ‘secondo mandato’.<sup>41</sup> Dunque il «come» di cui sopra si ridurrebbe in questo caso a introdurre una parentetica; ma la deliberazione – a essere deriso dai «non sunt digni | [9] ulivi» (con inarcatura di per sé ‘pericolosa’) – inciampa in quell’«a» di «delibera che a esser deriso», complemento di non si sa che cosa.

La scena potrebbe comunque ‘passare’: Gesù nell’orto degli ulivi invoca su di sé una derisione, incaricandone gli ulivi che non ne son degni (e perché dovrebbero?). Il *non sum dignus* del soldato e del peccatore sembra comunque riecheggiare in questo sconnesso Getsemani di Ceriani: riverberarsi cioè anche sul Cristo stesso. Poi: «dalla pagina sottana in peluria» potrebbe riferirsi alla parte superiore e

<sup>38</sup> Dopo il regno dell’Anticristo Gesù ritornerà sulla terra «per giudicare i vivi e i morti», secondo la formula del Simbolo cattolico.

<sup>39</sup> Sarebbe forse eccessivo, sebbene suggestivo, evocare la *religio instrumentum regni* dei vari machiavellici, libertini, *politiques* del Cinque-Seicento.

<sup>40</sup> *Palio*, in *Vocabolario online*, su *Treccani.it*

<sup>41</sup> «Delibera» è il primo sdrucchiolo dopo «ricandida».

inferiore della foglia dell'ulivo. Tuttavia, qualora vi si insinui un asindeto, immaginando una virgola cancellata tra «ulivi» e «dalla pagina», e «sottana in peluria» apposizione a quella, ne (stra)vediamo delle belle. La pagina, la pagina stampata – è lei che, *ab origine*, sta deridendo il Cristo che si fa deridere – mostrando la propria sottana «in peluria».

La peluria sono ovviamente le lettere stampate, coll'assieparsi del loro nero su bianco: e fin qui niente di male, o quasi. Ma se intendiamo “sottana”, con un gioco di parole che fa aggio sul recupero etimologico di ‘ciò che sta sotto’, la esibizione derisoria sarà quella del pube femminile; da sottana deriva poi soprana, con il solito procedimento di rovesciamento verbale paronomastico (cfr. *supra* nera/vera). Qui le anfibologie si sprecano, anche deragliando nel comico: ad esempio se intendiamo soprana come «soprano», cantante lirica. Ma che si tratti di donna o panno, la lucentezza (apparentata alla purezza), deriva da opportuna... rasatura.

Gli «stretti dì dell'incuria»: giorni brevi, di distrazione, dove sembra assurdo incontrare a un certo punto Sabra e Chatila, uno dei massacri di palestinesi che più hanno colpito l'immaginario occidentale, e che ancora vivo è in esso.<sup>42</sup> Ma i «giorni incuranti» consumati alla «mensa scervellata» potrebbero essere i telegiornali o altri prodotti mediali che fanno da colonna sonora e visiva ai pasti occidentali, dove anche le tragedie più inconcepibili divengono accompagnamento distratto di un ingerimento.

La lacerazione sintatticamente/metricamente più forte di tutto il sonetto disunisce il sintagma divenuto per noi quasi una parola unica: *sabresciatila* (‘il massacro di-’); gli «stretti dì di Quaresima» fanno da eco agli «stretti dì dell'incuria»: e la Quaresima non può che essere stretta, breve, se la necessità è quella di consumare.

Nell'ultimo verso, doppio novenario, si celebra la lacerazione più forte di tutte, e al contempo come tutte le altre insensata. Allo stesso modo di ‘*sabraesciatila*’ è spartito il composto del parlato ‘*gesucristo*’; ad ognuno dei due lemmi restituiti distinti si assegna una delle specie dell'Eucarestia: il corpo e il sangue, cioè il pane e il vino: «che millesima...» dice Ceriani: e non dimentichiamo, insieme alle risonanze enologiche, quelle millenaristiche, appunto.<sup>43</sup>

In ogni caso il sonetto sembra concludersi con una scissione sottilmente blasfema, un'anfibologia bestemmatoria cui la metrica fa eco quasi con un colpo di piatti.

<sup>42</sup> «Massacro avvenuto negli omonimi campi-profughi palestinesi in Libano (16-18 sett. 1982), nei pressi di Beirut, durante l'invasione israeliana del Libano (1982)» (*Sabra e Shatila, strage di*, in *Dizionario di Storia* (2011), ora su *Treccani.it*). Inevitabile che, a un ennesimo, lancinante ‘giro di vite’ di quella storia di oppressione e sangue il lettore di oggi senta ancora più fortemente il ‘rischio’ di un simile inserimento. Vedi *infra* (ultimo paragrafo) per una spiegazione, ovviamente avvelenata di dubbio.

<sup>43</sup> Un'ulteriore eco semantica potrebbe essere alle nozze di Cana, dove il vino viene ‘millesimato’ nel senso di ‘immillato’.

### 7. *Proposte per un'analisi ermeneutica*

*A voice comes from nowhere...* già: 'ti dicono', o 'si dice'. Ma la catena degli enunciati umani, il linguaggio, funziona innanzitutto in quanto parola d'ordine, qualcosa che ti viene detta (Deleuze). Per esempio, a molti, la favola – ancora vitale, per quanto deteriorata dopo le varie morti di Dio – del Cristianesimo.

E Ceriani vuole scrivere «una piccola Bibbia pre-gutenberghiana»,<sup>44</sup> che inizia in un Getsemani dal quale, apparentemente, non si può uscire. Laddove la metafora della sistemazione 'a stampa' del Verbo, che aprirà alla Galassia omonima e in definitiva alla Modernità, è vista come ulteriore reificazione-caduta del linguaggio e delle sue potenze 'sacre'. Contro questa la scrittura poetica di Ceriani vuole opporsi, forse disperatamente, arredando le sue gabbie maniacalmente miniate con un mondo smembrato la cui caoticità, il cui disordine ontologico, però, ci perturba, che sia o meno ispirato a uno spaziotempo einsteiniano.

A questo punto appare chiaro come Ceriani non possa che adottare l'asintassi propria della tradizione della (neo)avanguardia,<sup>45</sup> per ammannirci un allucinato Libro d'Ore in cui la *facies* già *hippocratica* della natura-storia (Benjamin, *Trauerspiel*) appare scanzonatamente (all'apparenza) remixata, tra ritagli di erbari e testi di zoologia, manuali di storia per le scuole medie, burle sottili 'del senso perso' alla Scialoja, storie della musica, della poesia russa, e via elencando. Un frammentato e degradato campionario, insomma, di ciò che noi ci ostiniamo a chiamare Civiltà. Ma all'interno di questa, illuminata d'una luce tagliente e blasfema è la casella della Religione, in particolare quella cristiano-cattolica. Risalire a prima di Gutenberg significa, allegoricamente (per *figura* in senso auerbachiano), risalire anche a prima della *Vulgata*, alla radice plurale, e soprattutto gnostica del Cristianesimo, prima che la Grande Chiesa prevalessesse.

Non a caso il testo incipitario della sezione, quello che si è tentato di analizzare più sopra – che è anche uno dei più metricamente complessi – è attraversato da una serie di contrapposizioni, di cui molte sono caratterizzate dal segno bianco/nero, luce/buio ecc.: le quali, però sono a propria volta rovesciabili l'una nell'altra.

Dunque una Gnosi, nientemeno?

Sufficientemente atra, demònica se non demoniaca, questa sembra essere alla base di un sonetto ambientato in un Getsemani che è l'universo, dal quale dunque non si esce; in cui Cristo (eternamente?) ritorna, ma alla stregua di un politico che non vuole togliersi di torno, pur essendo volontariamente deriso, a sputi, a immagini oscene, nella cui mensa le specie della comunione si scindono e la transustanziazione precipita in panificazione e vinificazione... L'incredibile,

---

<sup>44</sup> Ceriani, *Gianmorte* p. 91.

<sup>45</sup> Cfr. Alfredo Giuliani, *Introduzione a I novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Milano, Rusconi e Paolazzi editori, 1961, pp. XVI-XVIII.

fantasiosamente blasfemo verso finale (cui corrisponde, almeno per questo sonetto, anche il maggiore ampliamento della «fisarmonica», per dirla con Pagliarani, versale cerianiana) certo alluderà all'assurdità di credere che un dio parteggi per una parte di umani belligeranti invece che per un'altra. Ma nondimeno, e soprattutto nel discorso d'un personaggio poetante che reca la morte incistata nel nome, trovare i fatidici toponimi di Sabra e Chatila – la morte vera, la morte attuale, non quella di Caino<sup>46</sup> o Clitemnestra – rende quantomeno perplessi (ne abbiamo già accennato in nota).

La Storia, tuttavia – quella che verrà abbondantemente evocata nei sonetti successivi, sacra e profana, tra Sodoma e Solima e Ossirinco – non è, per Ceriani, solo un ammasso di rovine, un passato irraggiungibile e a maggior ragione irredimibile. Ogni suo frammento, ogni *flatus vocis*, certo, vi appare a tutta prima non solo superfluo, ma risibile. Eppure, esso possiede ancora per così dire un residuo radioattivo, un minimo potenziale tragico. Quest'ultimo, però, è né più né meno ciò che è; dunque non sarà possibile costruirvi sopra un qualsiasi tipo di retorica: figuriamoci di poetica, o di etica.

Il dramma si svolge nella metrica, in quella dilatazione che è quasi una lacerazione: e la lacerazione si fa in qualche modo disperato specchio della distruzione reale. Qual è il dio idiota, il demiurgo «scervellato» (Ceriani) che permette tutto ciò? Che ha predisposto la sanguinosa farsa degli eventi umani, il gioco senza senso della realtà fenomenica... Sicuramente Ceriani si impegna nel bestemmiarlo, se non altro nella sua ipostasi 'contemporanea':

[...] con la iena che vocia omai in una chiesa  
rotta ove confondi l'ostia e la pizza [...]<sup>47</sup>

(o nel sonetto 'cugino' del primo, il numero quindici).<sup>48</sup> Ma ancora ci sembra poco, per potersi permettere di fare quei nomi, le città di quella strage dell'82, di incastonarli in una dicotomia pur maledicente (a suo modo) un ipotetico demiurgico colpevole. Eppure, per Ceriani come per molti altri poeti neometrici, o formalisti, è proprio l'assoluto impegno artistico che l'estrema difficoltà 'ascetica' delle proprie creazioni comporta a garantire la 'moralità' delle medesime: anche se nessuna affermazione aperta in questo senso vien fatta.

Lo stile sussume l'etica (o l'«impegno»), ma non in senso – si badi – estetizzante o da *art pour l'art*; piuttosto nel senso di un mestiere assunto in modo totalizzante. L'unico peccato è il diletterismo, l'autoindulgenza. Se l'arte del Verbo è portata

<sup>46</sup> La presenza insistita di Caino, tuttavia, soprattutto se si assume una prospettiva gnostica, non sarà a sua volta senza senso.

<sup>47</sup> Ceriani, *Gianmorte*, p. 52.

<sup>48</sup> Ivi, p. 56.

agli estremi, ai confini (e oltre) delle capacità d'autore, allora tutto è dicibile, ogni nome, per quanto impregnato delle *lacrymae rerum*, è nominabile.

### *Bibliografia*

- Almansi, Guido, Fink, Guido, *Quasi come. Parodia come letteratura*, Milano, Bompiani, 1976.
- Alonso, Damaso, *La poesia del Petrarca e il Petrarchismo. Mondo estetico della pluralità*, in «Lettere italiane», XI (1959), 3, pp. 277-319..
- Beltrami, Pietro G., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Bondi, Fabrizio, *Meditazioni neometriche. Appunti sulla ripresa delle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea*, in «Sig.Ma», I (2018), 1, pp. 269-303.
- Cavatorta, Beppe, *Istantanee di un amor de lonh*, Pordenone, Samuele editore, 2020.
- Ceriani, Marco, *Memoriré*, Lecce, Lavieri, 2010.
- Ceriani, Marco, *Gianmorte violinista*, Varese, Stampe2009, 2014.
- Fortini, Franco, *Metrica e libertà*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Bari, Di Donato, 1974, pp. 301-314.
- Giovenale, Marco, *Quasi tutti. microtensori e prose in prosa 2008-2010-2018*, Torino, Miraggi, 2018.
- Giuliani, Alfredo, (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961.
- Landolfi, Tommaso, *Dialogo dei massimi sistemi*, Milano, Adelphi, 1996.
- Mandel'stam, Osip, *Ottanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi, 2009.
- Magro, Fabio, Soldani, Arnaldo, *Il sonetto italiano dalle origini a oggi*, Roma, Carocci, 2017.
- Rancière, Jacques, *L'intrus. Politique de Mallarmé*, in Id., *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, pp. 93-112.
- Scarpa, Raffaella, *Le forme del sonetto. La tradizione italiana e il Novecento*, Roma, Carocci, 2012.

*Sitografia*

*Pàlio*, in *Vocabolario online*, su *Treccani.it*.

<<https://www.treccani.it/vocabolario/palio/>>

*Sabra e Shatila, strage di*, in *Dizionario di Storia* (2011) ora su *Treccani.it*.

<[https://www.treccani.it/enciclopedia/sabra-e-shatila-strage-di\\_\(Dizionario-di-Storia\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/sabra-e-shatila-strage-di_(Dizionario-di-Storia)/>)