

DAVIDE BELGRADI

*Spiare da dietro una ‘mashrabiyya’.*  
*Appunti sulla poesia di Marco Ceriani*  
*a partire da un sonetto di Memoriré (2010)*

---

*Spying from behind a ‘Mashrabiyya’.*  
*Notes on Marco Ceriani’s poetry*  
*from a sonnet from Memoriré (2010)*

ABSTRACT

L’articolo propone uno studio di un sonetto di Marco Ceriani pubblicato in *Memoriré* (2010). Il punto di partenza è rappresentato dalla discussione intorno alla storica distinzione di Franco Fortini tra ‘oscurità’ e ‘difficoltà’, che porta a individuare nei componimenti di Ceriani una componente di ineliminabile oscurità per interrogare la quale, in continuità con la lettura critica di Rodolfo Zucco, è necessario guardare alla struttura stessa del componimento. La scansione metrico-prosodica mostra, infatti, un intenso lavoro (sia sull’asse paradigmatico che su quello sintagmatico) volto a costruire un congegno calibrato che, talvolta si presta alla parafrasi e, altre volte, si impone come oscuro. Inoltre, si risconterà una progressione della complessità logico-sintattica, che va pari passo con un progressivo passaggio da versi con baricentro endecasillabico a versi lunghi doppi. Come sarà evidente dai versi, il discorso di Ceriani si sviluppa intorno al concetto di ‘essere-per-la-morte’ di Heidegger, e si potrà evidenziare la stretta connessione fra struttura metrica, scelte stilistico-lessicali (di tipo barocco), e la filosofia heideggeriana. Si avvanzerà, in ultimo, una proposta esegetica e ragionata del sonetto, al netto di un’accettazione della non totale parafrasabilità dello stesso.

The article focuses on a sonnet from Marco Ceriani’s *Memoriré* (2010). The discussion starts from the historical distinction by Franco Fortini between literary ‘obscurity’ and ‘complexity’, which makes it possible to identify some unavoidable parts of obscurity in Ceriani’s poems. Nevertheless, following Rodolfo Zucco’s intuition, these can be partially understood by considering the poems’ structure. In fact, the metrical and prosodic scansion show an uninterrupted work (both on the horizontal and the vertical axes of the poem) that, if it can at times be enlightened and paraphrased, at other times it remains obscure. Likewise, one can observe a progressively more complex syntax and, at the same time, a shift from hendecasyllabic-centered verses to long or double verses. We will see how Ceriani’s thought can be read starting from the Heideggerian ‘being-towards-death’, and so we will underline the connection between metric structure, stylistic and lexical choices (of a baroque nature) and Heidegger’s philosophy. Lastly, even accepting that it is not possible to paraphrase all the shapes of the text, we will make an interpretive proposal for the sonnet.

*Spiare da dietro una ‘mashrabiyya’.*  
*Appunti sulla poesia di Marco Ceriani*  
*a partire da un sonetto di Memoriré (2010)*

1. *Intorno all’oscurità di Marco Ceriani: alcune premesse e un’ipotesi di lavoro*

Il presente contributo nasce dalla volontà di raccogliere, figurativamente, il testimone di due scritti che Rodolfo Zucco ha dedicato all’opera di Marco Ceriani a distanza di circa un anno l’uno dall’altro, e il cui dialogo può generare una sintesi, in parte, inedita<sup>1</sup>. Inoltre, tale spinta dialogica vorrebbe coinvolgere anche altri due fondamentali studi sull’autore, estremamente importanti per comprendere gli aspetti di vertiginosa sperimentazione metrico-prosodica, ovvero quelli di Paolo Giovannetti e di Anna Bellato<sup>2</sup>. Ceriani, nato nel 1953, ha esordito nel 1980 ed è autore di 9 libri: *Iscrizioni* (1980), *Fergana* (1987), *Sèver* (1995), *Lo scricciolo penitente* (2002), *Memoriré* (2010), *Gianmorte violinista* (2014), *Gipsoludii* (2016), *Le geosinclinali* (2021) e *Le sollecitudini* (2022)<sup>3</sup>. A partire da questi precedenti critici e da queste premesse, si è scelto di fondare l’analisi su un solo componimento esemplare di *Memoriré* e di fornire una serie di appunti che, pur non ambendo ad essere complessivamente esaustivi, possano però consolidare un metodo d’indagine e approfondire il più dettagliatamente possibile il significato della poesia analizzata.

- 1 I due scritti sono, rispettivamente: R. Zucco, *Il trasloco dei morti. Intorno e dentro tre quartine di Marco Ceriani*, «Studi Novecenteschi», XXXIV, 74 (2007), pp. 509-36; Id., *Piccola palinodia per Marco Ceriani. Seguita da un sonetto “abbandonato” del destinatario*, prefazione alla *plaque* di M. Ceriani, *Arbisseau, s’a un trionfale trio di esùberi*, Udine, Edizioni del Tavolo Rosso, 2010. Il secondo scritto, come si vede, è edito nel 2010, ma reca al fondo la data, apposta dallo stesso Zucco, “Udine, 11-14 gennaio 2008”. Per questo si parla di un ripensamento, tra i due lavori, di circa un anno. Dello stesso autore ricordo anche R. Zucco, *Qualcosa di personale*, in Id., *Libro di incontri e di letture*, Fermo, Associazione Culturale La Luna, 2020, pp. 137-46.
- 2 Mi riferisco a P. Giovannetti, *Memoriré di Marco Ceriani, ovvero dell’ipotiposi che (si) uccide*, «Istmi», 31-32 (2013), pp. 223-32; A. Bellato, *Per Memoriré: Quattro sonetti esemplari e due filastrocche*, «L’Ulisse, rivista di poesia, arti e scritture», 16 (2014), pp. 64-72.
- 3 Cfr. M. Ceriani, *Iscrizioni*, Milano, Guanda, 1980; Id., *Fergana*, Milano, Amadeus, 1987; Id., *Sèver*, Venezia, Marsilio, 1995; Id., *Lo scricciolo penitente*, Milano, Libri Scheiwiller, 2002; Id., *Memoriré*, Capua, Lavieri Edizioni, 2010; Id., *Gianmorte violinista*, Varese, Stampa, 2014; Id., *Gipsoludii*, Fermo, Associazione Culturale La Luna, 2016 (è una *plaque*); Id., *Le geosinclinali*, Como, New Press, 2021; Id., *Le sollecitudini*, Fermo, Associazione Culturale La Luna, 2022.

Il primo dei due saggi di Rodolfo Zucco a cui si è fatta allusione, comparso su «Studi Novecenteschi» nel 2007, è certamente un ottimo punto di partenza per chi si voglia avvicinare ai testi dell'autore: è dedicato a tre quartine de *Lo scricciolo penitente* (2002), analizzate a partire da aspetti metrico-stilistici per arrivare, nel paragrafo conclusivo, a una proposta di parafrasi. Il secondo contributo del critico, invece, dal tono più cursorio e meno metodico, rimette in gioco l'operazione esegetica precedente ripartendo da una storica distinzione fortiniana tra 'difficoltà' e 'oscurità' in poesia, dove a essere dirimente tra le due connotazioni è la possibile (o meno) parafrasabilità. Infatti, se l'«oscurità» è «la condizione di un testo o di una sua parte che non consentano una rapida parafrasi capace di soddisfare le esigenze proprie della parafrasi stessa», e cioè «il massimo di possibile riduzione degli elementi autoreferenziali a favore di quelli referenziali», invece la 'difficoltà' è «un tratto di oscurità che non si pone come costitutivo ma solo come momentaneo e che può essere risolto da un dato grado di competenza del lettore»<sup>4</sup>. Vorrei indugiare ancora un momento su questa distinzione di Franco Fortini, perché è effettivamente calzante per un ragionamento su Ceriani: «la 'difficoltà' si produce per montaggio di unità sintattiche, ognuna delle quali non necessariamente 'oscura': anzi, come ogni rebus, passibile di soluzione. (...) L'«oscurità» comincia dove finisce la competenza del destinatario»<sup>5</sup>.

Ora, prima di tornare ai già citati studi di Rodolfo Zucco, dalle cui indicazioni di metodo si vorrebbe ripartire per saggiarne la tenuta e instaurare un dialogo a distanza, vorrei citare un commento del tutto negativo apparso, sotto alcune poesie di Ceriani recensite da Antonio Pane e firmato da un tal 'Diamante' (è il *nickname*), sulla rivista *online* «Nazione Indiana». Le poesie a cui si riferisce l'anonimo commentatore sono evidentemente altre rispetto al sonetto di questo contributo, ma è lecito immaginare che, anche per quest'ultimo, 'Diamante' avrebbe sottoscritto le stesse impressioni:

Non so se, per i miei gusti, siano peggio le poesie o la recensione. Poesie inutilmente barocche, gonfie, dopate di parole a volte cacofoniche. Recensione oscura, difficile non per complessità ma per complicazione, dunque gratuita e ingannevole. La si legge, infatti, sperando in una spiegazione che non arriva. Come non arriva, nelle poesie, l'urto, la scossa che ti faccia capire perché l'autore stia scrivendo. Ecco, quando uno leggendo per la prima volta una poesia si domanda "perché", vuol dire che la poesia ha già fallito; che

4 F. Fortini, *Oscurità e difficoltà*, «L'Asino d'oro», II, 3 (1991), pp. 84-88: 87. Cfr. anche il seguito del discorso: «Anche la "difficoltà" è un tratto stilistico, anzi è organizzata e intenzionale in moltissime tradizioni letterarie. Ma differisce dalla "oscurità" perché accetta, anzi esige, l'interpretazione e la parafrasi» (*ibid.*). Qualche riga precedente, invece, Fortini aveva affermato che l'oscurità «non può né deve mai (...) essere "vinta" o "superata" perché la sua ragione è di essere, in definitiva, una particolare categoria di "figura", come la reticenza o l'eufemismo».

5 Ivi, p. 84.

non ha raggiunto la magia ma si è fermata al raziocinio, alla normalità d'un racconto o d'una descrizione. Nessun incanto, nessuna poesia<sup>6</sup>.

Nel citare questo commento l'intento non è, ovviamente, polemico, né si vuole in alcun modo discutere la piccata *querelle* che si sviluppa tra i lettori dell'articolo su «Nazione Indiana»<sup>7</sup>. Ciò che interessa è che queste considerazioni traducono una, più o meno condivisa, impressione generale con cui la poesia di Ceriani sembra convivere, e su cui ci si deve interrogare se – come credo possibile e come tenta di mostrare anche Rodolfo Zucco – si vuole avanzare qualche ipotesi su «come si possa, forse, leggerli “bene”»<sup>8</sup>. Insomma, 'Diamante' parla di poesie «barocche, gonfie, dopate di parole a volte cacofoniche»: e sia, non lo si negherà. Ciò che si può discutere – tuttavia – è quell'«inutilmente». È necessario, però, ritornare alla citata differenza tra 'difficoltà' e 'oscurità' che, come suggerisce nuovamente Zucco, forse non è un'opposizione dicotomica priva di zone di interregno:

Voler spiegare tutto, in poesia, è insomma un'ambizione tanto ingenua quanto fuorviante. È certo doveroso vincere la *difficoltà* del tuo testo: quel che credo, almeno in parte, di aver fatto. Però non avrebbe dovuto, la mia lettura, eludere il dato della costitutiva *oscurità* di quei versi, e invece acquisire ed esprimere la consapevolezza che quella vittoria (sempre presunta) sulla *difficoltà* non aveva ragioni per offrirsi più che come un parapetto il più possibile solido, ecco, da cui sporgersi su quella *oscurità*. La conclusione di quelle mie pagine suona orgogliosamente, pigramente trionfante senza averne il diritto<sup>9</sup>.

Cito ancora le parole conclusive dello stesso scritto, con le quali il presente discorso si trova allineato:

Insomma: non converrà supporre che le tue poesie contengano, nonostante la loro decifrabilità non immediata o immediatamente ardua, quanto economicamente basti ad essere intese? Intese, voglio dire, fatta salva la parte che necessariamente, in senso profondo, vi gioca l'*oscurità* nel senso indicato da Fortini. Non si tratterebbe allora, che di fidare in un esercizio paziente fino all'ostinazione, disposti a spiare senza stanchezza il manifestarsi di quel che basta ad aprirci il significato di un intero che è destinato a sfuggire – ed è giusto che sia così – all'osservatore frettoloso e al visitatore di passaggio<sup>10</sup>.

6 Il commento è di 'Diamante' (del 13/06/2009: h. 13.52), in A. Pane, *Quattro poesie di Marco Ceriani*, ora consultabile al link: <https://www.nazioneindiana.com/-2009/06/13/quattro-poesie-di-marco-ceriani/> (ultima consultazione il giorno 5 ottobre 2023).

7 Sono, infatti, ben 101 i commenti che si leggono al fondo della recensione di Pane, per lo più negativi.

8 Zucco, *Piccola palinodia per Marco Ceriani* cit., p. 5.

9 *Ibidem*.

10 *Ivi*, p. 8.

Ecco esposti, in sintesi, tutti i punti nodali intorno ai quali converrà muoversi. L'ambizione è quella di cogliere l'invito lanciato da Zucco a rileggere un testo di Ceriani facendosi 'pazienti e ostinate spie' del manifestarsi del significato, senza presumere come possibile un totale e definitivo disvelamento. Si tenterà, insomma, di proporre una lettura che possa «vincere la difficoltà del (...) testo» senza «eludere il dato della costitutiva *oscurità*». Nel farlo, inoltre, si vuole ripercorrere le orme del primo, seppur rivisto, gesto critico dello stesso Zucco, e si comincerà pertanto dallo spoglio di alcuni fatti metrico-prosodici, per poi farli dialogare con alcuni tratti stilistici e con i nuclei tematici emersi.

## 2. *Da un'ipotesi di scansione alle questioni metriche: il sonetto come una mashrabiyya*

Si riporta di seguito il sonetto di *Memoriré* oggetto d'indagine, corredandolo da subito con le sintetiche indicazioni relative alla misura versale, allo schema rimico e alla (possibile) scansione prosodica<sup>11</sup>:

|       |     |  |               |
|-------|-----|--|---------------|
| 10    | A   | Per la morte siamo sì il congegno                  | 3 5 7 9       |
| 11    | B   | con cui morte permette che il suo stame            | 3 6 10        |
| 12    | A   | dalla morte ci separi come il legno                | 3 7 (9) 11    |
| 11    | C   | dai trucioli piumosi delle pialle                  | 2 6 10        |
| 11    | D   | che il mantice del polso icosiedro –               | 2 6 10        |
| 12    | B   | alla grafite scompenso e al falegname              | 4 7 11        |
| 11    | D   | ricompensa – denuncia nel Sinedrio                 | 3 6 10        |
| (13)  | C   | col nugolo che alle caducifoglie gialle            | 2 10 12       |
| 12    | E   | è tremolo del tuo deuterogiuseppe                  | 2 6 11        |
| 11'   | F   | che fornicava – la commessura scapoli              | 2 8 10        |
| (16)  | E   | dalla commettitura... – con la matita che si seppe | 6 11 15       |
| (15)' | (G) | sinopia àvile alla spiga di due diaconi            | 2 5 10 14     |
| 15'   | (E) | che, dopo che la tunica d'uno impronta lappole,    | 2 6 9 12 14   |
| 15'   | (G) | all'altro va come una Laconia senza làconi...      | 2 4 (5) 10 14 |

11 I versi, com'è consuetudine, sono indicati con il numero di sillabe corrispondenti a un verso *standard* di tipo piano (dove, pertanto, l'11 rimanderà a un endecasillabo); l'apostrofo successivo all'indicazione sillabica indica che il verso è sdrucciolo; la parentetica (intorno alle indicazioni sillabiche, rimiche o ad alcuni accenti della scansione prosodica), vuole segnalare la presenza di un punto problematico, dubbio o indecidibile, che necessiterà di una discussione o di una precisazione specifica. La scansione prosodica segue, orientativamente, le norme suggerite da Marco Praloran e Arnaldo Soldani nel loro storico studio dedicato alla metrica dei *Fragmenta* (*Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2003, pp. 3-123): verranno segnalate le eventuali infrazioni rispetto a tali indicazioni.

Partendo dalle indicazioni basilari: si tratta di un sonetto con fronte e sirma canonicamente bipartite, con versi di eterogenea estensione (anche se l'endecasillabo ha una discreta presenza), e uno schema di rime non canonico per quanto concerne l'ordine delle rime della fronte (per quanto vi siano, come si vedrà, delle problematicità che investono anche i rimanti della sirma)<sup>12</sup>.

Relativamente alla fronte, il sonetto (nella sua versione normale, senza code né rinterzi) deve presentare «due (e solo due) uscite rimiche» che «devono ricorrendo ciascuna quattro volte», originando così otto possibili combinazioni<sup>13</sup>. Studiando le quartine de *Lo scricciolo penitente*, Zucco aveva dimostrato come la frequenza di componimenti con doppie quartine (ben 61 su 87 componimenti totali) facesse presupporre una memoria, più o meno conscia, della forma sonetto, prefigurando in qualche modo la successiva sperimentazione propriamente sonettistica di *Memoriré* (Giovannetti parla di «scoperta del sonetto»)<sup>14</sup>. Se si concede una speculazione, sembra quasi che in questa raccolta, però, il poeta risponda al critico, impaginando sì, un sonetto, ma con uno schema rimico che provoca volontariamente i limiti della forma stessa (o che si colloca almeno all'interno delle variazioni)<sup>15</sup>. Infatti, dei 19 sonetti tradizionali (18 nella sezione

12 Per l'escursione sillabica di *Memoriré* cfr. anche le poesie analizzate da Anna Bellato, che rileva anche come le misure versali siano «spesso vicine all'endecasillabo» (*Per Memoriré* cit., p. 67). Sull'ordine delle rime faccio riferimento ai risultati di un altro recente lavoro di Rodolfo Zucco (*Dispensa sull'ordine delle rime nel sonetto italiano*, Udine, Campanotto Editore, 2020, pp. 9-18). Lo spoglio di Zucco (attuato attraverso l'archivio informatico *Lyra*: <http://lyra.unil.ch>) prende in esame 8908 sonetti databili tra il XVI e XVIII secolo, e integra alcuni risultati dell'imprescindibile libro di F. Magro - A. Soldani, *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Milano, Carocci, 2017. Di Arnaldo Soldani si deve menzionare anche il saggio dedicato al sonetto trecentesco (cfr. *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009), nonché l'antologia curata con Laura Facini (*Otto studi sul sonetto. Dai Siciliani al Manierismo*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2017). Sul sonetto novecentesco, invece, cfr. anche R. Scarpa, *Forme del sonetto. La tradizione italiana e il Novecento*, Milano, Carocci, 2012.

13 Zucco, *Dispensa sull'ordine delle rime nel sonetto italiano* cit., p. 10 (le combinazioni ammesse sono descritte in ivi, p. 11).

14 Giovannetti, *Memoriré di Marco Ceriani* cit., p. 227. Questo approdo al sonetto fa sì che, per Ceriani, il critico parli di «*neometricismo*: ricorrendo a una nozione che può forse apparire utile in quanto Ceriani fa di tutto per mettere in dominante le soluzioni metriche cui ora è pervenuto, rendendole protagoniste del suo lavoro» (*ibid.*).

15 La *boutade* non è poi molto peregrina se si pensa che il sonetto qui studiato fa parte della seconda sezione del libro, intitolata per l'appunto *Sonetti*, e recante in epigrafe l'esplicita dedica 'a Rodolfo Zucco' (cfr. Ceriani, *Memoriré* cit., p. 59). Nell'ambito delle sperimentazioni sono attestati interessanti spunti variantistici sullo schema della fronte, soprattutto a partire dall'Ottocento, che sembrano pertinenti e che sono discussi da Fabio Magro e Arnaldo Soldani (*Il sonetto italiano* cit., pp. 156-57; cfr. in particolare p. 157 per il sonetto dannunziano *Ricordo di Ripetta*, con rime AB"CA

*Sonetti* più uno a conclusione della raccolta, nella sezione *Ancora gli apici*, l'ultimo della raccolta), soltanto due presentano uno schema regolare nella sequenza di rime della fronte<sup>16</sup>. Tutti gli altri, invece, variano più o meno marcatamente rispetto allo schema canonico, ed è anche il caso delle due quartine del presente sonetto che vanno piuttosto viste come due terzine (ABA; DBD) più un verso singolo (in entrambi i casi C)<sup>17</sup>. La struttura, così vista, sembra strizzare l'occhio, più che allo schema tipico del sonetto, ai due piedi della stanza di canzone, già nella canonica versione dantesca (del *Dve* II vi 6: ovvero ABBC ABBC)<sup>18</sup>.

Come si evince dalla ricognizione delle possibilità rimiche delle quartine ne *Lo scricciolo penitente*, non è raro che Ceriani si serva di strutture non canoniche: talvolta con l'aggiunta di vere e proprie code allo schema ma anche, caso interessante, aggiungendo un quinto verso sovrannumerario in rima<sup>19</sup>. Tuttavia, in nessuno dei casi menzionati da Zucco si riscontra una sola quartina in cui, come accade qui, lo spunto variantistico perturbi la stessa unità interna della quartina: sembrano, in altre parole, prevalentemente variazioni che procedono per eccedenza o per rinterzo, più che modificando la compattezza della struttura, che altrimenti – come in questo caso – rischierebbe di incrinarsi<sup>20</sup>.

Passando alle terzine, si può rilevare anche in questo caso un lavoro sulla

CB"AC). Particolarmente significativo anche l'esempio del sonetto di Saba citato da Magro e Soldani (ivi: 185), che nella fronte ha le rime ABBC CBBA.

16 A questi 19 sonetti si devono ancora aggiungere il sonetto inverso che apre la raccolta e, ancora nella sezione *Sonetti*, uno la cui fronte è formata da tre quartine e che è scritto senza gli 'a capo', con barre inclinate a dividere versi e strofe (cfr. ancora la descrizione di Bellato, *Per Memoriré* cit., p. 64).

17 L'impressione di uno 'schema terzina'+verso singolo è rafforzata dal fatto che, la sequenza rimica dei due gruppi dei vv. 1-3; 5-7, è identica allo schema delle terzine della sirma.

18 Per lo schema della stanza cfr. A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 537; e P. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 257. Ovviamente va considerata l'opinione, ormai accettata, che fa derivare il sonetto proprio da una modifica della stanza isolata di canzone (cfr. ivi: 270-71; ma soprattutto R. Antonelli, *L'«invenzione» del sonetto*, in Id., *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, vol. I, 1989, pp. 35-75).

19 È il caso della poesia *Corazza d'una giudecca* in Ceriani, *Lo scricciolo penitente* cit., p. 32 (lo schema è dunque ABABC DEDEC). Per tutte le possibili combinazioni delle quartine de *Lo scricciolo penitente* cfr. Zucco, *Il trasloco dei morti* cit., pp. 512-13.

20 Non è possibile fornire qui uno spoglio sintetico e dettagliato di tutte le possibili variazioni nello schema delle quartine dei sonetti di *Memoriré*, dal momento che si passa dalla semplice sostituzione di rimanti con parole in assonanza/consonanza, a complessi schemi in cui alcune rime sono irrelate, o magari istituiscono una corrispondenza dovuta alla tipologia di parola (sdrucchiola o tronca) o, ancora, rime che anticipano o dialogano con i rimanti della sirma e con lo schema successivo.

rima piuttosto articolato e, guardando alla combinazione dei rimanti, ci si imbatte nell'aspetto stilistico, già sottolineato da Zucco, di una presenza di «rapporti di assonanza tra serie distinte di rime, tratto stilistico – storicamente – di marca barocca, e poi pascoliana»<sup>21</sup>. Infatti, la parentetica con cui sono stati indicati i rimanti della sestina a inizio paragrafo vuole per l'appunto evidenziare come la successione rimica risulti problematica da definire. Per essere precisi si dovrebbe dire che la scansione delle due terzine è del tipo CDC EDE (dunque, qui, EFE GFG)<sup>22</sup>. Tuttavia, basta valutare attentamente i rimanti per rendersi conto che l'autore instaura un articolato gioco di assonanze e consonanze: infatti, il rimante F (-*apoli*) è in assonanza con il rimante G (-*aconi*); non solo: il rimante del v. 13 (*lappole*) viene segnato come F perché è in consonanza, con geminazione, con *scapoli* (con cui l'assonanza è imperfetta per via dell'ultima vocale atona) e, ancora, la *p* raddoppiata è anche del rimante E (-*eppé*). Ne consegue, pur nella fondamentale differenza dei rimanti, un'impressione di prossimità e agglomerazione fonica, con una progressiva degradazione e contaminazione del rimante F in quelli dell'ultima terzina<sup>23</sup>.

Neanche sul piano prosodico la complessità è minore e, singolarmente, mi pare che ci sia una *climax* ascendente che si innesca di nuovo a partire da quel v. 10 e dal suo rimante sdrucchiolo F: *scapoli*. Fino a quel verso, infatti, c'è una 'tendenza' prosodica a prediligere versi poggianti su tre *ictus*, rispetto al quale fa eccezione soltanto il v. 1 e, in maniera dubbia il 3<sup>24</sup>. Un caso particolare è anche il v. 9 in cui, per via dell'ampio *vacuum* accentuale (comunque irrisorio a confronto di quello del verso precedente), la parola composta può prestarsi a un'accentazione della sillaba in settima sede<sup>25</sup>. Cinque gli endecasillabi e tutti con perno di sesta sede, con l'unica eccezione, ancora una volta, del v. 10, i cui *ictus* sono di 2<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>. Il v. 11 è di transizione e, in qualche modo, *capfinidura*, perché poggia sì su tre accenti tonici ma in modo piuttosto marcato, essendo uno dei tipici

21 Zucco, *Il trasloco dei morti* cit., p. 513.

22 Per lo schema rimico della sirma cfr. il n. S8 in Id., *Dispensa sull'ordine delle rime nel sonetto italiano* cit., p. 14.

23 Si può notare come queste armonizzazioni tra le rime si possano riscontrare in modo più tenue anche nella fronte, vista l'assonanza tra A e D, da una parte, e quella tra B e C, dall'altra.

24 Qui secondo la casistica di Praloran-Soldani il *come* dovrebbe essere tonico, tuttavia visto lo specifico contesto e la tendenza a poggiare su tre toniche, si è portati a non sentire l'accento di nona. Vista l'ambiguità specifica, la sede sillabica è posta tra parentesi come dubbia.

25 In questo caso, però, si otterrebbe un accento ribattuto di sesta e settima piuttosto marcato che non sarebbe accettabile in base ai parametri orientativi di Praloran e Soldani, perché l'aggettivo possessivo monosillabico è atono in presenza di accento contiguo (*Teoria e modelli di scansione* cit., p. 42). In entrambe le eventualità, quindi, rimarrebbe implicita la tenuta su tre accenti tonici.

versi lunghi di Ceriani: in questo caso un verso piano di sedici sillabe. Si può dire che, se fin qui la poesia s'è tenuta stretta intorno a misure non troppo lontane dall'endecasillabo, a partire dal v. 10, l'ultimo endecasillabo (sdrucciolo) del componimento, si assiste a un vistoso mutamento in direzione di un verso lungo. La natura di questi versi molto lunghi di Ceriani è già stata studiata da Zucco, che suggerisce di considerare ogni verso come questo alla stregua di un «un verso doppio anisosillabico»<sup>26</sup>. Trovo utile mutuare da quest'ultimo articolo anche lo schema della trascrizione, grazie al quale i quattro versi lunghi del sonetto si potrebbero suddividere come segue:

|                                |  |                                    |     |
|--------------------------------|--|------------------------------------|-----|
| (11.1) dalla commettitura... – |  | (11.2) con la matita che si seppe  | 7+9 |
| -----+ –                       |  | ---+----+ –                        |     |
| (12.1) sinopia àvile           |  | (12.2) alla spiga di due diaconi   | 6+8 |
| -+---+--                       |  | ---+----+--                        |     |
| (13.1) che, dopo che la tunica |  | (13.2) d'uno impronta lappole,     | 7+7 |
| -+----+--                      |  | +---+--+--                         |     |
| (14.1) all'altro va come       |  | (14.2) una Laconia senza làconi... | 6+9 |
| -+--++-                        |  | ----+----+--                       |     |

L'escursione pertanto varierebbe da un senario piano (14.1) a un novenario sdrucciolo (14.2), con una partizione prosodica che dà esito a una lettura del verso doppio con cesura interna. In uno dei casi la cesura è segnalata dai segni interpuntivi (v. 11), ma altre volte invece sembra che l'autore collochi internamente una parola sdrucchiola che funge da spia e da confine di demarcazione (12.1; 13.1). È certamente una proposta, ma se si accetta che nella lettura tali versi si orchestrino intorno al ritmo di un verso doppio, allora è evidente che anche la scansione viene influenzata dalla presenza sotterranea di questo ritmo e, in base ai risultati di tale scansione, l'ultima terzina presenta una sequenza di tre versi doppi sdruccioli di sedici sillabe. A livello più puntuale, eccetto il v. 11, che non muove criticità, negli altri tre aumenta progressivamente la frequenza di toniche per verso (4 *ictus* nel v. 12; 5 *ictus* nei vv. 13-14) e non sembrano quindi arbitrarie le proposte di scansione con rilevante presenza di dialetti e di

<sup>26</sup> Zucco, *Il trasloco dei morti* cit., p. 518. Qui, come in alcuni casi analizzati da Zucco, non è tanto (o sempre) la sintassi a segnalare il verso doppio, quanto la percepibile eco prosodica di misure, tendenzialmente, tra il senario e il novenario o, ancora, la presenza di una sdrucchiola interna (vera e propria cifra stilistica dell'autore) in sede di cesura.

dieresi, che in versi così densamente accentati garantiscono una più distesa intermittenza di atone.

È tuttavia necessario argomentare brevemente le scelte che, nella scansione, non sono pacifiche:

(12.1): nel contatto *sinopia* : *àvile* la proposta è di considerare con dieresi il primo termine e di presupporre la dialefe nel contatto vocalico.

(12.2): si presuppone la dialefe in cesura. Da rilevare che, tra le quartine studiate da Zucco, nessuno dei secondi emistichi inizia per vocale<sup>27</sup>. Nessuno dei due lavori ha, però, una scansione statistica completa dei rispettivi libri. Queste ipotesi di suddivisione, tuttavia, sono da assumere con cautela e alla stregua di ipotesi ridiscutibili, soprattutto perché l'interpretazione di questo verso come un verso doppio ottenuto con due dialefi e una dieresi, è evidentemente onerosa.

(13.2): si presuppone dialefe tra *uno* : *imprenta*. Forse la scelta più discutibile, ma che non credo peregrina (non solo per amor di simmetria ritmica, che senza questa lettura non starebbe in piedi). Il fatto è che Ceriani sembra rifuggire con grande pervicacia il ritmo prevalentemente giambico tanto frequente nel verso (particolarmente endecasillabico) della tradizione italiana. La rottura di un ritmo genericamente giambico avviene spesso con l'uso di sdruciole, altre volte con neologismi o parole composte (cfr. v. 11). Sembra, insomma, un'ipotesi quanto meno avanzabile.

(14.1): è discutibile l'accento di quinta. Secondo i principi di scansione metrica di Praloran-Soldani, questo è uno dei casi in cui, vista la presenza di due toniche contigue, il 'come' risulta atono<sup>28</sup>. Tuttavia, per via della vicinanza di questa partitura prosodica con l'altro scenario di (12.1), che poggia su un accento di quinta forte, e soprattutto per il fatto che in questo verso – percepito come doppio – la cesura è stata posta qui, a separazione (marcata) con i sintagmi della successiva comparazione, sembrerebbe difficile leggerlo atono in cesura. Si può certo pensare a una divisione diversa, e più logica sintatticamente, tra un quinario tronco (ultima tonica in quarta sede) e un decasillabo, con il *come* spostato nel secondo emistichio. Questa ipotesi si sorregge principalmente su una simmetria percepibile nella lettura con (12.1), e di conseguenza l'impressione è anche che qui a perdere forza accentuativa sia il ribattuto accento di quarta.

(14.2): si presuppone la dialefe in cesura. Su *senza* ci si discosta dalle norme stabilite da Praloran e Soldani, che qui prevederebbero un accento tonico in virtù di un *vacuum* tra le toniche superiore alle due sillabe<sup>29</sup>. L'impressione che motiva questa lettura, però, è che qui agisca un principio di attrazione fonica tra questo

27 Ivi, pp. 519–20.

28 Cfr. Praloran-Soldani, *Teoria e modelli di scansione* cit., pp. 62–63. Teoricamente tonico, invece, il *come* del v. 3 (ma cfr. n. 24).

29 Cfr. ivi, p. 91.

emistichio e quello di (11.2). I due novenari, in altre parole, sembrano portare la lettura a considerare atona questa proposizione bisillabica. Se si discutesse la cesura del v. 13, chiaramente, andrebbe a decadere anche questa proposta.

In sintesi, lo spoglio dei versi mostra una situazione non solo complessa, ma anche difficile da definire senza incertezze, e l'ipotesi è che tale operazione non sia né slegata dal significato complessivo della poesia né, soprattutto, un punto d'arrivo; anzi, va considerata per l'appunto parte fondamentale della trasmissione del senso e posta al principio di qualunque tentativo esegetico. Se si concede un linguaggio figurato, e così si dà finalmente motivazione al titolo dell'articolo, il sonetto di Ceriani funziona come una *mashrabiyya*, il nome arabo di quel particolare dispositivo di ventilazione dell'architettura islamica (che ispira le persiane che in italiano prendono il nome – parlante – di 'gelosia'), che tradizionalmente era pensato per le finestre delle camere in cui soggiornavano le mogli (o le concubine) del Sultano. Si tratta di una finestra costituita da pannelli in legno disposti geometricamente in modo che, in estrema semplificazione, la trama e l'inclinazione delle liste e delle doghe permetta un passaggio dello sguardo in senso unidirezionale. Insomma: la luce e l'aria filtrano sempre, ma solo da dentro si può vedere fuori, mentre da fuori non si può vedere dentro: se si accorda questa piccola licenza, tale è anche il principio di funzionamento del sonetto di Ceriani. Non si tratta di un sonetto impermeabile a ogni tentativo esegetico, ma è necessario posizionarsi 'dalla parte giusta' della finestra, iniziando l'analisi dallo studio della disposizione dei pannelli e cercando di capire la profonda ragione del loro intreccio. Insomma, fuor di metafora, l'impressione è che siano proprio la metrica e la prosodia a permettere di stare *dentro* al congegno. L'immagine della *mashrabiyya*, in fondo, sembra suggerita da quel citato passaggio in cui Zucco parla di 'spiare', qui ci si limita a proporre un punto di osservazione che forse è meno immediato di quello a cui saremmo portati a pensare. Forse un lettore di Ceriani non spia da fuori, ma da dentro: non è un *voyeur* ma una donna svestita.

Per spiare 'da dentro', rilanciando per un attimo la metafora, si deve presupporre che il sonetto apra a una realtà rappresentata da scelte linguistiche (dal lessico alla sintassi) che il lettore deve considerare e usare come filtro, se vuole disvelare parte di quella stessa realtà. Qui il discorso viene al dunque nel tempo stesso in cui si rarefa, scontrandosi con i limiti costitutivi di quell'oscurità di cui parlava Fortini.

### 3. *Appunti sul lessico e sullo stile: da Góngora ai 'sentieri interrotti' di Heidegger*

Certamente, il primo elemento che salta all'occhio nella poesia di Ceriani è quello della scelta lessicale che, se si recuperano i giudizi dell'anonimo 'Diamante', può apparire a un lettore come 'barocca e cacofonica', e converrà effettivamente ammettere che evocare la poesia barocca è tutt'altro che inopportuno. L'impressione, anzi, è che alcuni procedimenti stilistici e alcune scelte lessicali di

Ceriani possano apparire più eloquenti se paragonate, ad esempio, agli stilemi della poesia barocca spagnola e, soprattutto, gongorina.

Si ripercorranò, infatti, i tratti stilistici che la critica ha già individuato. Zucco parla di reticenza dei versi (tendenza all'aposiopesi), nonché di una sintassi che procede 'a tentoni', smarrendo non di rado la connessione grammaticale con la principale, e che alle coordinate preferisce le subordinate<sup>30</sup>; soprattutto, a proposito della subordinazione sintattica, viene rilevata la tendenza (perfettamente confermata anche in questo sonetto), a procedere tramite accumulo di proposizioni relative<sup>31</sup>. Un altro stilema individuato dal critico, inoltre, è la predilezione per forme apocopate, spesso anche di tipo neologistico. In questo sonetto però ciò non avviene, né ci sono mutamenti fonetici per eliminazione, a meno di considerare il «si» del v. 1 non tanto un avverbio di affermazione, come mi sembra, ma la forma con aferesi di 'così'<sup>32</sup>. A tutto ciò si aggiunga anche un altro stilema tipico dell'«artificio barocco» individuato questa volta da Paolo Giovannetti, ovvero l'uso sporadico di una 'lingua ionadattica': che «consiste nel sostituire le parole di certi sintagmi mantenendone immutati alcuni suoni (soprattutto quelli iniziali)»<sup>33</sup>.

Un aspetto che lo studio di Zucco non tocca direttamente, ma che comunque anticipa e sfiora quando, parlando delle rime interne (e frante), parla di morfologia e di sintagmi 'che si piegano alle ragioni del suono', è un certo gusto per la ripetizione<sup>34</sup>. Non faccio riferimento soltanto alla ripetizione di singole parole (si vedano le tre volte in cui compare «morte» nei primi tre versi), o di singoli sintagmi, talvolta minimamente variati<sup>35</sup>; accade anche, in maniera meno clamorosa

30 Zucco, *Piccola palinodia per Marco Ceriani* cit., p. 6.

31 Zucco, *Il trasloco dei morti* cit., p. 517, e n. 2. A proposito della sintassi di Ceriani, vero punto nodale della 'difficoltà' d'accesso ai testi, Antonio Pane, nella versione integrale della recensione poi apparsa su «Nazione Indiana», parla anche di un'«orchestra di congiunzioni che dissociano, di interrogative che asseriscono, di avversative che anettono» (A. Pane, *Recensione a Lo scricciolo penitente*, in *Poesia 2002-2003. Annuario*, a cura di G. Manacorda, Roma, Cooper&Castelvecchi, 2003, pp. 329-30: 330).

32 Chiaramente, in un poeta che abbraccia spesso scelte agrammaticali o costruisce una sintassi con soluzioni grammaticalmente indecidibili, va anche contemplata l'ipotesi che una data indecidibilità sia, come in questo caso, costitutiva e voluta, mirando cioè a far convivere le possibilità.

33 Giovannetti, *Memoriré di Marco Ceriani* cit., p. 229. Come specifica il critico, questo stilema è peraltro possibile che giunga, a Ceriani, per mediazione 'lombarda' soprattutto tipica di Rebora (*ibid.*).

34 Adatto, parafrasandole, le parole di Zucco relative agli spostamenti d'accento, con i quali «è la consuetudine morfologica che si piega alle ragioni del suono», e quelle invece dedicate alla rima franta, per mezzo della quale, nuovamente, «le ragioni del suono si impongono sulla compattezza dei sintagmi» (Zucco, *Il trasloco dei morti* cit., p. 525).

35 Nella poesia che precede questo sonetto spicca, ad esempio, il sintagma «robi / vec-

rosa ma non meno evidente alla lettura, che alcuni termini si evocino a vicenda per via di una porzione di significante comune (cfr. vv. 10-11, *COMMessURA* : *COMMettitURA*), o per attrazione di un determinato ritmo prosodico in sedi speculari e a contatto (è molto significativa, in tal senso, la dorsale in seconda sede dei vv. 8-10, dove a susseguirsi a inizio verso è, per tre volte, una particella atona + un trisillabo sdrucchiolo: *col nugolo* : *è tremolo* : *che fornica*; da notare che questo *pattern* accentuativo, che qui è particolarmente marcato perché scandisce il ritmo di tre versi a contatto, è in realtà già presente in due versi precedenti, anch'essi a contatto, con i quali questi si pongono in continuità ritmica, seppur a distanza, ovvero i vv. 4-5: *dai trucioli* : *che il mantice*). A livello minimo e più generico, senza rimandi puntuali, si può parlare anche di un generale gusto per fenomeni di allitterazione<sup>36</sup>.

Per fare un ultimo appunto sul lessico, infine, non si potrà non sottolineare come uno degli stilemi più evidenti sia la predilezione per un lessico raro e aulico, talvolta di tipo tecnico-specialistico (cfr. ad es. «icosiedro», v. 5; «Sinedrio», v. 7; «sinopia», v. 12; «lappole», v. 13), altre volte invece marcato per via delle parole composte, anche con neologismi (come nel caso di «deuterogiuseppe», v. 9). Se in questa poesia non passa inosservata l'insistenza sulle immagini legate alla falegnameria, vanno soprattutto enfatizzate – per la loro ricorsività, al di là di questa singola poesia – le frequentissime allusioni bibliche, da considerare però secondo una prospettiva laica<sup>37</sup>. Sembra, in altre parole, che la Bibbia assurga spesso a ricco bagaglio di immaginari occidentali, da cui attingere avidamente perché, probabilmente, facenti parte di un sapere culturale più o meno ampiamente condiviso (anche in modo inconscio)<sup>38</sup>.

Ecco: tutto ciò riconduce, circolarmente, alla figura di Góngora, qui evocata

chi» (vv. 4-5; in posizione marcata perché in *enjambement*), a cui corrisponde, pochi versi dopo, il sintagma «lobi / vecchi» (vv. 10-11; di nuovo in *enjambement*); cfr. Ceriani, *Memoriré* cit., p. 61.

36 Cfr. Giovannetti, *Memoriré di Marco Ceriani* cit., p. 228: «il verso di Ceriani persegue con un'ostinazione volutamente grottesca l'allitterazione e la paronomasia, in grado di saturare singoli versi e persino intere poesie. Alla stregua di un'ossessione, di una coazione a stipare ogni spazio sillabico disponibile, il significante fonico si riproduce inerzialmente, maniacalmente».

37 Come evidenzia ancora Giovannetti (ivi, p. 225), l'autore compie un lavoro simile sul lessico anche nelle prose: «la prosa per Ceriani ha una natura nient'affatto discorsiva, e anzi tende a verticalizzarsi nella parola preziosa, arcaica, in lessici (come quello della falconeria) specialistici e lontani nel tempo, precisi tecnicamente ma anche del tutto inattuali».

38 In tal senso sono valide le parole che, dedicate all'uso del mito in una raccolta precedente, Sèver, spende Roberto Rossi Precerutti (*Recensione a Sèver*, «Poesia», 104, 1997, p. 61): «il mito di Ceriani non è epifania del trascendente, manifestazione del sacro; esso è piuttosto un materiale originario elaborato dalla fantasia mitopoietica in una direzione in certo modo estranea alle coordinate storiche e sociali (...)».

non tanto per parlare di un diretto modello letterario (non sarebbe né l'unico da menzionare né, necessariamente, il più opportuno) quanto perché l'idea di Góngora sembra incarnare perfettamente l'emblema di un determinato modo di fare poesia. Il pensiero, ovviamente, è ai modi del cosiddetto 'culturanismo' gongorino (che i detrattori non esiteranno a chiamare 'culturanesimo', per influenza del termine 'luteranesimo')<sup>39</sup>. Nel culturanismo spagnolo la parola poetica non si pone l'obiettivo di rendere chiaro e parafrasabile il significato ma di dilatarlo e rarefarlo, producendo una versificazione labirintica e difficile da dipanare. Per fare ciò, concretamente, i poeti ricorrono ad alcuni espedienti linguistico-retorici tra i quali si possono menzionare: una sintassi complessa e avvolgente di tipo prevalentemente ipotattico, una preferenza per metafore audaci e poco ovvie, un lessico raro e ricercato (dai cultismi ai latinismi), un ampio uso di perifrasi o di allusioni di tipo emblematico e araldico e, infine, un marcato uso di figure retoriche di suono (a partire dalle allitterazioni)<sup>40</sup>. Tutte queste non sono prerogative solo di Góngora, lo si ribadisce, ma certamente si potrà scorgere la prossimità con i modi fin qui descritti di Ceriani.

Di Góngora, infine, ed è emblematico quello dei *Sonetti funebri*, c'è anche un altro aspetto che si vorrebbe menzionare a titolo di pura suggestione: ovvero il cosiddetto *desengaño* (che compare, ad esempio, nei due sonetti dedicati a Doña Margarita), che nell'introduzione della recentissima traduzione metrica di Rossi Precerutti è stato indicato come uno dei sostantivi intorno ai quali si incardina la poetica gongorina<sup>41</sup>. Il disinganno è ciò che resta al poeta quando, tradotta in versi la traiettoria della vita di un personaggio di cui si commemora la scomparsa, si accorge che la parola non basta, e che nel momento in cui tenta di esaltare «la dimensione agonica del vivere, ne documenta anche la resa irreparabile alla crudele insensatezza del non essere»<sup>42</sup>. La morte porta con sé la consapevolezza di un'esistenza insensata, e ciò che rimane dopo una vita che si consuma è solo un enorme *desengaño*. Così, per tramite della lezione gongorina, si arriva a toccare

39 La polemica nel Seicento fu ampia, e genericamente rivolta contro il concettismo, di cui il culturanismo è una declinazione. Cfr., a titolo esemplificativo, G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 379-80: «L'origine della polemica sul Seicento (...) nasce come polemica contro il concettismo. (...) Il concettismo (divenuto poi negli sviluppi della polemica, con nuova – cronologica – indicazione, “secentismo”) doveva alimentare l'opposizione (...) dei letterati del primo Settecento, che batteggiavano in nome del nuovo gusto, di quello che si disse “buon gusto”». Cfr. anche, per la polemica che si legherà alla figura di Góngora ma soprattutto per la sua ricezione italiana novecentesca, M. Savoca, *Góngora nel Novecento in Italia (e in Ungaretti). Tra critica e traduzioni*, Firenze, Olschki, 2004.

40 Cfr. i capitoli dedicati all'autore in M. Molho, *Semantica e poetica. Góngora, Quevedo*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 13-38.

41 Cfr. L. Góngora, *Sonetti funebri*, trad. a cura di R. Rossi Precerutti, Torino, Neos Edizioni, 2023.

42 Rossi Precerutti, *Il gran teatro del nulla. I sonetti funebri di Luis de Góngora*, in *ivi*, p. 7.

in pieno uno dei grandi temi di Ceriani: la morte. È lo stesso sonetto analizzato a porre la centralità del discorso sulla morte, e per chiudere il cerchio si dovrà ripartire da lì, anche individuando il riferimento filosofico che sta alla base di tutto: Heidegger<sup>43</sup>.

Ancora una volta, l'emersione di questa pista ermeneutica si deve a un'intuizione di Rodolfo Zucco che, parlando della poesia di Ceriani, evoca «l'heideggeriano *Holzweg*»<sup>44</sup>; gli *Holzwege* indicano, in tedesco, quei sentieri che si inoltrano nel fitto dei boschi e che sono tracciati dal passaggio di qualche animale, ma che a un certo punto si interrompono e lasciano nel fitto. *Holzwege* è, soprattutto, il titolo scelto da Heidegger per una sua raccolta di saggi, tradotto in italiano da Pietro Chiodi come *Sentieri interrotti* (con l'approvazione dello stesso Heidegger), a indicare proprio il procedimento con cui il pensiero, nei saggi stessi, si inoltra nel fitto di un problema per poi fermarsi e trovarsi perso, senza più una traccia a indicare la via corretta. Efficaci sono, in tal senso, le parole introduttive del traduttore italiano:

Gli *Holzwege* sono quei sentieri che incominciano al limitare di un bosco e che, man mano che si inoltrano nel fitto, vanno sempre più perdendosi, fino a scomparire del tutto. (...) Gli *Holzwege* sono le singole ricerche contenute nel libro – e, in genere, ogni umana ricerca – che si inoltrano nel bosco dell'essere per signoreggiarlo (...), ma che in realtà, per Heidegger, finiscono per perdersi in esso. Heidegger vuol dire che l'essere è unità articolata di rivelazione e nascondimento, che è *epoché*<sup>45</sup>.

Ciò che per lo stile rimanda a una certa zona di difficoltà e di oscurità, pertanto, non ha senso soltanto sul piano estetico ma acquisisce la sua vera pregnanza se riportato a un discorso più ampio, filosofico, all'idea di una parola che prenda per mano il lettore soltanto per abbandonarlo nel fitto di una vegetazione sconosciuta. Ecco che allora, dietro a quello scrutare paziente che si auspicava Rodolfo Zucco, e da cui si è partiti, si potrebbe intravedere in qualche modo il gesto di *epoché* menzionato da Chiodi: un gesto di filosofica sospensione del giudizio e del dubbio di fronte al testo, una rinuncia alla pretesa di una comprensione immediata a favore di una postura contemplativa e attenta. È con questo intento e seguendo queste sollecitazioni, quindi, che nell'ultima parte dello studio si faranno dialogare tutti i dati emersi per rileggere la poesia e tentare, non tanto una parafrasi, quanto una discussione ragionata di alcuni – si spera proficui – percorsi ermeneutici.

43 Il lavoro di riferimento è ovviamente M. Heidegger, *Essere e tempo* [*Sein und Zeit*, 1927], Milano, Longanesi, 1976<sup>6</sup>; cfr. anche, tra i molti possibili, il capitolo dedicato al concetto di 'essere-per-la-morte' in *Esistenza ed essere in Heidegger*, a cura di A. G. Manno, 2 voll., vol. I, Bologna, Pàtron, 1977, pp. 164-90.

44 Zucco, *Piccola palinodia per Marco Ceriani* cit., p. 6.

45 P. Chiodi, *Presentazione*, in M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, trad. a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1984, pp. IX-X.

#### 4. *Una proposta di lettura*

Per la morte siamo sì il congegno  
 con cui morte permette che il suo stame  
 dalla morte ci separi come il legno  
 dai trucioli piumosi delle pialle

La prima quartina, da un punto di vista logico, è un paradosso che, se si concede un paragone, suscita alla lettura degli effetti simili a quello, celeberrimo, di Fernando Pessoa: «O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente»<sup>46</sup>. Proprio come accade nelle parole di Pessoa, in cui il significato dei versi va ricercato nel loro scacco logico, ripercorrendo l'*incipit* di Ceriani possiamo ricostruire come segue: 'noi (in quanto esseri umani) siamo, per la morte, un congegno, un meccanismo biologico attraverso il quale, la morte stessa, ci fa un dono (v. 2: «permette che il suo stame»); questo dono, è quello di morire, di separarci dalla morte (v. 3) come i trucioli di legno si staccano dalla pialla'. Continuando a sviluppare l'interpretazione, da questi versi si scorge l'idea dell'uomo come un organismo che, compiendo il proprio ciclo vitale, dà alla morte la possibilità di dimostrare all'uomo ciò per cui è nato: morire.

La pregnanza di questo senso profondo del testo non potrebbe emergere, però, senza un lavoro così alacre sulla struttura: «morte» è un sostantivo non solo ripetuto per tre volte in tre versi contigui, ma anche nella stessa identica sede prosodica (sono tre versi con *ictus* di terza). Inoltre, è una quartina che tiene insieme due tensioni opposte e apparentemente inconciliabili: l'idea di un eccesso, da una parte, prodotto dalla complicazione logica e dalla ripetizione marcata e ridondante, e quella di un'insufficienza, dall'altra, o per meglio dire di una sottrazione. Qualcosa è di troppo, e invece qualcosa si stacca e si disperde o risulta insufficiente. Ma ancora: è la struttura a chiamare e rendere pregnante questo senso complessivo, e lo fa evocando in questi versi la misura aurea dell'endecasillabo (con *ictus* di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> nel v. 2, e di 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> nel v. 4), salvo poi sconfessare quella stessa misura con due versi che hanno, rispettivamente, qualcosa di mancante (v. 1; 'decasillabo' con *ictus* di 3<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-9<sup>a</sup>), e qualcosa di eccedente (v. 3; 'dodecasillabo' con *ictus* di 3<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-9<sup>a</sup>-11<sup>a</sup>).

che il mantice del polso icosiedro –  
 alla grafite scompenso e al falegname  
 ricompensa – denuncia nel Sinedrio

46 Da *Autopsicografia*; si legga: 'il poeta è un fingitore, finge così completamente da fingere che sia dolore, il dolore che davvero sente'.

La seconda quartina fa seguire, al paradosso della prima, una raffigurazione imperniata intorno a una metafora astratta e, come se non bastasse, interrotta grammaticalmente dall'intrusione di un inciso. Soggetto di questa subordinata sono «le pialle» (v. 4) che, ordinando sommariamente la grammatica, 'il mantice del polso icosiedro denuncia nel Sinedro', e questo stesso 'mantice del polso' rappresenta 'uno scompenso per la grafite e una ricompensa per il falegname'. Nell'equazione metaforica della quartina precedente (uomo : morte = trucioli : pialle), l'uomo si stacca dalla morte (morendo), così come i trucioli di legno si staccano dalle pialle (producendosi); dunque, dietro alle pialle c'è, per conseguenza logica, lo spettro della morte. Se si segue questa pista, allora, è la morte che viene denunciata pubblicamente (v. 7: «denunzia nel Sinedrio») dall'opera instancabile dell'uomo: in questo caso un poeta<sup>47</sup>. Con «icosiedro» (o «icosaedro») si intende, genericamente, qualunque poliedro dotato di 20 facce, ed è qui molto arduo far luce sull'immagine complessiva evocata da Ceriani: è proprio questa l'oscurità di cui si parlava in precedenza. Tuttavia, nel suo complesso, l'ipotesi è che dietro a questa immagine si debba scorgere il gesto della scrittura poetica: il polso del poeta è equiparato a un mantice (uno strumento che soffia aria sui tizzoni e dunque alimenta il fuoco), un mantice magari sfaccettato, perché in grado di produrre numerose sfumature (ecco, forse, l'icosiedro), e questo polso-mantice ha il compito di denunciare pubblicamente la morte, di sfidarla apertamente. Se non è compito del critico disvelare un senso ultimo, si può però sviluppare un'ipotesi e, in questo caso, l'impressione è che questa sia l'immagine di una parola poetica che ha il compito di confrontarsi con la finitudine e con la morte.

L'inciso, rimandando al 'mantice del polso', afferma che quest'ultimo produce uno scompenso per la grafite, e una ricompensa per il falegname. Siamo sempre nel campo dell'oscurità, ma dietro a questi versi si può rilevare la presenza, da una parte, dell'immagine della scrittura e, dall'altra, di una metafora artigianale (la falegnameria). La grafite è quella con cui si producono le mine delle matite, e se il poeta scrive copiosamente non può che produrre un progressivo consumarsi della matita (v. 6: «alla grafite scompenso»), e un altrettanto progressivo aumentare di quei metaforici 'trucioli' che conseguono al lavoro del falegname (vv. 6-7: «al falegname ricompensa»). L'inciso, tuttavia, rimanda anche ai due campi semantici già visti, dello scompenso e della mancanza ma, soprattutto, dell'eccesso (in fondo lo 'scompenso' della grafite è quello della matita di un poeta che iper-produce).

Così come per la quartina precedente, questo senso profondo ha le sue radici già nella struttura. Questi tre versi, infatti, si muovono ancora intorno alla misura endecasillabica (v. 5: endecasillabo con *ictus* di 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>; v. 7: endecasillabo ana-

47 Il Sinedrio è la grande assemblea pubblica che a Gerusalemme, tradizionalmente, aveva il compito di promulgare le leggi.

pestico), e nuovamente inseriscono tra gli endecasillabi una misura metricamente eccedente (il v. 6 è un 'dodecasillabo' di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-11<sup>a</sup>).

col nugolo che alle caducifoglie gialle  
 è tremolo del tuo deuterogiuseppe  
 che fornicava – la commessura scapoli  
 dalla commettitura... – con la matita (...)

Continuando la proposta di lettura, questi versi sono ancora retti dal polso-mantice che, riordinando la sintassi e lasciando momentaneamente sospeso l'inciso, fa la sua denuncia (v. 7) 'con il nugolo del tuo deuterogiuseppe, il quale è tremolo alle caducifoglie gialle, e che fornicava con la matita'. Siamo nella terzina in cui, com'è già stato preannunciato, avviene una svolta dal punto di vista metrico (v. 10), e la *climax* metrico-prosodica è seguita, di pari passo, da una sempre più ardua decifrazione del senso. Si è passati da un paradossale svolto con una grammatica, tutto sommato, poco problematica, a una seconda quartina leggermente più marcata per via di una metafora ardua e un inciso che interrompeva la sintassi, per arrivare, a cavallo tra seconda quartina e prima terzina, a una sintassi decisamente impervia e perturbata nell'ordine degli elementi, che continua sulla scia del linguaggio metaforico precedente e, inoltre, che produce nuove metafore ancora più dense. Anticipando i dati successivi, poi, si deve sottolineare una progressione verso la sempre maggiore oscurità, che si accompagnerà metricamente all'approdo ai versi doppi, più densi di materiale semantico e anche di frequenza degli *ictus*.

Tornando all'esegesi, gran parte dell'oscurità di questi versi nasce dal neologismo, francamente arduo da chiarire, del 'deuterogiuseppe'. Si avanza una pura speculazione, che parte dall'evidenza di un'allusione biblica. Dietro a questo Giuseppe ci sono, principalmente, due figure bibliche che si contendono lo spazio. Il primo possibile 'Giuseppe', forse il più ovvio viste le moltissime allusioni alla falegnameria, è certamente il padre putativo di Cristo. L'altro 'Giuseppe', che mi pare però preferibile in virtù di un'allusione diretta nel sonetto successivo, è Giuseppe d'Egitto<sup>48</sup>. Anche risolto questo conflitto, non si risolve l'enigma della parola composta, per cui forse può essere utile procedere attraverso una

48 Mi riferisco all'allusione con cui si chiude il 'sonetto disteso' di Ceriani, *Memoriré* cit., p. 62 («il legato *De Aegypto exeunt...* a Giuseppe»). Ovviamente, tale preferenza dipende anche da questa specifica proposta esegetica che si avanza perché pare più proficua: sarebbe però un errore non denunciare i limiti di questa stessa proposta. In virtù di tutto ciò che è stato detto, e considerando il rimando al Giuseppe-falegname anche in altri testi della raccolta (cfr., citato anche da Giovannetti, le tre quartine di ivi, p. 46, v. 12: «il falegname di Gesù»), la strada che si deve tenere sempre aperta è quella della voluta indecidibilità. Le due figure, insomma, i due Giuseppe, sono destinati a convivere (e magari non sono solo due) e ad aprire in lettori – altri da me, e magari più acuti – letture differenti da quella qui avanzata.

piccola digressione. Da un punto di vista filologico, in base agli studi più recenti, il Libro di Isaia (uno dei tre profeti posteriori maggiori dell'Antico Testamento) può essere diviso in un proto-; deuterio-; e trino-Isaia, perché sarebbe stato steso in tre differenti tempi (a cui corrispondono tre diverse unità narrative). La storia di Giuseppe d'Egitto, narrata nella Genesi, non mi risulta che presenti qualcosa di simile: tuttavia, se si rilegge la vicenda alla luce di questo modello si potrebbe dire che, anche in questo caso, le unità narrative potrebbero far pensare a un proto-Giuseppe (quello abbandonato nudo in un pozzo dai fratelli, divenuto carcerato in Egitto prima che il Faraone facesse il sogno premonitore), e un deuterio-Giuseppe (quello che è in grado di rivelare il significato del sogno al Faraone, di evitare all'Egitto una perniciosa carestia e di ricongiungersi con i fratelli perdonandoli). Se si accetta di seguire tutta questa speculazione, pertanto, il «deuterogiuseppe» non sarà altro che la figura di un 'salvato, di un riscattato dall'esistenza'; ben più problematico sarebbe stabilire come leggere quel «tuo deuterogiuseppe»<sup>49</sup>. Qui, probabilmente, l'esegeta deve arrendersi, mentre al lettore sarà consentito di speculare ancora un po', dando risposte valide unicamente sul piano personale. L'unica cosa che si vorrebbe ancora segnalare è che, questo deuterogiuseppe, «fornica (...) con la matita» (vv. 10-11)<sup>50</sup>.

Ad ogni modo, qualunque referente si celi dietro alla 'nuvola di riscatto prodotta dal polso' (se si accetta la parafrasi *tranchant* del passaggio «nugolo (...) del tuo deuterogiuseppe»), nel concreto l'impressione è che non sia nient'altro che un'oscura perifrasi per indicare 'la poesia'. È la poesia che, nel confrontarsi con la morte (v. 8: le «caducifoglie gialle»; sono le foglie autunnali cadute, metonimicamente mortifere), si scopre tremula (nel senso di 'poco chiara, poco definita'). Ceriani sembra alludere a questo stesso sonetto, perché, in questo senso, questo è un componimento emblematico di una poesia che «fornica (...) con la matita»: è esattamente ciò che sta accadendo. Nel tentativo di definire un difficile ragionamento intorno alla morte, ecco che la penna di Ceriani esagera, dissacra ironicamente (ma non *ludicamente*) la linearità del dettato. A proposito dell'inciso, che si vorrebbe lasciare sospeso per quanto concerne il senso puntuale che, come in altri casi, qui non si crede possibile definire, si potranno giusto menzionare gli elementi di complessità. Con «scapoli» (v. 10) Ceriani rimanda al desueto verbo *scapolare*, con il senso di 'evitare, scansare', mentre «commessura» (v. 10) e «commettitura» (v. 11) sono due termini che rimandano a un'immagine tessile – o, ancora, legata all'artigianato ligneo –<sup>51</sup>.

49 Il corsivo è mio.

50 Evidente lo stridore tra l'aura, appunto, biblica del passo, e il rimando all'atto del fornicare, che evoca invece dei rapporti sessuali specificamente peccaminosi.

51 Per 'commessura' si intende il 'punto', mentre per 'commettitura' si intende la 'linea/bordo', in cui due lembi di tessuto/due materiali aderiscono strettamente tra loro.

(...) che si seppe

sinopia àvile alla spiga di due diaconi  
che, dopo che la tunica d'uno impronta lappole,  
all'altro va come una Laconia senza làconi...

Le ragioni metrico-prosodiche di tutti questi versi sono già state anticipate, quindi qui ci si limiterà a tentare una chiusura del cerchio. Partendo dai legami grammaticali, è la matita 'che si seppe sinopia àvile'. Per «àvile», più ancora che in altri casi, non si hanno indizi. L'unica ipotesi che si può avanzare è che sia un aggettivo formato sul nome 'Avila', che è una regione geografica menzionata dalla Bibbia perché diventa il *topos* di un luogo ricco di minerali preziosi (particolarmente di oro). Se il riferimento è al nome della regione, quindi, qui piegato ad aggettivo di «sinopia» (che è il colore rossastro usato per alcuni affreschi, e da lì il nome proprio anche degli affreschi stessi), allora la proposta è quella di leggere come segue: '[la matita/parola poetica] che scoprì di essere come un ornamento dorato sulla spiga della stola di due diaconi'.

La «spiga» è uno dei simboli con cui si decora (insieme a croce, lanterna e uva), per l'appunto, la stola diaconale e, di questi due diaconi, 'uno, dopo che la sua tunica si è riempita di erbacce, si dirige dall'altro come una Laconia senza làconi'. Commentando con ordine: «impronta», da *imprentare*, è arcaico verbo di uso letterario che significa 'imprimersi su, attaccarsi a, lasciare un'impronta'; dovrà pertanto essere letto nel senso di 'la tunica tiene traccia delle lappole'. Queste «lappole» sono le escrescenze di alcune erbe selvatiche uncinatate, tipo i cardi, che rimangono impigliate ai vestiti. La Laconia, infine, è la regione della Grecia in cui sorgeva Sparta. Le ragioni metrico-prosodiche sono state già discusse, ma è forse rilevante sottolineare un'ultima volta il parallelismo tra piano metrico e piano semantico dal momento che a questo verso, in cui si raggiunge probabilmente l'apice dell'oscurità semantica del sonetto, corrisponde anche un aumento della densità accentuale. Ad ogni modo, cercando di chiudere il cerchio di quest'ultima, densissima, immagine, ci si dovrà raffigurare la scena di un diacono che si dirige verso un altro diacono con un vestito certamente ornato, come si conviene alla sua figura, ma sporco, perché pieno di erbacce che gli sono rimaste impigliate alla stola. Ecco, forse, il senso dell'ultima similitudine, perché una «Laconia senza làconi» è un guscio vuoto, e l'immagine con cui chiude il sonetto sembra rimandare a qualcosa di vano, vuoto, soltanto esteriore.

Si torna così al punto di partenza: Heidegger, perché questa vanità dell'immagine conclusiva è la stessa di una parola (poetica) vuota, o quantomeno insufficiente ad inchiodare la morte al suo statuto ontologico<sup>52</sup>. Come sottolinea

52 A considerazioni simili era giunto anche Giorgio Luzzi, recensendo la raccolta pre-

Ambrogio Giacomo Manno, parlando dell'ideologia heideggeriana, la morte mette in scacco l'esperienza dell'essere perché può essere conosciuta solo attraverso la perdita degli altri, ma la

morte degli altri non riguarda il nostro essere; è semplicemente una perdita, anche se dolorosa perdita. La morte in proprio è la fine di ogni possibilità: la perdita del *ci* dell'essere. (...) Nell'Esserci è implicita una costante 'non totalità' a cui solo la morte pone termine<sup>53</sup>.

Infatti, recuperando le parole di Heidegger, tutto si gioca intorno a queste due implicazioni della morte che conducono, inevitabilmente, al 'non ancora' o al 'non più':

- 1) l'Esserci porta con sé, fin che è, un "non ancora" che sarà, cioè una mancanza costante;
- 2) il giungere alla fine da parte di un ente che è sempre un non-ancora-essente-alla-fine (il venir meno della mancanza propria dell'Esserci) ha il carattere del non-esserci-più<sup>54</sup>.

Questo mi pare il senso più profondo da cui guardare l'operazione poetica del sonetto, ed è un senso che, è bene ripeterlo, è il testo con la sua struttura a chiamare in causa. La 'mancanza', che la «morte» (tre volte biblicamente evocata) suggella nel momento in cui fa dono all'uomo di una consapevolezza estrema, è la stessa mancanza intorno a cui la poesia comincia a lavorare; salvo poi tentare di controbilanciarla con un eccesso di movimenti andati a vuoto, di ipermetrie che restituiscono quelle stesse 'possibilità' di cui parla Heidegger e di cui l'uomo fa esperienza riflettendo sulla vita degli altri. E ancora, continuando con le parole che Manno dedica ad Heidegger, l'essere-per-la-morte «è una "fuga" (*Flucht*) costante della morte. Mancanza di chiarezza, comprensione inautentica, "copri-mento" (*Ausweichens*), "indifferenza superiore" caratterizzano questa fuga dinanzi

cedente, *Lo scricciolo penitente*: «il libro, in realtà, nel porsi come un poema didascalico *incompiuto* (...), va a significare l'impossibilità del senso, l'inestricabilità delle certezze e il continuo rimbalzo all'indietro dell'ordito di pluridirezionalità dei fini. Così che solo l'ossessione è vera, quella fondata sulle connessioni tra principio di piacere e un fondale di immobilità arcaica (...)» (G. Luzzi, *Solo l'ossessione è vera*, «L'Indice dei libri del mese», XX, 3 (2003), p. 7). Verso questa lettura convergono anche le parole di Paolo Maccari, che parlando di Ceriani ne *Lo scricciolo penitente* accenna a una «natura singolare e necessaria di questa difficoltà» (P. Maccari, *Recensione a Lo scricciolo penitente*, «L'immaginazione», XXI, 205, p. 52).

53 Manno, *Esistenza ed essere in Heidegger* cit., pp. 166-67. Nella citazione il *ci*, in corsivo, rimanda alla distinzione che il filosofo fa fra 'Essere' ed 'Esserci' (per cui cfr. le pagine precedenti dello stesso volume e, chiaramente, Heidegger, *Essere e tempo* cit.).

54 Heidegger, *Essere e tempo* cit., p. 296.

al più proprio se stesso»<sup>55</sup>. Guardare dalla prospettiva della finitudine la propria esistenza, è anche tentare di fuggire lo scacco in cui si trova l'uomo, la sua ontologica parzialità. Se è la realtà stessa, quindi, ad essere oscura e mancante, se è di questo dialogo con la morte che la poesia di Ceriani vuole parlare, allora forse si potrà comprendere meglio la costitutiva mancanza di chiarezza.

Il sonetto come una *mashrabiyya*, insomma, e la morte fuori, dall'altra parte della finestra. *Al di qua*, invece, si incontra il poeta, e con un po' di fortuna, forse, un attento lettore: entrambi intenti a spiare la morte, *al di là* delle ante, ed entrambi nudi di fronte ad essa, celati unicamente dal velo delle sillabe.

55 Ivi, p. 172.