

Diacritica

Trimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (Sapienza Università di Roma: M-STO/05), Romana Andò (Sapienza Università di Roma: SPS/08), Lorenzo Arnone Sipari (Archivio Famiglia Sipari), Paolo Borioni (Sapienza Università di Roma: SPS/03), Claudia Carmina (Università degli Studi di Palermo: L-FIL-LET/11), Daniela Carmosino (Università degli Studi della Campania “L. Vanvitelli”: L-FIL-LET/14), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valerio Cordiner (Sapienza Università di Roma: L-LIN/03), Paolo D’Angelo (Università degli Studi di Roma Tre: M-FIL/04), Valeria Della Valle (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12), Alessandro Gaudio (ASN in 10/F2), Donatella La Monaca (Università degli Studi di Palermo: L-FIL-LET/11), Matteo Lefèvre (Università di Roma Tor Vergata: L-LIN/07), Marco Leone (Università del Salento: L-FIL-LET/10), Daniela Mangione (Università degli Studi di Padova: L-FIL-LET/10), Stefania Mazzone (Università degli Studi di Catania: SPS/02), Italo Pantani (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/10), Giovanni Paoloni (Sapienza Università di Roma: M-STO/08), Ernesto Paolozzi (Università Suor Orsola Benincasa: M-FIL/06; 1954-2021), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise: L-FIL-LET/10), Rosalia Peluso (Università di Napoli “Federico II”: M-FIL/01), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara: L-FIL-LET/11), Patricia Peterle (Universidade Federal de Santa Catarina: L-FIL-LET/10), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia: L-FIL-LET/10), István Puskás (Università di Debrecen: L-FIL-LET/11), Giulio Savelli (RAI), Luca Seriani (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12; 1947-2022), Paolo Squillacioti (Istituto CNR-OVI Opera del Vocabolario Italiano: L-FIL-LET/09), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania/Ragusa: L-FIL-LET/10), Sebastiano Triulzi (UNINETTUNO: L-FIL-LET/10), Renata Viti Cavaliere (Università di Napoli “Federico II”: M-FIL/01)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica *open access* registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Periodico scientifico delle Aree 10, 11 e 14 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)

Editore: Diacritica Edizioni Eredi di Anna Oppido – Rappresentante legale: Salvatore Panetta

P. IVA: 17284251000 – Sede legale: via Tembien, 15 (00199 Roma)

Vicedirettrice: Maria Panetta

Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta, Francesco Postorino, Francesco Rosetti

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni – Sito web: www.diacritica.it – Codice ISSN: 2421-115X

Omaggio a Ripellino
a cento anni dalla nascita

Anno IX, fasc. 4 (50), 31 dicembre 2023, vol. II

a cura di Maria Panetta e Giuseppe Traina

Si ricorda che la licenza *Creative Commons CC BY-ND 4.0* adottata da «Diacritica» prevede che *«you are free to copy and redistribute the material in any medium or format for any purpose, even commercially, but you must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material. You may not apply legal terms or technological measures that legally restrict others from doing anything the license permits»*.

Alla nostra editrice, Anna Oppido

Indice

Editoriale

Cinquanta!, di Maria Panetta..... pp. 13-14

SEZIONE TERZA

Letture critiche..... p. 15

Angelo Maria Ripellino: intervista a Cesare G. De Michelis, di Ida De Michelis..... pp. 17-28

Abstract: *A century after the birth of Angelo Maria Ripellino, the author interviewed her father, Cesare G. De Michelis, his student and Slavist, trying to bring out an original memory of the great poet and critic, here mostly a master. A high profile of intellectual honesty comes out: it is a unique contribution to our twentieth-century culture, that is still alive.*

Abstract: *A cento anni dalla nascita di Angelo Maria Ripellino, l'autrice ha intervistato il padre, Cesare G. De Michelis, suo allievo e slavista, cercando di far emergere un inedito ricordo del grande poeta e critico, qui soprattutto maestro. Esce fuori un profilo alto di grande spessore e onestà intellettuale che ha offerto alla nostra cultura del Novecento un contributo unico nel suo genere, ancora vivo in chi l'ha conosciuto, ne ha condiviso interessi e ha interloquuto con alcune sue posizioni, raccogliendone a suo modo l'eredità.*

«Io che amo limar le parole come pietre dure». Note sul lessico di Praga magica, di Davide Di Falco..... pp. 29-40

Abstract: *The contribution proposes an analysis of the lexicon of Praga magica by Angelo Maria Ripellino. Through an initial cataloging of archaisms, cultisms, dialectisms and compound words, the aim is to show the expressionistic nature of this prose.*

Abstract: *Il contributo propone un'analisi del lessico di Praga magica di Angelo Maria Ripellino. Tramite una prima schedatura di arcaismi, cultismi, dialettismi e parole composte, si intende mostrare la natura espressionistica di questa prosa.*

«die Kunst, alles aus einem zu erzeugen». Su un titolo (postumo) di Angelo Maria Ripellino, di Nicola Ferrari..... pp. 41-54

Abstract: *As the author of the essay argues, numerous titles by Ripellino – from Sinfonietta (1971) to Saggi in forma di ballate (1978) through the Quattro capricci [Storie del bosco boemo, 1975] – evoke the vocational pervasiveness of the musical, as a referent of phonic virtuosity of writing and very sensitive interpretations of*

reading. Ripellino “plays at music” with that happily productive envy that many writers suffer towards composers, and this text outlines an eclectic path inspired by the Art of Fugue which involves Milan Kundera, Arnold Schönberg, Francesco Orlando, Mario Praz, Richard Wagner, Gérard Genette, Roland Barthes, Marcel Proust, Giuseppe Pontiggia, Heimito von Doderer, Juan Benet, Jean Starobinski, Johann Sebastian Bach, Claude Lévi-Strauss, Maurice Ravel etc., closing on Ripellino.

Abstract: Come argomenta l'autore del saggio, numerosi titoli di Ripellino – da *Sinfonietta* (1971) ai *Saggi in forma di ballate* (1978) attraverso i *Quattro capricci* [*Storie del bosco boemo*, 1975] – evocano la vocazionale pervasività del musicale, come referente di virtuosismi fonici di scrittura e di sensibilissime interpretazioni di lettura. Ripellino gioca “a fare alla musica” con quell’invidia felicemente produttiva che molti scrittori soffrono nei confronti dei compositori, e questo testo delinea un eclettico percorso ispirato all’Arte della fuga che coinvolge Milan Kundera, Arnold Schönberg, Francesco Orlando, Mario Praz, Richard Wagner, Gérard Genette, Roland Barthes, Marcel Proust, Giuseppe Pontiggia, Heimito von Doderer, Juan Benet, Jean Starobinski, Johann Sebastian Bach, Claude Lévi-Strauss, Maurice Ravel *etc.*, chiudendosi su Ripellino.

«*Scrivo la sera a tempo perso*». *Rêverie e incantamenti su Angelo Maria Ripellino, a cent'anni dalla nascita*, di Massimo Gatta..... pp. 55-67

Abstract: *Reading Ripellino is an “enchantment”, a boundless suggestion. Linguistically dangerous because it exposes us to continuous vortices and vertigo. A reading in which we are exposed to the doubt of whether what we are reading is poetry or literary, artistic, musical, theatrical, cinematographic, aesthetic criticism. Whether they are dreams of clowning, or adventures of pure spirit, a seismographic account of an often painful soul. But also of those who, despite everything and everyone, had a poignant awareness of their own poetry, even though some had placed it in the background compared to their Slavic science (the letter to Giulio Einaudi in May 1975 is emblematic, and even more revealing is the note in the margin of Einaudi’s hand: «are they that bad?»). This writing was born precisely from an enchantment, a simple spiritual approach to some of his poems or to some dazzling critical passages from his last, marvelous collection, Saggi in forma di ballate, published the same year as his death (1978) and which he did not have time to see. Well, in these few scattered relics of his literary genius emerges the boundless greatness of an unclassifiable, an elusive, among the greatest irregulars of our twentieth century.*

Abstract: Leggere Ripellino è un “incanto”, una suggestione sconfinata. Linguisticamente pericoloso perché ci espone a continui vortici e vertigini. Una lettura in cui siamo esposti al dubbio se ciò che stiamo leggendo sia poesia o critica letteraria, artistica, musicale, teatrale, cinematografica, estetica. Che siano sogni di *clownerie*, oppure avventure di puro spirito, racconto sismografico di un'anima spesso dolorosa. Ma anche di chi, nonostante tutto e tutti, aveva una struggente consapevolezza della propria poesia, anche se alcuni l'avevano messa in secondo piano rispetto alla propria scienza slava (la lettera a Giulio Einaudi del maggio 1975 è emblematica, e ancor più rivelatrice è la nota a margine di mano di Einaudi: «sono così brutti?»). Questo scritto nasce proprio da un incanto, da un semplice approccio spirituale ad alcune sue poesie o ad alcuni folgoranti passaggi critici della sua ultima, meravigliosa raccolta, *Saggi in forma di ballate*, pubblicata lo stesso anno della sua morte (1978) e che non fece in tempo a vedere. Ebbene, in questi pochi cimeli sparsi del suo genio letterario emerge la sconfinata grandezza di un inclassificabile, uno sfuggente, tra i più grandi irregolari del nostro Novecento.

Angelo Maria Ripellino e Aleksandr Blok, di Martina Morabito..... pp. 68-81

Abstract: *The article ventures into the fictional place where the works and lives of Ripellino and the Russian poet Aleksandr Blok coexist in an almost symbiotic relation. This essay analyses the role that Ripellino played in the Italian reception of Blok, being his translator, and his critical writings about the poet. Finally, a brief profile of Ripellino as a “rewriter” of Blok will be sketched.*

Abstract: Il contributo si avventura nei territori poco esplorati in cui convivono in relazione quasi simbiotica le opere e le vite stesse di Ripellino e del poeta russo Aleksandr Blok. Verranno analizzati il ruolo che Ripellino ha rivestito nella ricezione italiana di Blok, soprattutto in quanto suo traduttore, i suoi scritti saggistici e, infine, si abbozzerà un rapido profilo di Ripellino-poeta come riscrittore blokiano.

Un vano balletto sulla riva del Nulla. La poesia di Angelo Maria Ripellino, di Francesco Pappalardo La Rosa..... pp. 82-107

Abstract: *The essay, which takes its title from the concluding verses of the composition n. 86 of Lo splendido violino verde, carries out a general, but not superficial, analysis of the six poetic works published, in life, by Angelo Maria Ripellino: Non un giorno ma adesso (Roma, Grafica, 1960), La fortezza d'Alvernia (Milano, Rizzoli, 1967), Notizie dal diluvio (Torino, Einaudi, 1969), Sinfonietta (ibidem, 1972), Lo splendido violino verde (ibidem, 1976) e Autunnale barocco (Milano, Guanda, 1977). It is an analysis that, in particular, penetrates into the thematic, structural and linguistic proposals, offered to the reader by the poet-Slavist, identifying not only the solid links with the long and illustrious Italian poetry tradition, but also highlighting the contributions of the Slavic lyrical culture, the residues, resilient traces of a Sicilian vernacular vocabulary used as the language of poetry, as well as the possible emergences of an conscious Baroque option, by Ripellino, of an inventive-representative-communicative make, as through distinguishable autonomy of voice and style.*

Abstract: Il saggio, che prende titolo dai versi conclusivi del componimento ripelliniano n. 86 dello *Splendido violino verde*, svolge un'analisi generale, ma non superficiale, delle sei opere poetiche pubblicate, in vita, da Angelo Maria Ripellino: *Non un giorno ma adesso* (Roma, Grafica, 1960), *La fortezza d'Alvernia* (Milano, Rizzoli, 1967), *Notizie dal diluvio* (Torino, Einaudi, 1969), *Sinfonietta* (ibidem, 1972), *Lo splendido violino verde* (ibidem, 1976) e *Autunnale barocco* (Milano, Guanda, 1977). Si tratta di un'analisi che, in particolare, si addentra nelle proposte tematiche, strutturali e linguistiche offerte al lettore dal poeta-slavista, individuandone non solo i solidi legami con la lunga e illustre tradizione poetica italiana, ma anche evidenziandone gli apporti della cultura lirica slavofona, le residue, resistenti tracce di un vocabolario vernacolare siciliano adoperato come lingua della poesia, nonché le possibili emergenze di una consapevole opzione barocca, da parte di Ripellino, di un fare inventivo-rappresentativo-comunicativo quale tramite di distinguibile autonomia di voce e di stile.

Ripellino traduttore e poeta: convergenze, osmosi e influenze, di Lorenzo Pompeo..... pp. 108-15

Abstract: *The figure of Angelo Maria Ripellino, poet, Slavist and translator, within the panorama of post-war Italian poetry, represents a unique and isolated reality. He began writing and publishing poetry already during the end of his university studies, in the 1940s. But his first poetry collection dates back to 1967. His activity as a translator and Slavist, absolutely pioneering for his time, was also a precious apprenticeship for what would become his literary production. Starting from the publication of the collection La fortezza d'Alvernia, has been revealed the refined originality of a poet no longer young (he was born in 1923), who had been able to draw his inspiration from that world which he had explored as a translator and academic. In particular, his contacts with the Czech poets, to whom he dedicated his essay Storia della poesia ceca (History of Czech Poetry) in 1950, and above all the figure of the Czech poet František Halas (1901-19499), had a significant impact on his poetry.*

Abstract: La figura di Angelo Maria Ripellino, poeta, slavista e traduttore, all'interno del panorama della poesia italiana del dopoguerra, rappresenta una realtà unica e isolata. Cominciò a scrivere e pubblicare poesia già durante la fine dei suoi studi universitari, negli anni Quaranta, ma la sua prima raccolta risale al 1967. L'attività di traduttore e di slavista, assolutamente pionieristica per la sua epoca, fu anche un prezioso apprendistato per quella che sarebbe diventata la sua produzione letteraria. A partire dalla pubblicazione della raccolta *La fortezza d'Alvernia* si rivelò la raffinata originalità delle liriche di un autore

nato nel 1923, che aveva saputo trarre la propria linfa da quel mondo che aveva esplorato in qualità di traduttore e studioso. In particolare, sono stati i contatti con i poeti cechi, a cui aveva dedicato il suo saggio *Storia della poesia ceca* nel 1950, e soprattutto la figura di Halas, a incidere in modo significativo sulla sua poetica.

ANGELO MARIA RIPELLINO POETA. *Appunti*, di Salvatore Presti..... pp. 116-30

Abstract: *An old question, experienced by Ripellino with necessary disappointment, is investigated here: is it possible, in fact, that the greatness of the critic ends up obscuring the qualities of the poet? The essay will show that Ripellino was a poet and that there is no difference between the poet and the critic, because figures like him are allergic to any sectoralization. The investigation is conducted by imitating in some way the style of the Palermo critic, made up of mixtures and contaminations: because it is also true that criticism is a form of autobiography and the elements that lead to life have in themselves an undeniable poetic charge, they are expression at all times. So if, with Artaud, it is true that "a man possesses himself through clearings", like a Pierrot evoked in front of the moon, Ripellino is captured in his lingering on the black and white of existence, and discovering that the poetic is in the subtle, and in the sound, and in the accumulation, and in the unsaid that says more than any treatise.*

Abstract: Una vecchia questione, vissuta da Ripellino col necessario disappunto, viene qui indagata: possibile, infatti, che la grandezza del critico finisca con l'oscurare le qualità del poeta? Il saggio mostrerà che Ripellino fu un poeta e che non c'è nessuna differenza tra il poeta e il critico, perché figure come la sua sono allergiche a ogni settorializzazione. L'indagine viene condotta imitando in qualche modo lo stile del critico palermitano, fatto di commistioni, di contaminazioni: perché è pur vero che la critica è una forma di autobiografia e gli elementi che conducono alla vita hanno di per sé stessi una carica poetica innegabile, sono in ogni momento espressione. Quindi se, con Artaud, è pur vero che "un uomo si possiede per schiarite", come un Pierrot evocato davanti alla luna viene colto Ripellino nel suo indugiare sul bianco e sul nero dell'esistenza, e scoprire che il poetico è nel sottile, e nel suono, e nell'accumulo, e nel non detto che dice più di qualsiasi trattato.

***Trattare coi fantasmi. Modi della rielaborazione nel saggismo di Ripellino*, di Giovanni Salvagnini Zanazzo..... pp. 131-43**

Abstract: The aim of this essay is to propose a global reading of Ripellino's critical writings from the point of view of the phantasmatic reworking to which he submits its objects. This perspective is examined at three different levels: the declarations of poetics in which Ripellino employs ghostly images; the role of the style in personalization of the discourse; the narrative and rhetorical features. At the end, it's underlined how these proceedings receive in *Praga magica* a more complex accommodation.

Abstract: Scopo di questo saggio è proporre una lettura complessiva dell'opera critica di Ripellino dal punto di vista della rielaborazione fantasmatica cui essa sottopone i propri oggetti. Questa prospettiva è esaminata su tre livelli: le dichiarazioni di poetica dove Ripellino impiega immagini spettrali; il ruolo dello stile nella personalizzazione del discorso; i tratti narrativi e retorici. Infine, viene evidenziato come questi procedimenti ricevano nel testo di *Praga magica* una sistemazione complessa.

Storia dell'editoria..... p. 145

***Ripellino e la narrativa russa all'Einaudi*, di Chiara Benetollo..... pp. 147-59**

Abstract: *Starting from 1955, Angelo Maria Ripellino collaborated closely with the publishing house Giulio Einaudi Editore. While existing scholarship focuses on Ripellino's work on poetry and theater, this article makes the case for the importance of his proposals centered on 20th-century Russian prose, retracing them based on unpublished materials from the Einaudi archives. Although very few of these proposals led to*

publications, they were intensely discussed within the publishing house, and they offer new insights into the relationship between Einaudi and Ripellino, as well as into the evolution of position of Russian literature within the catalogue of the publishing house.

Abstract: A partire dal 1955 e per i successivi due decenni, Angelo Maria Ripellino collabora strettamente con la casa editrice Einaudi. Se la critica si è concentrata sul lavoro di Ripellino come studioso e traduttore della poesia e il teatro di avanguardia, questo articolo sposta l'attenzione sulle proposte di Ripellino incentrate invece sulla narrativa russa del Novecento, ricostruite a partire da materiali inediti conservati presso l'archivio Einaudi. Se poche di queste proposte vedranno la luce, esse sono, però, l'oggetto di vive discussioni all'interno della casa editrice e offrono dunque spunti nuovi per lo studio del rapporto tra l'Einaudi e Ripellino, ma anche, più in generale sulla posizione della letteratura russa nel panorama delle edizioni einaudiane.

Angelo Maria Ripellino e l'Einaudi: un poeta sull'orlo del rifiuto, di Riccardo Deiana..... pp. 160-74

Abstract: *Angelo Maria Ripellino had to overcome several obstacles in his poetic endeavours, among which a long and difficult relationship with Einaudi publishing company lasting from the 50s to the first half of the 70s. After Calvino's silence and ambiguities, Fortini's rejections and Manganelli's neutrality, he found an ally in Davico Bonino, who sided with him – often in dispute with some of his colleagues within the publishing house – when it came to his publications, from Notizie dal diluvio to Lo splendido violino verde. The essay aims to retrace the history of Ripellino's collections of poems – both published and rejected by Einaudi – from the publisher's perspective. The research focused on two primary sources (some of which still unpublished): the transcripts of the editorial meetings and the correspondence between Einaudi's contributors (especially Calvino, Davico Bonino, Einaudi and Bollati) and Ripellino.*

Abstract: Il saggio ricostruisce, dal punto di vista dell'editore, la storia delle raccolte poetiche che Angelo Maria Ripellino ha pubblicato, o tentato di pubblicare, con l'Einaudi. A tale proposito, si sono indagate principalmente due tipi di fonti (talvolta inedite): i verbali delle riunioni editoriali e la corrispondenza intrattenuta tra i collaboratori della casa editrice (in particolare Calvino, Davico Bonino, Einaudi e Bollati) e Ripellino. Nel lungo itinerario poetico che dagli anni Cinquanta arriva fino alla metà degli anni Settanta, Ripellino ha dovuto superare molti ostacoli all'Einaudi: dopo i silenzi e l'ambiguità di Calvino, il rifiuto di Fortini e l'equidistanza di Manganelli, Ripellino trova un alleato in Davico Bonino, che lo sosterrà, spesso in contrasto con alcuni dei colleghi interni, dalle *Notizie dal diluvio* fino a *Lo splendido violino verde*.

Contatti p. 175
Gerenza p. 177

Editoriale

di Maria Panetta

Cinquanta!

Una breve nota personale a introdurre il secondo volume di questo denso fascicolo interamente dedicato all'affascinante e magnetica figura di un grandissimo critico, slavista, poeta del Novecento, Angelo Maria Ripellino, nella ricorrenza dei cento anni dalla sua nascita.

Mi sarebbe piaciuto poter dedicare il n. 50 di «Diacritica» ai miei genitori, che avrebbero dovuto festeggiare proprio i loro cinquanta anni di matrimonio lo scorso 29 settembre. Purtroppo, la vita a volte è beffarda e si diverte a sorprenderci con svolte inattese e schiaffi in pieno volto: l'8 agosto è venuta a mancare improvvisamente e drammaticamente mia madre, Anna Oppido, cui questo secondo volume è dedicato perché a lei era intestata la casa editrice, Diacritica Edizioni, che pubblica «Diacritica».

La festa, dunque, non c'è stata; la rivista ha perso la propria editrice e mio padre ha perso una sposa vivace, molto più giovane e piena di pensieri per lui. Mi si obietterà che quelli che vado raccontando sono fatti personali, ma talora il confine tra gli studi e l'autobiografia – il mio Maestro ideale Croce *docet* – è talmente sottile da poter e dover sparire: nonostante la tensione continua verso il rigore, la professionalità e la “scientificità”,

gioverebbe, infatti, non dimenticare mai la fragilità dell'essere umani, possibilmente regolandosi di conseguenza.

Mi resta, ad ogni modo, la vera gioia di aver potuto collaborare, per questo progetto ripelliniano, con i più grandi esperti di Ripellino e con tanti validi e acuti studiosi i cui saggi sono raccolti in questo numero; e il raro privilegio di poter vantare amici sinceri e leali come Pippo Traina.

È questa gioia – nonostante tutto – che mi sento di donare a mia madre, dedicandole questo fascicolo numero 50: so che, come sempre, ne sarà orgogliosa.

Lecture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarietà.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

L-FIL-LET/10: Letteratura italiana

L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea

L-FIL-LET/12: Linguistica italiana

L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione

L-ART/07: Musicologia e storia della musica

M-FIL/01: Filosofia teoretica

M-FIL/03: Filosofia morale

M-FIL/04: Estetica

M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

M-FIL/06: Storia della filosofia

M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche

SPS/01: Filosofia politica

Angelo Maria Ripellino:
intervista a Cesare G. De Michelis

A cento anni dalla nascita di Angelo Maria Ripellino, ho intervistato mio padre, suo allievo e slavista, cercando di far emergere un inedito ricordo del grande poeta e critico, qui soprattutto maestro. Esce fuori un profilo alto di grande spessore e onestà intellettuale che ha offerto alla nostra cultura del Novecento un contributo unico nel suo genere, ancora vivo in chi l'ha conosciuto, ne ha condiviso interessi e ha interloquito con alcune sue posizioni, raccogliendone a suo modo l'eredità.

Quando e come hai conosciuto Angelo Maria Ripellino?

Se per “conoscere” intendi entrare in contatto con la sua personalità e col suo sapere, l'ho conosciuto al primo anno di Università, nel 1962, e non ho mai smesso di coglierne nuovi risvolti inaspettati; ma in senso per così dire pre-scientifico, sociale e umano, lo conoscevo già da prima per via delle frequentazioni di mio padre Eurialo, e anche perché la figlia Milena era venuta per un certo tempo a ripetizione di matematica da mia madre. Comunque, per questo o per una generica curiosità d'un liceale che aveva cominciato a studiare il russo all'Associazione Italia-URSS, l'anno prima (1961), mi capitò di assistere alla sua *Lectio magistralis* d'insediamento a Roma sulla cattedra che era stata di Ettore Lo Gatto.

Qual è stato, da allora, il tuo rapporto con una personalità così ricca, multiforme e coinvolgente come quella di Ripellino?

Anzitutto di carattere culturale, letterario e, dati gli anni in questione, anche pedagogico. Rispetto non solo all'insegnamento liceale, ma anche agli altri corsi che

frequentai all'inizio dell'Università, mi colpì subito la tendenza del professor Ripellino a condurre il suo uditorio studentesco al nodo dei problemi che andava affrontando, senza dilungarsi nella spiegazione dei particolari e dei passaggi esplicativi: chi voleva, era chiamato a raggiungere di suo il livello ermeneutico sul quale veniva condotta la lezione. E questo era tanto più percettibile, pur senza alcun risvolto discriminante, perché a un gruppo di novizi spesso attratti dai capolavori russi letti in età adolescenziale (Dostoevskij, Tolstoj, Čechov...) venivano proposti autori moderni e spesso sconosciuti: il primo corso che seguii era dedicato a Osip Mandel'stam, allora quasi ignoto ai più.

Si potrebbero identificare tre fasi del mio rapporto con lui: una prima fase da studente dei suoi corsi, fino al mio ritorno da Mosca e alla laurea; una seconda da assistente borsista dal 1968 al 1971; e una terza fase quando ho iniziato a mia volta a insegnare prima presso l'Università di Camerino e poi presso l'ateneo di Bari, dove sono diventato ordinario anche grazie a lui, in un periodo durante il quale, rientrando a Roma, sono spesso andato a trovarlo a casa sua.

All'epoca Ripellino era già – oltre che giovane e stimato professore di Russo all'Università di Roma – anche un significativo poeta in proprio: la sua prima raccolta di versi, Non un giorno ma adesso, è del 1959 (pur se edito con la data del 1960), lo stesso anno in cui apparve da Einaudi il suo primo importante contributo critico, Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia.

Certamente, ma allora Ripellino era per me (e credo di poter dire, anche per i miei coetanei) il geniale professore di Russo che, negli anni del disgelo di Chruščëv e delle prime voci letterarie di accentuata distanza dall'ideologia dominante in URSS, ci forniva un'immagine della cultura e della letteratura russa assolutamente difforme da quella imperante nella stampa, non solo italiana: vorrei ricordare che nel 1961 uscì da Einaudi la sua antologia dei *Nuovi poeti sovietici*. Mentre per la poesia della prima metà del secolo esistevano alcune raccolte antologiche, per quella post-staliniana il

lavoro di Ripellino ha costituito la prima proposta. Alla poesia della prima metà del Novecento, pre-rivoluzionaria, bolscevica e staliniana, Ripellino aveva dedicato la tesi di laurea, ma è con i nuovi poeti che si propone come pioniere in Italia e non solo: dalla sua proposta emerge l'idea di un canone con significativi approfondimenti che però, a distanza di più di mezzo secolo, rivela delle scelte non sempre corrispondenti all'evoluzione culturale successiva, mostrando nel lungo periodo i limiti, sia culturali sia formali, di alcuni autori all'epoca di grande successo.

Accanto a queste proposte, c'era poi la considerazione di poeti che solo più tardi, e possiamo dire grazie all'antologizzazione pionieristica di Ripellino, avrebbero visto riconosciuto pienamente il loro valore. Una decina d'anni dopo ho cercato di proseguire questa linea di ricerca¹.

Prima di questo lavoro di Ripellino, qual era dunque lo stato della formazione del canone russo novecentesco attraverso la proposta delle antologie in Italia?

La prima antologia italiana dei poeti russi del Novecento uscì nel 1924, a cura di Rais'a Naldi Olkienickaja², poetessa e traduttrice attiva che ha contribuito alla conoscenza in Italia della letteratura russa. Le successive cretomazie che reputo più significative sono i lavori di Renato Poggioli *La violetta notturna* del 1933 e *Il fiore del verso russo*³ del 1949.

La prospettiva di Poggioli, già da anni trasferitosi negli Stati Uniti, risulta differente da quella del giovane Ripellino, più condizionato dalla cultura europea

¹ *Poesia sovietica degli anni 60*, a cura di C. G. De Michelis, Milano, Mondadori, 1971.

² R. NALDI OLKIENICKAJA, *Antologia dei poeti russi del XX secolo*, Milano, Treves, 1924.

³ R. POGGIOLI, *La violetta notturna*, Lanciano, Carabba, 1933; R. POGGIOLI, *Il fiore del verso russo*, Torino, Einaudi, 1949. Questa seconda antologia fece scalpore perché, senza un'esplicitata volontà del curatore, in piena epoca staliniana veniva proposto un canone russo non conforme a quello sovietico, comprendente cioè anche autori lontani dalla cultura sovietica. Carlo Muscetta in una lettera a Einaudi del 17 novembre 1949 ebbe a scrivere: «D'accordissimo per la linea tattica da seguire per l'omaggio del *Fiore avvelenato*», discutendo su come far recapitare a Togliatti una copia della suddetta antologia: cit. in L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 565; ripreso in nota a p. 25 dell'*Introduzione* a C. PAVESE-R. POGGIOLI, «*A meeting of minds*», *Carteggio 1947-1950*, a cura di S. Savioli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

dell'epoca. Ciò non di meno, come accennato prima, ci sono alcuni casi di poeti fin lì scarsamente considerati che proprio grazie a Ripellino hanno acquisito un ruolo di rilievo nella storia della poesia russa: penso innanzitutto a Belyj, Mandel'stam e a Nikolaj Zabolockij. L'uno noto più come romanziere, il secondo in parte accantonato dopo la sua triste fine (nel Gulag, in quanto voce libera in era staliniana), Zabolockij quale voce dell'ultimo movimento d'avanguardia (OBERIU) e rilevante voce poetica.

Gli stessi autori proposti nelle sue lezioni universitarie si ponevano, dunque, come interlocutori rispetto a un canone già affermato: quali i gusti dello slavista Ripellino? E quanto hanno influenzato il suo allievo De Michelis?

Credo di dovere alle lezioni ripelliniane certamente l'amore e l'interesse per alcuni autori come l'attenzione verso alcuni grandi studiosi di teoria letteraria. Da una parte, quindi, Mandel'stam, cui ho dedicato uno dei miei primi lavori⁴, oltre a Pasternak, la cui lingua poetica è stato l'oggetto della mia tesi di laurea⁵, e poi anche Blok. Accanto a questi autori ne citerei altri che non sono stati oggetto di miei lavori monografici ma al cui studio sono stato condotto da Ripellino: penso, ad esempio, ad Andrej Belyj, Chlebnikov, Majakovskij, che Ripellino ha recuperato non come poeta del Comunismo ma come voce eccezionale dell'Avanguardia e che in quanto tale egli ha amato ed esemplarmente tradotto, riscoprendone caratteri e aspetti che rischiavano di essere offuscati da una lettura appiattita sull'ideologia. Più tardi, ho studiato anch'io questioni riguardanti il primo Majakovskij⁶. Lo stesso mio lavoro di traduzione e presentazione al lettore italiano della *Teoria della prosa* di Šklovskij, intrapreso con Renzo Oliva, nasce da un seminario di Ripellino⁷. In fondo, anche il mio studio sul

⁴ O. MANDEL'STAM, *Strofe pietroburghesi*, Milano, Ceschina Ed., 1964.

⁵ C. G. DE MICHELIS, *Il linguaggio poetico di Boris Pasternak*, relatore prof. A. M. Ripellino, correlatore prof. T. De Mauro, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università "La Sapienza", Roma luglio 1967.

⁶ C. G. DE MICHELIS, *Mitologia, mitopoiesi e demitizzazione in Misterija buff di Vladimir Majakovskij*, in *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, a cura di D. Gambelli e F. Malcovati, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 159-78.

⁷ In merito piace rileggere quanto lo stesso Ripellino scriveva nell'Introduzione alla propria raccolta di saggi, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*: «In un'epoca ligia alle ottuse formule del realismo sociale, io

*Futurismo italiano in Russia*⁸ dipende da una sua idea, un suo seminario che ha suscitato in me l'interesse per questo argomento che ho poi sviluppato nei primi anni Settanta. L'amore trasmessomi per autori come Pasternak, infine, mi ha condotto a occuparmi anche di testi come, ad esempio, i saggi di Pasternak, pubblicati a mia cura per Marsilio quando ancora non erano stati raccolti nemmeno in Russia⁹.

L'idea che Ripellino aveva di Pasternak era quella di un autore figlio e interprete della grande cultura russa di inizio secolo: poeta immenso che però, secondo Ripellino, aveva scritto un romanzo (*Il dottor Živago*) «tutto nell'ambito di una pulita e precisa tradizione tolstoiana», buono «per gli scaffali di famiglie borghesi»¹⁰, senza adeguare la sua voce eminentemente lirica alla prosa del romanzo. Glielo hanno rimproverato in molti: personalmente, penso che tutto sommato avesse ragione lui, almeno in parte, per quel che concerne il recupero pasternakiano d'una idea di realismo alternativa a quello dominante (quello “socialista”).

Su Blok, invece, credo di poter dire di essere in disaccordo con Ripellino: secondo lui anche nel caso di Blok si era davanti a un grandissimo poeta (da lui stesso tradotto con ammirevole dedizione¹¹) il quale, per un'attrazione extra-letteraria, aveva cantato l'ottobre rivoluzionario col poemetto *I dodici* senza risultati convincenti: ecco, io invece considero proprio questo il capolavoro più complesso e maturo di Blok.

Abbiamo parlato dei gusti del Ripellino critico: quale, invece, il contributo del Ripellino traduttore? E quale l'eredità che ha lasciato rispetto all'importanza della traduzione e all'attenzione filologica nelle scelte linguistiche e formali nella traduzione?

mi nuttivo della lezione di “rèprobi”, come Ròzanov, Belyi, Mandel'stam, Šklovskij: e Šklovskij non era allora di moda, ben pochi lo vezzeggiavano»: A. M. RIPELLINO, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 5-6.

⁸ C. G. DE MICHELIS, *Il futurismo italiano in Russia 1909-1929*, Bari, De Donato, 1973.

⁹ B. L. PASTERNAK, *La reazione di Wassermann. Saggi e materiali sull'arte*, con Introduzione di C. G. De Michelis, Padova, Marsilio, 1970.

¹⁰ Da *Appunti delle lezioni del prof. A. M. Ripellino* (A. acc. 1972-74), Roma 1973, pp. 1 e 3.

¹¹ *Poesie di Aleksandr Blok*, a cura di A. M. Ripellino, Milano, Lerici ed., 1960.

Come traduttore credo che Ripellino abbia offerto alla lingua italiana alcune tra le versioni migliori di poeti russi e céchi ai quali ha dedicato il suo primo volume critico¹², proprio anche grazie al fatto di essere poeta in proprio. Le stesse poesie di Pasternak tradotte da Poggioli e da Ripellino offrono un esempio di soluzioni diversissime. C'è, nelle traduzioni di Ripellino, una consapevolezza della creazione poetica tale da permettergli di rendere le poesie di Pasternak con il verso libero, preservandone così la sua natura semantica più autentica, cosa che altre traduzioni non erano riuscite a ottenere, optando invece per un tentativo di ricostruzione metrico-formale più tradizionale e riconoscibile al lettore italiano ma forzata e falsante rispetto alla proposta degli originali del poeta russo. Può essere in proposito illuminante la versione italiana, della stessa lirica pasternakiana¹³, di Poggioli (1933) e di Ripellino (1957):

Poggioli:

Stelle in cielo. Stanze senza ceri.
Sol che abbaglia. Pianto che s'estingue.
Scogli in mare. Vagano i pensieri.
Porge orecchio al Sahara la Sfinge.

Ripellino:

Correvano le stelle. Si sciacquavano in mare i promontori.
Il sale abbagliava. E le lacrime si rasciugavano.
Erano scure le camere. Correvano i pensieri
e la Sfinge porgeva l'orecchio al Sahara,

con un lento dispiegarsi d'una paratassi meditabonda che, a parte l'equivoco di Poggioli (che scambia "sale" con "sole"), pur sacrificando metro e rime, permette di cogliere lo specifico del procedimento metonimico¹⁴. Aggiungo che anche Ripellino (come tutti i traduttori) prende qualche abbaglio e che, per averne segnalato alcuni,

¹² A. M. RIPELLINO, *Storia della poesia ceca contemporanea*, Roma, Le edizioni d'Argo, 1950.

¹³ "Mčalis' zvezdy" (*Passavano veloci le stelle...*, 1923).

¹⁴ C. G. DE MICHELIS, *Prefazione* a B. PASTERNAK, *Poesie*, trad. di A. M. Ripellino, Torino, Einaudi, 1992, p. XIV.

sono stato accusato di coltivare il genere dei «secchi, scientificissimi carotaggi»¹⁵. Ciò detto, rimane la questione non marginale di Ripellino-slavista e Ripellino-scrittore...

In effetti, egli stesso appare molto consapevole della frizione che questi due ambiti della sua produzione, quello critico e quello poetico, rischiavano di generare: «Il mio mestiere di slavista, la mia etichetta depositata mi relegarono sempre in una precisa dimensione, in un ranch, da cui m'era rigorosamente vietato di evadere»¹⁶. Famosi in proposito sono i versi in cui si schermisce, non senza una certa dose di ironia, dalla possibile lettura della sua opera come quella di un puro slavista: «Slavista! Mi gridano donne con frappe sul capo / e con fettucce e colombe e fleurettes e cràuti e baubau. / Slavista! Mi assalgono omini violacei / [...] Chiedo perdono. È deciso. La prossima volta / farò un altro mestiere»¹⁷. Ma già un anno prima, anche nell'Introduzione di una sua raccolta di saggi, la slavistica veniva proposta come «evasione [...] dalle indagini specializzate per pochi savi, – come inusitata riserva di tesori poetici e pretesto di comparazioni»¹⁸. Forse in questa polemica s'intendeva attaccare più in generale la tendenza a etichettare nonché la consapevolezza, e l'orgoglio, di essere un incatalogabile. Tu come scioglieresti questo nodo?

Credo che Ripellino intendesse riferirsi metonimicamente, più che al concetto di slavista, a quello più generale di accademico. La sua capacità di sentire in maniera fondante l'espressione poetica l'ha guidato, viceversa, anche come critico: ma sempre critico anti-accademico o, meglio, extra-accademico.

¹⁵ Ivi, p. XV, n. 1; e cfr. A. FO, «Paralleli»: Ripellino dopo 25 anni, in *Dossier Ripellino*, «Il Caffè illustrato», n. 11, 2003, p. 45.

¹⁶ A. M. RIPELLINO, *Congedo*, in *La Fortezza d'Alvernia e altre poesie*, Milano, Rizzoli, 1967, p. 204; ora in ID., *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, Torino, Nino Aragno Editore, 2006.

¹⁷ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, Torino, Einaudi, 1969, poesia n. 2.

¹⁸ A. M. RIPELLINO, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, op. cit., p. 5.

In effetti, sembra questo il senso delle sue parole: basta rileggerle alla luce di quanto da lui stesso dichiarato, per tramite di parole altrui: «soprattutto vorrei che la critica fosse gaiezza: [...] Non di rado mi accade di bisbigliare a me stesso ciò che Šklovskij scrisse a Jakobson in una mirabile lettera quando Romàn era a Praga: “Tu sei un imitatore. La verità è che sei un clown: ma dimmi: perché fai l’accademico? Sono tedious, vecchi tre secoli. Sono incessanti, immortali”»¹⁹. E Ripellino poeta invece?

Come poeta, credo che Ripellino sia uno dei nomi da annoverare necessariamente come ottimo tra gli autori italiani per le sue prove poetiche d’Avanguardia.

Certamente Ripellino è stato un fuori-classe, anche per la sua formazione culturale unica e ricchissima...

Non c’è dubbio, a partire dalle sue competenze linguistiche, che comprendevano un diapason molto ampio: Ripellino aveva intrapreso per primi gli studi di ispanistica e poi era stato conquistato alla slavistica da Ettore Lo Gatto. Conosceva molto bene non solo il russo e, per i suoi interessi praguesi, il ceco, ma anche lo spagnolo, il tedesco, il francese, il polacco: è lui che ha scoperto *Le Botteghe color cannella*²⁰.

Dopo la laurea, quando era già collaboratore di testate giornalistiche studentesche e non solo, Lo Gatto lo aveva spinto a recarsi nel 1946, finita da poco la guerra, a Praga, città in cui Lo Gatto stesso era stato Direttore dell’Istituto italiano di cultura. Questo fatto mi colpisce, ricordando che poi, da Professore, nel 1967, mi avrebbe mandato, senza che io lo chiedessi, a mia volta a studiare il ceco a Praga.

A Praga, oltre alla lingua ceca, Ripellino studia la poesia ceca contemporanea, conosce questo paese; simpatizza in Italia con la sinistra, Socialisti e Comunisti, condividendone le grandi speranze utopiste in una società di liberi e uguali. Nel 1948

¹⁹ Ivi, p. 11.

²⁰ B. SCHULZ, *Le botteghe color cannella*, Torino, Einaudi, 1970.

aveva, infatti, aderito all'Alleanza per la difesa della cultura al fianco degli intellettuali schierati con il Fronte popolare e per un paio d'anni (1947-48) la sua firma comparve sull'organo del Partito comunista italiano (PCI) «l'Unità». Nel giugno dello stesso anno il colpo di Stato in Cecoslovacchia segnò per la prima volta (la seconda sarebbe stata vent'anni dopo) le sue scelte esistenziali, giacché il colpo di stato comunista, prendendo il potere, marginalizzava tutti gli autori a lui più vicini. È la prima svolta culturale e politica in Ripellino, che però, invece di impedire, rafforza ulteriormente in lui l'amore e l'interesse per la cultura ceca e praghese in particolare.

Sua moglie Ela è di Praga: la conosce quando teneva i corsi di italiano all'Istituto italiano di cultura, e i suoi primi corsi da professore incaricato saranno proprio di letteratura ceca, salvo poi approdare alla cattedra di Russo. Altro soggiorno importante in Boemia resta quello del 1965, quando la tisi lo ha attaccato nuovamente all'unico polmone ancora funzionante, e viene ricoverato a Dobříš.

Nel 1968, ormai collabora a «l'Espresso»; testimonia la primavera praghese, prima, e poi l'arrivo dei carrarmati sovietici nella capitale boema: non poteva esserci inviato più sensibile e consapevole di lui per cercare di descrivere, raccontare e comprendere i fatti céchi di quel momento storico.

Io personalmente mi sono, poi, appassionato e dedicato alla letteratura russa, mentre altri suoi allievi hanno coltivato gli studi di boemistica (Sergio Corduas è diventato professore di Ceco a Venezia e il più giovane Giuseppe Dierna è un critico e traduttore appassionato di letteratura boema).

È chiaro che l'unicità del suo contributo culturale sta nell'eccezionalità della sua formazione e della sua capacità di restituirla in una forma originale: d'altro canto, anche Italo Calvino lo considera un innovatore, dato che riuscì a inaugurare tra le altre cose anche una «saggistica nuova, in cui lo studio documentato diventa prosa creativa»²¹. La sua idea di critica letteraria è stata dichiarata con slancio da lui stesso:

²¹ Si cita da *Angelo Maria Ripellino poeta-slavista*, Atti del Convegno di Studi (Acireale 9-12 dicembre 1981),

«Sì, l'analogia porta a volte lontano, e si pavoneggia, rompendo i confini storici, ma io credo che il critico non debba temere gli accostamenti abusivi, gli agganci paradossali, le iperboli, gli anacronismi»²². Viene subito fatto di pensare al testo di enorme successo di pubblico che è *Praga magica*, ultimo e principale frutto del suo amore per Praga, la sua cultura, la sua storia, la sua gente.

Naturalmente, ma senza dimenticare altre prove maestre come *Il trucco e l'anima* (Einaudi, 1965), un'appassionata ricostruzione del mondo teatrale russo sullo sfondo della dicotomia Stanislavskij/Mejerchol'd²³ con cui vinse il Premio Viareggio. Ripellino, infatti, oltre che dalla letteratura e dalla poesia, fin dagli anni giovanili fu molto affascinato dallo spettacolo e soprattutto dal teatro. Tra le sue attività extra-universitarie vanno ricordate quelle di diretto impegno teatrale, non solo per la messa in scena di Blok nel 1971 e nel 1975 (con i suoi allievi), ma già con la collaborazione con Luigi Nono²⁴ e poi con la messa in scena del *Processo di Franz Kafka*²⁵.

Praga magica resta il suo canto d'amore per quella città, in tutte le sue sfaccettature, come dicevi sopra, condito di fattori sentimentali, biografici e personali.

Nel vortice barocco del suo linguaggio carico di tradizioni linguistiche varie e distanti, emerge una città-mondo da salvare con amore dalla morte portata dalla Storia. Appare evidente una permeabilità culturale e ideale, tra la formazione dello studioso e lo stile dello scrittore e altresì del poeta. Ci sono temi che ritornano in tutta la sua produzione poetica: in particolare, sarebbe interessante comprendere a quale idea di Barocco si riferisse nello specifico Ripellino.

a cura di M. Grasso, in «Lunario nuovo», V, 21-22, 1983, pp. 27-28.

²² A. M. RIPELLINO, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, op. cit., p. 8.

²³ Ripellino aveva anche studiato presso il Centro sperimentale di Cinematografia, sezione Regia, e stese poi, per l'*Enciclopedia dello spettacolo*, le voci relative al teatro dell'Europa orientale.

²⁴ N. SANI, «Intolleranza 1960». Luigi Nono – Angelo Maria Ripellino: il carteggio, in «Musica/ Realtà», XIII/39, 1992.

²⁵ A. M. RIPELLINO, *Il Processo di Franz Kafka*, Cooperativa del Teatro mobile diretta da Giulio Bosetti, allestimento di Ripellino-Kafka, *Il Processo*, 1975-1976, Verona, Antèditore, 1975.

Il Barocco di Ripellino è un'insolita e per certi versi geniale commistione di tre modelli da lui frequentati e amati: il primo è quello del Barocco spagnolo, nello specifico della sua realizzazione siciliana, invenzione di un mondo che egli percepisce principalmente per tramite della letteratura e del teatro, ma anche dell'architettura e di tutta l'arte visiva. Il secondo è certamente il Barocco russo di fine Settecento, che è dunque in ritardo rispetto al Barocco occidentale: a questo ha, ad esempio, dedicato i saggi sulla poesia di Deržavin *Le cascate e i grandi della terra* e *La morte e gli emblemi*, il cui *incipit* suona: «Tutta l'opera poetica di Gavrilla Derzavin s'impenna sull'incessante discordia tra la vita e la morte. La morte è per lui la riprova di come sia vana ogni brama, ogni vaghezza terrena. [...] La concezione della morte di Deržavin ha radici barocche»²⁶. Egli vede molto in Majakovskij il gioco moderno sulla poesia deržaviniana.

Il terzo modello naturalmente è il Barocco praghese, quello che nasce a Praga dopo la guerra dei Trent'anni, che ha distrutto la Praga hussita, dei fratelli boemi, facendo trionfare il modello asburgico. Quest'ultimo crea un Barocco nordico, soprattutto architettonico ma anche ideologico e infine letterario. Io credo che anche nei suoi versi, soprattutto gli ultimi, ci sia una forte componente di questo tipo: intendo, ad esempio, *La Fortezza d'Alvernia*, come ne è impregnato il testo stesso di *Praga Magica*.

Per concludere, avresti da raccontare un aneddoto vissuto da testimone, in prima persona, che ti è caro del tuo professore, Ripellino?

I ricordi più simpatici sono quelli legati alle feste di Natale che si tenevano all'Istituto di Filologia Slava nei primi anni Sessanta, con recite e scherzi (fatto piuttosto insolito anche per l'Università di quegli anni): ma non mi ricordo aneddoti particolari. Quello che mi ricordo bene, invece, risale al 1968 e secondo me sembrava

²⁶ A. M. RIPELLINO, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, op. cit., p. 17.

fatto apposta per caratterizzare la straordinaria individualità d'un personaggio come Ripellino.

Quell'anno, quindi dopo il suo ritorno da Dobříš, potenzialmente guarito, l'editore Einaudi raccolse alcuni suoi saggi nel libro che hai citato, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, che venne recensito con molto favore da «L'Osservatore Romano»: solo che, mentre la notizia della malattia di Ripellino s'era diffusa, non accadde altrettanto per quella della sua ripresa; e, recensendo i suoi scritti, l'organo del Vaticano lo dava per scomparso. Il '68 era anche l'anno della contestazione: durante una lezione di Russo si presentò un militante tenendo una concione in sinistrese stretto («bisogna andare alla ridefinizione del ruolo...») per dichiarare che era ora di smetterla con “l'isola d'oro nel mare di merda” (la simpatica definizione del nostro Istituto veniva, credo, dal ricordo delle feste di Natale). Ripellino non solo non lo interruppe, ma alla fine dichiarò che il giovane aveva ragione, solo che queste cose andavano dette ai vivi, non agli scomparsi, ai “lèmuri” come lui: al che il militante cominciò a prendersela con i professori che facevano gli spiritosi, ma qui Ripellino non lo lasciò finire e gli mostrò la pagina dell'«Osservatore Romano» che lo dava per trapassato; questa volta il suo interlocutore rimase basito e se ne uscì incredulo e mogio.

Ma la cosa non finì lì, perché Ripellino scrisse al giornale vaticano ringraziandolo per la recensione, ma comunicando altresì che era ancora vivo; l'organo della Santa Sede replicò che si doleva per l'equivoco, ma che non era uso pubblicare smentite: avrebbero riparato eventualmente recensendo un suo nuovo lavoro, e facendo capire che l'Autore era vivente. Ripellino, divertito, raccontò tutta questa storia su «L'Espresso». E così io, in un mio articolo a lui dedicato a poca distanza dalla sua prematura scomparsa²⁷.

Ida De Michelis

²⁷ C. G. DE MICHELIS, *Quella volta che morì per sbaglio*, in «L'Espresso», n. 18, 1978.

«Io che amo limar le parole come pietre dure»

Note sul lessico di Praga magica

*Alla memoria di Lucia De Luca, mia nonna:
al suo tavolo ho lavorato a questa pragería*

In via preliminare occorre esplicitare le ragioni per cui si è deciso di isolare un momento dell'ampia produzione di Angelo Maria Ripellino e di condurre sondaggi linguistici su *Praga magica*¹.

Anzitutto, a differenza di *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*² e di *Saggi in forma di ballate*³, non si tratta di una raccolta di saggi. Ferma restando la fondamentale unitarietà stilistica dell'autore⁴, il taglio monografico assicura a *Praga magica* una maggiore compattezza formale (e il fatto è tanto più notevole se si ricorda che Ripellino vi lavorò almeno sin dal 1957)⁵. In secondo luogo, in *Praga magica* viene accentuato quel pluristilismo che si traduce nella pulsione all'arcaismo e al cultismo accusato, già osservabile nei precedenti saggi maggiori, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*⁶ e *Il trucco e l'anima*⁷. Infine, non va trascurata la ricchezza tonale

¹ A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973.

² A. M. RIPELLINO, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968.

³ A. M. RIPELLINO, *Saggi in forma di ballate*, Torino, Einaudi, 1978.

⁴ L'unitarietà stilistica di Ripellino poté essere colta anche come un limite. Si legga in proposito il passaggio di una lettera di Italo Calvino a Franco Fortini (26 gennaio 1972): «gli slavisti con una personalità, stringi stringi sono solo due: Ripellino che è sempre uguale, e Strada che fa saggi documentati e anche importanti ma troppo lunghi e dotti per la sede» (I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di C. Milanini, Milano, Mondadori, 2000, p. 1141).

⁵ La prima cellula ideativa di *Praga magica* si trova in una lettera inviata a Italo Calvino il 18 febbraio 1957: «Questa delle radici ceche di Kafka è una storia che mi incanta da lungo tempo: credo che i legami siano molto più forti di quanto si creda comunemente. E può darsi che, quando vi avrò consegnato *Majakovskij e il teatro del suo tempo* (spero di finirlo entro giugno), io vi proponga un libro di saggi intitolato *Alchimia di Praga* o in modo simile sulla sua sintesi di cultura ceca e tedesca, sul "gusto" della sua cultura, sull'umorismo di Švejk, ecc.» (A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, Torino, Einaudi, 2018, pp. 24-25, 25).

⁶ A. M. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959.

⁷ A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 1965.

dell'opera: com'è noto, Ripellino non si è limitato a infondervi tutta la sua cultura boemistica ma, complici i drammatici fatti di Praga, ne ha fatto anche il luogo della nostalgia elegiaca, della denuncia politica e dello sfogo ironico-polemico. In altri termini, leggere *Praga magica* significa confrontarsi con un critico stilisticamente maturo, oltretutto indotto dalle circostanze a immettere nella sua scrittura umori privati; a rinunciare in parte, cioè, agli schermi della trasfigurazione letteraria e del falsetto manieristico.

Praga magica si presterebbe a un'analisi a più livelli, non essendovi versante, dai minimi fatti grafico-interpuntivi a quelli sintattici e retorici, che non sia dall'autore sollecitato espressivamente. In verità, circoscrivere un versante è operazione sempre arbitraria giacché, poniamo, la spinta arcaizzante rifrange sul piano fonomorfologico non meno che su quello lessicale. Tuttavia, non essendo possibile qui una disamina ad ampio spettro, sarà indagato il lessico, che rimane tra le spicanti ragioni di interesse e di fascino dell'opera. Operazione indispensabile sarà quella di introdurre un principio di ordine nella selva del vocabolario ripelliniano, chiarendo lo statuto del singolo lessema: proporre categorie distintive potrebbe scongiurare valutazioni sommarie, dovute spesso a una mancata o disattenta consultazione dei dizionari storici.

Il lessico è, certo, l'aspetto più vistoso dell'impasto tra barocco ed espressionistico ricercato da Ripellino. La valutazione delle escursioni stilistiche dell'autore non è, però, l'unico esito dell'indagine lessicale: con maggior guadagno, essa può snidare strategie allusive anche dissimulate. Infatti, scontata l'onnipervasiva patina lessicale anticheggiante, vi sono lessemi, sintagmi e giri di frase che spiccano sulla pagina, sollecitando verifiche intertestuali⁸. Si avverte che al secondo scopo restano strumenti indispensabili i dizionari storici (per questo studio si sono consultati il Tommaseo-Bellini⁹ e il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*¹⁰).

⁸ Sia consentito rimandare a D. DI FALCO, «Un'ebbra molteplicità di rimandi e reminiscenze»: tessere cinquecentesche in *Praga magica* di Angelo Maria Ripellino, in «Giornale di Storia della Lingua Italiana», anno II, 2, 2023, pp. 83-114.

⁹ N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana nuovamente compilato*, Torino, Società Unione Tipografica-Editrice, 1865-1879.

¹⁰ S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961.

Le pagine che seguono non offrono uno spoglio completo del lessico di *Praga magica*, poiché, sia pure in maniera selettiva, si è concentrata l'analisi sul lessico italo-romanzo; si è rinunciato, pertanto, a spogliare i forestierismi, che pure sono tarse rilevanti del mosaico, e si sono proposti alcuni percorsi esemplificativi: ideali avvisi per un glossario ripellino.

Il tratto che subito colpisce il lettore è la pleora di cultismi e arcaismi. Si tratta di una letterarietà introiettata; in *Praga magica* però il rincaro iperletterario può leggersi anche come espediente mimetico nei riguardi di una città letteraturizzata. La patina arcaizzante, per parte sua, può intendersi funzionale alla resa di una realtà onirica o fiabesca (ma non per questo immune dai colpi della storia). Dunque, in *Praga magica* il preziosismo lessicale mira a imitare e insieme a stilizzare il proprio oggetto.

Si propone di seguito una selezione degli arcaismi e dei cultismi. Si avverte che qui e nei prossimi elenchi i sostantivi sono presentati al singolare, gli aggettivi al maschile singolare e i verbi all'infinito. Per ragioni di ordine espositivo, sulla scorta delle marche d'uso impiegate dal *Grande Dizionario della Lingua Italiana* ("ant." e "letter."), si illustreranno dapprima gli arcaismi, in seconda battuta i cultismi e, infine, quei lessemi ancipiti contrassegnati dalla doppia marca (alle voci seguirà direttamente l'indicazione dei relativi numeri di pagina della prima edizione di *Praga magica*):

1) arcaismi:

sostantivi: *amostante* 57, 150; *antichezza* 210; *arcadore* 111, 122, 227, 258; *arlotto* 278; *ballería* 240; *barro* 111, 186; *battibuglio* 152; *bellicone* 95; *berrettino* 204; *cacapensieri* 150, 271; *cacaspezie* 254; *candaría* 320; *carniprivio* 108; *chietino* 239; *cinguettatore* 86; *conietto* 84; *contracuore* 128; *cunno* 170; *decrepità* 104; *derelizione* 57; *discoloramento* 122; *elisirvite* 84, 110, 131, 133; *estranía* 68; *falimbello* 250; *fiutastronzi* 299; *forsennería* 264; *frappone* 111, 148; *gastrimargía* 108, 311; *giorgio* 39; *giornèa* 120, 186; *giorneone* 275; *goezía* 159; *guidone* 38, 153; *gutteria* 302; *infilacciata* 56; *ingannamento* 7; *mansione* 314; *marranchino* 148, 265; *murmurazione* 160; *recitamento* 258; *satrapería* 237; *sbricaría* 22; *squacquerata* 153; *stuzzicatoio* 56; *tréccola* 34; *tremaruola* 254;

aggettivi: *affumato* 254; *arrappato* 105, 260; *babbuino* 206, 216, 299; *battaglieresco* 327; *bismatto* 50; *cespicante* 175; *ciarliero* 285, 325; *cloacoso* 137, 148, 268; *confacevole* 157; *cupidinesco* 88; *deliquioso* 173, 211; *ghiribizzante* 104; *golioso* 212; *impiccatoio* 22, 254; *impronto* 118, 184; *intricoso* 297; *mutuale* 30; *paladinesco* 254; *predicadoresco* 244; *servigiale* 23; *tossicoso* 9; *ubriachesco* 290; *venatico* 78; *volatico* 78;

verbi: *anneghittire* 201; *antivenire* 223; *arcare* 222; *carminare* 171; *cespitare* 13; *chimerizzare* 299; *infollire* 50; *ingoffare* 301; *malandrinare* 236; *perversare* 237; *prosperare* tr. 31, 147, 180, 307, 331 ecc.; *sbaiaffare* 6; *sbellettare* 12; *smargiassare* 132; *trasviare* 54, 288;

avverbi: *catalone catalone* 242; *squarciatamente* 301;

2) cultismi:

sostantivi: *acervo* 99; *aere* 63, 73, 156; *antiveggenza* 117; *beltà* 30; *certame* 237; *cominciamento* 248, 324; *cúbito* ‘gomito’ 153; *decrepitudine* 133, 154; *desolatezza* 336; *dipintore* 216, 339; *dovizia* 25, 66, 272n; *dubitazione* 232; *ebetudine* 21; *effemerità* 332; *fantasima* 214, 242, 266, 344 (anche dial.); *frale* ‘corpo’ 212, 257; *furfantaggine* 131; *gargotta* 263, 285, 287; *genía* 285; *grícciolo* 241, 289; *incantazione* 240; *inopia* 235, 267; *invaghimento* 327; *lugubrità* 10, 36, 333; *oblivione* 233; *orridità* 214; *palagio* 202, 208, 238; *procella* 258; *progenie* 295, 331; *protoplasto* 94, 117, 157; *speco* 266; *timidità* 16;

aggettivi: *acheronteo* 200; *arto* 110; *cimmerio* 69, 333; *cinereo* 203, 343; *contumace* ‘ribelle’ 166; *ctonio* 77, 185, 344; *disavvenente* 172; *diserto* 197; *dormiglioso* 203; *ferale* 36, 60, 72, 202, 233; *gabelliere* 52, 126; *gargantuesco* 108; *igneo* 216; *immoto* 201, 329; *inclito* 139; *indissipabile* 198; *inesausto* 330; *insoave* 38; *lurco* 311; *lusinghevole* 11, 143; *maleolente* 149, 307; *malinconioso* 10, 78; *mascherevole* 331; *mattinale* 73, 74; *oggiadiano* 239; *olezzante* 174; *purpureggiante* 134, 343; *raggruzzato* 292; *reclino* 48; *recondito* 209; *reinesco* 244; *ridesto* 59; *saturnico* 333; *stigio* 204; *stomacoso* 111, 130, 221; *streghesco* 29, 63, 120, 134, 208, ecc.; *villereccio* 302;

verbi: *addimandare* 114, 157, 331; *antivedere* 118, 154, 350; *attediare* 310; *commendare* 233; *dirupare* 126; *disgradare* 162¹¹; *disordinare* intr. 224; *inanimire* 196; *incedere* 59, 140, 158, 162, 213, 267; *infognare* 271; *inselvare* 266; *intermettere* 86; *intrudere* 166; *mentovare* 319; *precantare* 117; *preterito* 197; *principeggiare* 120; *rammemorare* 156, 173, 204, 226; *satireggiare* 328; *scimmieggiare* 340;

avverbi: *immantinente* 167;

3) cultismi e arcaismi:

sostantivi: *arbore* 95; *arsione* 104, 235; *capelliera* 262; *cencro* 212; *fatagione* 138, 162; *gualdana* 104; *lambicco* 81, 84, 122, 160; *liofante* 103; *lunicorno* 93; *magalda* 11; *malenconia* 330; *mercatanzia* 93; *merore* 73, 198, 332; *nigredine* 110; *notomía* 129; *nullezza* 257; *oblivione* 233; *oste* 57; *perdimento* 61; *perdonanza* 235; *possanza* 257; *Quadragesima* 85, 186; *sbricco* 49, 244, 263; *sirte* 315; *tardanza* 37; *torneamento* 18; *trasognamento* 58, 240; *umidore* 333; *unguentario* 111, 132, 225; *vestimento* 295; *vipistrello* 131;

aggettivi: *diavoloso* 255; *dicevole* 222; *diserto* 197; *flagizioso* 68, 89, 169; *fuggevole* 261; *ipocondrico* 212; *lezzoso* 205; *lutoso* 175, 217, 232; *mattaccinesco* 50; *minaccevole* 37; *nefario* 231; *negricante* 216; *quattridiano* 198; *rallegrativo* 331; *rincescevole* 27; *rusticale* 235; *salutevole* 138, 179, 233; *sconsigliato* 341; *sgomentevole* 345; *spassevole* 26; *supercilioso* 113, 186; *venusto* 179;

¹¹ «Un banchetto da disgradare quello imbandito da Faust nell’immaginario maniero»: p. 162. Il verbo, con il valore di ‘lasciarsi di gran lunga addietro nel paragone’, è frequentemente impiegato da Ripellino in questo tipo di proposizione consecutiva implicita (con valore enfatico). Cfr. A. M. RIPELLINO, *Saggi in forma di ballate*, op. cit., pp. 93, 148, 188, 204, 258.

verbi: *aspreggiare* 296; *lupeggiare* 6; *maleficiare* 161, 327; *notomizzare* 177; *obliare* 262; *proverbiare* 346; *rassembrare* 21, 103, 334, 342; *rimembrare* 30; *tapinare* 187; *verminare* 68; *vulnerare* 232.

Il campionario è eterogeneo: in esso, ad alcune voci in effetti rare, se ne affiancano altre di più convenzionale letterarietà. Esso suggerisce, però, che una delle strategie con cui Ripellino può ottenere l'escursione verso l'alto è l'opzione degli allomorfi meno frequenti. Si sono citati *minaccevole* e *spassevole* (preferiti a **minaccioso* e **spassoso*); e si considerino ora alcuni suffissati in *-mento* (*apparimento* 255; *distruggimento* 313; *ingannamento* 7; *recitamento* 258) e in *-oso* (*intricoso* 297; *malinconioso* 10, 78; *tossicoso* 9), dei quali è agevole ricostruire la variante virtuale.

A parte va dato conto di alcuni lessemi non attestati dai dizionari perché poco comuni o perché franche iniziative d'autore:

sostantivi: *ammansimento* 235; *amputatore* 117; *annodacapestri* 226; *arcanità* 10; *argentovivo* 23; *canitudine* 264; *catoptramante* 131; *demonía* 12, 41, 67, 82, 217; *frittatta* ovvero 'pasticcione' 284; *inutilizza* 95, 99; *putridezza* 200; *rubacavalli* 288; *tavernicolo* 300; *teatromane* 349; *tempellío* 229;

aggettivi: *fungario* 345; *ingermanito* 45; *orfanile* 268; *panotticale* 225, 296; *rampicoso* 256; *salterello* 331; *sgocciaboccali* 311; *talmudiano* 159;

verbi: *negricare* 269 (retroformazione da *negricante*).

Si può osservare che *annodacapestri*, *rubacavalli* e *sgocciaboccali* sono composti verbo+nome che ricordano lo stile di Pietro Aretino (né in *Praga magica* mancano, a questo e ad altri livelli, certificabili riprese aretiniane)¹². Si tratta di epiteti che definiscono polemicamente alcuni tipi umani e che si fondano sull'accostamento di due termini: di norma, uno di questi è diafasicamente marcato verso il basso.

Qualche parola, infine, su *tavernicolo* o 'frequentatore di taverne': composto dal s. f. *taverna* con l'aggiunta del confisso *-colo*, è con ogni evidenza modellato su *cavernicolo*. Il Vocabolario Treccani inserisce il termine tra i neologismi del 2008, allegando articoli di quotidiani che si riferiscono a *Bestiario veneto. Parole mate* (Biblioteca dell'Immagine 1999) di Marco Paolini. La voce è integrabile con

¹² Si veda D. DI FALCO, «Un'ebbra molteplicità di rimandi e reminiscenze»: tessere cinque-secentesche in *Praga magica di Angelo Maria Ripellino*, art. cit., pp. 99-100.

l'attestazione ripelliniana; anzi, la coniazione va ulteriormente retrodata, giacché si rinviene nel *Marchese Lorenzo* (S. F. Flaccovio Editore 1968) di Luigi Bruno Di Belmonte. Beninteso: com'è frequente nel caso di occasionalismi scherzosi, si tratterà qui di poligenesi e non di influenza diretta.

Saranno sufficienti due ordini di esempi, poi, a cogliere la carica preziosistica e insieme ironico-straniante dei tecnicismi:

sono desunti dal serbatoio della medicina *bezoar* 93 e *nictàlopi* ossia 'dotato di buone capacità divisive durante le ore notturne' 36-37: se il primo termine è opportunamente corredato dalla glossa «pietra gastrica dalle virtù misteriose» (precisamente: antidotali), il secondo è usato in senso figurato, come arduo sinonimo di 'nottambuli';

hanno sentore dannunziano i tecnicismi botanici, e specialmente le sdruciole con accento esornativo: *assafetida* 105; *borràggine* 132; *coloquintide* 131; *dròssere* 175; *drupe* 107; *ermodàtili* 84; *frútici* 142; *melappia* 107; *nepènti* 175; *pelargòni* 204; *reubarbaro* 84 (forma ant. o pop. di *rabarbaro*); *turbitto* 84. Uscendo da *Praga magica*, si ricordi una nota similitudine auto-esegetica che rivela non banali competenze botaniche: «mi convinsi che il discorso critico, trovando nel testo a cui si avviluppa sostegno come una pianta epifitica, può diventare autonomo poemetto in prosa, con cesure e cadenze e metafore e divagazioni e sortite in campi adiacenti»¹³. Qui l'accento agli sconfinamenti intellettuali autorizza il ricorso a tecnicismi inattesi e conferma l'insofferenza di Ripellino per una cultura esclusivamente letteraria.

Quanto alle macchie dialettali, esse non sono numerose in assoluto ma nondimeno segnano in *Praga magica* un incremento rispetto ai saggi precedenti. È prevedibile che ad esse, specialmente se colorate disfemicamente, venga affidato il compito di realizzare escursioni discendenti e di intensificare l'espressività del dettato:

napoletanismi: *cacaturo* o 'latrina' 261; *cacazzaro* o 'incontinente' 306; *cascettella* o 'cassetta' 100; *catacumbaro* o 'sepolcrale' 143; *cocozza* o 'zucca' 207; *mazzamauriello* o 'diavolo' 223; *scarrupato* o 'fatiscente' 36; *strummolo* o 'trottola' 284. È ormai chiaro che la cospicua presenza del napoletano si motiva con le riprese allusive da Giambattista Basile e Giordano Bruno¹⁴. Basti dire che Ripellino arriva a prelevare da Basile un sintagma la cui napoletanità è eccezionalmente preservata anche a livello fonomorfologico: «no palazzo de sfuorgio» 162. Di molti napoletanismi può pertanto dirsi che, alla funzione vivacizzante, assommano quella di segnali di allusività;

romaneschismi: si segnala la locuzione idiomatica *spedire agli alberi pizzuti* ovvero 'uccidere' 233, che rimodula *anna' all'alberi pizzuti* o 'morire' (il riferimento è ai cipressi caratteristici del cimitero del Verano). Ripellino, che visse a Roma sin dal 1937, potrebbe aver incettato la locuzione sul campo; tuttavia, non è esclusa una mediazione letteraria, giacché essa figura nel glossario accluso a *Ragazzi di vita* (1955)¹⁵. Di tenere

¹³ A. M. RIPELLINO, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, op. cit., p. 7.

¹⁴ Cfr. D. DI FALCO, «Un'ebbra molteplicità di rimandi e reminiscenze»: *tessere cinque-secentesche in Praga magica di Angelo Maria Ripellino*, art. cit., pp. 102-105.

¹⁵ Si veda P. P. PASOLINI, *Romanzi e racconti: 1946-1961*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori,

cimiteriale è pure *vespilloni* o ‘becchini’ 345, attestato anche in *Saggi in forma di ballate* 74, 213 e in una poesia di *Notizie dal diluvio*¹⁶.

sicilianismi: benché la Sicilia e Palermo siano menzionati in alcune digressioni autobiografiche¹⁷, Ripellino non pare attingere al serbatoio del siciliano. In questo lo slavista si distacca dai suoi conterranei oscillanti tra manierismo ed espressionismo (Gesualdo Bufalino, Vincenzo Consolo, Stefano D’Arrigo); i quali però alla manipolazione del dialetto natio erano forse indotti dall’ambientazione dei propri romanzi. È stato comunque possibile spigolare un *bastasi* o ‘facchini’, ‘villani’ 148, che pure non è esclusivo del siciliano.

toscanismi: nel siciliano Ripellino paiono prevalentemente adibiti, come già in Gadda, al raggiungimento di un «tono comico o comunque conversevole»¹⁸: *brincello* o ‘pezzetto’ 226; *incincignato* o ‘sgualcito’ 151; *intabaccato* o ‘innamorato’ 253; *moscino* o ‘moscerino’ 109 (di area pisana ma anche emiliana: vd. il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* cit., s. v.); *mutolo* o ‘muto’ 164; *rimpiattino* o ‘nascondino’ 205; *sbréndolo* o ‘pezzo di indumento lacerato che penzola’ 126, 151, 226, 245; *sbricio* o ‘misero’ 75, 254, 272, 288; *sciannato* o ‘disordinato’ 287; *spaventacchio* o ‘spauracchio’ 39; *spippolare* o ‘dire con facilità e naturalezza’ 296; *stroschia* o ‘broda’ 306; *strullo* o ‘sciocco’ 310; *tentennino* o ‘tentatore’ 18; *tramenío* o ‘tramenare continuo e insistente’ 132; *trítolo* o ‘minuzzolo’ 294;

venetismi: spicca *zaffo* o ‘sgherro’ 300, la cui conoscenza è probabilmente mediata dalla lettura della *Piazza universale di tutte le professioni del mondo et nobili et ignobili* (Venezia 1585) di Tommaso Garzoni (vd. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, op. cit., s. v. *zaffo*).

Chi si affaccia sul lessico di *Praga magica* resta colpito dai numerosi alterati, tipico banco di prova degli scrittori espressionisti. Gli alterati cooperano alla saturazione cromatica della pagina, a quell’effetto di tutto-pieno che esorcizza un *horror vacui* di ascendenza barocca. Si badi che il tutto-pieno non si traduce nell’affastellamento di elementi inessenziali: malgrado la sua coazione all’elenco, Ripellino non è autore effuso e lutulento. I suffissati sono, al limite, un espediente per riuscire semanticamente ricchi con economia di mezzi, rinunciando a parole funzionali o vuote. Un minimo esempio: «sudiciume stregresco» anziché «*sudiciume da strega/proprio di una strega».

Premesso che stilisticamente significativo è l’addensarsi dei suffissati, si rinvencono lessemi plurisuffissati (*gatonaccio* 115 e *zucconaccio* 167) e alterati, prossimi o contigui, con suffissi diversi (ad es.: «Il Bibliotecario arcimboldesco ha una cubicità scatolosa», a p. 102).

Di seguito, un campionario selettivo dei principali suffissi derivativi:

2008, p. 769.

¹⁶ Si veda A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, Torino, Einaudi, 1969, n. 39, p. 49 [39, v. 7].

¹⁷ Cfr. A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, op. cit., pp. 149, 324.

¹⁸ L. MATT, *Gadda: Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2006, p. 15.

I) suffissi alterativi:

-accio: *orsaccio* 108; *gattonaccio* 115; *improntaccio* 118; *torraccia* 127; *vecchiaccio* 131, 243; *gattaccio* 154; *corpaccio* 165; *casacce* 206; *palazzaccio* 210; *soldatacci* 226; *crudelaccio* 244; *cagnaccio* 253, 283; *omaccio* 269; *cappellaccio* 319; *soggettacci* 332
-astro: *metafisicastro* 177;
-azzo: *tettazze* 276
-erello: *tristerello* 282;
-iccio: *infermiccia* 35; *torbidiccio* 216;
-uccio: *polaccuccio* 126; *gambucce* 293;
-uzzo: *botteguzze* 46, 210; *peluzzo* 100; *cittaduzza* 159, 259; *straduzze* 248, 249, 256:

II) derivazione nominale denominale:

-eria (e -ería, con segnatura dell'accento acuto): *bislacchería* 271; *buffoneria* 302; *coglioneria* 309; *cretineria* 297; *fintería* 317; *furberia* 274; *frascheria* 277; *giullería* 291; *golemería* 186; *grulleria* 301; *gutteria* 302; *minchioneria* 296; *minutería* 93; *pagliacceria* 233, 349; *praghería* 229; *scenería* 82, 214, 219, 227; *trappolería* 274;
-ismo: *maccheronismo* 193;
-ità: *arcanità* 10; *babbeità* 311; *funebrità* 212, 217; *notturnalità* 333; *pragheità* 15, 47, 178, 210, 336; *rodolfinità* 131;

III) derivazione nominale deaggettivale:

-ismo: *eccentrismo* 331; *funebrismo* 201 (già in *Il trucco e l'anima* 267); *teatralismo* 238;

IV) derivazione nominale deonomastica:

-iade: *golemiade* ovvero 'opera sulle imprese del Golem' 186;
-logia: *eiffellogía* ossia 'scienza della Torre Eiffel' 340;

V) derivazione aggettivale denominale:

-ico: -ico: *farfallico* 332; *golemico* 186, 187; *manichinico* 185 (già attestato in *Il trucco e l'anima*, op. cit., 368); *murillico* 219; *pierrotico* 47;
-oidale: *chaplinoideale* 298 (anche in *Saggi in forma di ballate*, op. cit., 162);
-oide: *kafkoide* 27, 186;

VI) nomi con suffissi collettivi:

-ume: *vecchiume* 23, 207; *seccume* 186, *marciume* 205, *cianciume* 246, *tenerume* 281;

VII) derivazione verbale denominale:

-izzare: *bagattellizzare* 298; *chimerizzare* 299; *ofelizzare* 205.

Alcune postille. I suffissati in *-ico* non sono attestati dai dizionari e, se si eccettua *farfallico*¹⁹, sono da ritenersi invenzioni d'autore. Delle formazioni astratte in *-ità*, invece, possono attribuirsi a Ripellino *babbeità* e soprattutto i notevoli *pragheità* e *rodolfinità*. In particolare, *pragheità* viene chiosato dall'autore alla prima occorrenza come l'«elemento occulto» consustanziale alla città. La base lessicale, del resto, è produttiva: oltre a *praghesco* 19, 344 (cfr. *infra*), si consideri *praghería*, termine con il quale l'autore, con sprezzatura metaletteraria, designa l'opera che va scrivendo.

Sono pigmenti locali i suffissati in *-azzo* e in *-uzzo*: *-azzo* è la variante meridionale (ma anche settentrionale) di *-accio*, mentre *-uzzo*, variante di *-uccio*, è più frequente nel Mezzogiorno²⁰.

Un discorso a parte merita *-esco*. Il suffisso, particolarmente sfruttato, è «molto produttivo nella formazione di aggettivi che esprimono relazione, appartenenza, qualità, anche se generalmente con una marca ironica o spregiativa»²¹. Non sono mancate interpretazioni suggestive di tale ricorsività: secondo Franco Pappalardo La Rosa, lo slavista impiegherebbe il suffisso per riprodurre «mimeticamente suoni simili a quelle delle parlate slavofone»²². È però più verosimile che agisca ancora il modello di Pietro Aretino; in ogni caso, la constatazione della rilevanza della morfologia

¹⁹ Già attestato nel madrigale 915 di A. GUASCO, *Tela cangiante del signor Annibal Guasco alessandrino...*, Milano, per l'erede del quon. Pacifico Pontio, & Gio. Battista Piccaglia, 1605, p. 305.

²⁰ Cfr. *La formazione delle parole in italiano*, a cura di M. Grossmann e F. Rainer, Tübingen, Niemeyer, 2004, pp. 286, 289.

²¹ G. ADAMO, V. DELLA VALLE, *Che cos'è un neologismo*, Roma, Carocci, 2017, p. 45.

²² F. PAPPALARDO LA ROSA, *Lo specchio oscuro. Piccolo-Cattafi-Ripellino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 182.

derivativa in *Praga magica* sollecita a verificarne i legami con gli stilemi propri della commedia cinquecentesca²³.

I suffissati con *-esco* presenti in *Praga magica* possono suddividersi in tre gruppi:

i suffissati con attestazioni lessicografiche (quando non altrimenti indicato, si intende che il repertorio lessicografico di riferimento è il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* cit.): *amantesco* 241 (cfr. Dizionario Tommaseo-Bellini cit.); *asinesco* 234; *bambinesco* 290; *briconesco* 301; *buffonesco* 279; *battaglieresco* 327; *casermesco* 184; *cupidinesco* 88; *diavolesco* 329; *donnesco* 282; *fanfaronesco* 295; *gargantuesco* 108; *imperialesco* 237; *mattaccinesco* 50; *paladinesco* 254; *predicatoresco* 244; *puttanesco* 350; *reinesco* 244; *stregesco* 29, 63, 120, 134, 208, ecc.; *turchesco* 253; *ubriachesco* 290; *zannesco* 161, 179, 331;

i suffissati privi di attestazioni lessicografiche ma non inediti (perché presenti nella tradizione letteraria o perché comunque registrati nel *corpus* di Google Libri): *ballatesco* 82; *baraconesco* 276; *boiesco* 114, 192, 227, ecc.; *cartellonesco* 245; *demoniesco* 57; *fantoccesco* 105; *labirintesco* 314; *latrinesco* 307; *marionettesco* 105; *orologesco* 180; *rospesco* 105; *turlupinesco* 118, 298; *violinesco* 113;

i suffissati neologici, attribuibili cioè alla *vis* inventiva dell'autore: *chagallesco* 137; *holanesco* 349; *kubinesco* 236, 286²⁴; *praghesco* 19, 344.

La ricerca lessicale e la manipolazione suffissale denunciano l'insoddisfazione per la parola di grado zero, che viene surdeterminata per un fondamentale piacere dell'espressività. Inoltre, il groviglio linguistico riflette, come in Gadda, il groviglio del mondo; ma Ripellino, anche tramite il dispositivo dell'elenco, sa approntarne continue ipotesi di sistematizzazione: il barocchismo del mezzo non deve oscurare la fiducia nella ragione. Non diversamente Rodolfo II, affastellando *mirabilia* nella sua *Wunderkammer*, tentava omeopaticamente di porre un argine al disordine del mondo.

Del pari, le parole non sono incorporee ma «chiantute», come quelle predilette da Giambattista Basile²⁵; non sono puro *flatus vocis* ma pietre dure da limare²⁶. È questa «un'immagine da orafo [...] squisitamente praghese e rodolfina»²⁷: ma

²³ Sul tema, si veda C. GIOVANARDI, «*Pedante, arcipedante, pedantissimo*». Note sulla morfologia derivativa nella commedia del Cinquecento, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 7, 1989, pp. 511-32.

²⁴ Si tratta di aggettivi di relazione tratti rispettivamente da Marc Chagall, Vladimír Holan e Alfred Kubin.

²⁵ Il sintagma «parole chiantute» proviene dal v. 116 della IX egloga (*Calliope*) delle *Muse napoletane* di Basile (vd. G. B. BASILE, *Lo Cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de peccerelle, Le muse napoletane e le lettere*, a cura di M. Petrini, Bari, Laterza, 1976, pp. 562-63.

²⁶ A. M. RIPELLINO, *Praga magica* cit., p. 7.

²⁷ G. TRAINA, *Osservazioni su Praga magica, libro specchio di Angelo Maria Ripellino*, in *Maestra ironia. Saggi per Luca Corti*, a cura di F. Nassi e A. Zollino, Lugano, Agorà & Co., 2018, p. 198.

l'accento alla durezza dell'oggetto-parola conferisce all'enunciato una volitività michelangiolesca, che carica in senso agonistico il preziosismo ripelliniano.

Una spia di questa insoddisfazione verbale è anche il ricorso a quei conglomerati nominali con lineetta caratteristici della nostra prosa espressionistica (si pensi a Giovanni Boine²⁸) e futurista. Essi servono a rendere la compresenza e l'interscambiabilità delle componenti della realtà; e precisamente della realtà di Praga, dove è di regola la metamorfosi e dove paiono sospesi i principi di identità e non-contraddizione. Una scelta: *città-libro* 8; *casamenti-caserme* 36; *formicaio-fabbrica* 56; *avvocato-letto* 63; *astrologo-funambolo* 81; *oratorio-spelonca* 97; *biblioteca-apoteca* 102; *naso-libro* 102; *volto-serraglio* 103; *case-giocattolo* 113; *chioma-canestro* 115; *mastini-luciferi* 128; *scarpe-barcacce* 151; *scarpe-coturni* 164; *Golem-cavallo* 169; *angelo-golem* 172; *theatrum-patibolo* 194; *città-reliquario* 201; *corridoi-catacombe* 229; *Città-strega* 234; *edifici-balene* 236; *dame-demòni* 272; *nasoturacciolo* 302. Forse debitore di certa prosa filosofica è un conglomerato verbale con sostantivizzazione dell'infinito: «questo non-batter-ciglio», a p. 297.

D'altro canto, i conglomerati sono interpretabili anche come similitudini condensate. Ciò conferma l'idea – non intuitiva – di un Ripellino in grado di intercalare soluzioni compendiose ed economiche nella sua scrittura sovraffollata. Questo tipo scorciato di similitudine si configura, del resto, come una *variatio* sistolica rispetto a tipi ben più effusi: quelli introdotti, cioè, da *allo stesso modo di*, *al pari di*, *a guisa di*.

Si è visto come si riverberi a livello linguistico-stilistico la concezione magica di Ripellino, cui è complementare l'attitudine a leggere Praga con le lenti dell'erudizione: di conseguenza, sono labili le paratie che dividono mondo scritto e mondo non scritto. Ecco, allora, soluzioni antonomastiche e forme passate dal nome proprio al nome comune: *arcimbardo* 339; *bertoldo* 286; *cagliostro* 131, 329; *coviello* 257; *dulcamara* 84, 111, 119, 133; *esmeralde* 341; *malacoda* 220; *matamoros* 220; *nerone* 244; *pierrot* 231 (usato come aggettivo); *ronzinante* 221; *švejk* 316.

²⁸ Cfr. G. CONTINI, *Espressionismo letterario*, in ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1989, p. 93.

In conclusione, con questi sondaggi si è inteso mostrare come non vi sia versante linguistico sul quale Ripellino non abbia investito stilisticamente. È utile ribadire che distinguere puntualmente i fenomeni riduce il rischio di equivoci interpretativi: tra i possibili, quello di leggere come arcaismo un'invenzione d'autore (e viceversa)²⁹. Munirsi degli opportuni strumenti linguistico-filologici significa, dunque, accostarsi al «trucco» e all'«anima» dell'autore, senza farsi irretire dall'illusionismo vischioso e stordente da lui predisposto: che resta tuttavia, si direbbe a dispetto degli sforzi critici, uno dei valori irriducibili di questa prosa.

Davide Di Falco

²⁹ In verità, ancora in anni recenti non sono mancati equivoci e sviste. Ad esempio, Giorgio TAFFON da un canto ha ritenuto *sommissione* un «vocabolario di nuovo conio [...] non registrato nei dizionari!» (ma *sommissione* è registrato, senza marche d'uso, dal *Grande Dizionario della Lingua Italiana* cit.); dall'altro, ha definito come neologismo *disperàggine*, che è invece un cultismo registrato dal *Grande Dizionario della Lingua Italiana* cit., che allega per giunta un passo del *Filosofo* (1546) di Pietro Aretino. Una prova ulteriore della necessità di valorizzare in *Praga magica* la componente allusiva, a fronte di una certa sopravvalutazione della forza neologistica. Si è citato da G. TAFFON, *Lingua e stile nell'esemplare saggio di A. M. Ripellino* Praga magica, in «Zibaldone. Estudios italianos», vol. 3, n. 2, 2015, p. 39.

«die Kunst, alles aus einem zu erzeugen»
su un titolo (postumo) di Angelo Maria Ripellino

L'Arte dell'Arte della Fuga (di Bach, secondo Bach) non è (non è solo) pensiero musicale che si transustanzi efficacemente in corpo sonoro e viceversa; non è (non è solo) scrittura musicale che raggiunga, dopo secoli di sperimentazioni, la più compiuta equivalenza possibile tra dimensione visiva e auditiva della percezione (e quindi conoscenza) musicale; non è (non è solo) pedagogia della composizione concepita come composizione essa stessa (un trattato inteso come opera intesa come trattato); non è (non è solo) principio enciclopedico di ordinamento e comprensione del mondo (*sub specie musicae*); non è (non è solo) istituzione oratoria, espressiva matrice combinatoria (matematizzabile) delle possibilità di ogni possibile espressività.

L'Arte dell'Arte della Fuga (di Ripellino, secondo Ripellino: soluzione, sospensione a dosaggi variabili di critica e creazione), arte di saggio, di assaggio, di esperimento e svelamento non è (non solo) musicale per via di titolo. I titoli – da *Sinfonietta* (1971) ai *Saggi in forma di ballate* (1978) attraverso i *Quattro capricci* [*Storie del bosco boemo*, 1975] – evocano la vocazionale pervasività del musicale, come referente tanto di sibaritici virtuosismi fonici di scrittura quanto di sensibilissime interpretazioni di lettura. Ripellino gioca “a fare alla musica” con quell’invidia felicemente produttiva che molti scrittori soffrono nei confronti dei compositori – impegnandoli in seri (giocosi) codificati (spericolati) paralleli rivelativi tanto delle proiezioni dei soggetti che li propongono quanto delle qualità degli oggetti ai quali li impongono. Così, nell’equazione Esenin/Charlie Parker, Ripellino sfrutta l’analogia biografica (il percorso progressivo e fatale verso l’auto-disfacimento)¹ per derivare una

¹ «Ma la sorte di Esenin che traspare dalla poesia [...] acquista particolare rilievo nell'ultimo periodo; Esenin non vive *dentro* la vita, a capofitto come Majakovskij, si lascia vivere, non s'*illude* di trasfigurare l'esistenza,

similitudine nell'evoluzione stilistica² che legittimi la letteralizzazione di una lettura metaforicamente *free* (jazz) del testo poetico³ (che illumini forse anche l'*ekphrasis* musico-letteraria che la descrive).

Milan Kundera – che con Ripellino condivideva una stessa radicale (invidiosissima) concezione musicale (compositiva) del letterario – racconta di come, in una conferenza radiofonica del 1931, Arnold Schönberg dichiarasse nell'Arte di Bach il suo primario principio di riferimento. E la intendeva così: «l'arte di inventare gruppi di note tali da poter accompagnare se stesse»; cioè: «l'arte di creare il tutto a partire da un nucleo unico»⁴. In questo senso, l'Arte dell'Arte della Fuga è (è stata anche; lo è stata, certo, per Ripellino) un modello di metodo (agente per amoroze ragioni di invidia, segreta o manifesta) capace di permettere alla critica letteraria novecentesca di pensare sé stessa e le proprie pratiche.

In un'imprescindibile – e (auto)rivelativa – prefazione⁵, Francesco Orlando, interpretando da un punto di vista teoretico (dal suo personale e meditato luogo di osservazione) *La carne, la morte e il diavolo* di Mario Praz, chiudendo i conti con il temibile fantasma di don Benedetto (Croce per Praz, e sessantacinque anni dopo ancora memento, odiato e pure irrinunciabile per chiunque, come Orlando, come Sanguineti, cercasse di pensare alla letteratura non come ineffabile intuizione, immediata e

contempla la propria vita. La sua lacerazione, la sua poesia si fanno vicine al mondo di Charlie Parker. Alcool, bettole, senso di persecuzione. Sino a che il suo monologo si dissocia in un tête-à-tête con un uomo nero, un sosia blokiano»: A. M. RIPELLINO, *L'arte della fuga*, a cura di R. Giuliani, Napoli, Guida, 1987, p. 157.

² «Dunque tre tempi di Esenin – iter con inversioni stilistiche, dalla monasticità lacustre allo scatenamento del ritmo e della metafora – e quindi alla ziganeria melodicizzante e a volte ron ron»: ivi, p. 158.

³ «L'ultima creazione di Esenin si svolge nella mia rêverie come sul fondo degli assoli di sax alto di Charlie Parker. Quegli assoli che sono gemiti ansanti e disperati, ad esempio, la sua sconvolgente versione di *Lover Man*, che incise nel '46, che è come una musica allucinata, brancolante, esitante, d'uno che invochi aiuto, una musica che esprime confusione mentale [...] allo 'swing' sostituisce una melodia fredda, squisita, di lunghi intervalli, come punteggiata di interiezioni»: ivi, p. 212.

⁴ M. KUNDERA, *Les testaments trahis*, 1993; ed. it. *I testamenti traditi*, trad. it. di E. Marchi, Milano, Adelphi 2000, p. 63.

⁵ Cfr. F. ORLANDO, *Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici*, in M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Sansoni, 1996, pp. VII-XXIII.

universale)⁶, offre la chiave che ci consente di leggere unitariamente tutta la sua (di Orlando) opera critica⁷ – e la sua fertile ambivalenza (o interpenetrazione tra dimensione formale e tematica)⁸ – nei termini di un’inesausta interrogazione della complessa relazione tra costanti e varianti⁹ dell’opera letteraria (chiave di ogni ermeneutica possibile). Da questa condivisa prospettiva, tuttavia, con mirabile mossa del cavallo, Orlando compie un fertile spostamento dalla cruciale (e infinite volte riformulata) domanda rispetto al senso e alla legittimazione di ogni opera(zione) di critica tematica intertestuale (il suo “perché”) verso l’assai meno indagata questione della sua modalità espositiva: «*come* un tale libro si possa scrivere. Ossia, pagina su pagina, costruire». Giacché, riflette Orlando (sulla *Carne* di Praz tutto il suo magazzino di *Oggetti desueti* a venire), una volta individuate le costanti (in un periodo dato), distribuite in «sottoinsiemi plausibilmente omogenei», come l’ordine delle materie può poi trapassare in scrittura (disporsi in capitoli e paragrafi)? Quale alternativa si può offrire ad «aride elencazioni, o disordinate o sottoclassificatorie all’infinito»?¹⁰.

La formula proposta – che vale insieme da analisi e programma – si può riconoscere assai meno sfuggente di quanto potrebbe superficialmente parere: intendere nella scrittura saggistica la «difficilissima *arte della transizione*» significa concepire l’efficacia (ma invero la sostanza stessa) dell’analisi tematica come risultato

⁶ Francesco Orlando interroga i motivi della non (come ci si sarebbe potuto aspettare) liquidatoria recensione di un saggio come quello di Praz dedicato allo studio di costanti (affatto eretico, quindi, rispetto al crociano «culto del momento o frammento individuale, cioè di pure varianti»): la salvezza di Praz (per Croce) sarebbe stata, nella sua prospettiva puramente storica, non estetica né teoretica (essendo i privilegiati bersagli di Croce le «concettualizzazioni di costanti, dai generi letterari alle figure retoriche»: ivi, pp. IX-X). Croce, tuttavia, avrebbe salvato Orlando?

⁷ Dall’inaugurale (ed esemplare, in crescendo col passare del tempo, per passione e illuminazione quadrilogia freudiana – ricerca stilistico-formale (comparante figure di *elocutio* e *dispositio*) – alla terminale impresa barocca (architettura al limite del cenotafio) degli “oggetti desueti” – catalogazione tematica (tassonomizzante figure di *inventio*).

⁸ «Qualsiasi letteratura [...] deriva *nello stesso tempo* da precedente letteratura e da precedente realtà extraletteraria. Studi formali hanno a che fare soltanto con il primo tipo di derivazione, studi tematici anche col secondo»: ivi, p. VIII.

⁹ «Come mai succede che in diverse opere appartenenti a più di un autore, o anche a più di un genere letterario e a più di un’epoca, si ripetano tipi di personaggio, eventi raccontati, stati d’animo, passioni, atmosfere, ambienti, immagini e tanti altri *temi*? E col ripetersi in forma di volta in volta riconoscibile ma per ipotesi non identica dato che tornano nel contesto di opere diverse, quali rapporti contraggono le costanti in questione con le varianti di ogni specie con cui convivono in ciascun contesto?»: ivi, p. VII.

¹⁰ Ivi, p. XI.

di una (messa in) forma¹¹, e quindi, alla fine, di necessità – secondo una lezione che Orlando impartì e praticò, facendo dei motivi d’amore ragione di scienza –, adottare (adattare?) come modello alla critica letteraria una (wagneriana)¹² morfologia musicale.

L’Arte di Richard Wagner deve certamente all’Arte bachiana (come quella di Schönberg) l’illuminazione sulle stupefacenti possibilità semantiche della sovrapposizione di un tema con sé stesso, distanziato nel tempo, e di temi diversi in mobile combinazione spaziale (Wagner saprà farne una drammaturgia), ma soprattutto (attraverso la tragica mediazione beethoveniana) gli offrirà compendio delle modalità (e possibilità, da secolare tradizione) di trasformazione orizzontale di un tema musicale (intendendo i processi sintattici come privilegiato dispositivo semantico). Il soggetto dell’Arte della Fuga, contrappunto per contrappunto, nelle sue diciannove esposizioni, muta inesaustamente (inesauribilmente): si inverte nello spazio diastematico, abbaglia con figure ritmiche puntate, terzinate, sincopate, rallenta, precipita, abbaglia gli intervalli di note di passaggio, si astrae in pura struttura armonica, si mutila o moltiplica in frammenti: enciclopedica dimostrazione (che solo la morte del suo estensore ha sigillato) delle possibilità di sviluppo arborescente racchiuse (nascoste e presenti) nel più semplice dei materiali motivici.

¹¹ In Praz Orlando commenda «un senso della forma verbale non inferiore al talento per l’astrazione tematica»: ivi, p. XII. Ma il riconoscimento non rileva il valore estetico della pagina prazzesca, quanto istituisce «la regola prima di legittimazione degli studi tematici»: «che l’importanza attribuita alle costanti non sopraffaccia mai quella delle immancabili varianti». Questo equilibrio capace, solo, di rendere significativa la dialettica costante/variante può essere garantito da una costruzione morfologica: «è proprio questione di *dispositio*»: p. XI.

¹² L’espressione con la quale Wagner definisce la propria arte «arte della transizione» è magistralmente commentata da Carl DALHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner*, a cura di L. Bianconi, Venezia, Marsilio, 2004. Alla scuola di Wagner (il più grande critico tematico della cultura occidentale?) – invertendo la celebre dichiarazione di Schumann (di aver appreso il contrappunto da Jean-Paul) – Orlando (assieme a Lévi-Strauss) apprese certamente (e mise alla prova) il suo metodo (che cosa si può pensare di più wagneriano (in stile e idea) della costituzione analitica del paradigma testuale in *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973)?

Nella musicalissima *Ouverture (!) métacritique* al quinto volume delle sue capitali *Figures*¹³, Gérard Genette mira a decostruire, con abbacinante brillantezza, la dicotomia (fondante infinite *querelles*)¹⁴ tra una critica *soi-disant* immanente – e cioè interessata all'interno dell'opera (e quindi: *close, compréhensive*, struttural-formale *etc.*) – e una critica che per amore di simmetria linguistica (più che per usanza propria) si potrebbe definire trascendente – e cioè volta alle cause che stanno fuori, esterne al testo e ai suoi intimi rapporti (e quindi: *distant, explicative*, storico-biografica *etc.*). Dopo un esercizio di tassonomizzazione della critica *more geometrico* (che più esemplarmente genettiano non si potrebbe immaginare, se non in parodia), l'argomentazione si concentra sulla questione della critica tematica (capitale, come ci dimostra Orlando), ragionando sulle intenzioni inaugurali (programmaticamente fondative) del Barthes del *Michelet* e rilevandone l'innegabile memoria proustiana¹⁵.

Nella sua nota (e bellissima) teoria della critica – così come enunciata (immanente all'opera stessa nella quale la si enuncia) dal Narratore alla sua *petite Albertine*, in attesa di scomparsa –, Proust propone (*contre Sainte-Beuve*) un modello di lettura volto a riconoscere quei tratti singolari che, nella loro ricorrenza e reciproca somiglianza, definiscono i tratti essenziali (le costanti)¹⁶ di chi scrive, tali da rivelare la geniale (identitaria) *monotonie* che fa di ogni opera un frammento del mondo

¹³ G. GENETTE, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002.

¹⁴ E conseguenti spartizioni e scelte di campo, che dalla Francia degli eroici anni dei nuovi maestri (Barthes, in origine, su tutti) si era sparsa (distillata dispersa) per un'Europa ancora tutta intesa in teoretici appassionati furori (oggi oggetto, per i pochi che ancora li ricordino, di funerea nostalgia) e, di rimbalzo, verso un'accademia statunitense, potente ma sempre bisognosa di nobili patenti.

¹⁵ Genette osserva che, nella sua ricerca di soggiacenti invarianti, determinate come una rete coerentemente organizzata (cioè: una struttura) di *obsessions* (Barthes), la critica tematica risulterebbe formalista (e quindi immanente) anche i fenomeni testuali ai quali si dedica sono connessi a significati e contenuti (e non, strettamente, a significanti e morfologie, «*par exemple, au style d'un auteur, au jeu des mètres, des rimes*» o al «*jeu des dispositions temporelles*» in una narrazione). Tuttavia, argomenta Genette, ogni atto critico, nella concettualizzazione (identificazione, percezione, distinzione, denominazione) dei suoi oggetti – e nella perimetrazione del variabile campo di indagine (l'opera singola, di un'unica personalità creatrice, la tematica comune a un'epoca, a un genere) – compie una personale concettualizzazione che, di fatto, viola il principio di immanenza testuale, stabilendo una «*transcendance interne, puisqu'il transgresse* [primo significato di trascendere] *les données réelles au profit des données virtuelles qu'il y découvre, ou que parfois il y invente*» : *ivi*, p. 35.

¹⁶ Di stile (quei giri di frase che, imitate, garantivano l'efficacia mimetica di ogni suo (di Proust) *pastiche*), di figure, fissazioni, situazioni, circostanze (il senso dell'altezza connesso alla vita spirituale che [complemento oggetto quanto soggetto] “fa” Stendhal).

unitario dell'Opera, cioè la sua bellezza ovvero la sua «*unité de ton*». Il conclusivo riferimento metaforico musicale di Genette risulta tutto inscritto nel discorso proustiano, che si era aperto nel nome del compositore Vinteuil e che concepiva l'attività critica della lettura in stretta analogia con l'attività dell'ascoltatore wagneriano (e bachiano e orlandiano): riconoscere nel discorso un tessuto di temi che significano (e danno significato) in virtù del loro definirsi, attendersi, sospendersi, modularsi, modificarsi, ritrovarsi. La vocazione tematica della critica non implica tanto un'improbabile (o meglio: difficilmente definibile) dedizione (ai contenuti piuttosto che alle forme) quanto (a ribadire Orlando) l'evocazione di un suggestivo quanto preciso modello morfologico: via Proust, Gérard Genette, infatti, suggerisce la possibilità di comprendere la critica (tematica)¹⁷ sul modello compositivo del *thème et variations*.

La Fuga dell'*Arte della Fuga* di Giuseppe Pontiggia¹⁸ è, dall'incipit (esposizione), il letterale moto di allontanamento¹⁹ che dà origine²⁰ a una teoria di corse, rincorse, inseguimenti, confusioni, camuffamenti, equivocanti (imbarazzanti) sostituzioni, sparizioni e progressive sfocature²¹ – e occasione di giocosa, carnevalesca decostruzione di quel genere (il giallo), che in molti modi si poneva, in quegli anni furiosi (a tratti infuriati) di ricerche e contestazioni, come distillato del romanzesco

¹⁷ Tanto nel suo principio di investigazione (*inventio*) che nel suo modo espositivo (*dispositio*), l'uno dall'altro (musicalmente) inestricabilmente interdipendente, come ha dimostrato Orlando su Praz. Con singolare (non derivativa) analogia Genette nota la natura processuale (musicale, in questo senso) del saggismo di Richard, che (wagnerianamente) «*ne cesse de glisser d'un objet thématique (thématisé) à un autre par une série de transitions [...] savamment ménagées*»: *ivi*, p. 37.

¹⁸ G. PONTIGGIA, *Arte della Fuga* [1968], Milano, Adelphi, 1990, II ed.

¹⁹ Così come inteso a emblema di intellettuale instancabile inquietudine (di memorie scritte e letture) da Sergio PITOL nel suo *Arte de la fuga*, Barcelona, Anagrama, 1997.

²⁰ La composizione canonica fissa il suo nome proprio ricorrendo all'interpretazione metaforica di questo fascinoso movimento (proiettato nello spazio diastematico), fin dalle prime sperimentazioni medioevali, sbaragliando progressivamente le analogie alternative (e parzialmente tangenti) di cacce, rote, ronde e rondelli.

²¹ Sfogliando in libertà le pagine del romanzo: «Sono in lunghissimo tunnel. Ho cominciato a correre. Qualcuno mi inseguiva», p. 11; «Il fidanzato sparì improvvisamente», p. 29; «Pagone era scomparso», p. 60; «Udì intimare: “ !”. Allora balzò nel vuoto dall'altra parte e piombò, con le mani avanti, in uno scroscio di sassi arrugginiti. Si alzò tendendo le braccia e corse lungo il muro», p. 66; «*Scomparso* nelle feste di Carnevale. Comperò un cappello a cono pieno di stelle. Vestito da mago caldeo uscì di sera e non fece ritorno», p. 129; «Fuggirono dal passato dagli amici / dalla città dal mito dal futuro / dai libri dalle natiche dai figli / dall'equivoco dalla folla dal lavoro [...]», p. 166.

(inteso non più come dato ma come problema)²² –, ma è, nelle intenzioni del suo autore, fuga anche nel senso dell'Arte di «variazioni intorno a un tema». I frammenti irrelati (discontinui per personaggi, ambienti cronologie; privi dei convenzionali, aristotelici, nessi causali e spazio-temporali) non ambiscono a costituire un'unità narrativa di racconto ma, come in una «partitura», un'unità musicale di relazioni formali: ogni sequenza intesa come abbellimento, inversione, aumentazione, diminuzione, trasformazione armonica, del soggetto iniziale a generare una ludica risonante «rete di associazioni fantastiche». L'adozione di questa forma compositiva a vero e proprio genere letterario era stata un'invenzione (provocazione) del Romanticismo più avanguardistico e sperimentale – il pirandelliano *Mondo alla rovescia* teatrale di Tieck (rap)presenta nel suo Atto IV un raffinato esperimento parafrastico-parodico del modello musicale nel *Minuetto con variazioni*²³ – poi elettivamente consolidata nel Novecento, da Heimito von Doderer che, nel 1923, lavora sul tema di un raccontino di

²² Con rifrazioni innumerevoli, di una complessa costellazione iridescente che connette Gadda a Robbe-Grillet, Eco a Dürrenmatt *etc.*

²³ In Tieck [ed. it. *Fiabe teatrali. Il gatto con gli stivali. Il mondo alla rovescia*, trad. di E. Bernard, Genova, Costa&Nolan, 1986], la dimensione ironica – il gioco, lo scherzo romantico propongono un modello superiore di conoscenza (spesso evocativo di mondi creativi senza l'onere di realizzarli compiutamente) – permette di sperimentare nuove forme espressive in un laboratorio (potenziale) che tutta la letteratura successiva in modi, intenti (ed esiti) i più diversi proverà, poi, ad attualizzare. Il *Minuetto*, tema delle variazioni è un minuetto perché metatestualmente – con giocata fluttuazione tra forma e contenuto (come la *Fuga/fuga* di Pontiggia) – è proprio di minuetti che tratta, articolandosi in tre sequenze motiviche – della ricerca di novità (sarà possibile scrivere un nuovo minuetto?), della rappresentazione teatrale (quella al cui interno il minuetto andrà a inserirsi: aprendo una seconda dimensione metaletteraria del tema), del mondo sottosopra, come da programma dell'opera nel suo insieme (meglio un buon disordine di un cattivo ordine: terza dimensione metaletteraria) – che le tre variazioni riprenderanno e svilupperanno: la prima, negata la necessità di essere originali a ogni costo (inverso del tema?), modula (evocando il rischio di perdere il ritmo in minuetti nuovi) al motivo dello spettacolo (come portarlo a termine, se non seguisse il ritmo?) e sviluppa il terzo motivo (l'opposizione ordine-disordine) in una serie di coppie derivate (o derivabili: guerra e pace, scherzo e serietà, divertimento e noia); la seconda variazione, più estesa, riprende i tre motivi, intrecciandoli l'uno all'altro – il nuovo (primo motivo), inteso come ciò che è eccentrico, caratterizza la produzione (secondo motivo) dei drammaturghi tanto inglesi che tedeschi, i quali (terzo motivo) confondono caratteri di scemi e intelligenti –; la terza variazione sacrifica il tema dello spettacolo (sul quale maggiormente si era concentrata la seconda), riprendendo solo, senza sovrapporli, i motivi della novità (rivendicando la libertà di essere originali) e del mondo sottosopra. La mimesi della forma musicale istituisce una dialettica complessa: ordine e disordine non delimitano dimensioni mutualmente esclusive ma fenomeni interagenti, interrelati, complementari. Il disordine digressivo del minuetto, nella libera sequenza dei tre nuclei motivici si cristallizza nell'ordinato gioco della reiterazione, in variazione, il cui esito irridente e scherzoso si deve alla tensione tra il criterio di organizzazione musicale e l'eterodosso materiale letterario cui si applica.

Hebel²⁴ per ricavarne una serie di sette variazioni²⁵ a Juan Benet che lavora a un enigmatico congiunto di narrazioni – una donna che non si toglie il velo dalla faccia

²⁴ Un aneddoto gustoso – di quelli che hanno reso Hebel famoso, e così amato in Germania da divenire il proverbiale amico di famiglia – che si risolve in una scommessa, uno scherzo finito male, un coraggio che non regge alla prova, un esito luttuoso, “morire di paura”: come accade al contabile che in un’animata discussione sui fantasmi insulta chi se ne lascia intimorire, accetta la scommessa con un collega (se questi fosse riuscito a terrorizzarlo, avrebbe guadagnato sei bottiglie di vino) e alla fine (di una beffa fin troppo riuscita) perde tutto, insieme, la scommessa e la vita.

²⁵ Le prime due variazioni mantengono una relazione forte con il tema, la sequenza evenemenziale viene mantenuta immutata, procedendo però con la mossa di un’immediata e radicale appropriazione stilistica (come in Brahms, la brahmsizzazione dello pseudo-Haydn del corale di S. Antonio) la pacata paciosità delle frasi (la loro intimità complice e sussurrata, da focolare) si acumina in un ritmo fratto e sincopato, tagliente. Più strettamente narrativo è il cambiamento di focalizzazione che da esterna (tema) diventa, nella prima variazione, interna al collega impegnato nello scherzo e, nella seconda, al povero contabile che morirà successivamente allo spavento: la serie degli eventi si “orna” della coloritura psicologica che i diversi protagonisti offrono alla vicenda. Dalla terza variazione, della storia originaria non rimane più traccia, spariti i personaggi, rinnovata l’ambientazione, eclissata la costituente successione scommessa/scherzo/scacco (matto e macabro: scherzo allo scherzo), quello che ci si offre è una successione di racconti non solo senza legami (di superficie?) con il tema ma anche (apparentemente?) del tutto irrelati fra loro – il proprietario di un frutteto che, in un cesto delle sue pere di diverse qualità, ne ha posta per scherzo una di marzapane, invita una signora ad addentarla; un agente assicuratore che vive con la sorella scopre di essere stato completamente derubato; una cuoca che, lasciati l’impiego e la residenza per nuovi padroni, non sa dove passare la notte prima di prendere servizio; un giovane che cammina nella notte e decide di accettare la compagnia di due prostitute; un vagabondo, scorato dalla fatica del cammino, che lancia uno sguardo all’orizzonte e ogni cosa muta per lui –. Soltanto come variazioni, in partitura, questi testi possono diventare un testo, permettendo di leggere sulle superfici delle storie l’affiorare di motivi comuni, frammenti ripetuti, più segrete identità strutturali. Nella focalizzazione sul contabile della seconda variazione, dalla sequenza dei fatti emerge con forza (e si autonomizza) il misterioso momento in cui la sicurezza diviene terrore incoercibile ed esiziale. L’esperienza dell’abisso dal quale non ci si risollewa più (perché, se falsa è la cagione che in quell’abisso ha spinto, reale, più reale di ogni reale, è, di quell’abisso, l’esperienza) si condensa nella drammatica icasticità di una figura: il crollo delle certezze e lo sfuggire del mondo cognitivo dai suoi cardini è una fenditura che si apre, in cui si precipita (tutta la camera vi sprofonda, senza lasciare più appiglio, risucchio d’oscurità). Proprio questa immagine, germinata dal tema, diviene nella sua ricorrenza motivo strutturale, filo che stringe insieme i lembi del tessuto testuale. Assente nella terza variazione, l’unica a mantenere una certa affinità tematica con l’aneddoto hebeliano – nella somigliante lievità descrittiva, la disillusione di una credenza, in seguito a uno scherzo riuscito, ma con semplici conseguenze mimico-facciali che una comune risata scioglie e dissolve –; l’immagine torna nella quarta (la fenditura si apre nell’animo dell’assicuratore appena viene scoperto il furto), nella quinta (la fenditura si apre in chi percepisce l’inaspettata sciattezza del viso della cuoca, faglia di una delusione disillusione erotica in cui minacciano di crollare rovinosamente il desiderio nella sua globalità) infine nella sesta (un’ultima fenditura si apre nel giovane, che inghiotte tutti i frammenti delle precedenti e ormai distrutte attese, allo scoprire la lieve menomazione anatomica di una delle etere). In questa sesta variazione si legge un altro motivo/figura precedentemente esposto (nella terza): la smorfia della donna che morde la pera di marzapane aspettandosi un frutto sugoso, la smorfia del giovane che rivolge senza volerlo il proprio sguardo di scherno su una poveraccia per strada, l’incrinarsi delle loro facce-maschere, si identifica in quello di una lastra di ghiaccio al calare dell’acqua sottostante. La seconda variazione, quindi, introduce entro la trama dell’aneddoto originario motivi connettivi che saranno ripresi nelle altre (così differenti) storie successive, costruendo così un primo ponte tra queste e quello. La terza presenta un elemento che si ritroverà nella sesta (punto di massima densità e convergenza dei diversi percorsi connettivi). Nell’ultima variazione, nell’epifania del vagabondo – che contempla il sole, e per un istante, improvvisamente, senza ragione ma senza bisogno di ragioni, incredibilmente è felice –, il tema ritorna nella sua struttura più scarnificata ed essenziale (la capacità della nostra anima di trasformarsi, in relazione a un’occasione minima e accidentale): in un movimento improvviso (incoercibile istantaneo) di rivoluzione l’anima, nel trascolorare emozionale innescato dal contatto

durante i suoi occasionali rapporti con un uomo, un uomo ossessionato da un vecchio politico che crede rapitore della sua amata, un giovane che deve fare i conti col passato, un padre e un figlio che compiono insieme un'escursione, un figlio che deve lasciare la famiglia (un racconto esoterico, un racconto psicologico, un racconto esperpentico, un racconto fantastico, un racconto realista) – costruito per segrete, elusive (ancora, quindi: musicali) relazioni come *Variaciones sobre un tema romantico* (una donna, che durante una gita in bicicletta col compagno, viene misteriosamente decapitata da un filo teso tra gli alberi)²⁶. Questa maturata consapevolezza delle capacità semantiche della forma – la possibilità di rivelare, in virtù di un montaggio, una differente possibilità di significazione narrativa alle concatenazioni materiali (apparentemente?) autonome ed estranee – da oggetto di creazione artistica (e conseguentemente: di riflessione analitica sull'opera) si dimostra (testimoni Orlando, Genette) eccellente strumento di elaborazione critica, assimilando (come composizione) letteratura e discorso “sulla” letteratura.

In *Mémoire de Troie*, Jean Starobinski²⁷, con ammirabile sapienza compositiva²⁸, legge e interpreta il racconto virgiliano della distruzione di Troia, ricavandone un tema, costruito sulla sequenza di tre nuclei motivici²⁹; una sequenza di

di un evento esterno (ma a quello incommensurabile), prende coscienza della vastità insondabile dei suoi spazi, si strappa con violenza dal mondo, si scopre universo.

²⁶ Il testo, incompiuto, è stato pubblicato postumo da Limen, nel 2011, a quasi un secolo di distanza dalla composizione di Doderer [ed. it. in HEIMITO VON DODERER, *Divertimenti e variazioni*, trad. it. di A. Di Donna, Milano, SE, 1999]. In mezzo (ancorandosi o meno all'esplicitazione manifesta di un titolo), molta parte della creazione letteraria europea, da Joyce al *nouveau roman*, via Beckett, ha esplorato le potenzialità espressive di ulteriori narrazioni costruite per tema e variazioni.

²⁷ Il saggio, originariamente pubblicato su «Critique», LX, n° 687-688, Août-Septembre 2004, pp. 725-53, è stato significativamente riproposto nell'eccezionale (per prospettiva profondità di metodo, levissima sprezzatura di scrittura e nomade vastità di interessi) raccolta dedicata da Starobinski alla relazione tra *La littérature et les arts*: J. STAROBINSKI, *La beauté du monde*, M. Rueff c., Paris, Gallimard, 2016, pp. 247-69.

²⁸ «La présence des formes musicales dans son écriture est probablement le moins apparent mais le plus prégnant des rapports que Starobinski entretient avec la musique (...) On ne s'étonnera pas que des livres entiers de Starobinski soient composés selon *un art consommé de la variation* [!]: *Trois Fureurs, La Mélancolie au miroir, Portrait de l'artiste en saltimbanque, Action et Réaction, Le Poème d'invitation*»: M. SCHNEIDER, *Au miroir de la musique*, in «Critique», LX, n° 687-688, Août-Septembre 2004, p. 602.

²⁹ Il motivo dell'ineffabilità (incapacità del dire del fare del sentire) – esposto in apertura del secondo libro dell'*Aeneis* («*infandum regina jubes renovare dolorem*»), il motivo della parola che si dichiara incapace a raccontare il passato dolore viene ripreso ai vv. 361 e sgg. (impotenza del linguaggio e delle lacrime a dire la distruzione) –; il motivo della dialettica suono/silenzio – Laocoonte muore elevando «*clamores horrendos*»;

passi letterari – i più disparati e distanti, per genere, lingua, epoca, intenzione o registro d’intonazione: dalla *Divina Commedia*, dall’*Hamlet*, dall’*Andromaque* di Racine, da *Le Cygne* di Baudelaire, dai *Tristia* di Ovidio, dal saggio *Sull’Elegia* di Schiller, dal poema *Ex Ponto* di Jacques Réda, dal *Viaggio in Italia* di Goethe da tre poesie di Mandelstam e da due di Bonnefoy – si definisce (costruendo, in una raffinata messinscena strutturale di montaggio, una rete di tratti sempre più reciprocamente risonanti) come vertiginosa serie di (più o meno segrete, più o meno stupefacenti) variazioni sui motivi del tema virgiliano³⁰. Starobinski non traccia una storia della sopravvivenza di un tema nelle sue metamorfosi (per questo sarebbe bastata una struttura meno complessa, deduttivamente lineare, senza ricorsività, ritorzioni, ripiegamenti); dimostra, attraverso la forma musicale della sua affabulante esposizione, la potenzialità di un frammento poetico (un tema, appunto) a farsi «*miroir symbolique*», allegoria³¹ della poesia stessa nel suo «*développement séculaire*»³² –, strutturando i frammenti testuali come variazione di motivi che tornano continuamente su loro stessi,

al vv. 298 la catastrofe si rappresenta come sonora apocalisse, in un registro uditivo di grande ampiezza: «*luctus*» (grida di lutto), «*gemitus sonitus*» (fracasso della tempesta) «*clamor*» (degli umani) «*clangor*» (il metallo della tromba); ripresa ai vv. 486-88 («*clades funera labores*», il clamore scuote le stelle d’oro), e al v. nell’opposizione tra lo strepito e l’ancora più terrifico silenzio di morte («*simul ipsa silentia terrent*») –; il motivo del ricordo e della profezia – nel silenzio, Enea vede apparire l’ombra della compagna che gli racconta il suo destino –.

³⁰ Il motivo del ricordo e della profezia si sviluppa nel viaggio dantesco sospeso tra passato e avvenire, nel disorientamento temporale di Andromaca, prigioniera di Pirro, sospesa nello stallo presente, tra un avvenire inaccettabile e l’incancellabile ricordo della distruzione di Troia, nel nodo mnestico della memoria culturale nei giochi di citazioni in Baudelaire e Réda; il motivo della dialettica suono/silenzio si varia nel registro sonoro nella *Divina Commedia* (dallo strepito dei dannati ai canti angelici, dalle dissonanze infernali alle armonie celesti), nelle urla che continuano a risuonare nella memoria di Andromaca; nel rumore del mare nel quale Mandelstam, in un componimento del 1915, ascolta un’ultima parola che distanzia tutte le precedenti; il motivo dell’ineffabilità si modula nella protestata incapacità dantesca di esprimere la più alta beanza (*Paradiso*, XXXIII, vv. 121-23), nell’incapacità di Amleto ad esprimere il proprio dolore, nell’impossibilità di dire deplorata da Ovidio delle parole quasi sommerse dalle acque («*verba miser frustra non proficentia perdo; ipsa graves spargunt ora loquentia aquae*»), nella difficoltà a ripetere l’*infandum* di Enea, in *De vent et de fumée* di Bonnefoy.

³¹ Nel senso del Romanticismo tedesco, da Benjamin proiettato nel Barocco e in Baudelaire, che nel *Cygne* baudelairiano dichiara che «*tout pour moi devient allégorie*»: la forma (critica) del tema e variazioni permette di aprire un iridescente gioco di riflessione di specchi dentro a specchi (da Starobinski a Baudelaire e *retour*).

³² «*Nous venons de voir qu’à mesure qu’elle faisait face à un monde moins hospitalier, la poésie s’est interrogée de façon toujours plus insistante sur sa propre condition, sur ses pouvoirs et ses limites. En se reportant vers la scène imaginaire de Troie et de ses abords tissés par tant de navigations, les poètes ont reconnu la beauté triomphante et le feu de la destruction, l’élan conquérant et la douleur de l’exil, et les mille guises de la parole qui ordonne ou qui ruse. Il leur est souvent arrivé d’y percevoir, par réflexion, venues de la profondeur du temps, les figures de leur propre péril*»: ivi, p. 753.

il discorso (flusso) critico cede dal contenuto alla forma la sua capacità di far parlare i testi (di parlare dei testi), trasformando metalinguisticamente (simbolicamente) lo statuto dello stesso linguaggio oggetto (così intende, Starobinski, la lezione della musica).

L'Arte bachiana, come metodo di generare un tutto a partire da un unico materiale, si manifesta – si è detto – tanto in una dimensione orizzontale (di sviluppo motivico di variazioni sul tema) che verticale (di sovrapposizione e manipolazione contrappuntistica del soggetto). Tra le sperimentali modalità di adozione dell'arte bachiana a modello (per la poetica e la critica), Lévi-Strauss³³ sembra privilegiare – in due differenti (interagenti) modalità di analisi (percezione) del testo (*mythologique*) – questa concezione polifonica del lavoro di sviluppo tematico, nonostante la costitutiva linearità della prosa sembrerebbe obbligare a pensarla in termini più concettuali che letterali³⁴. Come fuga Lévi-Strauss interpreta il mito della *Grand-mère libertine*, impegnando l'analogica costruzione contrappuntistica (come Pontiggia) nella restituzione simbolica di una fuga letterale (del giovane Lynx dalla capanna della nonna), al punto da permettere una sua disposizione in partitura³⁵ e riconoscere le

³³ Come per gli altri virtuosi invidiosi incontrati in queste pagine, la bramosa impotenza di Lévi-Strauss a compiere un'opera musicale in suoni e note si compensa nella stesura di composizioni per parole e concetti: della forma musicale (fuga, sonata o sinfonia) una specie di fotografico negativo: stessa immagine, ma invertite le luci e i colori – la stessa forma, che muta il suono in senso, monta il senso come suono –.

³⁴ Ma l'ardita e visionaria lettura che Lévi-Strauss offre del *Boléro* di Ravel come fugue 'mis à plat' – «*c'est-à-dire où les différentes parties, disposées en séquence linéaire, se suivent bout à bout au lieu de se poursuivre et de se chevaucher*» – molto ci permette di comprendere la forza euristica (forse, la tensione utopica nella torsione dei linguaggi) della sua (di Ravel, del Ravel di Lévi-Strauss, di Lévi-Strauss, in realtà) traduzione «impropria» di una concezione polifonica in una «*série linéaire*»: «*on distinguera alors un sujet et sa réponse, un contre-sujet et sa contre-réponse occupant chacun huit mesures. Le sujet et la réponse, le contre-sujet et la contre-réponse sont répétés deux fois de suite avec, dans l'intervalle entre ces séquences, deux mesures où le rythme – continu pendant tout l'ouvrage – ressort au premier plan parce que la mélodie elle-même reste en suspens ; de même après chaque fin de la deuxième contre-réponse et avant chaque retour au sujet. Au total, on a donc deux séquences consécutives formées chacun du sujet et de la réponse et qui se répètent quatre fois, en alternance avec deux séquences consécutives formées du contre-sujet et de la contre-réponse pareillement répétées ; cela dure jusqu'à la conclusion de l'ouvrage où, en manière de strette elle aussi mise à plat, le sujet et la réponse, le contre-sujet et la contre-réponse se succèdent sans duplication et enchaînent sur une modulation. Celle-ci survient 15 mesures avant la fin, et résout la neuvième et dernière présentation du contre-sujet*»: C. LEVI-STRAUSS, *L'homme nu. Mythologiques IV*, Paris, Plon, 1971, p. 590.

³⁵ Uno stesso soggetto (il ripetuto matrimonio animale dell'eroe) accompagnato dal suo controsoggetto (lo scambio di denti) si ripete variando tono e cadenza, muovendosi nello spazio dei personaggi incontrati dal

articolazioni formali (esposizioni, divertimenti, stretti), giocando con una metaforizzazione musicale tanto suggestiva quanto anacronistica³⁶; come fuga, nella sua *Fuga dell'Arcobaleno*³⁷, Lévi-Strauss monta insieme quattro racconti mitici, differenti per origine, personaggi, storia, finalità eziologiche³⁸, a dimostrare la potenzialità ermeneutica (far trasparire un ordine celato nel caos apparente dei fenomeni) della loro sovrapposizione polifonica³⁹: i miti si presentano (narrano, orchestrano) in una composizione che viola la linearità prosastica del testo, evocando una partitura di sincronica lettura nella quale elementi motivici simili/comuni (variazioni o imitazioni) risaltino con evidenza – la *dispositio* analitica evoca (non più i suoi contenuti) la morfologia musicale di un'esposizione contrappuntistica a quattro parti⁴⁰.

protagonista nel suo avventuroso allontanamento da casa (un'orsa Grizzly, un'orsa d'altra specie, la dama Puma, la Lontra, cinque topi), come un tema musicale attraverso registri e timbri delle diverse voci.

³⁶ «*La majestueuse cadence finale conjugue les extrêmes et conclut par une suite d'accords arpégés, alternativement ascendants et descendants*»: ivi, p. 161 ; se nell'operazione intendiamo (complice l'ambiguità della posizione estetica di Lévi-Strauss) il riconoscimento (e non la proiezione) della morfologia (settecentesca, europea) della fuga in un lontano mito extraeuropeo, mutando i principi costruttivi di una forma storica in archetipo universale vagante liberamente per epoche e per discipline, rischiamo di svuotarla, perdendone la specificità (e l'efficacia esplicativa).

³⁷ C. LEVI-STRAUSS, *Mythologiques I. Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964.

³⁸ Il mito Timbira sull'origine delle piante coltivate, i miti Sherenté che narrano di Asaré e il pianeta Venere, infine la storia (Kraho) di Autxepiriré.

³⁹ Alla scomposizione della catena sintagmatica dei materiali mitici isolati in sequenze comparabili (variazioni di uno stesso tema) si aggiunge la possibilità paradigmatica di sovrapporre intere catene sintagmatiche (cioè interi miti) tra loro. Nella compresenza (idealmente sincronica) di questo sistema di relazioni (variazioni interne, imitazioni esterne) il materiale discopre una più densa, complessa e leggibile, semantica: «*chaque mythe illustre donc un état symétrique d'une transformation qui se développe de façon progressive en parcourant une gamme d'états. Mais ce déroulement sur un axe linéaire engendre aussi des phénomènes de résonance. Comme une mélodie qui suivrait sa courbe propre tandis que chaque note, au moment où on l'entend, éveillerait la série de ses harmoniques, à chaque stade de la transformation, envisagée comme une suite d'états, correspond un ensemble d'éléments mythiques superposé et qui forment entre eux des accords [...] ce double caractère, à la fois mélodique et contrapunctique, d'une transformation qui se déploie sur deux axes, celui des successions et celui des simultanités, et qui se projette donc comme enchaînement de syntagmes et comme système de paradigmes, permet que des retards ou des anticipations se produisent à la façon de ce que les musiciens appellent des cadences rompues ou évitées. Il arrive, en effet, qu'au sein d'un même mythe mais à l'arrière-plan, ou sous forme de mythes distinct situés à des étages différents, des motifs ou des incidents se juxtaposent qui relèvent d'un état antérieur ou postérieur du groupe de transformation*»: C. LEVI-STRAUSS, *L'homme nu*, op. cit., p. 302.

⁴⁰ Fino a proporre una lettura delle varianti mitiche, nei termini degli artifici combinatori tradizionali della scrittura contrappuntistica, nella sua capacità di combinare un soggetto originale (in questo caso, per Lévi-Strauss, la metamorfosi della stella in donna) con la sua trasposizione (dalla donna al corpo putrido) o inversione (da Venere a uomo), o retrogradazione (da donna a stella), o inversione del retrogrado (da uomo a costellazione), o inversione del retrogrado trasposto (i fratelli diventano Pleiadi).

Nelle fughe dell'*Arte della Fuga* di Ripellino si compendiano (bachianamente) tutte queste tecniche musicali che hanno permesso alla critica letteraria, nel secolo scorso, di farsi letteraria visione (all'interpretazione di farsi creazione). Come forma musicale, un *corpus* letterario si ascolta (proustianamente) nella ricorrenza di motivi – i «nuclei semantici» o «temi-lemma» che si ripetono con più frequenza, come li definisce Ripellino nella premessa al *Tentativo di esplorazione del continente Chlebnikov* – che quel corpus costituiscono in quanto struttura. Come forma musicale i dati che questa analisi raccoglie si espongono: gli elementi motivici, emersi dall'analisi, non si ordinano semplicemente in lineari sequenze logiche, ma si associano per affinità o contrasto analogico, si sovrappongono, riprendono variano, creando, in questo modo, un'ulteriore struttura che riflette (ma non si identifica con) la struttura letteraria alla quale originariamente appartenevano – e dona loro una significazione ulteriore⁴¹.

Il montaggio critico di Ripellino compone da un pulviscolo di frammenti testuali (ricavati da una molteplicità di opere, non solo letterarie) un tessuto che generi intorno a un tema una risonante significanza (denotativa e connotativa), semantizzandone le possibilità di innesto strutturale attraverso studiate progressioni (di amplificazioni e sviluppi), inaspettati accostamenti, sottili variazioni (divertimenti, che aprono a ulteriori catene associative). Ogni cellula tematica si sovrappone, nella nuova forma

⁴¹ Così, in *Majakovskij ride, Majakovskij piange*, la figura del (tra)vestimento di Majakovskij genera una girandola sternianamente digressiva la cui levitante divaganza conversazionale è prodotto di una sottile serie di variazioni sul tema *Majakovskij in blusa gialla e cilindro* (la blusa è tra casacca di manicomio e carcere, blusa di marinaio e costume di 'débardeur'): prima sul tema nella sua interezza – lo stesso costume indossato da attori [Vladimir Maksimov, Max Linder]; la costumistica dei decadenti [Whistler, Ensor, Tristan Corbière], l'amore dell'eleganza sguaiata dei futuristi – poi condotte su un suo isolato frammento (il cilindro di Majakovski), che genera una gustosa teoria di varianti artistiche, metafisiche e biografiche del copricapo majakovskiano – la storia dell'arte moderna come storia di cappelli (la bombetta di Chaplin, il cilindro di Max Linder e Majakovskij, la bombetta del borghese sognatore di Magritte), l'oscillazione tra l'idolo calvo a testa d'uovo di Schlemmer e la bombetta dei filistei di Magritte, il contrasto tra lo 'chapeau melon' di Magritte (viso obliterato da una mela) e il cilindro di Majakovskij, quello di Esenin (sino all'*Uomo nero*), la bombetta di Pascin, le bombette dei personaggi di *En attendant Godot*. Dalle immagini di abiti si modula nuovamente all'abito come immagine (nei futuristi) e come segno di poetica, in questo modo dando profondità all'evocazione del dandysmo majakovskijano – sovrapposto alla sua declinazione europea (Balzac, Barbey d'Aurevilly, Baudelaire) e gogoliana – che prepara la riapparizione del tema nella variazione sul secondo motivo del tema (la blusa gialla).

del saggio, ad altre unità semantiche con un lavoro di sviluppo motivico che permette la riesposizione di medesimi frammenti motivici in sempre cangianti combinazioni contrappuntistiche (davvero: la lezione bachiana assunta nella sua pienezza poetica)⁴². L'intessuta rete di riprese e rinvii impedisce caleidoscopicamente al lettore una fruizione lineare, sequenziale dei frammenti, che (sulla superficie riflettente del saggio) svelano l'ombra mobile di una letteratura-totalità (cui appartengono e che costituiscono). L'Arte dell'Arte della fuga (di ogni arte della fuga) è tutta qui (sfuggente e incantatoria): riconoscere la Forma (indifferentemente, indissolubilmente musicale, letteraria, critica) come potenza: dispositivo capace di spiegare (come, scriveva Benjamin, si dispiegano le rose, dal boccio al fiore) l'attuazione di ogni significato nella moltiplicata rifrazione delle sue inesauribili combinazioni di senso – ambigue, infinite, erranti, possibili.

Nicola Ferrari

⁴² Ancora nel saggio majakovskijano, il soggetto della *Crocefissione* è messo in contrappunto con il controsoggetto della *clownerie*, rivelando la loro eretica affinità.

«Scrivo la sera, a tempo perso»
Rêverie e incantamenti su Angelo Maria Ripellino,
a cent'anni dalla nascita

Siamo gente che ha “dissipato” molti suoi poeti, come fece la Russia con Majakovskij, di cui scrisse Jakobson in un celebre libro. Li abbiamo lasciati andar via senza quasi trattenerli. Li abbiamo dispersi, dimenticandocene, e senza alcun rimpianto. Abbiamo lasciato che le loro tracce si confondessero lentamente e che nessuno dei loro versi trovasse davvero stabile dimora. Anche le loro biblioteche sono scomparse con loro, ad esempio quelle di Dostoevskij, di Mandel'stam, di Brodskij. E, se uno di noi entrasse oggi in una qualsiasi libreria e chiedesse alla sorridente commessa, che ha tutta l'aria di volergli dedicare il proprio tempo, se in libreria ha libri di Angelo Maria Ripellino, vedremmo il suo sorriso spegnersi come una lampadina fulminata. E allora capiremmo ciò che in fondo già sappiamo, e cioè che il più grande saltimbanco del linguaggio in quel Novecento che fu è uno dei tanti poeti che abbiamo come dissipato, un altro nome da aggiungere alla lunga lista. Ce ne torneremmo, allora, a casa svuotati, e non sapremmo dove sbattere la testa per leggere qualcuna delle sue acrobazie barocche, anche uno solo dei suoi saggi luminosi, un semplice articolo, la malìa di una frase, un piccolo aggettivo soltanto che possa riempire questo vuoto.

Angelo Maria Ripellino sulla lapide volle fosse scritto «Poeta». Perché questo fu, prima d'ogni altra cosa: un Poeta. Del resto, fu proprio lui il fondatore della «Collezione di Poesia» dell'Einaudi, la celeberrima “Bianca”; era il 22 luglio del 1964 quando sugli scaffali delle librerie apparvero le *Poesie* di Fëdor Tjutčev, magnificamente tradotte da Tommaso Landolfi con prefazione, appunto, di Ripellino. E ricordo bene cosa provai in quel lontano 1978 quando, a uno a uno, iniziai a raccogliere quelli che, semplificando, potrei chiamare i suoi libri, ma che in realtà sono doni, a volte anche disperati, ma doni. Sono tutti “possibilità in forma di libro”, sono

misteri e connessioni, tutto fuorché semplici parallelepipedi di carta da aprire, chiudere e riporre su uno scaffale. Sono invece, e soprattutto, «una scienza spettacolo», come egli stesso scrisse, la più grande pirotecchia verbale che l'Italia abbia avuto dopo i funambolici e acrobatici voli futuristi.

Ma chi fu veramente Angelo Maria Ripellino? In *Sinfonietta* così si descrive: «Sono un piccolo agente di commercio, / con referenze e conoscenza di qualche linguaggio, / e con la bombetta sul capo come i cocchieri di Ostenda, / e un pastrano topesco e lercio. / Smanio e recito perché qualcuno mi senta / e si accorga che esisto. / Scrivo la sera, come suol dirsi, a tempo perso, / perché le crevettes non abbiano freddo al mercato. / Scrivo i miei sfoghi di povero cristo, / smanio e racconto come un vecchio soldato, ma non ho più la parlantina occorrente, / e il campionario è già stinto [...]. Dov'è il mio furore di vivere, il mio barocco? / Stanco mi fermo a guardare con invidia talvolta / la dolce follia dei bambini che giuocano»¹. Bisognerebbe che un giorno i suoi fidati amici, accolti di una congrega clandestina, Alessandro Fo, Antonio Pane e Claudio Vela, che si oppongono con ogni mezzo all'oblio, ci donassero finalmente un *Lessico Ripelliniano*, bussola in grado di orientarci nel piranesiano palazzo barocco della sua scrittura, in cui il linguaggio assume riflessi cangianti e infiniti; un lessico in grado di mantenerci a galla nel riverbero di tanta malìa.

Partiamo dalla lingua. Ripellino è stato professore di Letterature slave all'Università di Roma. La conoscenza raffinata e l'uso strategico che aveva di varie lingue, dal russo al polacco, dal ceco al francese al tedesco, con tutto il loro bagaglio di avanguardie letterarie e artistiche che padroneggiava allegramente, dilata in maniera esponenziale il già ampio spettro dei suoi interessi. E poi la musica e le tradizioni popolari, il circo e il varietà e le leggende. Abitare il vasto mondo dell'Est, come seppa fare; essere di casa nella torre del falegname Zimmer a Tübingen, dove Hölderlin trascorre in serena follia i suoi ultimi 36 anni, firmando col nome Scardanelli alcune poesie estreme, quello stesso Scardanelli che Ripellino prende in prestito e si misura

¹ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane, C. Vela, Torino, Einaudi, 2007, p. 160, poesia n. 56.

addosso: «Non fate chiasso coi cucchiaini: / nell’attiguo salotto Scardanelli continua a sonare»²; e poi tutto Klee, e Kafka che gioca con Emil Nolde, e Romolo Valli con Buster Keaton/Pasternak, e l’avanguardia ceca e russa al completo, e quella tedesca, la francese, e poi ancora Vladimir Holan sulla sua isola di Campa con Blok e Cechov e l’amato Arcimboldo, di volta in volta quadro, personaggio, artista, amico, collega, sogno poetico.

E la Polonia con l’amato Bruno Schulz, il «pazzo sommerso che viveva sugli orli come una bestia malata»³. Questo “geniale pazzo sommerso”, come scrisse Gombrowicz, il 19 novembre del ’42, nella sua Drohobycz, “cittaduzza sperduta” che non volle abbandonare, rincasando con la solita, misera razione di pane, si trovò ancora una volta completamente indifeso di fronte al Male assoluto. Fu quella la volta estrema. Due colpi di pistola gli tolsero lo sguardo e la bellezza dall’animo, sparati da un tale Karl Günther, uno dei tanti esiziali nazisti SS, per ripicca nei confronti di un altro tristo figuro, un certo Feliks Landau, un maggiorenne della locale Gestapo che, come scrive il meraviglioso slavista: «impancandosi a mecenate, gli commise il proprio ritratto e gli fece adornare di affreschi e di boiserie la Reitschule e la propria villa»⁴. Ora Landau, che Günther odiava, qualche tempo prima gli aveva ucciso un suo protetto. Insomma, una triste ripicca, una vendetta inutile, com’è inutile un lampione acceso di giorno. Suono sfocato nel frastuono terribile in quella Drohobycz occupata dai nazisti, ma sufficiente a togliere di torno per sempre uno dei grandi, meravigliosi, solitari e pazzi scrittori del Novecento.

Quello stesso giorno, il 19 novembre 1942, altri cento ebrei seguirono il nostro “pazzo sommerso” nel buio indistinto del non ritorno, uccisi l’uno per l’altro a casaccio. Solo la notte il suo corpo venne amorevolmente raccolto da un amico, come uno straccio sporco ormai inservibile, per essere deposto nel locale cimitero ebraico. La tomba è però sparita: nessuna traccia rimasta di quel cimitero, di quello scrittore geniale e solitario che qualche anno prima, era il 1938, a lungo esitò se andare a Parigi o comprarsi un divano.

² *Ibidem.*

³ A. M. RIPELLINO, *Schulz*, in ID., *Saggi in forma di ballate*, Torino, Einaudi, 1987, p. 184. Qui Ripellino riprende da Witold Gombrowicz la definizione di «pazzo sommerso» riferita a Schulz.

⁴ *Ivi*, pp. 182-83.

Bruno Schulz, è di lui che stiamo scrivendo, non pubblicò quasi nulla in vita: i racconti delle *Botteghe color cannella* nel '34, a 42 anni; *Il Sanatorio all'insegna della clessidra* nel '37 e l'anno dopo, quasi a chiudere il ciclo, *La cometa*, tutti racconti nati come propaggini di missive, prolungamenti, filamenti di lettere inviate sia a Debora Voget, poetessa sua amica invaghita di pittura moderna, sia a un amico poeta mortalmente malato, ovviamente.

Nel frastuono di sangue, dolore e morte della Polonia nazificata colarono a picco molte lettere, quadri e disegni, oltre che una terza raccolta di racconti e un romanzo, *Il Messia*, che Schulz aveva lavorato negli ultimi anni. Scomparve tutto di quest'uomo «di bassa statura, gli occhi fiammeggianti, un inquieto ciuffo nero; polsini della camicia sempre sporgenti dalle maniche di vestiti di solito grigio cenere» (Andrzej Chciuk)⁵, inabissandosi in quell'inferno grigio e freddo. E sempre Gombrowicz, uno dei «tre bislacchi sui margini» (Ripellino)⁶, gli altri due lo stesso Schulz e Witkiewicz, lo descrive «minuto, bizzarro, chimérico, assorto, teso, quasi bruciante»⁷; altrove «misàntropo», «timidissimo», «ombroso», «sempre tuffato nei sogni, con mille fantasmi che gli matteggiavano in capo, sfuggiva la compagnia degli estranei, il fragore del mondo» (ancora Ripellino)⁸, insomma un estraneo, un eretico. Inevitabile che di un tale coacervo di aggettivi finisse per invaghirsi il genio eccentrico ripelliniano, la sua meravigliosa prosa critica, la poesia barocca della sua scrittura. Ed “eccentrico” fu proprio l'aggettivo con il quale la piccola borghesia di Drohobycz, nella solitudine sterminata di questo pezzo di Galizia austro-ungarica, forse in buona fede o forse no, era solita indicare quella “gracilità malandata” chiamato Bruno Schulz.

La prosa con la quale Ripellino, nel 1970 nella collana einaudiana dei «Supercoralli», Io presentava ai lettori nella prima edizione italiana appunto delle *Botteghe color cannella*, ha un che di magàto, perfetto e irripetibile, come quando la scrittura diventa “altro”, scardinando e valicando i generi e le forme collaudate del già visto, del già scritto, del già letto. La magia critica ripelliniana è tale da essere tutt'uno con la propria poesia, la prosa aderendo come un guanto a scrittori a lui congeniali, e Schulz lo fu come pochi. Rileggere questo

⁵ Ivi, p. 183.

⁶ Ivi, p. [181].

⁷ Ivi, p. 183.

⁸ *Ibidem*. Qui Ripellino traduce ‘misàntropo’ l'originale *odludek*.

Ripellino in questo Schulz è un bene prezioso, un balsamo, bussola per non perdersi nel vago della scrittura amorfa. Tutto risuona, perfino le accentuazioni, segno distintivo di questo siciliano unico e irripetibile. Come poteva Ripellino non attardarsi per anni nei pressi di questa «creatura in esilio, un superfluo, un escluso»⁹, a lui talmente congeniale? E intrattenersi nel «sentimento di umiliazione e di contumacia»¹⁰ di Schulz, retaggio secolare della stirpe ebraica? Infatti, Ripellino donò al lettore schulziano un'impagabile lezione di stile, di narrazione critica, di profonda giocoleria terminologica, dove si percepisce, anche in *absentia*, l'assoluta vicinanza dei due scrittori, la loro consanguineità, il reciproco ritrarsi in disparte, di scansarsi. Perfino Io Schulz grafico e disegnatore, altro lato chiaroscurale dello scrittore, appare ad alcuni come in linea coi demonologi, arrivando a ipotizzare che le sue incisioni fossero in fondo «poemi della ferocia dei piedi» (Witkiewicz)¹¹. Cos'altro era, infatti, «l'irrequietezza di piedi mirabilmente lavati e privi di calli» di quelle frigide donne schulziane che, di volta in volta, calpestavano, opprimevano, inebriavano, se non manifestazione della ferocia verso «glabri gobbi imploranti che schiumano di desiderio, estrema propaggine forse, ma quanto contratta e rospesca, dei mesti pierrots di Laforgue, anch'essi imberbi e idrocèfali» (Ripellino)¹²? E, quando lo slavista ricorda quanto scriveva Gombrowicz di sé e di Schulz, e cioè che «entrambi ci aggiravamo per la letteratura polacca come uno svolazzo, un addobbo, una chimera, un manico di violino»¹³, oppure che alla gente questi due giganti della letteratura polacca apparivano all'epoca come «cervelli mal ristuccati e balzani, della stessa pasta, cugini nell'esperimento e nei trucchi verbali»¹⁴, siamo sicuri che non parli in fondo anche di sé stesso?

Inclassificabili Schulz e Gombrowicz, inclassificabile Ripellino che di loro due fu magistrale cantore. In quelle odorose botteghe di merci rare che aprono solo di notte nella sua cittaduzza galiziana, appunto color cannella, dalla tinta delle brune

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Ivi, p. 184. L'espressione qui riportata «in linea coi demonologi» è citazione testuale di Witkiewicz ripresa nel testo da Ripellino.

¹² *Ibidem.*

¹³ Ivi, p. 185.

¹⁴ *Ibidem.*

boiserie che le rivestono, sembra declinarsi l'intero malinconico immaginario schulziano. Sono bottegucce e baracche «fatte di scatole di caramelle, vistosamente tappezzate di réclames di cioccolata, piene di saponette, di allegra paccottiglia, sciocchezze dorate, stagnole, trombette, wafer e mente colorate»¹⁵, così simili ad alcune che, anni fa, ancora adornavano i vicoli più remoti e ombrosi della mia Napoli, e dove entrare normalmente era quasi impossibile, e infatti ci si penetrava a stento, come in un antro oscuro e magàto, piccolo regno di meraviglie e paccottiglia, dov'era impossibile venire a capo d'alcunché, così come fare domande al donnone che, fuori nel vicolo, s'arieggiava il corpo straripante e sudato, seduta su una sgangherata sedia, che un tempo lontano era imbottita di paglia. Rileggere come Schulz descrive quelle botteghe, in particolare quella di tessuti del padre, diventa una sorta di baedeker necessario per penetrare l'"arcanità", come la chiama il poeta siciliano, di un emporio di pezze in equilibrio sugli scaffali legnosi (teatro «tessile, microcosmo di sortilegi», come mirabilmente li nomina ancora Ripellino)¹⁶. Botteghe alle quali sembra contrapporsi l'affarismo canagliesco del petrolio, la sua genia irriverente e cruda che Schulz immortala nella contigua Via dei Coccodrilli, tutta una "rapineria" nata all'ombra dell'oro nero che sembra confliggere inesorabilmente con la tradizionale arcaica saggezza delle botteghe d'antan impersonate in quella del padre Jakub, alter ego del figlio Bruno, e anch'esso personaggio che «continuamente si eclissa e riappare dal limbo delle metamorfosi e della morte, campione del nonsense a contrappunto col praticismo degli uomini»¹⁷; un sognatore che «restava in continuo contatto col mondo invisibile dei ripostigli oscuri, delle tane dei topi, dei vuoti spazi tarlati sotto il pavimento e delle gole dei camini» (Schulz)¹⁸. Sembra leggersi in filigrana un contrappunto mentale di Scardanelli, come si firmava l'Hölderlin della follia in alcune poesie estreme scritte nella torre del falegname,

¹⁵ Ivi, p. 187. Qui Ripellino cita testualmente da *Botteghe color cannella* di Schulz.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 190. Per il riferimento nel testo ripelliniano al *Trattato dei manichini* di Schulz rimando al prezioso scritto di Francesco PEMUNIAN, *Bruno Schulz*, Torino, Aragno, 2018 nel quale è contenuto anche *La maldicente moglie del dottore Wilcza. Una pubblica corrispondenza*, di Bruno Schulz.

¹⁸ *Ibidem*: ancora una citazione testuale dalle *Botteghe color cannella*.

come che, ancora non casualmente, Ripellino, come visto, farà suo in molteplici poesie.

Comunque sia, anche in questo teatrino speculativo e clownesco, in mano ai coccodrilli dell'affarismo spregiudicato del petrolio, Schulz sembra intravedere una propria meravigliosa identità, in fondo pur sempre incantata e favolesca, proscenio, palcoscenico e golfo mistico dell'intera sua scrittura. Insomma, *una gioia per sempre*, un dovere etico, una magnificenza assoluta, una pace interiore, è il tornare al guitto Schulz attraverso il guitto Ripellino o arrivare a Ripellino attraverso Schulz, tanto consustanziali sono i due tipacci. E mai dimenticare che nel '36 Schulz tradusse in polacco *Il Processo* di Kafka, mettendo la sua arte in stretta fratellanza con quella kafkiana, soprattutto nella pratica delle molteplici metamorfosi che Ripellino, in quella introduzione, saggiamente rilevava; metamorfosi che Schulz riprendeva ovviamente dal Kafka della *Verwandlung* del '15, ma declinandole di volta in volta sul versante degli uccelli, delle blatte (Gregor Samsa traffica coi tessuti, come il padre di Schulz), delle mosche, dei gamberi e degli scorpioni, applicate al padre Jakub.

E, quanto della straripante e multicolore verve linguistica e terminologica di Schulz è transitata, per poi sottilmente e meravigliosamente decantare e fiorire, in quella ripelliniana a cui siamo devoti, cifra inconfondibile del suo genio inesorabilmente senza eredi? Un esempio: nella sua mirabolante *Introduzione* all'edizione Einaudi del '70, Ripellino, parlando degli uccelli che la domestica Adela aveva disperso e che tornano poi da Jakub, il padre di Schulz, così scrive: «cadono come un'informe congerie di piume, si rivelano ciechi, di cartapesta, farciti di putridume, scontraffatte chimere, splendidamente colorate ma vuote»¹⁹; e proprio quelle «scontraffatte chimere» diventeranno, a nove anni dalla morte del critico e poeta siciliano, il titolo di una sua raccolta postuma di poesie, curata da Giacinto Spagnoletti. E, siccome nulla accade per caso, sarà proprio *Scontraffatte chimere* il

¹⁹ Ivi, p. 191.

libro che un amico, poi prematuramente scomparso, mi donerà da un suo viaggio in terra sicula, esattamente la regione dell'anima ripelliniana.

Cos'altro chiedere, in fondo, a noi poveri lettori che da soli abbiamo dovuto sbrogliare quest'intera, luminosa giocoleria di pagine per stargli dietro nei versi, nella critica teatrale che adoperò come un coltissimo clown, nella critica d'arte e nei futurismi, dadaismi e surrealismi di ogni latitudine; e poi ancora rincorrerlo nei meandri del Poetismo ceco quando coloro che riuscirono ad acquistare la sua *Storia della poesia ceca contemporanea* capirono al volo che, per stargli dietro, avrebbero dovuto faticare tantissimo, districarsi, non semplicemente leggere il libro a letto aspettando il sonno? Ma anche quello era un dono. Lì si parlava di cubismo a Praga, di Apollinaire e dell'avanguardia ceca, di teatro liberato e dei clown Vósyvec e Werich, di surrealismo, di Seifert che danza con Valéry e anche di realismo socialista. Ma chi trattava temi simili nell'Italietta di quegli anni? Solo un folle poteva mandare in libreria libri così e scrivendo che:

Non c'è divario tra i miei saggi, i miei racconti, le mie liriche: allo stesso modo diramano le loro radici nell'humus del teatro, della finzione pittorica, allo stesso modo ricorrono alle duplicazioni e ai camuffamenti. Un'ebbra molteplicità di rimandi e reminiscenze ricerca e nutre il tessuto della mia scrittura. [...] Al sottovoce, al somnesso, al da camera di altri poeti contrappongo un ardente ordito fonetico, agganci ed incastri di suoni, l'attività dei bisticci, delle omofonie, l'arroganza della Paronomasia.

Dalla natia Palermo si era portato a Roma lo splendore variopinto della Vucciria, che entrava e usciva nelle sue acrobazie barocche ed espressionistiche *à la Ensor*. Bisognava essere esperti nella difficile arte della navigazione per seguire le impervie e lussureggianti traiettorie mentali della sua critica letteraria. Uno così, un «guitto» come scrive di sé, era giusto isolarlo come un pericoloso virus: «Avvicinatevi e prestatemi ascolto: Non / conoscete voi i famosi odiatori del genio, / della personalità, della grandezza, / della semplicità?»²⁰, scrisse Bruno Barilli nei *Taccuini* e altrove: «si

²⁰ B. BARILLI, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti 1901-1952*, a cura di A. Battistini e A. Cristiani, Torino, Einaudi, 1981, p. 65.

mettono in pentola le aquile e si conferiscono / ai capponi gli onori, l'incenso e gli attributi / imperiali»²¹. Uno che parlava di circo per dirci di Blok o di moda per spiegare Cechov: uno così era tempo che tornasse nei luoghi angusti e fumosi della poesia dai quali, peraltro, mai si era mosso.

Ripellino è poeta sempre, anche quando apparentemente scrive di teatro e fa il regista, o di musica o di letteratura o di avanguardie artistiche. E non esserne riconosciuto come esponente gli diede, soprattutto all'inizio della sua collaborazione einaudiana, non poco malessere. E le sue poesie, dopo *Notizie dal diluvio* (Einaudi 1969) e *Sinfonietta* (Einaudi 1972) transiteranno con difficoltà per le stanze di via Biancamano, in attesa di pubblicazione, passando da un tavolo ovale all'altro, da un giudizio all'altro senza che si giungesse a una "sentenza" di pubblicazione. Lo stesso Ripellino, nella lettera a Einaudi del 23 maggio del '75, ne sollecitava un giudizio, uno qualsiasi, e Giulio Einaudi di suo pugno a margine della lettera scrisse «sono così brutte?»²². E solo l'anno dopo si decisero, finalmente, a pubblicare *Lo splendido violino verde*.

Era anche troppo distante dagli "stitici tecnici catastali" dell'Accademia. Entrò, infatti, di striscio nell'acida contestazione studentesca del Sessantotto, sfiorato da quell'acido eppure colpito lo stesso al cuore dai suoi studenti; da leggere al riguardo la struggente *Lettera agli 'anziani'* (anziani studenti, ovvio), che scrisse in quell'occasione. Temeva un ritorno all'indietro, ma non come l'*Angelus novus* di Klee che guarda indietro ma è spinto nel futuro. Temeva i protocolli, le tabelle, le date, la poesia imbalsamata anziché di carne e sangue, e lo scrisse: «Ora torneranno gli schemi, le secchezze dei dati, la Vecchia Scuola, il Manuale dalle gambe corte, il liceo, i bicchieri di piombo invece dei vetri di Tiffany, lezioni protocollari, e non più iridescenze. È ciò che vuole la nuova generazione dell'Istituto: nacque-scrisse-morì-

²¹ Ivi, p. 70.

²² La lettera di Ripellino del 23 maggio 1975 è ora in A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, introduzione di A. Fo, Torino, Einaudi, 2018, pp. 124-25; il giudizio espresso da Giulio Einaudi a margine della lettera è riportato a p. 124, nota 1; si tratta di un'edizione fuori commercio, stampata in 1000 copie numerate, e si cita dalla copia n. 199.

requiesca: e niente choc, niente salti, niente deliri»²³. Temeva di non essere “riconosciuto” come uno di loro, ma di essere per loro solo e soltanto un professore: «Slavista! Mi gridano i fiumi di piazza Navona. Slavista! Mi gridano da un carro funebre/ gonfio come una torta dai riccioli d’oro»²⁴.

Quale accademico del suo livello, al contrario, si sognava di pensare e scrivere in quel modo? Il mondo che Ripellino ha descritto esiste perché lui lo ha scritto, usando quelle e non altre parole, una fedeltà che sovente ha messo in imbarazzo i suoi esegeti, costretti a fare i conti, sudando in un corpo a corpo col suo lessico. Felici quegli studenti che, ai suoi esami, si sentivano chiedere cosa ci fosse nell’armadio nel terzo atto del *Giardino dei ciliegi*. Ovviamente Cechov non lo scrive, ma Ripellino voleva che i suoi studenti aprissero comunque quell’armadio e vedessero e raccontassero il fascino di quegli abiti, e dagli abiti sapessero poi risalire all’arte russa d’avanguardia e alla musica, e a Blok che s’innamora di Isadora Duncan, e da lì spiare financo il circo coi clown che il giovane Nabokov forse amava, e infine incamminarsi, assieme a Bulgakov, verso lo Stagno degli Imperatori dove principia il suo capolavoro letterario, e poi tornare indietro e risalire ancora, e poi svoltare di nuovo. Una sinfonia di umori, di colori, di note e di poesia. Ditemi voi se essere studenti di quello strano professore, coi baffetti siciliani alla Mastroianni del *Bell’Antonio*, non doveva rappresentare un’immane esperienza, una fortuna senza limiti, un dono insperato? Quando, tra la polvere degli scaffali di una libreria, dove rare mani si dispongono a sfogliare libri e, a volte, addirittura ad acquistarli; ebbene quando su quegli scaffali arrivarono i suoi libri-biblioteca come gli estremi *Saggi in forma di ballate. Divagazioni su temi di letteratura russa, ceca e polacca*, oppure *Letteratura come itinerario nel meraviglioso, Il trucco e l’anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, oppure le maliose *Storie del bosco boemo*, il fantasmagorico scritto su *Jiri Kolar* (di cui scrisse anche nel catalogo della mostra alla Galleria Rebus di Firenze), e fino a quella *Praga magica*, forse l’unico titolo veramente conosciuto anche dai non affiliati alla sua setta esoterica;

²³ A. M. RIPELLINO, *Lettera agli anziani*, in A. FO, A. PANE, *Storia di Ripellino (seconda parte)*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Siena», vol. XI, 1990, pp. 239-40.

²⁴ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, Torino, Einaudi, 1969, poesia n. 2.

ebbene quando questi libri furono lì, pochi seppero cosa farne davvero. Oggi sono quasi tutti al macero.

Ripellino aveva il dono di far trasmigrare nel linguaggio, sia poetico che saggistico, tutte le sue frequentazioni culturali. Era una sorta di bancone da farmacia, di quelli cinesi con centinaia di minuscoli cassettoni. Basta sfogliare il volume *I sogni dell'orologiaio. Scritti sulle arti visive 1945-1977* e misurare l'arco che il suo compasso critico riesce a disegnare per noi sulla pagina. Un saltimbanco coltissimo e impendibile, ironico, spesso tetro e malinconico; sommozzatore negli abissi di lingue incomprensibili che per noi scioglieva in abbracci e risate, fu spiritosissimo amante di scherzi telefonici, istrione e mago, un pericoloso irregolare. Fu un grande che l'Italia si fece sfuggire, dissipandone l'immenso teatro linguistico: gli attrezzi che usava furono lasciati ad arrugginire sul muro e nessuno o quasi si accorse che quel 21 aprile 1978 la saracinesca era calata per sempre.

Le mani amorevoli che in questi anni hanno raccolto il testimone di quanto di lui ancora era disperso, in rare riviste e settimanali, ci hanno consegnato un Ripellino sempre bruciante, dove il farsi poesia è qualcosa di tangibile, e non c'è differenza tra scrivere un verso e fare critica teatrale, come per quasi un decennio fece su un grande settimanale come «L'Espresso». Di questo lavoro critico dobbiamo esser grati, tra gli altri, ad Alessandro Fo, Antonio Pane e Claudio Vela, che mandarono in libreria il suo *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti. L'Espresso 1969-77*, col quale facemmo la conoscenza di alcuni dei suoi libri. Un volume densissimo, 727 pagine di puro funambolismo critico, dove la poesia ha sempre una possibilità di irraggiare la scrittura necessariamente giornalistica.

Anche *Nel giallo dello schedario. Note e recensioni "in forma di ballate" (1963-73)* riempie un vuoto, indica una strada, stimola la parte di cervello ancora irrorato di sangue. Curato con maestria da Antonio Pane, raccoglie recensioni e articoli che Ripellino pubblicò sul «Corriere della Sera» e «L'Espresso», con la sua giurisdizione del cuore al completo: Puškin, Dostoevskij, Gončarov, Gogol', Majakovskij, Nabokov, Hoffmann, Orten, Kolář, Hrabal, Hašek, l'amato Pasternak, molti da lui stesso tradotti

e fatti conoscere in Italia nel 1965 con la celebre antologia poetica russa. Cosa dire, poi, della sua poesia? Le tante raccolte, dal primo e raro *Non un giorno ma adesso*, con copertina e disegni di Achille Perilli, a *La Fortezza d'Alvernia e altre poesie*; da *Notizie dal diluvio a Sinfonietta*, fino agli estremi *Lo splendido violino verde e Autunnale barocco*, raccolte anch'esse irreperibili per i comuni mortali: se ne fece uno spoglio in *Poesie 1952-1978*. Poi fu il silenzio sulla sua poesia.

Ma noi siamo uomini fiduciosi. Abbiamo imparato ad attendere, a farci carico del peso del tempo. Svegliandoci, una mattina di aprile del 2003, scoprimmo in edicola che il n. 11 del «Caffè Illustrato» aveva pubblicato un *Dossier Ripellino*, con saggi, articoli, anche suoi, e un bel portfolio fotografico, a cura di Alessandro Fo e Antonio Pane, gli stessi che dedicarono al poeta il n. 23 di «Trasparenze» (2004). Lo scrittore temeva che lo avrebbero presto dimenticato: «Non si accorgeranno nemmeno / di quello che hai scritto. / Getteranno i tuoi versi tra gli stracci vecchi. / Resterai sguattero, guitto / in questa fiera di gattigrù delle lettere. / Sei un viluppo di piume, una balla di fieno, / carica di gorgheggianti uccellini. / Ma per chi cantano? Chi mai li ascolta? / Merda. Sarebbe meglio scrivere / novelle per pollivendoli, romanzi zuccherini, / storielle piovose, canzoni da balera. / Ma è tardi ormai. Scriverai ancora versi, / questa feccia di vino che nessuno vuole bere»²⁵. Era di casa nei vicoli della vecchia Praga ebraica con la Primavera nel '68 nelle strade, e anche dopo 30 anni tra i carri armati sovietici nell'invasione della Cecoslovacchia, vicende che seguì come corrispondente dell'«Espresso», articoli («letteratura civile» come chiosò Fo) poi raccolti nei *Fatti di Praga* e di cui Guido Ceronetti scrisse: «è giusto che le parole più umane e arroventate su Praga, nei giorni di Dubcek e dopo la sua caduta, in Italia, siano state scritte da un poeta»²⁶.

Oggi un Ripellino avrebbe difficoltà a districarsi nei cunicoli bui nei quali è stata relegata la critica, o quel che ne resta. Saprebbe a stento riconoscere una vetrina, un'insegna, una soltanto di quelle parole che così spesso usava, accentuandone il

²⁵ A. M. RIPELLINO, *Autunnale barocco*, Parma, Guanda, 1977, poesia n. 17.

²⁶ G. CERONETTI, *Briciole di colonna 1975-87*, Torino, La Stampa, 1987.

significato per dilatarlo al di là dei suoi confini naturali per espanderla nel sogno. Saprebbe poco di doxa, best seller, di reality, di fast-food, e rimarrebbe stupito e muto, attonito come il Buster Keaton così spesso invitato alle feste delle sue poesie.

Massimo Gatta

Angelo Maria Ripellino e Aleksandr Blok

Un rigoglio di accese somiglianze

Blok: un'«immagine nordica» da «marinaio di navi scandinave»¹, ancorato al suo russo tempo febbrile, e che però nel diario annota greve «io sono nato nel Medioevo»², e «oggi ho visto il mio ritratto nella pagina di un libro antico e mi sono rattristato»³. Blok dalle molte vite, abitante di molteplici mondi: «mondo terribile»⁴, «mondo d'argilla»⁵, «mondo sublunare»⁶, «mondo selvatico»⁷, senza fari a baluginare intorno. Eppure, mondo di «prati in fiore»⁸, di «cielo con stelle»⁹, di betulle e di lillà.

Ripellino: «poeta russo, poeta ceco, poeta siciliano emigrato bambino in qualche provincia boema, che per scompigliare le carte scrive in italiano»¹⁰. Ripellino dalle molte vite, che ha abitato tutte le epoche di Praga, come «scolaro dell'Arcimboldo», «ciarlatano in una baracca a Piazza della Città Vecchia», «imbrattatele»¹¹, o (e?) personaggio di Kafka. Ripellino abitante di molteplici mondi: «mondo ulcerato e malconcio»¹², che «ha mappe grinzose»¹³. Eppure, «globo di uvaspina, erbe buone e meringhe»¹⁴, «mondo incantevole»¹⁵.

¹ A. M. RIPELLINO, *Studio introduttivo*, in A. BLOK, *Poesie*, Milano, Lerici editore, 1960, p. 14.

² A. BLOK, *Zapisnye knižki*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1965, p. 173, tr. it. a cura di F. Malcovati e E. Guercetti, in A. BLOK, *Taccuini*, Milano, SE, 2014, p. 86.

³ Ivi, p. 51 (tr. it. cit., p. 20).

⁴ Dal titolo di una celebre raccolta di versi di BLOK, *Strašnyj mir*.

⁵ A. BLOK, *Poesie*, op. cit., p. 139. Citiamo direttamente, da qui in poi, la traduzione di Ripellino e non il testo originale di Blok, in quanto nel nostro lavoro la resa ripelliniana ha un significato centrale.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 435.

⁸ Ivi, p. 393.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ C. VELA, *Presentazione*, in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, Torino, Nino Aragno, 2007, p. 8.

¹¹ A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 2005, p. 7.

¹² A. M. RIPELLINO, componimento 21 di *Sinfonietta*, ora in ID., *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, Torino, Einaudi, 2006, p. 125.

¹³ Ivi, componimento 16 di *Sinfonietta*, p. 120.

¹⁴ Ivi, *Don Pasquale. Tre lieder, C*, p. 273.

¹⁵ Ivi, *Don Pasquale. 70*, p. 275.

Del rapporto tra Aleksandr Aleksandrovič Blok (scomparso nell'agosto del 1921, quand'era «ormai [uno] squallido, spento manichino»¹⁶) e Angelo Maria Ripellino (nato nel dicembre 1923), che quel poeta lunatico e onirico lesse, studiò, tradusse, recensì e mise in scena, si è scritto purtroppo molto poco¹⁷. Nondimeno, tra le opere e le vicende umane dei due scrittori sembra emergere una sorta di affascinante consonanza, una vicinanza, una «preziosa affinità»¹⁸, a evocare un quasi-incontro, reso impossibile dalla cronologia della realtà che non si può manipolare ma, allo stesso tempo, ha una possibilissima dimensione fantastica. «Quando elementi affini si incontrano nei secoli, si determina sempre una situazione mistica», scrisse Blok nel 1901, e subito dopo aggiunse: «ci sono altri mondi»¹⁹. Ripellino, nel suo indagare il retro, la faccia nascosta, le ombre laterali del reale, giunse a «dubitare della consistenza di quel che si crede vero, da ultimo il mondo stesso»²⁰: «perché la realtà è anch'essa fittizia»²¹. Possiamo allora immaginare un luogo “altro” dove l'incontro sia stato possibile? Forse è avvenuto in sogno: le visioni notturne di Blok erano tormentate da strane apparizioni. C'è un paggio con i baffi che cerca qualcuno, forse proprio lui, in uno strano giardino colmo di rose, mentre il poeta si trova «in casa d'altri, ma – non sono forse in casa mia?»²². E ancora, quattro anni più tardi, al bancone di una bettola sognata incontra un uomo immaginario e ne annota il ricordo che, se trascritto in versi, potrebbe leggersi come l'inizio di una poesia ripelliniana:

Ristorante Čvanov. Al banco – incanutisce.
Soprabitino. Fazzoletto dalla tasca, pantaloni corti –
Aria fiera, ha alzato la testa, i baffi all'insù.

¹⁶ A. M. RIPELLINO, *Studio introduttivo*, in A. BLOK, *Poesie*, op. cit., p. 69.

¹⁷ Ricordiamo alcune riflessioni di V. MAGRELLI, nella sua prefazione *Ripellino docet* (in A. BLOK, *Poesie*, Parma, Guanda, 2000) alle poesie del russo edite per Guanda e il recente contributo di D. CAVAION *Note sulla traduzione di Blok ad opera di A.M. Ripellino*, in «Europa Orientalis», XL, 2021, pp. 465-80.

¹⁸ A. M. RIPELLINO, *Una grande nuvola dipinta*, in ID., *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 434.

¹⁹ A. BLOK, *Zapisnye knižki*, op. cit., pp. 21-22; tr. it. cit., p. 11.

²⁰ F. ROANA, *Teatralizzazione dell'esistenza nella poesia di Angelo Maria Ripellino*, in «OTTO/NOVECENTO», XXVI, 1, gennaio/aprile 2002, p. 113.

²¹ A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965, p. 123.

²² A. BLOK, *Zapisnye knižki*, op. cit., p. 49; tr. it. cit., p. 18.

Poveraccio. Sosia da strapazzo.
Mentre io ho un magnifico bavero.
È pettinato a spazzola, e ubriaco fradicio,
vacilla e guarda con fierezza²³.

Non solo, quindi, Ripellino che omaggia il poeta nelle sue liriche, in cui «non è davvero lontano lo spirito delle carnevalate di Blok, dei caroselli sfrenati del teatro, delle gutterie e delle mascherate»²⁴, ma anche Blok che prevede e copia il suo allievo, il suo sosia?

Come una parlata straniera: Ripellino traduttore di Blok

Guardiamo, però, la “realtà”, i testi: al centro del corpus di scritti ripelliniani relativi a Blok si colloca certamente *Poesie*²⁵, traduzione di una scelta di 131 liriche accompagnate da uno *Studio introduttivo*, pubblicata per la prima volta da Lerici nel 1960 e poi riedita nel 1975 da Guanda e nel 2016 da SE, che resta ancora oggi nel panorama italiano la versione di riferimento. Per Alessandro Niero, infatti, Blok «fatica a uscire da una sorta di zona Ripellino»²⁶, e ciò è senz’altro vero anche grazie all’ampiezza del numero delle liriche scelte dal traduttore, che ha innegabilmente plasmato la ricezione italiana. Tuttavia, la forma antologica pare particolarmente problematica per la specificità della poetica di Blok che, come molti altri simbolisti, era devoto all’idea del ciclo poetico come un’unità indivisibile, con al suo interno un ordine ben preciso e precisi rimandi intertestuali²⁷. A loro volta, con il passare degli anni, i cicli poetici furono montati da Blok in un’architettura²⁸ generale di tre libri, a

²³ Ivi, p. 101; tr. it. cit., p. 43.

²⁴ G. MANFRIDI, *Ripellino e il mito del demone precipitato*, in A. M. Ripellino poeta-slavista, «Lunario nuovo», V, 21-22, 1983, p. 99.

²⁵ Si affianca a questo testo un altro importante lavoro di traduzione, pubblicato nel 1950: il dramma teatrale *Balagančik (La baracca dei saltimbanchi)*.

²⁶ A. NIERO, *Considerazioni sulla poesia russa tradotta in italiano tra il 1987 e il 2022*, in «Studi Slavistici», XX, 1, 2023, p. 99.

²⁷ Cfr. D. A. SLOANE, *Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle*, Columbus, Slavica Publishers, 1988.

²⁸ È Blok stesso a parlare della sua trilogia utilizzando metafore architettoniche, come è ad esempio evidente

formare la cosiddetta “trilogia lirica”, definita sin nei minimi dettagli e strutturata in modo che l’edificio poetico fosse incrollabile, spesso a costo di “tornare indietro” e modificare testi già pubblicati. Le traduzioni di Ripellino, inserite invece in un’antologia che non riporta alcun ciclo per intero, hanno ovviamente perduto questa fitta rete intertestuale; inoltre, lo studioso interviene anche sull’ordine originariamente pensato da Blok: frammenta i cicli e inverte spesso l’ordine delle poesie, componendo così una narrazione per così dire alternativa rispetto alla versione del testo di partenza. Oltre che a ovvie ragioni editoriali e di mole di lavoro, questa mancata osservanza di una rigida ciclizzazione, in direzione piuttosto di un ri-montaggio arioso, ininterrotto, può essere riportata a quello che Traina ha definito un tratto peculiare di Ripellino, ovvero la predilezione per la «struttura leggera, addirittura cedevole»: «Ripellino non è uno scrittore dalle architetture potenti»²⁹.

Tra i cicli contenuti nel primo libro spicca per quantità di liriche scelte *Stichi o prekrasnoj dame* (*Versi sulla bellissima dama*), mentre è quasi del tutto assente (ne sono presenti solo due esempi) la prima raccolta, *Ante Lucem*. Del secondo libro, più corposo, è assente il poemetto *Nočnaja Fialka* (*La violetta notturna*), che è tuttavia ampiamente trattato nell’introduzione – che, tra i molti pregi, ha anche quello di sopperire alle lacune inevitabili della scelta delle liriche da proporre. Manca un’intera raccolta, *Vol’nye mysli* (*Liberi pensieri*), non ricordata neppure nell’introduzione, e che tuttavia segna un momento particolarmente importante nella produzione blokiana: attraverso una descrizione naturalistica e concreta dei dintorni di Pietroburgo, Blok si pone l’obiettivo di superare il precedente simbolismo esoterico, il misticismo, per muovere in direzione più realistica. Appaiono invece centrali, nel Blok di Ripellino, le poesie di *Puzyri zemli* (*Bolle di terra*) che, con il loro contenuto stregonesco di «diavoletti, pretini palustri, monachine taciturne ed altri fantocci di muffa, minuzzoli primaverili, che incarnano le forze elementari della natura»³⁰, sono senza dubbio vicine

dal ciclo conclusivo dell’opera, *O čem poet veter*.

²⁹ G. TRAINA, *Osservazioni su Praga magica*, in *Maestra ironia. Saggi per Luca Curti*, a cura di F. Nassi e A. Zollino, Lugano, Agorà & Co., 2018, p. 193.

³⁰ A. M. RIPELLINO, *Studio introduttivo*, op. cit., p. 28. Il titolo del ciclo è di derivazione shakespeariana (*Macbeth*) e proprio Shakespeare è un altro elemento comune tra Blok e Ripellino.

al Ripellino poeta, così come anche le poesie tratte da *Gorod (La città)*, in cui lo spazio urbano è morto e mortifero, scomposto in bettole e bordelli. Per quanto riguarda le liriche tratte dal terzo volume, fra le traduzioni sono assenti del tutto i cicli *Karmen (Carmen)*, gioioso e armonico, primaverile, la sua “conclusione” *Solov’inyj sad (Il giardino degli usignoli)*, e pure *O čem poet veter (Di cosa canta il vento)*, crepuscolare e senile, essenziale nell’architettura dell’intera trilogia: la chiude, infatti, e diventa riflessione metaletteraria sull’intera opera, che prende le forme metaforiche di una casa, di un lavoro di filato, di una collana di perle.

Grande attenzione è, invece, data da Ripellino a *Ital’janskije stichi (Versi italiani)*, che viene tradotto per una buona metà, *Rodina (Patria)*, *Arfi i Skripki (Arpe e violini)* e, soprattutto, *Strašnyj mir (Mondo terribile)*. È, dunque, quello che emerge dal florilegio di Ripellino un Blok “sbilanciato”, virato al fantastico, al mistico, alla teatralità, al comico-grottesco. È lo stesso Ripellino, scrivendo a Vittorio Strada, a sottolineare il «tono grottesco del poeta»³¹, che in questo sarebbe simile a Kafka.

La raffinatezza del lavoro di traduzione di Ripellino³², forse proprio in virtù del rapporto d’elezione con Blok, «intima sintonia»³³, si manifesta in una rispettosa aderenza al testo di partenza (negli aspetti delle qualità poetiche, delle immagini, del lessico) a sfavore, probabilmente, di «taluni valori fonici e ritmici»³⁴. Del resto, come ha ben notato Niero, le versioni di Ripellino sono realizzate «in un momento storico in cui la resa in verso libero (o comunque in un verso non palesemente connotato sul piano della forma) sembrava rappresentare lo Zeitgeist traduttorio dell’epoca»³⁵. Ripellino, quindi, traduttore esatto, «esatto nel senso, quasi sempre felice nel metro» eppure portatore di elementi propri: «un timbro, un’aura personali ed esclusivi, molto discreti, ma che sempre si sovrappongono al testo»³⁶. Si consideri, come

³¹ A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, introduzione di A. Fo, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2018, p. 73.

³² Per osservazioni più dettagliate sulla traduzione di Ripellino a Blok rimando allo studio di D. CAVAION, *Note sulla traduzione di Blok ad opera di A. M. Ripellino*, art. cit.

³³ V. MAGRELLI, *Ripellino docet*, in A. BLOK, *Poesie*, op. cit., p. VI.

³⁴ D. RIZZI, *Studi italiani sul Simbolismo russo*, in «Europa Orientalis», 9, 1990, p. 529.

³⁵ A. NIERO, *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 185.

³⁶ N. MINISSI, *A. M. Ripellino letterato neopoetista*, in *A. M. Ripellino poeta-slavista*, «Lunarionuovo», a cura

esemplificazione del processo traduttivo, la seguente *Ja – Gamlet*, appartenente alla raccolta *Jamby (Giambi)*:

Я — Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетёт коварство сети,
И в сердце — первая любовь
Жива — к единственной на свете.

Тебя, Офелию мою,
Увёл далёко жизни холод,
И гибну, принц, в родном краю,
Клинком отравленным заколот.

Io sono Amleto. Si raggela il sangue,
quando l'astuzia intreccia le sue reti,
mentre nel cuore il primo amore è vivo,
vivo per l'unica creatura al mondo.

Il freddo della vita ti ha portato,
Ofelia mia, lontano, ed io perisco,
principe, nella contrada nativa,
trafitto da una lama avvelenata³⁷.

Il tetrametro giambico, verso principe della lirica russa, è reso con l'altrettanto nobile endecasillabo italiano che, tuttavia, in qualche verso (II, III, IV, VII) perde l'accentuazione sulla seconda sillaba del testo di partenza russo; l'esattezza lessicale è pressoché totale (*kovarstvo* ha però valore negativo, è più 'perfidia' e 'slealtà' che 'astuzia'; "creatura" è un'esplicitazione; "vivo" è ripetuto due volte solo in traduzione; sono presenti alcuni spostamenti nella seconda strofa). Lo schema delle rime (ABAB CDCD) è infine assente dalla resa italiana, in cui tuttavia viene costruito un tessuto fonico peculiare, con l'uso di allitterazioni (*Amleto, astuzia, amore; perisco, principe*),

di M. Grasso, 21-22, 1981, p. 105.

³⁷ A. BLOK, *Poesie*, op. cit., p. 417.

la sequenza di *r* già presente nell'originale (*krov'*, *kovarstvo*, *serdce*, *pervaja*; raggela, intreccia, reti, mentre, cuore, primo, amore) e di *u* (nella seconda strofa *Ofeliju*, *moju*, *uvel*, *gibnu*, *kraju*; anticipata nella prima strofa da astuzia, cuore, unica, creatura), le rime interne, le assonanze, i rimandi fonici (*cuore/amore*; *contrada/avvelenata*; *vita/nativa*; *nativa/avvelenata*).

Ogni discorso sugli altri è sempre un diario truccato. Ripellino saggista e Blok

Ripellino saggista ingrandisce con la propria lente barocca il nome di Blok per la prima volta quando non ha ancora compiuto vent'anni. Nel 1942 «Maestrale» ospita l'articolo *Aleksàndr Blok*³⁸ in cui sono già visibili *in nuce* alcuni tratti che formeranno in seguito la sua personalissima scrittura critica³⁹. Innanzitutto, già dalla primissima frase («Per noi, Aleksàndr Blok è sempre là, in mezzo alla neve, nella fioca luce del sogno; così lontano che si ascolta l'eco della sua malinconia canora»), quell'uso del «noi», non «banale *pluralis maiestatis* ma [...] voluto allargamento del discorso a una condizione collettiva»⁴⁰, e addirittura dell'«io» («Vedrò la poesia blokiana ancora nel colore di quelle candeline e quei ramicelli di salice che portano i bimbi, la domenica delle Palme»), che racconta una visione personale eppure popolare, quotidiana. Già si avverte la tendenza alla costruzione ad anello: si comincia ricordando Keats, si conclude citando lo stesso poeta; accanto al suo nome, una cascata, una rete fittissima di rimandi ad altri scrittori, squarci che danno respiro alla (spesso asfittica) scrittura accademica: Verlaine, Mallarmé, Shakespeare, Milton, Blake, Guinizelli, Cavalcanti, Dante, Rilke, Rimbaud, d'Annunzio, Garcia Lorca, Petrarca, Donne, Achmatova, Dehmel, e altri ancora (senza dimenticare le incursioni nel mondo pittorico: Moise Kisling e i preraffaelliti).

³⁸ A. M. RIPELLINO, *Aleksàndr Blok*, in «Maestrale», III, 1942, 8, pp. 29-38, ora in «eSamizdat», 2, 2004, pp. 139-44, disponibile online all'URL: <https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/issue/view/17/18> (ultima consultazione: 14/10/2023).

³⁹ Nelle traduzioni proposte nell'articolo sono evidenti alcune sviste, poi corrette nelle traduzioni pubblicate in volume. Tra gli altri, “pioggia” per *radost'* (‘gioia’), e “via” per *žizn'* (‘vita’).

⁴⁰ G. TRAINA, *Materiali per uno studio sul Ripellino saggista*, in *Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi*, a cura di N. Zago, A. Schininà, G. Traina, Leonforte, Euno Edizioni, 2017, p. 63.

Quello che invece cambia, e notevolmente, è il giudizio complessivo su Blok: se in questo articolo giovanile viene tratteggiato un poeta lieve, puro, intimo, tranquillo, incline alla preghiera e al monologo, piuttosto noioso e monotono, «senza spigoli», appannato (e il poema *I dodici* viene letto come poco riuscito), negli scritti successivi – soprattutto nello *Studio introduttivo* alle sue traduzioni blokiane – si assiste a un totale ripensamento di Blok, che diviene comico, grottesco, teatrale⁴¹, musicale, febbrile, sismografico, poeta arlecchino, poeta amletico, poeta saltimbanco. Nell'articolo *Cola sangue di mirtillo dalle vene di Pierrot*, pubblicato postumo su «Repubblica» nel 1980 e contraltare allo scritto di «Maestrato», Blok emerge come cantore del comico triste, specchio e sosia di un Pierrot che è passato attraverso il baraccone della fiera popolare e si è contaminato con il simbolismo francese. Il sangue di mirtillo, non sangue ma succo, è il simbolo della parodia delle convenzioni teatrali che Blok mette in ridicolo:

Al calarsi interamente nella parte (di Stanislavskij) si sostituisce la falsità del gioco teatrale: invece di calarsi nella parte, l'attore cerca di sovrapporsi alla parte, come se dicesse di continuo: guardate che sto recitando! (quindi, non perdo sangue, ma mirtillo). In questo c'è il tipico gesto del teatro blokiano, l'attore che è esposto al ludibrio, l'attore che soffre, il pagliaccio che sta sulla ribalta per soffrire. La recita non è chiudersi in una camera, assenti dalla platea, recitare cioè come se il pubblico nel vuoto baratro non ci fosse (come voleva Stanislavskij): ma è un esporsi a questo vuoto baratro nemico, ostile, che ride di te che stai alla gogna⁴².

Le assi del palcoscenico sono contigue alla ribalta del cabaret, allo schermo tremolante del primo cinematografo, al baraccone di fiera, e tale materiale popolare, secondario, laterale, ricorda la teoria formalista dell'eredità letteraria che passa da zio a nipote:

Tutta l'epoca del simbolismo, e poi del futurismo, si ispira alle cose popolari, e Blok partecipa di questo gusto, immergendosi nell'elemento del baraccone. «I borghesi non hanno concezione di ciò che è di fianco», si legge nei suoi *Diari*, è molto interessante, quasi preformalista: l'arte che «sta di fianco» è molto più importante

⁴¹ Si veda la prefazione *Il teatro del giovane Blok (note di regia)* alla traduzione di Leone e Pescatori dei *Drammi lirici* di Blok (1977).

⁴² A. M. RIPELLINO, *Cola sangue di mirtillo dalle vene di Pierrot*, in «Repubblica», 28 novembre 1980, p. 16.

dell'arte che sta al centro, cioè l'arte borghese, grassa, compiaciuta. Il gusto blokiano del cabaret è un poco il gusto di tutta l'epoca (i celebri cabarets come "Il cane randagio", "Il pipistrello"). Non va dimenticato inoltre che Blok era un frequentatore di cinematografo, e anche questo era considerato un genere basso⁴³.

È talmente centrale la dimensione teatrale di Blok che Ripellino non si accontenta di inquadrarla con le lenti della traduzione e della scrittura saggistica, e prova egli stesso negli anni Settanta a mettere in scena due drammi lirici, *Balagančik* e *Neznakomka*, in cui recitano studentesse e studenti dei suoi corsi⁴⁴. Spettacoli particolarissimi: quasi a seguire il dettame dell'"arte che sta di fianco", Ripellino monta sulla *Baracchetta dei saltimbanchi* (troppo breve per uno spettacolo) *Depeše na kolečkách* (*Dispaccio a rotelle*) di Nezval e pezzi lenti dei Beatles, e sulla *Sconosciuta* canzoni zigane e brani blues.

Amalgama e compendio di citazioni: Ripellino riscrittore di Blok

La lingua di Blok trascende il testo tradotto, il testo recitato e l'analisi saggistica e si insinua nella scrittura poetica di Ripellino attraverso alcune lampanti analogie, tematiche, lessicali, formali. La prima, e forse più scontata, consonanza passa proprio per il teatro⁴⁵ e per il personaggio letterario di Amleto, per entrambi *alter ego* e protagonista di alcune poesie autobiografiche⁴⁶. Ciononostante, notiamo una sostanziale discrepanza di vedute. L'Amleto di Blok, presente come personaggio lirico soprattutto nei primi anni, è ancora lontano dalla cartapesta posticcia del teatro del

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Spettacoli che sono stati raccontati da A. DI PAOLA sulla rivista «Trasparenze», 23, 2004.

⁴⁵ Come nota Giuseppe TRAINA, «una delle più evidenti e note caratteristiche dello stile ripelliniano: la frequenza con cui ricorre all'area semantica del circo, della buffoneria, del teatro per coniare immagini, similitudini, metafore di assoluta importanza ermeneutica ed esistenziale» (*Materiali per uno studio sul Ripellino saggista*, op. cit., p. 64).

⁴⁶ Un giovane Blok recita, assieme alla fidanzata Ljubov', brani dall'Amleto: lui è il principe, lei Ofelia (e Ripellino inserisce nel suo *Studio introduttivo* la fotografia che la coppia si fa scattare). Scrive Rita GIULIANI che vita e teatro sono strettamente intrecciati (anche) in Ripellino: «La radice della passione di Ripellino per il teatro affonda nella sua concezione del mondo: il teatro rappresentava per lui molto più che una forma artistica e un campo di ricerca, ai suoi occhi si configurava addirittura come allegoria del mondo, come metafora della vita» (*La lezione slavistica di Angelo Maria Ripellino*, in *Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi*, op. cit., p. 19).

mondo, slegato dalla delusione della crisi del simbolismo, è eroe notturno, tormentato, serissimo, prossimo alla morte, tutto preso dalla passione per Ofelia⁴⁷; l'Amleto di Ripellino è contemporaneo al suo autore, è immerso in un mondo provinciale, squallido, in una notte senza stelle, eroe in viaggio su treni rantolanti, finzionale, che tiene insieme gioia e tristezza: «Con grosse calze di lana rattoppata / e con la spada di cartapesta / il principe di Danimarca, / il capo dei guitti va errando / di villaggio in villaggio»⁴⁸. Elsinore contagia Alvernia, impestandola di muffa e «lugubre tanfo»⁴⁹: Ripellino trasporta nel suo tempo Amleto, che così abita il suo stesso spazio (c'è una continuità tra la sua Danimarca e il sanatorio di Dobriš), mentre Blok viaggia all'indietro, nel tempo passato di Amleto, per divenire suo contemporaneo.

E il mondo del teatro ha come tetto una tenda da circo: accanto al principe di Danimarca si trova il pagliaccio, *pajac* blokiano, *clown* ripelliniano, «figura esposta, oggetto di derisione, di 'ludibrio', vittima»⁵⁰. E sorge l'inevitabile grottesco, lo scheletro danzante, il manichino, la cartapesta della finzione: si confrontino, ad esempio, il componimento 1 delle *Danze della morte* di Blok, spettrale metamorfosi della vita in società in danza macabra di scheletri dalle ossa stridenti che indossano un elegante frac per andare a un inutile ballo di sciocchi, con il componimento 30 di *Sinfonietta*: «Io così goffo nel frígido frac da pinguino, / io che ormai guardo come uno sciamàno il mio scheletro / dai rami sempre piú storti e piú deboli, / l'albero gramo della mia vita, il mio manichino»⁵¹.

⁴⁷ Si vedano, tra le altre, le liriche (escluse da Ripellino dalla sua antologia) *Ja šel vo t'me k zobotam i vesel'ju...* (preceduta da un'epigrafe che riporta una battuta di Laerte relativa a Ofelia che tutto trasforma in bellezza), in cui un mondo invisibile degli spiriti brilla indifferente nelle altezze stellari, mentre sulla terra un serpente tormenta il cervello di Amleto; *Est' v dikoj rošče, u ovruga*, quadro di una natura ombrosa, liquida, verdastra, in cui Amleto colloca la sua sofferenza, sotto radici acquatiche, che si nutrono di lacrime eterne; *Ofelija v cvetach, v ubore*, descrizione "floreale" dell'aspetto di Ofelia; *Pesnja Ofelii*, che esiste in due versioni e mette in scena le lamentazioni e la follia della fanciulla.

⁴⁸ A. M. RIPELLINO, *Amleto*, in ID., *Non un giorno ma adesso*, ora in ID., *Poesie prime e ultime* cit., p. 107.

⁴⁹ A. M. RIPELLINO, 22, in ID., *La fortezza di Alvernia e altre poesie*, in ID., *Poesie prime e ultime* cit., p. 143.

⁵⁰ A. FO, *La poesia-spettacolo di Ripellino come lotta e ricerca*, in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime* cit., p. 14.

⁵¹ A. M. RIPELLINO, *Sinfonietta*, op. cit., p. 134.

La musica è un altro linguaggio comune: per Blok la romanza zigana, soprattutto, e i lontani violini singhiozzanti in desolato lamento⁵², violini ultraterreni⁵³, che si struggono e si infiacchiscono⁵⁴, che come palcoscenico hanno spesso le bettole⁵⁵; per Ripellino un violaceo violino «sempre aggrondato come in un numero comico», «banale feticcio dai lunghi capelli di corde», dagli «occhi verdastri», «squallido arnese», «svilito dal molto soffrire», vecchio ma ancora capace di «virtuosismi di acrobata»⁵⁶.

Accanto alla dimensione sonora, che nella scrittura poetica e saggistica di Ripellino si fa musicale, diviene fuga, sinfonia, ballata, c'è, pure, uno spettro cromatico affine, una sorta di simile “dispositivo” dello sguardo, fatto di specchi che riflettono «maschere, / cere demoniche e bianchi musci di gesso»⁵⁷, «coperti di sgorbi»⁵⁸; sagome di ombre sui muri⁵⁹; luci e guizzi e lumicini⁶⁰; e trascolora i versi di entrambi la tavolozza di viola, verde, blu (tinte della lividezza) dei quadri di Vrubel', che per Ripellino è «violino fremente di rami»⁶¹ e per Blok un messaggero delle antiche tragedie. Le stesse tinte si ritrovano anche nelle numerose riprese ripelliniane (e attualizzazioni, alla luce della situazione politica dell'epoca) del territorio paludoso⁶² di *Bolle di terra* di Blok: «Meglio non muovere le acque stagnanti, / meglio non inasprire / la demoniesca masnada di negromanti. / Verdi erano come cespugli d'aprile / gemmati da una boscaglia marcita, / verdi, bramosi di trasfigurare la vita»⁶³.

⁵² Cfr. A. BLOK, *Dalla nebbia di cristallo*, in ID., *Poesie*, op. cit., p. 319.

⁵³ Cfr. A. BLOK, *Le voci dei violini*, in ID., *Poesie*, op. cit., p. 337.

⁵⁴ Cfr. A. BLOK, *Là dove echeggia nelle lunghe sale*, in ID., *Poesie*, op. cit., p. 353.

⁵⁵ Cfr. A. BLOK, *Come aumenta l'angoscia sul far della notte*, in ID., *Poesie*, op. cit., p. 411.

⁵⁶ A. M. RIPELLINO, *I*, in ID., *Notizie dal diluvio*, ora in ID., *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 15.

⁵⁷ Ivi, 26, p. 40.

⁵⁸ A. BLOK, *Dalla nebbia di cristallo*, in ID., *Poesie*, op. cit., p. 319.

⁵⁹ Si veda, soprattutto, la seconda parte del ciclo di Blok *Snežnaja maska* (*La maschera di neve*).

⁶⁰ Valgano, su tanti esempi, alcune immagini di *Snežnaja maska*, in cui in apertura si descrivono i riflessi sui vetri dei bicchieri ghiacciati, con fiammelle serpeggianti, che vengono riprese dal primo verso della Poesia 51 di A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*: «Sui calici freddi lingueggiano azzurre fiammelle».

⁶¹ A. M. RIPELLINO, Poesia 39 di ID., *Notizie dal diluvio*, op. cit., p. 53.

⁶² Non solo acqua stagnante, però: anche il mare solcato dalle vele, che sempre si accompagnano alla descrizione dell'atto visivo dell'io lirico, punteggia i componimenti dei due.

⁶³ A. M. RIPELLINO, Poesia 75 di ID., *Notizie dal diluvio*, op. cit., p. 93. Si vedano, anche, la 20 (*Triangolini verdissimi di occhi*) e la 37 (*Sono pieno di boschi, di laghi*) di A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*.

Spostandoci dal piano lessicale-immaginifico a quello stilistico-sintattico, la voce di Blok riecheggia soprattutto in alcune aperture e conclusioni di strofa e di componimento: il blokiano attacco «Sono sovrano, indipendente. / Guido le onde del destino»⁶⁴ risuona nell'esordio ripelliniano «Qui dentro io sono il sovrano / e mi appartengono tutti i colori»⁶⁵; il celebre lamento di un Blok preveggenete «Oh, se voi sapeste, amici / il freddo e la tenebra dei giorni futuri»⁶⁶ è ripreso nella chiusa di Ripellino «Perché scusatemi, posterì, che freddo, / che vitreo deserto, che uniformità, che sbaragli / soffiano da quel futuro»⁶⁷; e più in generale, si riscontra una simile propensione alla costruzione ad anello delle poesie.

Ripellino scrive di Blok che, a volte, la sua poesia è trasposizione «in emblemi e motivi barocchi del suo pessimismo»⁶⁸ e che, sul palcoscenico dei versi, «resta solo Pierrot alla ribalta, a lamentarsi del proprio destino»⁶⁹: si leggano dunque queste parole anche come relative alla propria poesia e valga, come provvisoria conclusione di questo discorso appena abbozzato, il confronto tra il componimento 55 di *Autunnale barocco*, che reca in modesta parentesi – quasi un “a parte” teatrale – la premessa «alla maniera di Blok», con alcune possibili sue “fonti” blokiane.

(alla maniera di Blok)

Io, che ero un tempo incendio, furia, spasimo,
me ne sto aggricciato su una panca,
assorto e assente aspettando il mio numero,
che eseguirò di malanimo.
Temo che fallisca il mio improvviso,
che il motore del cuore si spenga,
che la mia postura sbilenca
sia solo sorgente di riso.
Eppure aspetto di entrare in scena,

⁶⁴ A. BLOK, *Na straže*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 20 tt.*, T. 2, Moskva, Nauka, 1997, p. 145.

⁶⁵ A. M. RIPELLINO, Poesia 59 di ID., *Notizie dal diluvio*, ora in ID., *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 77.

⁶⁶ A. BLOK, *Golos iz chora*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 20 tt.* cit., T. 3, p. 39.

⁶⁷ A. M. RIPELLINO, Poesia 60 di ID., *Notizie dal diluvio*, op. cit., p. 78. Componimento che, tra l'altro, nel primo verso «Tra due-trecento anni la vita sarà migliore», si apre nel segno del Čechov di *Zio Vanja*, con una riscrittura della battuta di Astrov «e se, fra mille anni, l'uomo sarà un po' meno infelice».

⁶⁸ A. M. RIPELLINO, *Studio introduttivo*, op. cit., p. 52.

⁶⁹ Ivi, p. 32.

anche se so che non mi applaudiranno.
Aspetto di gridare la mia pena,
il mio stolido e farsesco affanno.

Tu ripeti che io sono freddo, chiuso ed arido

Tu ripeti che io sono freddo, chiuso ed arido,
è vero, e sarò tale anche con te [...]
Eri tu stesso una volta più tetro e più intrepido,
tu sapevi leggere dagli astri,
che le notti future sarebbero state più cupe,
che le notti non hanno confine.
[...] Vi fu un tempo di grande fiducia e speranza —
io ero come te semplice e crèdulo.
Andavo dagli uomini con animo aperto e infantile,
senza temere l'umana calunnia...
E adesso — di quelle speranze non v'è alcuna traccia,
tutto è fuggito alle stelle lontane.
[...] E quell'anima stessa che, ardendo, anelava
di concedersi in preda ai turbamenti, —
è infiacchita dall'odio e dall'amore,
ed è bruciata, quell'anima.
Resta il ciglio rattratto dal sorriso,
la bocca serrata ed il triste potere
di eccitare, accendendo passioni ferine [...]
Non troverai simpatia fra le povere bestie,
che prima si spacciavano per uomini.
Copri il viso con maschera di ferro,
inchinandoti alle sacre bare,
proteggendo col ferro finché puoi un paradiso,
inaccessibile agli schiavi folli⁷⁰.

Nell'ora in cui s'inebriano i narcisi

Nell'ora in cui s'inebriano i narcisi,
e il teatro è nella luce del tramonto,
nella penombra dell'ultima quinta
viene qualcuno per me a sospirare...

Arlecchino che ha obliata la parte?
Tu, mia, dàina dagli occhi sereni?
O la brezza che porta dai campi
un leggero tributo di soffi?

Io, pagliaccio, alla splendida ribalta
affioro da una bòtola dischiusa.
È il bàatro che guata tra le lampade,

⁷⁰ A. BLOK, *Ty tverdiš', čto ja choloden, zamknut i such*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 20 tt.*, T. 3 cit., p. 107; tr. it in A. BLOK, *Poesie*, op. cit., pp. 435-37.

avido ragno insaziabile.

E mentre che s'inebriano i narcisi
faccio smorfie, torcendomi e tinnendo...
Ma nell'ombra dell'ultima quinta
piange qualcuno che mi compatisce [...] ⁷¹

Martina Morabito

Parole-chiave: Amleto, poesia russa, Ripellino, teatro, traduzione.

⁷¹ A. BLOK, *V čas, kogda p'janejut narcissy*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 20 tt.*, T. 1 cit., p. 177; tr. It. in A. BLOK, *Poesie*, op. cit., p. 135. Desidero ringraziare chi ha assistito questi miei primi passi vacillanti nell'insidioso e meraviglioso territorio di Ripellinia, condividendo con me materiali e consigli: Alessandro Fo, Rita Giuliani, Giuseppe Traina.

Un vano balletto sulla riva del Nulla
La poesia di Angelo Maria Ripellino

Nelle scelte stilistiche ed estetiche di Angelo Maria Ripellino non poco dovettero incidere tanto l'origine isolana del poeta quanto gli interessi culturali per il mondo slavo che egli coltivava a livello professionale. Se, infatti, la sua anima siciliana protendeva *naturaliter* al barocco e racchiudeva in sé, insieme con un'ironia paradossale, un ancestrale terrore-ossessione per la morte, gli interessi culturali per il mondo slavo, connessi alla sua "professura" universitaria, lo portarono all'incontro rivelatore con il barocco ceco: con poeti del calibro di Jiří Kolář, di František Halas, di Vladimír Holan, e con la misteriosa e "magica" Praga.

«Ho sempre vagheggiato di trovare un punto d'incontro» – aveva egli dichiarato in un'intervista – «fra la lezione dei moderni lirici slavi, tedeschi, francesi, di cui mi sono imbevuto e i congegni, le *meraviglie* del nostro Barocco. Per me una lunga fune si tende dalla Martorana [di Palermo] alla cupola di San Nicola di Praga»¹; non senza aver prima puntualizzato che,

sebbene io sia imbrattato delle fuliggini del Mitteleuropa, nutrito di mille umori stranieri e come arrivato sin qui con un carrozzone dipinto di calderai, tuttavia nella barocca e feroce Sicilia affondano le mie radici. Penso talvolta che questo sradicamento sia la sorgente di tutti i miei mali, della mia vita in bilico [...]. Dell'infanzia insulare mi porto dietro un fagotto di emblemi: il ricordo di dolci comprati alla ruota del monastero, le stanze mortuarie con le salmodianti comari in nero, i presepi con arance e lumie, il basso continuo della tristezza, che pende dai nostri occhi come le cipse di un tracoma e una certa pagliacceria fanfarona².

¹ L'intervista, in forma di autosaggio, intitolata *Di me, delle mie sinfoniette*, gli era stata sollecitata da Giacinto Spagnoletti nel 1975; ora si può leggere nel volume A. M. RIPELLINO, *Poesie 1952-1978*, a cura di A. Fo, A. Pane, C. Vela, Torino, Einaudi, 1990, pp. 249 e sgg.

² *Ibidem*.

C'era in lui un'intima coerenza, una perfetta, inscindibile corrispondenza tra critica e poesia («Vorrei – aveva anche scritto – che la critica fosse gaiezza, tentativo di agghermire la gioia della parola, che è sempre mimica, danza, sorriso [...], anche quando il discorso prende il cespito del lutto, propende al tragico. E che non fosse mai pedantesca, accigliata»³).

In questa prospettiva, non appare senza significato il fatto che Ripellino abbia intitolato, in seguito, un lavoro critico *Letteratura come itinerario nel meraviglioso* e che, fin dall'opera del suo esordio poetico, abbia eletto a metafora-simbolo della vita il teatro: il luogo incantato in cui l'universo si può davvero interamente inventare, nominare e rappresentare e nel quale – con trucchi, maschere, scintillii di luci, bisticci verbali, clamori e artifici tecnico-retorici vari – può fingersi di arrestare il fuggire rapinoso del tempo, il breve apparire e durare della bellezza, la precarietà della gioia e del piacere, l'incedere angosciante e inarrestabile della «ballerina dagli occhi di cavallo»⁴ che è la morte.

Il “meraviglioso” ripelliniano, ha osservato Luigi De Nardis,

grumo di sogni, d'enigmi della nativa Sicilia e del barocco fantastico e funebre della Roma divenuta sua, calamitava attorno a sé, con la forza d'una metafora archetipica, luoghi, paesaggi, le “figurine fiabesche” della letteratura, quelle del teatro, ruotanti come sopra una *boîté à musique*, quelle che si atteggiano dalle botteghe d'antichi e sapienti artisti popolari e le raffinatissime icone scomposte e larvali della pittura odierna; e, accanto, le immagini dei suoi cari, degli amici, degli oggetti. *Regista e cerimoniere*, come ebbe a definirsi, d'una liturgia spettacolare che obbediva a regole rigorose, e dei ritmi, nella fascinazione dell'artificio e, insieme, della meraviglia della vita⁵.

Si comprende allora la ragione per la quale i nuclei tematici e i calchi iconografici e stilistici si caricano, già in *Non un giorno ma adesso*, di inusitata

³ A. M. RIPELLINO, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968, p. 11.

⁴ A. M. RIPELLINO, *Solanum Dulcamara*, in ID., *Non un giorno ma adesso*, Roma, Edizioni Grafica, 1960, stampata dal pittore Achille Perilli, che ne ha accompagnato i componimenti con suoi disegni (ora leggibile in A. M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia*, Milano, Rizzoli, 1967).

⁵ Cfr. L. DE NARDIS, *La corrispondenza tra critica e poesia*, in «Nuova Rivista Europea», marzo-giugno 1979, p. 103.

violenza espressiva (benché ancora non si tratti della violenza espressiva sistematicamente organizzata ed esibita che conformerà le strutture compositive a partire da *La fortezza d'Alvernia*); e si comprende pure come mai compaiano, nella raccolta dell'esordio, le tematiche, gli spunti figurati, i motivi tipici della poesia del Ripellino maggiore.

Non è un caso, infatti, che vi facciano capolino i «pupazzi» (cfr. *Come un pupazzo di Schlemmer*), i «teatrini» e gli «angeli» in parrucca rococò (*Teatro*), i lunatici «clowns» e le figurine di carta ritagliata (*Poesia 59*), i «trapezisti pagliacci» (*Piccolo circo*), i «ridicoli omini» (*Solanum Dulcamara*), i circoletti e i triangoli di Kandinskji (*Piccolo circo*), i riferimenti alla musica di Leoš Janáček (*Fuga, Circo Iscanus*) e l'innesto di morfemi attinti ad aree semantiche straniere, in prevalenza slave (*Benvenuto tra noi signor Tumlír, I rossi lunghi tram di Leningrado*); il senso angoscioso, così precipuamente barocco, di *horror vacui* che attanaglia l'animo del poeta (in *Schwitters*, si legge: «Ma ho bisogno di loro [delle cose], il loro schermo / altezzoso e malefico mi aiuta / a vincere l'angoscia dello spazio, / di rivestire di nomi l'abisso. / Ho bisogno d'infarcire il vuoto / di ciarpame, di rancidi feticci... »); e l'idea, anch'essa di derivazione barocca, della poesia come artificio stilistico, come accanito e abile-astuto lavoro tecnico che sappia «tendere agguati alla fantasia», inventare una realtà “altra” e librare il poeta nell'infinito – ed esclusivamente suo – spazio dell'immaginazione (il motivo viene compiutamente sviluppato in *Come cilindri*) e, soprattutto, che sappia distrarre la morte, tenerne lontana la raggelante mano.

Ma vi si rinvengono, sintomaticamente, i nuclei tematici delle tre costanti della poesia ripelliniana: il sentimento dell'estrema fragilità e precarietà della vita minata dalla malattia – il morfema “malsanía”, che costituirà il *Leitmotiv* della *Fortezza d'Alvernia* e sarà presente anche in *Sinfonietta*⁶ e nelle successive raccolte, compare per la prima volta in *Non un giorno ma adesso*: nel distico di chiusura del componimento *Poesia 59* («questa è la malsanía che ci governa, / il nostro delirio, la

⁶ Torino, Einaudi, 1972; comprende anche i componimenti di *Notizie dal diluvio*, apparsi presso lo stesso editore nel 1969.

nostra allegrezza») –; la concezione della vita come perenne rappresentazione teatrale, ininterrotto spettacolo, effimera carnevalata, in cui l’uomo deve di continuo travestirsi, mutare maschera e trucco, per eludere i proditori agguati della morte («Qual trucco avrà per mutare se stesso / in manichino o in fantasma o in esercito che spaventi la morte?»): cfr. *Inutilmente Kao-O-Wang*); l’attribuzione di un qualche potere salvifico alla poesia, alla quale, si è già accennato, viene demandata la funzione «di tenere a bada la morte con tranelli verbali, bisticci e negozi d’immagini»⁷.

Non vanno trascurate, inoltre, le iperboliche personificazioni, acclarative del senso barocco⁸ della poesia ripelliniana, che punteggiano i testi della raccolta d’esordio – le case, per esempio, sono «vecchine / coi fazzoletti delle persiane sugli occhi» (*Come pupazzi di Schlemmer*); l’autunno incarna «Jack lo sventratore» (*Come elefanti di Mògano*); e la morte diventa una «ballerina dagli occhi di cavallo» (*Solanum Dulcamara*); la montagna si trasforma in automa che «sventola i suoi verdi stracci» (*La montagna come automa*); e «Ride e ammicca» il villaggio «vestito / di fiocchi, di nastri e di calze nere» (*Domenica*) – che ne giustificano la qualifica di iperbarocco: di un barocco contraddistinto, cioè, dalla «geometria di uno spazio pieno di simboli governati da una concezione pittorica e dall’immanenza di un catalogo lessematico diviso tra il condizionamento del vocabolario crepuscolare e la posizione di un surrealismo penetrato da bizzarre linee di forza»⁹.

Gli stessi nuclei tematici cui sopra s’è accennato, organizzati in moduli stilistici e linguistici più raffinati, ricompaiono nelle strutture diaristico-poematiche della *Fortezza d’Alvernia*, dove la loro enunciazione viene affidata a una schiera di ombre vagolanti nella notte senza fine di un luogo infernale di dolore e di pena («il topònimo

⁷ A. M. RIPELLINO, *Congedo a La fortezza d’Alvernia*, op. cit., p. 134.

⁸ Il Barocco, vale la pena di ricordarlo, si esprime sempre in un virtuosismo tecnico e stilistico stupefacente, che non si realizza inconsciamente o per caso, ma è voluto, cercato e posto in essere mediante la messa a punto di un preciso programma di lavoro in tale direzione. Proprio Gianbattista Marino assegnava al poeta il fine di meravigliare, ma la meraviglia del poeta barocco “traduce in primo luogo lo stupore di fronte all’infinita varietà dei linguaggi e, correlativamente, delle cose, per un universo tutto da inventare e nominare, e anche per gli aspetti più inquietanti di esso” (cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, in *Dizionario della letteratura mondiale del ’900*, Roma, Edizioni Paoline, 1980, vol. I, p. 235).

⁹ S. LANUZZA, *L’apprendista sciamano*, Messina-Firenze, D’Anna, 1979, p. 133.

“Alvernia”» – avverte il poeta nel *Congedo* all’opera – «è una parola compòsita, un *portemanteau word*, nella quale si assommano *inverno*, *averno*, *verna*, e inoltre il ricordo dell’*Auvergne* francese e la *Chanson pour l’Auvergnat* di Brassens, che spesso udivo da un disco di Juliette Gréco)»¹⁰: un orroroso labirinto di malattia, di sofferenza, di paura, illuminato, talora, dalla flebile luce di una speranza sùbito smorzata dall’irrimediabile gelo di morte incombente.

In quest’atmosfera allucinata, da fortezza e da manniana *Montagna incantata* – la fortezza d’Alvernia non è che la denominazione poetico-fantastica del sanatorio di Dobříš, situato a quaranta chilometri da Praga, dove, nel 1964, Ripellino fu ospite per alcuni mesi –, si muove il brancaleonesco esercito dei “nonostante”: «tutti noi che – spiega il poeta – contrassegnati da un numero, sbilenchi, gualciti, piegati dalle raffiche, opponevamo la nostra caparbietà all’insolenza del male»¹¹. Sono i varî Giovedì e Zafferano, che giocano a carte, mentre gli altri ospiti d’*Alvernia*, «vuote canne malfatte, giuncastri tignosi», viaggiano sulle ali della fantasia alla volta di «mesopotamie salubri»¹²; sono la «Jacobina magnifica / suffragette fröbeliana, flessuosa dispensatrice di pathos, e tutta vocali»¹³, e il signor Munia, «trasportatore di gialle immondizie e sputacchiere»¹⁴ che si accanisce ad annaffiare, nel disperato tentativo di farle sopravvivere, le rachitiche piante ornamentali sistemate nei corridoi della fortezza; è Aloisio Cuore, «malato di cuore / bianco di calce, come gli escrementi dei gallinacci»¹⁵ o Charlie Rybàri, illusionista e gran mago, che dà spettacolo, che entra nei versi e si fa personaggio («Anch’io sono chiuso nel ventre d’una bottiglia, / benché sappia trarre di tasca a qualsiasi nonostante / nastri, accendini, bandiere, morsi di pane, orologi. / Anch’io sono fuga di fughe, e ritorno e folloria e speranza: / qualcosa che sventola senza uno spazio. / Vo a cominciare, e lor signori mi guardino. / Un teatro nel teatro d’Alvernia [...]») ¹⁶: una folla, insomma, di «povere verghe / in mano a negromanti»,

¹⁰ A. M. RIPELLINO, *Congedo a La fortezza d’Alvernia*, op. cit., p. 129.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, componimento n. 22.

¹³ *Ivi*, componimento n. 3.

¹⁴ *Ivi*, componimento n. 10.

¹⁵ *Ivi*, componimento n. 35.

¹⁶ *Ivi*, componimento n. 45.

di «poveri violini / sotto archetti di vento, perduti splendori, la bocca / intrisa di rosso puré di carote»¹⁷.

Su tutti si staglia e domina l'ombra del "nonostante"-io poetico, che intona, con voce tenorile tenuta in falsetto, il suo «desolato, derisibilissimo assòlo», che canta la sua inconsolabile malinconia («In Alvernia / la malinconia ti viene appresso come un cane») e la sua condizione di malato avvertita come marchio di diversità («la mia negritudine»)¹⁸, che scandisce il suo declamato melodico, anzi melodrammatico, sul destino o chi altri gli ha rubato il bene della salute e lo ha costretto in Alvernia come un appestato («Non sono un appestato, non dovete fuggire. / Venite nel mio cubo-incubo, nel mio Camarillo. / C'è qualcuno / che mi ha rubato la sporca salute, e la porta / come un abito altrui troppo grande [...]»)¹⁹: ombra del "nonostante"-io, che modula virtuosisticamente la voce della sua tremenda disperazione esistenziale e intellettuale («Amaro è vedersi in sfacelo nel gorgo / d'un perfido specchio spumoso, l'accorgersi / che il mondo è degli altri, e che gli altri / sono implacabili verso i mollicci, / gli storpi, gli stolidi, i cionchi, i dannati [...]»)²⁰, fino a invocare, per resistere, per non cedere al risucchio del gorgo, il soccorso della sua «fantasia-Zauberflöte»²¹.

Il *mélos* dei versi aggancia ed esalta, in particolare, gli eventi minimi, banali, marginali che si verificano in *Alvernia* (i quali, com'è intuitivo, risultano filtrati ed elaborati dall'ipertesa sensibilità immaginativa di chi li vive): la serenata con l'orchestrina Orpheus; il cadere della prima neve; l'escursione domenicale fuori dalla Fortezza; il suicidio di un "nonostante" *etc.* E anche i grandi accadimenti della cronaca – le prime imprese degli astronauti nello spazio, l'assassinio dei Kennedy, la tragedia del Vietnam, i trionfi dei Beatles *etc.* –, di cui i venti del mondo portano l'eco fin dentro la Fortezza, appaiono distanti, vuoti di significato per chi, come l'io-"nonostante", senta sé stesso ormai in bilico sull'abisso dell'eterno silenzio e abbia intuito che

¹⁷ Ivi, componimento n. 18.

¹⁸ Ivi, componimento n. 4.

¹⁹ Ivi, componimento n. 1.

²⁰ Ivi, componimento n. 14.

²¹ Ivi, componimento n. 5.

neppure la poesia può più salvarlo («Mentre morivo, la poesia si seccava in un prestigioso grigiore »)²².

Non c'è nulla, nelle cinquantuno stazioni di quest'oratorio, di irreale, di inventato. I nomi che vi compaiono sono dei «*senhals* botanici e ornitologici di figure reali, dei *guerrieri* della fortezza»²³: di medici, di infermiere, di portantini, di malati – il primario Petr Ostrý vi assume lo pseudonimo ora di Kakadú, per la sua somiglianza a un parrochetto dal piumaggio bianco, ora di Papageno, personaggio del mozartiano *Flauto magico*, perché «ascoltavamo insieme, inchiodati per ore e ore su dure durissime sedie di latta, opere ed opere, *Lieder* e sinfonie»²⁴; mentre la «Colomba gestuosa», che compare nel secondo verso del componimento di apertura della raccolta, rappresenta l'infermiera responsabile del reparto nel quale Ripellino si trovava ricoverato – ; e il paesaggio, la foresta intorno alla *Fortezza*, i cervi, i castelli, la neve, le piante, i cinghiali, come precisa il poeta, trovano rigoroso riscontro nella realtà di quei mesi. Soltanto che, nei varî segmenti versici del poemetto ove compare, ogni elemento del reale, introiettato nello spazio psicologico dell'io, finisce con l'esserne fortemente connotato.

Al di là del lato biografico, tuttavia, i componimenti della *Fortezza d'Alvernia* rappresentano un universo miniaturizzato, in penombra, presso abbuiato dalla «tenebría malsanile» che ottunde i “nonostante”, e ridotto alla dimensione di un teatrino sul cui proscenio irrompono a esibirsi, avvicinandovisi, e vi spariscono subito risucchiati dal buco nero delle quinte, stralunati guitti, giardinieri Monzelius, patetici violinisti, calvi e occhialuti Loplop, lunari Pierrots sorpresi ad inseguire farfalle, acrobati da circo, Ecbeti-furetti, giocolieri cinesi: «povere schiere di *fools* dalle palpebre d'oro». Ognuno vi improvvisa, secondo il proprio estro o ghiribizzo, vi recita, dissimulandoli ironicamente, magari grottescamente, il proprio dolore, la propria esistenza appesa a un sottilissimo filo, la disperazione di probabile senza domani, l'orrore della malattia e l'incombenza, tangibile quasi, della morte.

²² Ivi, componimento n. 33.

²³ Ivi, componimento n. 7.

²⁴ A. M. RIPELLINO, *Congedo a La fortezza d'Alvernia*, op. cit., p. 129.

C'è, dunque, nella *Fortezza d'Alvernia*, la teatralizzazione del senso – oppressivo, angoscioso, barocco – della morte e dell'estrema precarietà dell'esistenza umana, di cui Ripellino affida la rappresentazione a un io-ombra primo attore che, contornato da un manipolo di ombre-comparse, la interpreta virtuosisticamente, dilatando gli effetti spettacolari, sonori e figurali della recita mediante una dizione che spazia dall'ironico al patetico, dal sarcastico al grottesco, dal giocoso al tragico. Si tratta di una spettacolarizzazione che riflette l'ansia ripelliniana di

immettere nel tessuto dei versi le consuetudini della pittura, di trattar le parole come tubetti di colori schiacciati e di attrarle in viluppi fonetici [con] le trovate allegoriche, la buffoneria sottesa di lugubre, le deformazioni, il [...] guardare la vita grottescamente come il calvario di un clown, il quale s'ingegni di continuare a sonare su un logoro violino che va ogni momento in frantumi²⁵.

È la stessa ansia che traspare da *Notizie dal Diluvio*, da *Sinfonietta* e da *Lo splendido violino verde*, dove davvero ogni componimento riesce, secondo le intenzioni del poeta, a «dare spettacolo», a trasformarsi in un «esercizio di giocoleria e di icarismo sul filo dello spàsimo»²⁶. Non appare senza significato che adesso la poesia abbia, essa stessa, un nome, si chiami Sweetheart, e si identifichi con uno sgangherato violino «sempre aggrondato / come un numero comico»: con un violino che è, sì, un «banale feticcio dai lunghi capelli di corde», ma che, se imbracciato e archettato da chi nel componimento dice “io” (che ripetutamente lo dichiara suo: «mio violino», «mio maleficio», «mio trademark»), quanta giocosità di timbri, di musiche, di struggenze, di armonie, di «virtuosismi d'acrobata» sa inventare!

Benché talora faccia le bizze come una prima donna, «recalcitri come un indemoniato» o si faccia trovare dentro «un cubo di ghiaccio inespugnabile, arcigno», il violino-poesia entra sempre in sintonia, in qualsiasi circostanza, con lo stato d'animo di chi lo imbraccia e archetta. Che è un io sottilmente ironico e autoironico, il quale

²⁵ Ivi, p. 134.

²⁶ *Ibidem*.

mostra di possedere la piena consapevolezza di «quanto folclore, / quanto tritume» di suoni possa anche produrre il suo “svilito” strumento; e, tuttavia, non rinuncia a travestirsi, a truccarsi da violinista-pagliaccio, per entrare in scena e dare spettacolo, per esibire l’inutilità di un’arte che ormai non incanta nessuno. Ecco: l’io protagonista di *Notizie dal diluvio*, di *Sinfonietta* e dello *Splendido violino verde* – che aveva già dichiarato di sentirsi un «reietto» nella propria lingua²⁷ e che soffre di non essere preso nella debita considerazione come poeta a causa della sua attività accademica, della sua «professura» («Slavista! Mi gridano donne con frappe sul capo / e con fettucce e colombe e fleurettes e cràuti e baubau. / Slavista! Mi assalgono omini violacei [...]») ²⁸, tanto da promettere, nel caso che rinasca, di dedicarsi a un’altra professione («Chiedo perdono. È deciso. La prossima volta / farò un altro mestiere») ²⁹ – crede, sia pure tormentato dagli inevitabili dubbi che gli instillano le emergenze di banalità e di terribilità del reale, nella funzione salvifica della poesia. Per lui, infatti, poesia è ancora di salvezza nella tempesta del mondo, fraterno palpito di pietà per il destino della creatura umana intrappolata nella gelida morsa del tempo, nel grigiore annichilente del tran-tran quotidiano, nel tranello, ineludibile, immisericorde, della morte in agguato. È, soprattutto, svolo della «bianca» fantasia per liberarsi e liberare dalla «proterva aridità» che ci ottunde: «Aridità, ti respingo con tutta l’anima: / proterva aridità, mia coetanea. Non voglio essere Anitra Parlante. / Non voglio mutarmi in scultura di pòmice, / non voglio languire nel tuo reclusorio, / nell’atro carcere e caucaso della secchezza. / Muoia Geremia, perché ha profetato. Ma è certo: / sparita la stirpe degli Aridi, un giorno / parecchi / avranno sete di bianca fantasia. / Per loro io lavoro, per di qui a cent’anni [...]» ³⁰.

Il lavoro del poeta, tuttavia, incontra un ostacolo pressoché insormontabile nel muro del reale, qui rappresentato baroccamente come un insieme di specchi dentro i quali balugina, all’improvviso, una folla di inquietanti *figurae*: maschere, cere

²⁷ Cfr. A. M. RIPELLINO, *Sinfonietta*, op. cit., componimento n. 1.

²⁸ Da A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, op. cit., componimento n. 2.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Da A. M. RIPELLINO, *Notizie dal Diluvio*, op. cit., componimento n. 22.

demoniache, bianchi musci di gesso, arlecchini sogghignanti, dileggianti, sghignazzanti, che si moltiplicano, «guizzano nelle specchiere, soffiano sui ceri, / si fanno spuma, zizzània tra il vetro, si allungano torbidi, / inventano un Krumlov sciancato»³¹ e pronunciano dei beffardi, sguaiati «Pax vobis»; che, talora, balzano fuori dagli specchi e aggrediscono l'io, lo inseguono «con livore di guardie caldee, con sberleffi, / con barbe negre posticce da giustizieri»³². Sono figure che simboleggiano il sordido, sotterraneo esercito del Terrore, le oscure forze del Male, avvezze ad agire nell'ombra, a tramare, a fomentare vizî, delitti, stragi, a promuovere guerre, catastrofi, e che si accaniscono sugli inermi, sugli oppressi, sui “vinti”; figure che allegorizzano, in sintesi, i servi-amanti di Gewalt – «la vecchina trafficante / dal naso rosso», sempre pronta a cambiare ideologia: la Storia –, coloro che la spingono, la trascinano in avanti, la fanno procedere; la schiera «dei suoi accòliti, / dei calebani bugiardi, degli uccellatori maniaci, / degli untori, dei liberatori, dei maestri di rappresaglia»³³, di cui il poeta fornisce il catalogo completo delle raffinate arti di persuasione occulta e non («Chi si cava di bocca venti braccia di cordella, / chi slumaca ricette per un avvenire soave, / chi strappa e scuffia stoppa e sputa fiamme, / chi ci opprime con resse di frasi sconnesse, con bratislave, / chi offre morsi di pane alla nostra fame, / chi schiaccia i fratelli sotto i rastelli dei cingoli [...]»)»³⁴.

Ciò nonostante, il “lavoro” dell'io non si arresta. Patetico, ostinato, donchisciottesco clown, sollecita il suo sgangherato violino-poesia sino allo sfascio, nel tentativo di strappargli il trillo più ammaliante, capace di esorcizzare tutti i «delegati» del Maligno, le caterve di «orribili referendari» che, con scorrerie sanguinose, «spengono l'ansia dei fragili, la disperazione, la sete / degli oppressi, gettandoli / nell'abominoso frantoio della vecchia Gewalt / dai mustacchi di lepre»³⁵. Perché la poesia non ha, per Angelo Maria Ripellino, soltanto funzione di salvazione individuale, ma anche di riscatto e di salvazione collettivi, sociali, e quello che, nelle

³¹ Ivi, dal componimento n. 30.

³² *Ibidem.*

³³ Ivi, dal componimento n. 33.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

sue invenzioni liriche, potrebbe apparire come alto divertimento si rivela, in realtà, da una raccolta all'altra, come una drammatica denuncia dei mali dell'uomo. Per questo, ancora, l'eroe della poesia ripelliniana, se è pur tentato di rifugiarsi e nascondersi nel tiepido nido degli affetti intimi, privati³⁶, o di nominare-enumerare vecchiumi, *bric-à-brac*, cianfrusaglierie, al fine di discernere, esorcizzandola, la parte maligna del reale e di fornirne una surreale rappresentazione-metaforizzazione³⁷, sa sempre reagire camuffandosi, truccandosi, travestendosi da patetico-grottesco pagliaccio, oppure scindendosi ora nel loico e razionale organista-illusionista Rabàs, conoscitore della «strepitante patria degli uccelli»³⁸ e teorizzatore di una metafisica del contingente («Rabàs l'organista mi disse: Non creda all'eterno, / ai quadri viventi, alle cere, all'asbesto. / Tutto ciò che soffriamo non vuole durare, / ogni cosa è soltanto un racconto d'inverno, / perché la notte sia meno lunga e più lesto / il fluire degli astri: un racconto da obliare»)³⁹, ora nello stralunato acchiappanuvole Signor Solferino o nel malato-maldestro Pierrot-Scardanelli, ora, quali speculari immagini esteriorizzate e moltiplicate – “replicanti” – di costoro, in una folla di itineranti maghi e prestigiatori, di guitti da teatrini di periferia, di attori dell'Opera Buffa, di Merlini spiritati, e di altre *figurae* consimili, che interpretano, tutti, il grande, effimero e, all'apparenza, vario-giocosso spettacolo della vita. Di una vita che va intesa, sempre (sottolinea il poeta, con sublime ghigno ironico), come un idillio: «Meravillosa fuente de las delicias. / Magnifico viaje en un vapor misterioso»⁴⁰.

E per questo, infine, il tono della musica che caratterizza i componimenti raccolti in *Notizie dal diluvio* sembra alternare timbri squillanti a timbri gravi, su di un ritmo accelerato, affannoso, come di tromba che annunci l'apocalisse in atto (nei segmenti versici si susseguono le allitterazioni, le paronomasie, le eufonie e le cacofonie prodotte dalla giustapposizione di gruppi sillabici contenenti vocali brevi e lunghe, il ripetersi insistito di parole sdruciole *etc.*); mentre il nucleo tematico del dolore individuale,

³⁶ Ivi, dai componimenti nn. 28, 45 e 51.

³⁷ Ivi, dal componimento n. 14.

³⁸ Ivi, dal componimento n. 34.

³⁹ Ivi, dal componimento n. 74.

⁴⁰ Ivi, dal componimento n. 14.

privato, dell'uomo aggredito dalla malsania, che era predominante nella *Fortezza d'Alvernia*, si dilata fino a inglobare una nozione corale, collettiva, di dolore, nella quale trovano spazio tutte le tragedie, i soprusi, le violenze, i terrori e gli orrori che tormentano l'uomo: dal terremoto nella valle del Bèlice all'invasione sovietica della Cecoslovacchia.

Questa sensazione di forte disagio che traspare dalla poesia ripelliniana appare non dissimile dallo sgomento avvertito dall'uomo barocco nel momento in cui era entrata in crisi la concezione rinascimentale che poneva l'uomo al centro dell'universo. L'uomo barocco, trovandosi improvvisamente catapultato in un cosmo infinito, vi si aggirava stupefatto, sbigottito, ormai privo di certezze, alla ricerca di un nuovo equilibrio, di nuovi pilastri di orientamento cui ancorare le ragioni dell'esistenza, con la coscienza dell'ingannevolezza del fenomenico, della relatività dei rapporti tra le cose e delle sue stesse conoscenze. Se, comunque, le cennate sensazioni di smarrimento e di disorientamento generavano nell'uomo barocco un senso di vitale meraviglia di fronte all'infinito dilatarsi dell'universo, al moltiplicarsi incessante-inesauribile e al mutarsi delle forme e delle parvenze del reale, che si rifletteva sulla scrittura poetica (in cui si affinavano gli apparati linguistico-retorici e metrico-stilistici e la metafora spiccava quale speciale strumento per sintetizzare la rappresentazione di un universo effimero e cangiante) come esigenza di adeguare pensiero ed espressione alla nuova, non più statica ma dinamica, visione della realtà, decisamente disperato e tragico risulta il sostrato della sensazione di panico che anima l'invenzione lirica ripelliniana: quasi che, a originare quella sensazione, sia l'oscura, angosciante percezione, da parte dell'io, di un esistere pencolante sull'abisso del Nulla.

La stessa meraviglia, fine precipuo delle stilizzazioni liriche del poeta barocco – si richiama, in proposito, l'asserzione del Marino, contenuta nella *Fischiata XXXIII* della *Murtoleide*: «È del poeta il fin la meraviglia; / parlo dell'eccellente, non del goffo: / chi non sa far stupir vada alla striglia» –, pare acquistare, nei componimenti ripelliniani (spia dello sconvolgimento gnoseologico ed etico che squassa l'animo dell'autore e ne influenza la *Weltanschauung*), una funzione di meraviglia del negativo:

degli aspetti più ambigui e tragici della realtà e della Storia, colti e liricamente stilizzati, con un pessimismo pressoché assoluto, dall'angolo prospettico di una totale negazione barocca e di una visione complessiva del mondo quale effimero e ingannevole teatro, sul cui proscenio l'uomo, per resistere ed esistere, deve travestirsi, camuffarsi, truccarsi senza tregua, e rappresentare, con furiosa-ironica disperazione, la ridicola, sconclusionata, inutile e grottesca pantomima che è l'esistenza. Barocco, dunque, non come mero fatto retorico, e neppure come categoria storica o metastorica; barocco, piuttosto, come personale spazio immaginativo-fantastico e poetico nel quale l'io dibatte e combatte l'idea, ossessiva, tormentosa, della morte; e, nel contempo, come scelta di stile, approntamento di un attrezzatissimo laboratorio di permanente sperimentazione e provocazione: uno scrutare in avanti a occhi ben sgranati, fingendo, e lasciando credere, di stare arroccati in posizioni di retroguardia.

Le prime raccolte poetiche ripelliniane lasciano trasparire, sparse ma visibili, tracce paesaggistiche («i negozi chiudono a Vienna»⁴¹), figurali («Koltoński, inzuppato di pioggia»⁴²), di oggetti («la statuetta rococò di Viatka»⁴³), letterarie («Siamo a Kalda, all'estrema stazione del mondo»⁴⁴), pittoriche («i quadri di Klee»⁴⁵, «l'urlo di Munch»⁴⁶), musicali («a scherzare / come Despina»⁴⁷, «germina un quartetto di Janáček»⁴⁸, «Non ci sarà Papageno a tener desti i tuoi rami»⁴⁹), riferibili a situazioni, a personaggi e ad atmosfere di una Mitteleuropa ancora distante, da fondale («Franz Kafka mi ha inviato mille corone / con sua nipote»⁵⁰), la cui funzione sembra essere quella di alimentare il *kitsch* cupo, da fortezza, legato al «basso continuo della

⁴¹ A. M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia*, op. cit., componimento n. 2.

⁴² A. M. RIPELLINO, *Come cilindri*, in *Non un giorno ma adesso* (poi, nella *Fortezza d'Alvernia*, op. cit., p. 113).

⁴³ A. M. RIPELLINO, *Storia d'una sardina decapitata*, in ID., *La fortezza d'Alvernia*, op. cit., p. 65.

⁴⁴ Da A. M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia*, op. cit., componimento n. 4.

⁴⁵ Ivi, componimento n. 17.

⁴⁶ Ivi, componimento n. 20.

⁴⁷ Ivi, componimento n. 34.

⁴⁸ A. M. RIPELLINO, *Cignus Iscanus*, in ID., *Non un giorno ma adesso* (poi nella *Fortezza d'Alvernia*, op. cit., p. 118).

⁴⁹ Da A. M. RIPELLINO, *Fortezza d'Alvernia*, op. cit., componimento n. 48.

⁵⁰ Ivi, componimento n. 4.

sofferenza»⁵¹ che strazia il poeta. I componimenti delle raccolte a partire da *Notizie dal diluvio*, invece, proiettano violentemente in primo piano un *kitsch* più corrusco, più contornato e nitido, avvertito come presenza attuale, assorbente piuttosto che ingombrante, di una Mitteleuropa vissuta come memoria letteraria e come patria del cuore. Si tratta, tuttavia, non della Mitteleuropa dello «spumeggiante sfarzo di Vienna, [...], del-[la] beata spensieratezza dell’Austria *felix*»⁵², bensì di quella, un po’ più spostata verso oriente, della “magica” Praga, confluenza e coagulo di stili, di umori, di culture, di civiltà: la Praga delle strade e del ghetto, dei palazzi e delle cupole, dei passaggi misteriosi, del respiro fumoso delle locande, dei cortili, dove si aggirano essenze metafisiche, medianiche *silhouettes*, inquietanti ombre jiddisch, e tutta una congerie di creature – saltimbanchi, equilibristi, venditori di oroscopi, imbonitori, *clowns*, menestrelli, funamboli, violinisti, tavernieri, arlecchini, maghi, ciarlatani – stralunate e marginali. Di conseguenza, una Mitteleuropa segno e memoria di memorie, traccia indelebile e non sbavata nostalgia, e della quale nei versi rimane, alimentato da una forte tensione stilistica ed etica, un gioco di segrete, impervie allegorie.

Degli aspetti, degli oggetti, delle figure, dei *nomina* di questa Mitteleuropa si nutrono in particolare i tessuti versici di *Notizie dal diluvio* e di *Sinfonietta*, con un’ebbra, furibonda, arcimboldesca molteplicità di rimandi e reminiscenze (immagini di Klee e di Magritte, motivi di Janáček e di Mahler, agganci e incastri di suoni, preziosità linguistiche e sintattiche, citazioni, contaminazioni criptiche, palesi, dirette, indirette, scorciate, falsate, succose linfe boeme e baluginanti fulgori barocchi); mentre, nelle strutture compositive delle ultime raccolte – *Lo splendido violino verde* e *Autunnale barocco* –⁵³, pur rimanendone intatte sia la trama e l’orditura della molteplicità dei rimandi e delle reminiscenze, sia l’appena indicato intarsio linguistico, sintattico e delle interpolazioni intratestuali, nonché le tumescenze aggrovigliate delle figurazioni barocche e il clangore da baraonda degli effetti musicali (vocalismi, allitterazioni, stridori assonantici, bisticci di paronomasie, sonorità di gragnuole

⁵¹ A. M. RIPELLINO, *Congedo alla Fortezza d’Alvernia*, op. cit., p. 131.

⁵² A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973, p. 309.

⁵³ Pubblicati, rispettivamente, a Torino (Einaudi, 1976) e a Milano (Guanda, 1977).

omofoniche, “improvvisi” da tiritera infinita di *enjambements*), lo spericolato icarismo stilistico sembra allentare un poco il suo forsennato e vorticoso impeto di totale teatralizzazione-spettacolarizzazione delle emergenze della realtà, per lasciare maggior spazio a un’ironia acre, malinconiosa, forse più riflessiva e cosciente di coreografare – tra riottose tenerezze e tetraggini grifagne, tra esplosioni di pirotecniche allegrie («un grullo sorriso posticcio») e accenni di funerei presagi – un estremo e, comunque, fatuo balletto sul ciglio del Nulla.

Ecco perché i componimenti dello *Splendido violino verde* e di *Autunnale barocco* si collocano sul discrimine fra vitale necessità dell’invenzione-rappresentazione poetica della realtà e lucida consapevolezza dell’inutilità disperante di essa. Da un lato vi perdura, infatti, l’esigenza dell’io, giustificata dal consueto, ossessivo fine di giocare a nascondere con la morte, d’inventarsi, con la parola, nel teatrino della parola, un universo parallelo o alternativo a quello reale, fantasioso ma possibile, gioioso e interamente vivibile. Sicché, nella furia enumerativa dei versi, spiccano, tra gli altri oggetti, i ceri accesi, le candele in consunzione, i fiocchi lumi, che attenuano la luce, che generano penombre e ombre dalle quali può sbucare un Buster Keaton o Charlot in bombetta e bastone – i buffi tristi –; oppure lo spazio di una stanza può smarginare in favolose Cimelie o Szufnade o Vetrarie o Kakatukke, o in Eldoradi-Paraguay («Si cruccia della solitudine e aspetta / sempre un cugino dal Paraguay, / un dottor Jazz con la sua Bugatti cachettica, / che non verrà mai / [...]. Eppure ha bisogno di Luoghi Comuni, di ciarla, / di musicchette al glucosio, di garrule tortore, / di calabroni saccanti, di contrabbassi, / di tutto il bailamme che tiene a bada la morte»)⁵⁴. Dall’altro, prima vi s’insinua *sub specie* di angoscioso interrogativo («Chi potrò salvare con gli stracci dei versi, / con questo ingordo viluppo di inutilenze, / con questa inguaribile malsania di parole, / ora che il gasolio delira e il carovita vaneggia / e lo zucchero muore? / Chi potrò soccorrere col balsamo delle metafore, / di cui in gioventù ho fatto incetta, / se io stesso ho paura delle vuote domeniche / e delle notti senza un filo di luce

⁵⁴ A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, op. cit., componimento n. 7.

/ e dell'isoscele pioggia, di questa belletta che intride le reni? [...]»⁵⁵ e poi vi si fa strada, nella forma del dubbio dilacerante («Mio Dio, che torbida sera. / Grondano pece i tamburi. / E Scraps li annusa come fossero miele / [...]. Mi tagliano il cuore gli archetti, / e tra i cocci e i brandelli di questo deserto / chi può rendermi certo / che sono vivo / che ha un senso quello che scrivo / nel lugubre argento del lume? [...]»⁵⁶, la sconsolata-agghiacciante certezza che l'universo altro dal poeta stesso inventato; la parola che lo comunica, la quale, già in *Sinfonietta*, cominciava a presentarglisi “sparuta” («Le parole sparute che scrivo / non hanno virtù di salvarmi / come i talismani e i pentacoli [...]»⁵⁷; la teatralizzazione-spettacolarizzazione sfrenata della parola che è la sua poesia («questa candida lebbra», questa «cicalería da fanciulla»⁵⁸ non costituiscano che nomi vuoti, inutili, falsi, che non servono a nulla, a salvare nulla e nessuno, a definire alcunché: «Nomi che non rivestono cose / nomi vuoti, pieni di falsía»⁵⁹).

Intanto, ancora nello *Splendido violino verde*, fra dubbi e provvidenziali riprese, l'illusione-mito resiste, anche se non si tratta più di un'illusione-mito di tipo consolatorio («Ma non bastano per consolarti le pingui parole»⁶⁰, bensì di una mera formula magica o di un rito di scongiuro, di cui non si possa o non si sappia più fare a meno («il bailamme che tiene a bada la morte»). Forse l'avanzare dell'età, la vecchiaia vicina, la cruda e implacabile verità della vita hanno ora imbrigliato e un poco immalinconito il funambolico gioco dell'io. Il quale non rinuncia all'abitudine dei suoi travestimenti e delle sue sarabande sonoro-stilistiche e figurali, ma, di fronte al quadro di desolazione e di caduco che gli offre il reale nell'unica prospettiva ormai ravvicinata della morte, indossa ancora la sua palandrana pagliaccia, imbraccia il suo sgangherato-splendido violino verde e attacca, da guitto, da menestrello, da vendifrottole, da Fregoli, da incantatore incantato, la sua straziante, dolcissima sinfonia, perché la vita

⁵⁵ Ivi, componimento n. 32.

⁵⁶ Ivi, componimento n. 54.

⁵⁷ A. M. RIPELLINO, *Sinfonietta*, op. cit., n. 36.

⁵⁸ A. M. RIPELLINO, *Lo Splendido violino verde*, op. cit., componimento n. 3.

⁵⁹ A. M. RIPELLINO, *Autunnale barocco*, op. cit., componimento n. 31.

⁶⁰ A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, op. cit., componimento n. 4.

sia, fino all'ultimo, gioia, spettacolo, teatro, musica, clamore che distrugga la morte, circo, fiera, calderoniano *sueño*.

Il tratto demoniaco, incarnato dal personaggio che nei versi dice "io", si trasforma in angelicante: l'io-Scardanelli (e i varî suoi doppî, signori Gobellino, Abellino, Vanellino, personaggi da seicentesca Commedia dell'Arte; ma, nello *Splendido violino verde* e in *Autunnale barocco*, accanto a Scardanelli e al dottor Spallanzani, figura, quest'ultima, di inequivocabile marca hoffmanniana, compare anche un «Ripellino») – che si commuove per la partenza dei comici, avvertendo «pesanza» nel cuore e trasforma quella partenza nell'altra: degli ufficiali «con fanfara» del quarto atto della čecoviana *Le tre sorelle*, in cui finge di entrare, se non da protagonista, quanto meno da comparsa⁶¹; che diventa sempre più malinconico, sentimentale e «maldestro», tanto da dedicarsi al giardinaggio, da far visita alle vecchine o da andare a conversare con un Dio vecchio e solo, diabetico, «infiacchito da eccessi di tenerezza»⁶² nella polverosa bottega di orologiaio ove si è ritirato⁶³ – gioca le sue residue carte false per attestare, senza ombre di dubbio, la sua inconsistenza di personaggio, la sua finzione d'essere: la sua non-esistenza coincidente, sintomaticamente, con la quasi inconsistenza esistenziale, la quasi non-esistenza, di chi gli fornisce anima e stilizzazione poetica.

Il discorso inventivo, per questa via, non poteva che accorciarsi nell'epigrammatico o assottigliarsi in una sorta di gnomico-grottesco teso al metafisico. Scardanelli, d'altronde, sembra aver raffreddato i propri bollenti spiriti: se va a trovare Dio con la scusa di farsi riparare una pèndola, in realtà, più che per dare o ricevere compagnia e chiacchierare, è per ascoltare e cominciare a esaminare il «campionario / di ambròsie e di archètipi di trascendenza»⁶⁴. E, se ancora frequenta salotti, se vi continua a suonare il pianoforte come un tempo, sta sempre "di là" ormai, in luoghi attigui, come un fantasma di cui si avverta la presenza, e la sua musica si è

⁶¹ Cfr. A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, op. cit., componimento n. 76.

⁶² Ivi, componimento n. 65.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

fatta «amara», perché egli non può più assaggiare le delizie della vita («Non fate chiasso coi cucchiaini: / nell'attiguo salotto Scardanelli continua a sonare. / La torta ha bizzarri pinnacoli e gai lanternini, / ma egli non la può assaggiare. / E perciò è così amara la sua musica [...]»)⁶⁵.

Ecco, questo è il Ripellino ultimo di *Autunnale barocco*: il Ripellino che convoca, per l'addio, tutti i suoi fantasmi e non esita a confessare a ciascuno la propria pena per il tarlo della vecchiaia che gli frantuma i sogni («Ora, già vecchio, comincio a capire / il linguaggio del lago, il pigolío delle dalie, le ire / degli ubriachi gerani. / [...] Dietro quei monti villani / si annida un paese incantato, / ma non potremo giungervi mai [...]»)⁶⁶, per le costrizioni della malattia e per il gelo della solitudine («A mano a mano si fa sempre più squallida / e deserta la casa [...]. / Vi si incontrano angeli sempre più stolidi, / incrostati di muffa e di bava, / angeli claudicanti e molto grigi [...]»)⁶⁷, per la fine della festa della vita («La rumorosa festa ha dato fondo / a tutte le cibarie. Ora fa freddo, / e non c'è più nulla da mangiare. / Sono chiusi i negozi, dorme il mondo [...]»)⁶⁸: «[...] Malumore di fine carnevale. / Come Agar è scacciata l'intrusa allegria / e spadroneggia la malinconia, / spazzando domino e gale / festoni e stelle filanti. / È finito il tempo di ballare [...]»)⁶⁹.

Prevale, nell'atmosfera cupa, di chiusa disperazione evocata dai versi, il sentimento, barocco, di disfacimento in atto, della corruzione e della decomposizione avviate e inarrestabili, metaforizzato da «Tutto il dolcime natalizio della morte»⁷⁰ che il poeta si sente piombare addosso «con macabro splendore»⁷¹ ed esplicitamente dichiarato nel *cupio dissolvi* che sono i quattro versi della poesia n. 72 di *Autunnale barocco*: «Volare via da me stesso / come un uccello migratore, / da questo rovetto, da questo malessere, / da questo perenne dolore».

⁶⁵ Da A. M. RIPELLINO, *Autunnale barocco*, op. cit., componimento n. 68.

⁶⁶ Ivi, dal componimento n. 79.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Ivi, dal componimento n. 65.

⁶⁹ Ivi, dal componimento n. 69.

⁷⁰ Ivi, dal componimento n. 80.

⁷¹ Ivi, dal componimento n. 14.

E in questo sentimento, spesso sublimemente ironizzato fino al grottesco, s'intrufola, come accade a chi sia impegnato nel definitivo braccio di ferro con la "Gelida", la memoria struggente dell'origine, sia come recupero di volti, di gesti, di paesaggi, di figure e profumi e sapori della propria infanzia lontana («Il buon tempo antico era la grossa mela / posata su una nuvola d'ovatta, / uno specchio barocco con una succosa candela, / una rosa rossa spampanata. / Il buon tempo antico era mia madre / col macinino del caffè tra le ginocchia, / e le nere gelse e i sonagli del mare [...] / Era il calduccio di casa nelle umide sere, / l'infuso di tolù, menta e limone / e i pupi di zucchero sul canterano [...]»⁷²; «[...] Ma almeno / portarsi il caldo ovino del presepe / fino alla fine, l'acerba flagranza / del latte succhiato, il candore di cigno / dell'infanzia»⁷³; sia come nostalgico rispecchiamento nell'immagine infantile della nipotina Daria⁷⁴.

Sotto questo profilo, non si può dubitare che Ripellino riveli la sua matrice di poeta italiano, mediterraneo, che alle spalle ha la tradizione occidentale del grottesco: da Plauto alla Commedia dell'Arte, dall'Opera Buffa a Pirandello. E qui il cerchio sembra chiudersi, specie se si raffrontino talune risultanze testuali, disseminate nelle raccolte del nostro poeta («È che un tragico è sempre un buffone»⁷⁵, per esempio; oppure: «Grande è la buffonería del dolore»⁷⁶, con la definizione pirandelliana della vita come «una molto triste buffoneria – si noti la perfetta coincidenza terminologica – poiché abbiamo in noi, senza poter sapere né come né perché né da chi, la necessità di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà [...] la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria»⁷⁷. E se si tenga conto che altre emergenze testuali dimostrano come Ripellino non abbia mai definitivamente reciso le sue radici con l'*humus* culturale dell'isola nativa. Si legga, a quest'ultimo proposito, la definizione ironico-grottesca – «l'africano di Pietroburgo» – che il poeta di sé fornisce

⁷² Ivi, dal componimento n. 49.

⁷³ Ivi, dal componimento n. 53 (cfr. anche il componimento n. 14).

⁷⁴ Cfr. A. M. RIPELLINO, *Stenolux per la bambina Daria*, che chiude *Autunnale barocco*, op. cit.

⁷⁵ Cfr. A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, op. cit., componimento n. 74.

⁷⁶ Ivi, dal componimento n. 72.

⁷⁷ L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 1285-86.

in *Autunnale barocco*⁷⁸; si ponga attenzione ai più decisi riferimenti alla propria origine siciliana contenuti in *Sinfonietta* («C'è sempre un coro di scialli neri, / che mi trascino dal fondo di un'isola [...]») ⁷⁹ e nello *Splendido violino verde* («Porto in me un paesaggio ferroviario / con luce minerale di limone, / con arance accecanti e lunghi fili / di canutiglia e bracci di binario. / Dentro la mia notte infuria un treno, / un hidalgo spocchioso, uno spaccone. / Va da Lercara Friddi a Magazzolo [...]») ⁸⁰; si veda anche, nel componimento n. 36 della stessa raccolta, l'immagine della città barocca, che «si gonfia fino alle stelle / coi carciofi verdognoli delle sue cupole, / [...] non Praga, ma un'altra»: Palermo!) ⁸¹. Si consideri, infine, la presenza, accanto a morfemi dotti, a termini appartenenti alle varie discipline specialistiche (pittoriche, letterarie, musicali) o di provenienza mitteleuropea e slava, della residua traccia di un vocabolario vernacolare siciliano, sia pure in forma italianizzata, adoperato come lingua della poesia: «bastàsi», «incìgnano», «allumàte», «femminelle» e «caraffa» in *Notizie dal diluvio*⁸²; «aloppia», «fantasima», «vecchiarone», «assettatuzza», «sciancàto», «allòppiano», «parpaglioni», «casciolella», «càntaro», in *Sinfonietta*⁸³; «azzeccòsa», «cànteri», «ròsica», «gentilùzze», «sconocchiato», «canteràni», «zàgara», «intabbaccate» nello *Splendido violino verde*⁸⁴; «pazzòtico», «assennatuzza», «spampanàta», «canteràno», «stradùzze», «mafia», in *Autunnale barocco*⁸⁵.

Sul piano della stilizzazione, nei testi poetici ripelliniani – da *Non un giorno ma adesso* ad *Autunnale barocco* – si addensano gli elementi linguistici e i riferimenti culturali più disparati. Vi si ritrovano, pertanto, rimandi al *Quartetto per archi* e alla *Volpe furba* di Leoš Janáček, all'opera buffa mozartiana *Così fan tutte*, alla *Zauberflöte* e al *Don Giovanni*, ai *Lieder* e alle sinfonie di Mahler, alle *Danze slave* di Dvořák, alla

⁷⁸ A. M. RIPELLINO, *Autunnale barocco*, op. cit., dal componimento n. 77.

⁷⁹ Ivi, dal componimento n. 44.

⁸⁰ Ivi, dal componimento n. 35.

⁸¹ Roma-Praga-Palermo: le città in cui «mi sembra iscritto il vacillante triangolo della mia vita» (cfr. A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, op. cit., p. 324).

⁸² A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, op. cit., dai componimenti nn. 24, 30, 37, 40 e 77.

⁸³ A. M. RIPELLINO, *Sinfonietta*, op. cit., dai componimenti nn. 7, 13, 17, 32, 36, 42, 50, 72 e 73.

⁸⁴ A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, op. cit., dai componimenti nn. 12, 5, 18, 39, 60 (due), 70, 73.

⁸⁵ A. M. RIPELLINO, *Autunnale barocco*, op. cit., dai componimenti nn. 19, 47, 49, 58 e 64.

musica di Weber e a quella jazz; accenni alla pittura di Klee, di Max Ernst, di Kandinskij, di Velasquez, di Bosch, del Veronese, di Goya; prestiti dalle figurine grottesche di Hoffmann, dai romantici boemi, dai surrealisti praguesi e dal Due-Trecento poetico italiano («malsanía», «affrantura» ed «esvaliato» da Jacopone da Todi; «follore» da Guittone d'Arezzo; «brago», «occhi di bragia», «ciacco», «lurchi», «arto», «loquela» e «cachinni» da Dante; «bozzagro», «begolaro», «mescianza» e «gherone» da Cecco Angiolieri; «corrotto» da Cecco d'Ascoli e da Boccaccio, «agghiada» da Cino da Pistoia; e ancora: «orranza», «rancura», «guarnello», «ordura», «pesanza» *etc.*), dal nostro Cinquecento (in particolare dalla commedia *Il Candelaio* di Giordano Bruno: «fanfaluchi», «gravigradi», «amostanti» *etc.*) e dal nostro Novecento («schieràni», «lèmuri», «monili», «cernecci», «croco», «biffa», «falotico» da Montale).

Vi si ritrovano, inoltre, insieme con morfemi attinti all'attualità («vasi di Tiffany», «i gemini, i cosmos, i calcolatori, le antenne», «frittelle di auto schiacciate», «e parlano / di pudicizia, di amore, di patria, di Onassis», «Ballonzola il Carovita», «pesano persino il prezzemolo», «siamo fili che oscillano ad ogni soffio / come i *mobiles* del signor Calder», «Non c'è Nescafé che consoli...»), innesti di vocaboli cechi e slavi («ulano», «bratislave», «colbacchi», «kolende», «katorghe», «klikusci», «usake», «kobieta», «fintiflijùscka», «vodka», «memlinc», «dacia» *etc.*) o di animali appartenenti al bestiario fantastico medievale («gattigrù», «Anubio dal becco storto di squallido tapiro», «gatto padule») o attinti dalla rubriche taurine *etc.*

Tutti questi materiali semantici, peraltro, compaiono contestualmente nei versi, come l'effetto di una sorta di sincretismo, che simuli l'assiduo *collage* mentale degli elementi più imprevedibili e distanti e anche (all'apparenza) inconciliabili, all'io offerti dalla fenomenologia del reale. Il fatto è che, in connessione con la sua "professura", Ripellino aveva avuto occasione di smontare, da studioso, interi sistemi di scrittura poetica – quello dei simbolisti russi, il Cubofuturismo in sé e negli influssi esercitati sul primo Majakovskij, su Chlebnicov, sui dadaisti tedeschi, sui barocchi boemi e i surrealisti praguesi, oltre ai nostri, primitivi, a Dante e al Dolce stil novo, ai barocchi

italiani e spagnoli e, naturalmente, al Novecento – e di analizzare, da poeta in proprio, i poteri e i limiti della parola.

Si capisce allora perché l'io, torturato dalla “malsania”, possa definirsi «una squallida quaresima, / un palco d'ossa e di stecchi: un'India arsiccia»⁸⁶; come l'acqua possa essere «jazz»⁸⁷; la pioggia «contorsionista e fanatica», «isoscele», «scalena»⁸⁸, grondante «come gli urlanti capelli dei Beatles»⁸⁹; e la morte «la senza ginocchia, la figlia di Bruegel»⁹⁰ o «la gelida, / verde, baffuta, pestilenziale Gertrude»⁹¹; la poesia «Sweetheart, mio violino»⁹²; la Storia «Gewalt, la vecchia trafficante / dal naso rosso»⁹³; la fantasia «Zauberflöte»⁹⁴; la vita «Mozart»⁹⁵ e «arlecchina»⁹⁶ e «gaglio»⁹⁷; il vento ora «corvo»⁹⁸ ora «barabba»⁹⁹ ora «unicorno»¹⁰⁰; il cuore «ghetto»¹⁰¹; le dame «bottiglie»¹⁰²; la luce «pagliaccia»¹⁰³ e «colomba»¹⁰⁴; l'autunno «bettoliere»¹⁰⁵; i gabbiani «tromboni»¹⁰⁶; la stradaccia «ciacca»¹⁰⁷; e la notte «Goya»¹⁰⁸, «etiopessa»¹⁰⁹ e «teatro»¹¹⁰.

In generale, si può osservare (ma le notazioni hanno carattere meramente esemplificativo e non esaustivo) che il linguaggio poetico ripelliniano si

⁸⁶ A. M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia*, op. cit., dal componimento n. 2.

⁸⁷ A. M. RIPELLINO, *Così così*, in ID., *Non un giorno ma adesso*, op. cit.

⁸⁸ A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, op. cit., componimenti nn. 11, 32 e 66.

⁸⁹ A. M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia*, op. cit., componimento n. 17.

⁹⁰ Ivi, componimento n. 6.

⁹¹ A. M. RIPELLINO, *Sinfonietta*, op. cit., componimento n. 54.

⁹² A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, op. cit., componimento n. 1.

⁹³ Ivi, componimento n. 33.

⁹⁴ A. M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia*, op. cit., componimento n. 33.

⁹⁵ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, op. cit., componimento n. 69.

⁹⁶ A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, op. cit., componimento n. 86.

⁹⁷ A. M. RIPELLINO, *Autunnale barocco*, op. cit., componimento n. 6.

⁹⁸ A. M. RIPELLINO, *Sinfonietta*, op. cit., componimento n. 24.

⁹⁹ A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, op. cit., componimento n. 79.

¹⁰⁰ A. M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia*, op. cit., componimento n. 41.

¹⁰¹ A. M. RIPELLINO, *Sinfonietta*, op. cit., componimento n. 7.

¹⁰² Ivi, componimento n. 64.

¹⁰³ Ivi, componimento n. 54.

¹⁰⁴ A. M. RIPELLINO, *Autunnale barocco*, op. cit., componimento a p. 103.

¹⁰⁵ Ivi, componimento n. 82.

¹⁰⁶ A. M. RIPELLINO, *Sinfonietta*, op. cit., componimento n. 64.

¹⁰⁷ A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, op. cit., componimento n. 5.

¹⁰⁸ Ivi, componimento n. 15.

¹⁰⁹ A. M. RIPELLINO, *Sinfonietta*, op. cit., componimento n. 23.

¹¹⁰ A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, op. cit., componimento n. 46.

istituzionalizza su una serie di forzature e di deformazioni del lessico ordinario, le une e le altre imbrigliate in una girandola incandescente di figure retoriche e virtuosità tecniche. La più evidente forzatura consiste nell'uso in forma sostantivale della preposizione “nonostante” (nella *Fortezza d'Alvernia*, in *Notizie dal diluvio* e nello *Splendido violino verde*) e dell'avverbio di tempo “oggi”, donde l'“oggiadiano” che compare nel sesto verso del componimento n. 50 dello *Splendido violino verde*.

Non mancano, tuttavia, forzature d'altro genere: l'impiego, nella forma aggettivale con desinenza in “-ìa” marcata dall'accento acuto, di forme sostantivali (per esempio: «malsanía», «tenebría», «capigliaría», «primería», «estranía», «ricadía», nella *Fortezza d'Alvernia*¹¹¹; «ballería», «mattía», «barrería», «cicalería», «fonía», «minutería», in *Notizie dal diluvio*¹¹²; «estranía», «ciurmería», «malsanía», «diavolería», «balía», «demonía», in *Sinfonietta*¹¹³; «Schickería», «cicalería», «malsanía», «baronía», «buffonería», «streghería», nello *Splendido violino verde*¹¹⁴; «falsía», in *Autunnale barocco*¹¹⁵; ovvero con desinenze in «esco», «eschi», «esca», «esche», che riproducono mimeticamente suoni simili a quelli prodotti dalle parlate slavofone (per esempio: «turlupinesco», «stregonesco», «diavolesco», «canaglieschi», «chagalleschi», «topeschi», nella *Fortezza d'Alvernia*¹¹⁶; «violinesco», «clownesco», «gruesco», «farsesche», «coniglieschi», «diavolesca», «ballateschi», «demoniesca», in *Notizie dal diluvio*¹¹⁷; «asinesche», «boiesco», «topesco», «streghesche», in *Sinfonietta*¹¹⁸; «burlesco», «arabesco», «gaglioффesca», «guittesco», «clowneschi», «fanfaronesca», «turcheschi», nello *Splendido violino verde*¹¹⁹; «farsesco» e «maneschi», in *Autunnale barocco*¹²⁰).

¹¹¹ A. M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia*, op. cit., componimenti nn. 51, 24, 30, 12, 18, e 2.

¹¹² A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, op. cit., componimenti nn. 40, 50, 13, 39, 52, e 67.

¹¹³ A. M. RIPELLINO, *Sinfonietta*, op. cit., componimenti nn. 8, *ibidem*, *ibidem*, 27 e 73.

¹¹⁴ A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, op. cit., componimenti nn. 2, 3, 32, 61, 72 e 76.

¹¹⁵ A. M. RIPELLINO, *Autunnale barocco*, op. cit., componimento n. 31.

¹¹⁶ A. M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia*, op. cit., componimenti nn. 40, 15, 50, 21 e alle pp. 76 e 82.

¹¹⁷ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, op. cit., componimenti nn. 3, 25, 37 (due), 49, 51, 71 e 75.

¹¹⁸ A. M. RIPELLINO, *Sinfonietta*, op. cit., componimenti nn. 47, 69, 56, 61, 77 e 78.

¹¹⁹ A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, op. cit., componimenti nn. 20, 39, 56 e 78.

¹²⁰ A. M. RIPELLINO, *Autunnale barocco*, op. cit., componimenti nn. 55 e 76.

Inoltre – frammisti a una vasta gamma di morfemi astratti, tutti di derivazione aggettivale (per esempio: «amarità», «nudezza», «stremità», «spessezza», «sparutezza», «terribilità», «mellifluidità», «inutilizzate», «torbidezza», «fragilezza», «scaltrinezza», «afrezza», «fracidezza» *etc.*), e a un altrettanto ampio ventaglio di termini aulici (per esempio: «ruine», «diruta», «putisci», «luteo», «inopia», «simulacro», «manto», «immantimente», «rabescato», «meriggi», «sembianze», «stolidi», «gocciolate», «duolo», «brama», «gaudioso», «tizzo», «coltre», «beltà») –, non difettano né i sostantivi adoperati in funzione aggettivale di altri sostantivi («sparviera tristezza», «sole eunuco», «palandrana pagliaccia», nella *Fortezza d'Alvernia*¹²¹; «femmina pioggia», «palandrane babbuine», «cielo gabbiano», in *Notizie dal diluvio*¹²²; «memoria stregona», «animuccia coniglia», «anima amazzone», «notte beghina», «poesia saltimbanca», «luce pagliaccia», «luna limone», in *Sinfonietta*¹²³; «ciacca stradaccia», «rigattiera cuccagna», «pioggia contorsionista», «mano ciabatta», «notte teatro», «bombette pagliacce», «vita arlecchina», nello *Splendido violino verde*¹²⁴; «terra pagliaccia», «notte vetraia», «gonne gazzelle», «autunno bettoliere», «luce colomba», in *Autunnale barocco*)¹²⁵ né i cognomi di personaggi illustri, anch'essi adoperati con funzione aggettivale e insieme astrattizzante («vita-mozart», e «stupido ovidio», in *Notizie dal diluvio*; «rotondi adami», in *Sinfonietta*; «notte-Goya» e «vento barabba», nello *Splendido violino verde*).

Significativo è, ancora, l'impiego di taluni nomi di personaggi della cronaca con l'intento di ricavarne figurazioni allegoriche, emblematiche del nostro tempo. Questi nomi compaiono nei versi con l'iniziale minuscola («mi zufola un gazzelloni sul flauto»; «parole succhiose ed ammicchi cagliostri»; «mi sbirciano, / per commuovermi come un corazzini»; «Mille milve violacee mi appaiono da mille porte»; «Perché lo scruta così torvamente [...] / il sensale di agnelli?») e stilizzano, in modo potentemente

¹²¹ A. M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia*, op. cit., componimenti nn. 7, 46 e 48.

¹²² A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, op. cit., componimenti nn. 6, 20 e 59.

¹²³ A. M. RIPELLINO, *Sinfonietta*, op. cit., componimenti nn. 19, 31, 40, 44, 49, 59 e 68.

¹²⁴ A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, op. cit., componimenti nn. 5, 61, 11, 45, 46, 75 e 86.

¹²⁵ A. M. RIPELLINO, *Autunnale barocco*, op. cit., componimenti n. 8, 24, 75, 82 e alla p. 103.

espressivo e figuralmente icastico-perentorio, il senso dei terrori che assediano e ossessionano l'io.

Esteso e assai variegato vi risulta anche il catalogo delle figure retoriche attivate dalla stilizzazione. Nel discorso lirico vertiginosamente paratattico e asindetico, spiccano le allitterazioni, spesso con incremento, decremento e inversione di gruppi sillabici omofoni («fioche fiamme», «mala mescianza», «turista turibolo», «mazzuolo macchiate», «trucioli truci di tralci intrecciano croci», «corde ormai sorde di ricordi», nella *Fortezza d'Alvernia*; «violaceo violino», «gioia gioconda», «logora gora», «freddo friggere di fruste / sui fracassi», «di mollica molto muffiti», «selve proterve», «versi venti roventi», «coda colante di una cometa», in *Notizie dal diluvio*; «muta màdia», «mutevole maga», «frivola folla di foglie», «miccia molliccia», «lungi lucignoli», «voragine vorace», «stolte storielle», «occhi di allocchi», «inferto feroci ferite», «vecchi velieri invetriati vacillano», «concava conca», «posticci feticci», «vecchio sguardo delle beguarde», in *Sinfonietta*; «allocchi avviliti», «buffi barboni», «fantocci farciti di fecciosa», «bruciata brughiera», «amaro autunno», «l'ombra dei bracconieri braccati», «barcollante baraonda», «verdastro velluto», «predato prodigio», «grumi di agrumi», nello *Splendido violino verde*; «tintinnano tetre», «vino verde», «rossa rosa», «Castrone, criticaastro cattivo», «puntuti pinguini», «pigoli pazzi di passereri», in *Autunnale barocco*.

Vi si rinvengono, infine, la paronomasia («abili alibi», «ribalda ribalta», «candide foglie candite»), l'epanadiplosi («Passato, perduto passato»), la paronomasia con l'epanadiplosi insieme nello stesso verso («folli ofelie feline ofelie folli»), il chiasmo («cantavano gli alberi / le navicelle cantavano»), l'epanalepsi («L'autunno brucia col suo sigaro le foglie, / le foglie morenti [...]»), l'epanafora («Lamparna: ecco che è tutto questo / arruffio di minuscoli omini. / Lumparna: il maldestro arrampicarsi di insetti falliti. / Lumparna [...]»).

Con questo *mélange détonant* di virtuosità tecnico-retoriche, stilistico-musicali e figurali, che ne rendono un *unicum* nel quadro della cultura poetica del Novecento, Angelo Maria Ripellino esorcizzava la morte e si reinventava continuamente la favola

della vita. Ridicolizzandone, tuttavia, l'enfasi, la vacuità, l'arroganza citrulla: da «Hanna Schygulla, / sciantosa di varietà, sulla riva / del Nulla»¹²⁶.

Franco Pappalardo La Rosa

¹²⁶ A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, op. cit., componimento n. 86.

Ripellino traduttore e poeta: convergenze, osmosi e influenze

Nella ormai corposa bibliografia dedicata alla figura di Angelo Maria Ripellino vengono messe in luce le molte sfaccettature della sua personalità e il suo multiforme ingegno, che si è prodigato nel corso dei cinquantacinque anni della sua operosa esistenza in vari campi, dalla traduzione alla saggistica alla critica teatrale (com'è noto, ha tenuto anche una rubrica teatrale su «L'Espresso» dal 1972 al 1977). Proprio per questo, numerosi sono gli aspetti di questo grande laboratorio ancora da indagare (tra le varie recenti iniziative, segnalo il convegno di Ragusa del 2017 *Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi*)¹.

La con-fusione tra le figure di studioso, traduttore e poeta in una sola persona² non è cosa del tutto originale nel panorama del Novecento italiano. Ottimo latinista, poeta e traduttore è stato anche Luca Canali; lo stesso dicasi per il grande ispanista Francesco Tentori Montalto (entrambi sono nati, vissuti e morti a Roma), il quale ha saputo coltivare, parallelamente alle traduzioni, anche una propria vena poetica testimoniata dalla pubblicazione di numerose raccolte di poesia. La figura di Angelo Maria Ripellino, però, se da una parte presenta analogie con quella dei due menzionati poeti-traduttori (i quali hanno raggiunto in entrambi i campi risultati di assoluta eccellenza), se ne distingue per diversi motivi.

Ripellino nasce nel 1923 a Palermo in seno a una famiglia della media borghesia. Carmelo, il padre, è un insegnante di lettere con ambizioni letterarie e passioni teatrali (scrisse e pubblicò diverse raccolte di poesia e testi teatrali); Vincenza Maria, la madre, titolare di una farmacia. Nel 1937 la famiglia si trasferisce a Roma (Carmelo aveva ottenuto una cattedra al liceo “Giulio Cesare” di Corso Trieste).

¹ *Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi*, a cura di Nunzio Zago, Alessandra Schininà, Giuseppe Traina, Leonforte (EN), Euno edizioni, 2018.

² Si veda in proposito anche il capitolo *Le quattro stagioni di Praga*, in L. POMPEO, *Le città della poesia*, Roma, Ensemble, 2022.

Nel 1943, a vent'anni, il giovane Angelo comincia a scrivere, e occasionalmente a pubblicare su riviste della capitale poesie, racconti, brevi saggi e recensioni. A quest'epoca risalgono due fatti che condizionano in modo decisivo il corso della sua esistenza: proprio mentre si manifestano i primi segni della tubercolosi, diviene allievo di Ettore Lo Gatto, il quale gli trasmette la passione per il mondo slavo, a cui il giovane studente di lettere indirizza gli studi (si laurea nel 1945 con una tesi sulla poesia russa). Al 1946 risale un soggiorno a Praga, come lettore all'Istituto italiano di cultura. In questa occasione conosce Ela (Elisa) Hlochová, che nel 1947 sposerà e che diventerà la compagna della sua vita. I due formano un sodalizio fecondo anche dal punto di vista intellettuale (i due coniugi, infatti, collaborano a molte traduzioni di autori cechi).

Nel 1950 Ripellino pubblica per le edizioni Argo, in quattrocento copie, la *Storia della poesia ceca contemporanea*. Si tratta di un lavoro assolutamente pionieristico, frutto di uno studio approfondito, ma anche di contatti e rapporti personali con i protagonisti di una stagione poetica indimenticabile³, sulla quale però, anche nella Cecoslovacchia, dopo il 1948 (anno in cui si instaura un regime stalinista) era calato il sipario. In Italia, prima di Ripellino nessuno aveva mai sentito parlare delle avanguardie boeme, della stagione del poetismo e del surrealismo ceco. E non c'era molto interesse verso un paese come la Cecoslovacchia, considerato perlopiù semplicemente come un satellite periferico dell'URSS.

Ben diversa è l'accoglienza riservata all'antologia *Poesia russa del Novecento* uscita nel 1954 per i tipi della Guanda (nel 1955 gli viene tributato il premio Selezione Marzotto). Mentre per le versioni dal russo Ripellino è solo uno dei notevoli traduttori, affiancato in questo ruolo da Renato Poggioli, autore di ottime versioni metriche, e da Tommaso Landolfi (oltre che da Ettore Lo Gatto), si può dire che per le traduzioni dal ceco egli sia stato a lungo l'unico traduttore. *Storia della poesia ceca contemporanea*,

³ Scrive Annalisa COSENTINO in *Alchimie di Praga*, postfazione alla recente edizione di *Storia della poesia ceca contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2022, p. 236: «Nello scrivere il suo primo libro Ripellino, voracissimo lettore, acquisì una grandissima quantità di informazioni aggiornate, al punto da essere in parte inedite. Come testimonia la corrispondenza che lo slavista italiano intratteneva con artisti e intellettuali cechi, conservata con cura dalla moglie Ela Hlochová, oggi custodita presso l'Università di Roma "La Sapienza" e recentemente pubblicata a Praga, alle molte domande che sorgevano durante la stesura del libro l'autore trovava una risposta diretta, poiché interpellava i protagonisti della stagione culturale che andava raccontando».

ristampato nel 1981 dalle Edizioni E/O e nel 2022 da Marsilio, rappresenta un episodio veramente unico non solo negli studi boemistici, ma anche per quanto riguarda la ricezione della poesia ceca all'estero. Se oggi i nomi di Seifert, Holan e Nezval non sono del tutto ignoti, lo si deve a questa pionieristica pubblicazione, che li ha fatti conoscere all'estero proprio mentre in Cecoslovacchia il rullo compressore del realismo socialista stava passando sopra l'eco di quei fermenti e delle creazioni artistiche legate alla stagione delle avanguardie boeme tra le due guerre.

Si può affermare che la monografia in questione, frutto di contatti, scambi e frequentazioni personali, rappresenti un punto di svolta anche per la poetica di Ripellino? La risposta passa per un vaglio, seppure sommario, delle sue primissime pubblicazioni, riproposte di recente su alcune riviste⁴. Vale la pena citare la testimonianza di un amico di Angelo Maria fin dai tempi degli studi universitari, Francesco Tentori Montalto, il quale ha scritto:

Il primo periodo della poesia di Ripellino fu essenzialmente diverso dai successivi e alieno dalle connotazioni grottesche e ironico-patetiche – in una parola espressionistiche – che, insieme a un controcanto ironico e più intimo e struggente, l'hanno poi accompagnato per tutto il corso del suo crescere e manifestarsi. Erano, quei versi, intrisi di giovanile malinconia, formalmente tradizionali ma di una tradizione rivissuta e tornata a inventare, gremiti di immagini e di metafore, e animati da una musica, più che musicalità, che aveva qualcosa di stregante⁵.

Proprio accostando questi versi giovanili con quelli della *Fortezza d'Alvernia*, la raccolta che esce per Rizzoli nel 1967 e che segna l'esordio ufficiale di Ripellino poeta (la sua precedente raccolta *Non un giorno ma adesso* era uscita nel 1960 ma in forma semiclandestina), possiamo misurare il cammino e il percorso del poeta. Sono passati diciassette anni dall'uscita di *Storia della poesia ceca contemporanea* e

⁴ Ad esempio, «Lunari nuovo», a. VII, n. 29, marzo-aprile 1984, a cura di F. De Nicola.

⁵ La testimonianza di F. TENTORI MONTALTO si legge nella sezione “Omaggio a Ripellino” della «Nuova Rivista Europea», a. III, n. 10-11, marzo-giugno 1979, pp. 71-132: cit. dalla p. 104; ristampato in F. PAPPALARDO LA ROSA, *Lo specchio oscuro: Piccolo, Cattafi, Ripellino* [I ed. Torino, Tirrenia Stampatori, 1996], Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 145.

Ripellino ha pubblicato, oltre al monumentale saggio-antologia *Poesia russa del Novecento* (a cui nel 1957 è seguita la pubblicazione delle sue traduzioni delle *Poesie* di Boris Pasternak per i tipi Einaudi), anche il memorabile saggio *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* edito da Einaudi nel 1959 (vale la pena ricordare che in quegli anni la parola “avanguardie” conservava ancora un valore polemico) e nel 1966, dopo molte insistenze, è uscita la sua traduzione di *Una notte con Amleto* di Vladimir Holan.

Ma, se da una parte è difficile negare l'esistenza di un'osmosi fra il traduttore e il poeta, è altrettanto difficile determinare chi e cosa sia entrato nella poetica di Ripellino. Ha scritto Nunzio Zago:

Va sottolineato che Ripellino, mentre rivendica a sé un'anagrafe intellettuale controcorrente, un'anagrafe ancorata alle avanguardie storiche europee, con la peculiare curvatura proveniente, in lui, dal simbolismo e dal cubo-futurismo slavo, mette in campo una serie di motivi che rimarranno più o meno costanti nel suo repertorio: l'immagine chagalliana del violino come metafora della poesia, della sua leggerezza visionaria; l'idea simbolico-decadente dell'artista come «clown» o «fool», in contrasto con la moderna società dei consumi, marginale, privo d'un ruolo riconosciuto e perciò immune dai conformismi ideologici, capace di dire la verità della vita meglio di altri apparentemente più accreditati e di «tenere a bada la morte» con le sue invenzioni formali, con l'acceso «barocchismo», con un «esercizio di giocoleria e di icarismo sul filo dello spasimo»⁶.

Molti, quindi, sono stati i fiumi e le sorgenti da cui ha attinto Ripellino. La frequentazione di Boris Pasternak, che Ripellino ha avuto la fortuna di conoscere personalmente, ha di certo lasciato una chiara impronta anche nella sua creazione poetica. Del poeta di Peredelkino Ripellino aveva tradotto una scelta di liriche tratte per lo più dalle prime raccolte, quelle più legate alla militanza futurista (Pasternak fu membro del gruppo dei poeti futuristi “Centrifuga”, attivo tra il 1913 e il 1917). Nell'*Introduzione* lo stesso Ripellino scriveva: «le liriche pasternakiane si distinguono per uno straordinario virtuosismo fonetico. Vi sono quartine nelle quali gruppetti di

⁶ N. ZAGO, *Ripellino poeta*, Lo splendido violino verde, in *Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi*, a cura di Nunzio Zago, Alessandra Schininà, Giuseppe Traina, op. cit., p. 30.

parole stridenti, attraendosi per somiglianza sonora, intrecciano un molteplice ordito di rauchi fonemi, che sconfina nel rebus, nel giuoco astratto»⁷. Possiamo individuare un analogo principio compositivo anche nelle liriche del professore palermitano. Si può citare, a mo' di esempio, l'ottava lirica di *Notizie dal diluvio*:

Frittelle di auto schiacciate e invase dall'erba,
rocce terziarie di lamine compresse,
cofani storti da artrite, mostri che mostrano
le masserizie, bava di benzina,
isterici campi di sedili sventrati,
bolle, cancheri, fistole, croste di carrozzerie,
sportelli hidropici, orbi fanali, ferrugini
zoppi carrocci, catorci da beccai,
macinini che sfiatano mestruo, cruscotti carciati,
barcacce coperte di tartaro, tronfi trabiccoli,
lebbra e rognà di un esilio insonne.
Che importa? Avanti, avanti: ubriachi,
come Davide sulla via di Sionne⁸.

Ma accanto a Pasternak sicuramente dobbiamo mettere un altro grande futurista russo, Velimir Chlebnikov, l'inventore dello "zaum", la lingua "transmentale" basata proprio sull'elemento fonetico, uno sperimentatore avanguardista che Ripellino ha amato e tradotto. Questa capacità di giocare con i suoni, abbandonandosi all'incessante enumerazione di sillabe omofone, all'ipnotica reiterazione delle assonanze, è senza dubbio una delle caratteristiche della poetica di entrambi.

Allo stesso modo, tra le fonti a cui si abbevera il professore palermitano, possiamo sicuramente includere i poeti cechi, conosciuti in occasione della stesura della sua prima monografia. Dobbiamo tenere anche in considerazione che nel 1950, quando è uscita la sua *Storia della poesia ceca*, l'autore aveva pubblicato qualche poesia su alcune riviste. Dopo diciassette anni, con *La fortezza d'Alvernia*, ci troviamo di fronte a un poeta maturo, che si mette subito in luce grazie alla raffinata e originale

⁷ A. M. RIPELLINO, *Introduzione* a B. PASTERNAK, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1959, p. XII.

⁸ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, Torino, Einaudi, 2007, p. 22.

fattura delle sue liriche. Nella maturazione artistica di Ripellino, la tappa praghese rappresenta un passaggio fondamentale. Nunzio Zago, nel citato saggio, a proposito del professore palermitano parlava di “barocchismo”. È possibile ipotizzare che il giovane studente, appena laureato a Roma, abbia (ri)trovato a Praga il barocco che già conosceva attraverso le sue radici siciliane, attraverso la mediazione delle avanguardie boeme, che lo avevano (ri)scoperto al termine di un lungo percorso che era partito da Apollinaire e dal poetismo e che era passato per il surrealismo.

Tra i poeti cechi che ha avuto modo di conoscere e tradurre, quello più vicino alla sua sensibilità sicuramente è František Halas, del quale ha affermato: «Halas congrega nei suoi versi una selva di terrifici minutiae, una fittissima attrezzeria cineraria che ti fa correre il freddo per le ossa. Il suo lessico sembra mutato dal linguaggio dei vespilloni: vermi, argilla, becchino, colombario, obitorio, tumulo, sepolcro, tomba, feretro, ossario sindone, estrema unzione»⁹. Invece, a proposito dei suoi lontani ricordi della Sicilia, nel 1975 Ripellino ha scritto: «Dell’infanzia insulare mi porto dietro un fagotto di emblemi: il ricordo di dolci comprati alla ruota del monastero, le stanze mortuarie con le salmodianti comari in nero, i presepi con arance e lumie, il basso continuo della tristezza, che pende dai nostri occhi come le cipse di un tracoma e una certa pagliacceria fanfaron»¹⁰.

Esiste una sorprendente consonanza tra la poetica di Halas e quella di Ripellino, tanto che la sua versione italiana a volte potrebbe essere benissimo scambiata per una poesia del professore palermitano. Possiamo citare, a titolo di esempio, la lirica *Paesaggio velenoso*:

Nelle agate oleose di acque funeste
un fiore più laido di un morbo si allarga
e gelatina di rospi abominevoli

La strada maneggio di spettri striscia scabiosa

⁹ A. M. RIPELLINO, *Introduzione* a F. HALAS, *Imagena*, Torino, Einaudi, 1971, p. 12.

¹⁰ A. M. RIPELLINO, *Di me, delle mie sinfoniette*, in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 293.

solo un ronzio velenoso di mosche carnarie
l'erbaio gialleggia impuro come calunnia

Della propria laidezza si consola con l'arte
qui il sole incendiando dovunque la desolazione
e gioielli di coleotteri martella dalle carogne

Il contagio maligno si estende fino alle nuvole
gelosamente conservano la loro pioggia
e nel tramonto livido si uccidono gli scorpioni¹¹.

Allo stesso modo, quando, a proposito di Halas, Ripellino parla della grande influenza che ebbe sul poeta ceco l'espressionista tedesco Georg Trakl, è come se stesse parlando nello stesso tempo di una delle fonti a cui il suo immaginario si è abbeverato. Il professore palermitano ha scritto in proposito: «Ho sempre vagheggiato di trovare un punto di incontro fra la lezione dei moderni lirici slavi, tedeschi, francesi, di cui mi sono imbevuto e i congegni, le meraviglie del nostro barocco»¹². Tra i poeti cechi da lui amati e tradotti, Halas è quello che si è avvicinato di più a questo immaginario punto di incontro da lui vagheggiato. Il volume delle traduzioni di Ripellino *Imagena*, uscito nel 1971, rivela al lettore italiano un autore del tutto sconosciuto, scomparso nel 1949. Nell'*Introduzione* Ripellino, con la sua solita maestria, traccia un memorabile ritratto del poeta morente:

Lo ricordo negli ultimi mesi, quando ormai andava da stregoni e da semplicisti in cerca di guarigioni: ricordo i suoi trasognati occhi cerulei, l'alta fronte con un organetto di rughe. Dopo il colpo di stato del 1948, mentre lo stalinismo già volpeggiava negli arcani casamenti di Kafka, Halas, deluso e spaurito nel baratro in cui il comunismo veniva precipitando, ripeteva agli amici: «ho ingannato la gente»¹³.

La pubblicazione di *Imagena* coincide cronologicamente con l'uscita di *Sinfonietta*, la più corposa raccolta di poesie di Ripellino, che risale al 1972, nella quale

¹¹ F. HALAS, *Imagena*, op. cit., p. 79.

¹² Ivi, p. 295.

¹³ A. M. RIPELLINO, *Introduzione* a F. HALAS, *Imagena* cit., p. 9.

confluiscono l'amarezza e la disillusione legate all'invasione della Cecoslovacchia dell'agosto del 1968¹⁴ (analoga a quella vissuta dal poeta ceco nel 1948). L'intera silloge è pervasa da un senso di morte legato anche alla sua salute sempre più compromessa. «In questa desolata landa di spettri il poeta si riconosce, e spesso si rivolge a se stesso, all'insieme dei suoi malanni, mostrando il lato più debole della propria poesia, piegata da un barocchismo cinereo e oscuro»¹⁵, ha commentato a proposito Federico Lenzi. Tra gli spettri che accompagnano Ripellino in queste sue peregrinazioni, ci sono sicuramente i suoi amati poeti cechi.

Lorenzo Pompeo

¹⁴ Si veda in proposito la lirica 31, «L'ignavo non soffre i desolamenti di Praga, / che hanno straziato la carne del secolo», in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde* cit., p. 135.

¹⁵ Ivi, p. 100.

ANGELO MARIA RIPELLINO POETA

Appunti

*Tiens! l'Univers
est à l'envers!
-Tout cela vous honore.
Lord Pierrot, mais encore?*

Jules LAFORGUE, *Complainte de Lord Pierrot*

A Jacques Rivière, editore della rivista «Nouvelle Revue Française» che gli consigliava di pubblicare la loro corrispondenza con particolare riferimento alla lettera del 29 gennaio 1924, definita «veramente ragguardevole»¹, il giovane Antonin Artaud tenterà di spiegare che

Un uomo si possiede per schiarite, e anche quando si possiede non raggiunge se stesso completamente. Non realizza quella coesione costante delle sue forze senza la quale ogni vera creazione è impossibile. Eppure quell'uomo esiste².

Ed è pur vero quanto Angelo Maria Ripellino sostiene a proposito del poeta francese:

Lui stesso recitava la propria esistenza: «J'assiste à Antonin Artaud» asserisce in *Le Pèse-nerfs*. Faceva spettacolo di ogni sua azione. [...] È triste pensare che l'esuberante e caparbia teatralità, la mania di spettacolo

¹ A. ARTAUD, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, a cura di H. J. Maxwell e C. Rugafiori, *Corrispondenza con Jacques Rivière*, lettera di Rivière del 24 maggio 1924, Milano, Adelphi, 2009, p. 21. Il volume vuole essere una silloge in grado di fornire al lettore le indicazioni più probanti della parabola ascendente/discendente di Artaud, dai suoi rapporti con sé stesso, con l'editore, alla sua scoperta del *peyotl*.

² Ivi, lettera di Artaud del 27 maggio 1924, p. 22.

che lo possedeva si sia dispersa in frantumi di inattuati progetti, in tentativi falliti, in manifesti, in ruoli episodici³.

E mi veniva da pensare esattamente a questo, riflettendo sulla figura del poeta e critico palermitano, che, se un uomo si possiede per schiarite, lo sforzo di tutta una vita per il famoso slavista è stato quello di realizzare, attraverso schiarite successive, la creazione possibile data dalla coesione di interessi diversi uniti da un'unica stupenda sensibilità.

A proposito di Esenin, nell'*Arte della fuga*, Ripellino scrive:

È che la critica è un 'travesti' di romanzo e poesia, *un alibi*. Il critico dissimula una parte di sé e truca a suo modo in parte gli autori che si studiano, e li illumina attraverso le proprie predilezioni o i propri 'difetti' (non c'è, credetemi, esattezza scientifica). Ogni 'prelievo' è una reinvenzione del 'sistema' del poeta in cui un lettore critico versa tanto di se stesso⁴.

In questo passo la reciprocità tra la cosa studiata e il critico che ne scevera i significati viene svolta attraverso l'idea che il prelievo reinventi la cosa stessa, ne renda creativamente la sostanza.

Ovviamente Ripellino parla di sé, e del suo alibi, e questa preoccupazione ha un filo conduttore che da una battuta di Wilde, secondo cui ogni critica è autobiografia⁵, passa per Sainte-Beuve che commenta Montaigne e lo dice preoccupato solo «della propria opera che si compie attraverso l'opera dell'altro, e qualche volta a sue spese»⁶. Sainte-Beuve smetterà di scrivere poesie, ergendosi a critico di sé stesso, e Marina Cvetaeva ne loderà il comportamento⁷, aggiungendo – nella parentesi di un

³ A. M. RIPELLINO, *Iridescentze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, a cura di U. Brunetti e A. Pane, 2 voll., Torino, Aragno, 2020, II, *Crudeltà di prima mano*, pp. 689-91: 691.

⁴ A. M. RIPELLINO, *L'arte della fuga*, a cura di R. Giuliani, Milano, Guida, 1987, p. 158, corsivo mio.

⁵ «La più alta come la più bassa forma di critica sono una specie di autobiografia»: O. WILDE, *Il ritratto di Dorian Gray*, trad. G. Luciani, in ID., *Opere*, a cura di M. d'Amico, Milano, Mondadori, 1996, pp. 5-241: 7.

⁶ C. A. DE SAINTE BEUVE, *Teoria e critica*, Milano, Bompiani, 1945, p. 364.

⁷ «Sainte-Beuve critico che condanna Sainte-Beuve poeta è il grado massimo dell'infalibilità e dell'impunità del critico», in M. CVETAeva, *Il poeta e il tempo*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 1984, p. 12.

ragionamento condotto contro il critico N. che le aveva contestato la capacità poetica – una cosa per noi oltremodo degna di attenzione:

(Cos'altro è la poesia di un critico di poesia, scaltrito da tutti gli errori altrui, se non un modello? E – di perfezione? Chiunque pubblici dei versi con ciò stesso dichiara: «sono buoni». Ma il critico, quando pubblica i suoi con ciò stesso dichiara: «sono esemplari». E dunque: l'unico poeta che non merita indulgenza è il critico [...])⁸

Quella che potremmo chiamare “naturale” mancanza di indulgenza nei confronti del critico che si professa poeta è stata esercitata contro il Nostro da più parti, e continuamente. Giovanni Raboni dichiarerà di aver giudicato la poesia di Ripellino come «la valvola attraverso la quale, legittimamente e *impropriamente*, si sfogava il troppo pieno della sua genialità critica»⁹.

Di sfoghi impropri è piena la grande letteratura, ma no, le poesie per Ripellino non sono sfoghi, sono pura energia che attraversa la vita per quel tanto di sorprendente o scontato che essa ha. Oppure si pensi al giudizio di Calvino, di una poesia «fuori dal tempo» e in ritardo sulla propria epoca¹⁰, con cui l'autore del *Barone rampante* rende la maledizione dell'*outsider*¹¹, scordando che lo spirito del tempo è solo un grande fraintendimento generazionale, un abuso con cui contrassegniamo di volta in volta la nostra periodica (e attuale) ricerca di un senso.

Ripellino, relegato a fare lo slavista per scelta propria ma altrui, si confessa in un passo ormai famoso:

⁸ *Ibidem*.

⁹ G. RABONI, *Per Ripellino*, in *Angelo Maria Ripellino poeta-slavista*, Atti del Convegno di Studi di Acireale (9-12 dicembre 1981), a cura di M. Grasso, in «Lunario nuovo» V, 21-22, 1983, pp. 133-35: 134, corsivo mio. Il titolo da me scelto per il presente saggio si riferisce all'epitaffio che Angelo Maria Ripellino ha voluto sulla sua tomba nel quale sta il senso di una ricomposizione, di un'eversione e di una protesta portate avanti proprio contro la narrazione diffusa che nega al grande critico la possibilità di essere grandissimo poeta.

¹⁰ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 493.

¹¹ Nell'accezione chiarita da Colin WILSON, *L'outsider*, Roma, Atlantide edizioni, 2020, “*outsider*” è l'autore fuori contesto, oltre la sua epoca, che assume la vita e la risputa dopo averne succhiato gli umori.

Noi viviamo dentro caselle da cui gli altri non ci permettono di uscire. Noi siamo solo l'immagine che gli altri hanno costruito di noi. Per anni e anni ho scritto e stracciato poesie, vergognandomi di scriverne. Il mio mestiere di slavista, la mia etichetta depositata mi relegarono sempre in una precisa dimensione, in un ranch, da cui m'era rigorosamente vietato di evadere¹².

Sostenere che gli altri non ci permettano di uscire da caselle predeterminate che abbiamo contribuito noi stessi a costruire non è solo lamento pirandelliano sulla differenza tra vita e forma o sulla molteplicità frammentata dell'io spacciata per unità, è viceversa il grido di un intellettuale fondamentalmente incompreso nella sua essenza.

Sappiamo, tuttavia, che il Ripellino critico non può prescindere dal Ripellino poeta, che il suo gusto alchemico lo porta alla commistione che reinventa le cose. E il poeta è puro proprio grazie alle sue multiverse frequentazioni e agli "attraversamenti" di cui è capace.

«Lei è poeta? Allora non è scrittore. / Ma se è critico, come può esser poeta?»¹³. Per uno scrittore che ha predicato la trasversalità e la contaminazione come modi privilegiati del sapere e della sua complessità, sembra paradossale la condanna alla briglia che questa prospettiva contiene. Perciò, la proclamata morte della critica suonerà, piuttosto, come la liberazione da un confine o da una prigione: «Judith, mia cannella, mia tortora, / anch'io un tempo ero un critico, e molto stizzito, / ma ora, deo gratias, la critica è morta»¹⁴. Ripellino, esiliato nella critica, ne annuncia il superamento e l'indifferenza e, trasformandosi da «grancassa»¹⁵ in «fievole primo violino»¹⁶, scopre quella verità appena sussurrata ma definitiva: che il poetico è nel sottile, nella vita che diventa flebile, e che timida è la finzione attraverso cui è possibile

¹² A. M. RIPELLINO, *Congedo* in ID., *La Fortezza d'Alvernia e altre poesie*, Milano, Rizzoli, 1967, p. 133.

¹³ A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde: Don Pasquale*, in ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta e Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, Torino, Einaudi, 2007, n. 52, p. 256. Nel presente saggio farò riferimento principalmente alle tre raccolte riunite in *Notizie dal diluvio, Sinfonietta e Lo splendido violino verde*, utilizzando gli altri scritti e in ispecie quelli del Ripellino critico e chiosatore come il sottofondo esegetico che permetta di comprendere al meglio alcune delle linee poetiche che seguirò qui.

¹⁴ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta e Lo splendido violino verde*, op. cit.: *Lo splendido violino verde*, op. cit.: *Das letze Varieté*, n. 34, p. 234.

¹⁵ Ivi, n. 37, p. 237.

¹⁶ *Ibidem*.

accogliere il mondo. Così si giustifica la morte quotidiana, si assolvono i ricordi e si trova pure (per sovrappiù) il modo di ridere, trascinando lo sguardo prima immobile (o spento), allenando l'orecchio, agendo come in sospensione: «[...] Trattieni col fiato / i fili bui della vita che si consuma»¹⁷.

Eppure, per dirla con Valéry, «un io è convergenza, e variazioni»¹⁸ e le “ripellinie” comportano sempre la convergenza dei molteplici interessi e le variazioni come ars combinatoria, ricerca di spazi interstiziali in cui sopravvivere, ricerca di linee intertestuali che diano ossigeno all'interpretazione per accostamenti mai forzati, tesi a superare il canone o la rigidità del fatto culturale. Ogni volta si ha la sensazione che a Ripellinia si proceda per innesti, per superfetazioni, frequentando uno spazio di libertà che solo la grande conoscenza delle lingue e l'immensa erudizione possono consentire.

Lo stesso titolo del libro incompiuto, *L'arte della fuga*, sottolinea la direzione seguita dal critico, il suo percorrere i generi in parte reinventandoli; l'abilità, che è di pochi, di raggiungere la verità di un autore o di una cosa anche parlando d'altro, per aggiunte progressive, per apparenti deviazioni o in equivoco, arrivando di lato al nocciolo della questione attraverso lo scarto.

D'altra parte, l'incapacità dichiarata di tenere a bada i rimorsi fa sì che lo scrittore siciliano agisca sempre come in fuga, la sua essendo una stanchezza esistenziale professata come momento della cattiva coscienza del ribelle, del poeta «[...] naviglio in perenne avaria / così ligio al rituale della depressione [...]»¹⁹.

La vita scolora mostrandosi con residua autenticità e «[...] il mondo si sbriciola a guardarlo troppo»²⁰: l'ardente certezza raggiunta osservando un oleandro sul punto di dar via i petali lo induce a riflettere sulla potenza dello sguardo che «[...] denuda lo sfarzo mendace del creato»²¹. Ma ancora una volta l'idea di reciprocità interviene a

¹⁷ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta e Lo splendido violino verde*, op. cit.: *Sinfonietta* n. 50, p. 154.

¹⁸ P. VALÉRY, *Quaderni*, I, Milano, Adelphi, 1985, p. 241: «Il mio sistema? – sono io. Ma io – in quanto un io è convergenza e variazioni. Senza di che, questo sistema non sarebbe che un sistema tra i tanti che potrei fare».

¹⁹ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta e Lo splendido violino verde*, op. cit.: *Sinfonietta* n. 55, p. 159.

²⁰ *Ivi*, n. 33, p. 137.

²¹ *Ibidem*.

mettere tutto in discussione «[...] tu pure sei fragile / e polvere, se ti osserva un oleandro»²².

L'inversione, lo spiazzamento sembrerebbero nietzschiani. Nel quarto capitolo di *Al di là del bene e del male* dal titolo *Detti e intermezzi*, il filosofo tedesco aveva spiegato che, se guardi l'abisso, l'abisso ti guarderà dentro, ne risulterai contaminato e stravolto²³. Il mondo esiste alla maniera del reverendo Berkeley secondo cui *esse est percipi*, il mondo esiste perché percepito. Ma, nell'inversione, a esistere è chi guarda proprio perché viene guardato a sua volta.

Intercetta, questo spostamento di senso, una folgorazione di Giulio Paolini, il quale, fotografando il *Ritratto di giovane uomo* di Lorenzo Lotto, gioca con l'inversione restituendo una verità diversa all'arte e alla vita. Il titolo della foto, meravigliosamente provocatorio, è infatti *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, dove lo spiazzamento non è solo nel titolo scelto, ma nell'autostrada di senso che quel titolo apre. Così Ripellino scruta ed è scrutato in un unico movimento, ma questo movimento diventa appartenenza. Ripellino a Praga è Praga, la città magica, multiforme, che lo accoglie in ogni sua manifestazione, ed egli ne riproduce fedelmente le mappe geografiche e intellettuali, ne scova la dimensione onirica, ne succhia la storia in un costante dialogo con cose e uomini, con scrittori e monumenti.

E perciò come potrei scrivere con distaccata e sussiegosa dottrina, in bell'ordine, un esauriente trattato, soffocando la mia irrequietezza, il mio argentovivo col rigor mortis dei metodi e con la lana caprina delle pedanti disàmine? Vado invece intessendo un libro a capriccio, un agglomerato di meraviglie, di anèddoti, di numeri eccentrici, di brevi intramesse e di pazze giunte [...]»²⁴.

Passeggia accanto a Kafka e ne ripercorre i vagabondaggi notturni e Franz è con lui perché la sua anima sopravvive tra le strade. Segue la zoppia di Gustav Meyrink, e

²² *Ibidem*.

²³ Naturalmente Nietzsche si muove nell'ambito di un nichilismo extramurale che, se non del tutto estraneo a Ripellino, risulta comunque esposto a ben altre conseguenze e implicazioni.

²⁴ A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 2014, p. 23.

scruta la teatralità di Praga, che viene fuori dalla sua architettura, e ne coglie le contraddizioni e la multiformità, in cui commedia e tragedie si intersecano in un tutto indissolubile²⁵. Praga è città «in cui gli spettri corseggiano senza riposo e si propagano a guisa della mal'herba»²⁶, che è già densa immagine poetica. Ma la città vltavina ci viene restituita attraverso il flusso, la corruzione, il lento scadere delle cose nel nulla, la memoria, le nebbie, i vicoli deserti, la vita vista a tratti come un approssimarsi, attraverso la dispersione, alla morte o alla notte che restituisce appendici d'esistenza ai grandi personaggi scomparsi e agli eventi accaduti la cui eco sopravvive tra le mura.

Errerebbe, tuttavia, chi pensasse che in Ripellino la parola è salvifica, che attraverso la memoria e le parole si possa succhiare vita al tempo. Egli sa che così non è, e ci avverte: «Le parole sparute che io scrivo / non hanno virtù di salvarmi»²⁷, servono piuttosto a costruire una «meschina eternità»²⁸, a impagliarsi in una nicchia, sorte, la sua, di un cavallo ammaestrato, dirà appena sotto, che danza la vita. Sarebbe bello poter vedere l'eternità come la ripetizione amplificata di ogni singolo atto, pensiero, parola avuti in vita, di ogni gesto, delle intuizioni, dell'intenzione che non si traduce in atto e perciò ritorna. Lo svolgersi della vita nella dimensione postuma dell'essere ancora. Le parole disperdono e si disperdono, dunque, ma l'invito alla rassegnazione nasconde ancora un respiro di libertà.

Rassègnati ormai: ciò che è dissipato non torna.
Eppure era bello, signor Vanellino: hai destato
vòrtici di ingannevoli mantelli,
e amori e fervori e sussulti e incantamenti²⁹.

²⁵ In questa coesistenza di comico e tragico anche i dolci «hanno parvenza di piccole bare» e «un gioiello di opale annuncia sventura». *Praga magica*, p. 219. All'angelo fulvo, il fu Ripellino spiegherà che «un tragico è sempre un buffone», *SPV*, 74, p. 279.

²⁶ A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, op. cit., p. 220.

²⁷ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta e Lo splendido violino verde*, op. cit.: *Sinfonietta* n. 36, p. 140.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, n. 50, p. 154.

La vanità di Ripellino sta tutta nel disagio dell'inganno con cui affronta l'illusione che la parola poetica possa rendere il cedimento dei fatti di vita, possa in qualche modo alleggerire il peso del flusso o evitare il pericolo dell'azione.

La vita si danza, sì, con difficoltà ma con la levità del gioco, usando l'arma dell'ironia per rendere leggero ciò che è pesante. È proprio della morte (anche della morte!) emettere un «clownesco biancore»³⁰ “ballettando” su un carro funebre.

Di ironia funeraria l'autore scriverà, avvertendoci che «Anche le esequie sono un giuoco»³¹ e che «saltimbanca»³² è la sua poesia. Lo aveva rivelato in apparente contraddizione, appena prima:

Chi dice che io ami le maschere di orrida calce, i pierrots lunari, le cere,
i violini di Krespel avvolti di nero crespo,
io, scrittore faceto e motteggévole,
negato al pianto, non saltimbanco, non mesto?³³

«Pierrotici»³⁴ erano gli anni della giovinezza e a un Pierrot lunare, dunque, il poeta finisce col paragonarsi, con evidente riferimento alla marginalità del *Pierrot lunaire* di Laforgue. E, come per Laforgue, per Ripellino Pierrot è una sorta di doppio, il riferimento ermeneutico necessario proprio di chi ha «*Le cœur blanc tatoué / de sentences lunaires*»³⁵. Una condanna alla notte, all'umbratilità che non cerca la luce ma ne ha nostalgia come di condizione appena sfiorata e già persa.

La sostanziale reciprocità in Pierrot dell'elemento triste e di quello comico (o farsesco), la sua riconoscibilità, il bianco e nero del suo costume così facilmente

³⁰ Ivi, n. 44, p. 148.

³¹ Ivi, n. 47, p. 151.

³² Ivi, n. 49, p. 153.

³³ Ivi, n. 30, p. 134.

³⁴ Ivi, n. 50, p. 154.

³⁵ «Il cuore bianco tatuato di sentenze lunari»: J. LAFORGUE, *Imitation de Notre-Dame la Lune selon Jules Laforgue (1881-1886)*, *Pierrot*, II, in ID., *Poesie*, a cura di L. Frezza, testo francese a fronte, Roma, Newton Compton, 1997, pp. 126-27. Il componimento finale di *Lo splendido violino verde*, poi, ha in epigrafe un verso del poeta francese: la richiesta agli astri di non morire, perché egli, Laforgue, ha del genio: A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta e Lo splendido violino verde*, op. cit.: *Lo splendido violino verde*, n. 86, p. 292.

assimilabile al bianco e nero dell'esistenza, affascina Ripellino e riflettono in parte le sue intenzioni poetiche, lo scherzo in tono minore, il sarcasmo, la tragedia che muove al riso, l'assenza di malizia, il disorientamento, il gioco. In un giudizio sull'opera giovanile di Majakovskij troviamo la verità dell'arte poetica di Angelo Maria Ripellino: l'opera è «un continuo oscillare tra il ghigno clownesco e gli spasmi della crocifissione»³⁶, con la malattia in sottofondo, aggiungiamo, e la sana strafottenza di chi non ha più niente da chiedere all'esistenza e perciò si permette di sbertuciarla.

Come per Laforgue, si tratterebbe di un riso glaciale che ricorda l'instabilità tonale di un altro *Pierrot lunaire*, quello di Schönberg, in cui – attraverso lo *Sprechgesang*, il canto parlato – viene riprodotta disarmonicamente l'afasia del sogno, la sua irrazionalità. La politonalità³⁷ è di per sé stessa una rinuncia alle convenzioni musicali e apre alla mescolanza dei suoni e alla variazione dei registri espressivi.

In particolare, dalle 21 liriche del *Pierrot lunaire* composto nel 1912, emergono le caratteristiche di Pierrot: dal primo *Lied* al settimo, la dimensione è sognante, Pierrot è poeta romantico che dialoga con la luna, ma è idillio destinato a essere spezzato dalla furia della notte. Il gruppo di *Lieder* 8-14 mostra il lato macabro delle frequentazioni notturne della maschera. Le liriche dalla 15 alla 21 hanno del clownesco e sottolineano l'ambivalenza³⁸ della figura. Tratti che riconosciamo nei modi con cui Ripellino affronta l'arte e la critica, e con esse l'esistenza.

Anni dopo, in *Das letzte Varieté* il poeta riprenderà l'immagine:

Nella mia tristezza entravano masnade

³⁶ A. M. RIPELLINO, *Iridescenze*, II, *Vladimir Majakovskij. Poesie*, op. cit., pp. 699-700: 699.

³⁷ Ricordiamo che Schönberg non amava la definizione di a-tonale per la sua musica, preferendo l'accezione di pan-tonale o politonale o «semplicemente tonale», per il fatto che «atonale potrebbe solo indicare qualcosa che non corrisponde affatto all'essenza del suono». Si tratta, insomma, di un «rapporto di suoni» che, come tale, non può avere niente dell'atonalità. Cfr. A. SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, a cura di L. Rognoni, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 509-10 nota. Nel commento alla traduzione italiana della rivista «Il cavaliere azzurro» di Kandiskij, parlando del rapporto tra pittura e musica, Ripellino ricorda che, sull'almanacco, del compositore austriaco è stato pubblicato un «saggio suggestivo sulla discordia concorde tra il testo e le note»; A. M. RIPELLINO, *Iridescenze*, II, *Il cavaliere azzurro*, 547-49: 548.

³⁸ Le liriche, composte dal poeta belga Albert Giraud nel 1884, verranno tradotte in tedesco nel 1893 da Otto Erich Hartleben che esaspererà l'elemento guignolesco.

di pierrots, di pagliacci, di stracci sgargianti,
ma soprattutto ragazze dal muso di topo,
argentee donnine di pasta lunare,
gentiluzze con occhi come bragia di fuoco,
desiderabili, desiderabili³⁹.

Lo sguardo è spinto al limite, le “masnade di *pierrots*” malinconicamente si alternano alle immagini di ragazze che paiono circuire il poeta, di donne che rimestano torbidamente nei sensi, ma è un gioco, un alternarsi di sequenze. La prevalenza del pagliaccio, immagine che ritorna nei componimenti con una frequenza straordinaria, indica la mancata permanenza in uno stato, lo scherzo che illude e allontana, il divergere, la variazione propria della burla o del trastullo, a rendere quella «buffoneria del dolore» che in Ripellino è cifra esistenziale privilegiata.

Dov'è il mio furore di vivere, il mio barocco?
Stanco, mi fermo a guardare con invidia talvolta
la dolce follia dei bambini che giuocano⁴⁰.

Anche l'attesa (della morte? della vita? «Tu sei insaziabile come la morte / nel tuo desiderio di vivere»⁴¹) rischia di essere attesa clownesca di un clown: tra i primi versi di *Sinfonietta* scopriamo che «Colui che deve venire / sarà un clown dal sopracciglio ad arco», «[...] un amico di Mozart, / un giocoliere volante, pieno di cocasserie»⁴². Lo spirito buffonesco si ravviva nell'elemento del ludo presente a più riprese nella raccolta, per esempio «Un lupo nero addenta la luce, / ma niente paura: è il giuoco di un ombròmane»⁴³, parola quest'ultima usata anche per descrivere il lato

³⁹ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta e Lo splendido violino verde*, op. cit.: *Lo splendido violino verde*, n. 39, p. 239.

⁴⁰ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta e Lo splendido violino verde*, op. cit.: *Sinfonietta* n. 56, p. 160.

⁴¹ *Ivi*, n. 10, p. 114.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta e Lo splendido violino verde*, op. cit.: *Sinfonietta*, n. 57, p.

onirico di uno Stanislavskij la cui maniacalità era avversata dalla vecchia guardia di attori «[...] che mal sopportavano di trasformarsi in parvenze da ombròmane, di svaporare nel nero velluto o di servir da arabeschi agli scenografi stilizzatori»⁴⁴. In Ripellino l'ombra è un'estensione (anche psicologica) degli oggetti, ne condiziona la fruibilità, ed è anche luogo in cui stare, da frequentare o da cui osservare il mondo⁴⁵. Esercito d'ombre, come gli invitati al matrimonio che ruttano tutta la loro malevolenza, le parole. E «un invitato che stenta ad esprimersi [...]»⁴⁶, si sente l'autore; dicendosi ospite della propria lingua, racconta la sua sfida alla lingua perché non inganni e alle parole perché suonino e si infiammino.

Questo gusto evidente per la teatralizzazione⁴⁷ lo porta, allora, a giocare con città, cose, autori, artisti, situazioni, costruendo così una narrazione che contenga riferimenti ad altro, che vada per assonanze, che usi la paronomasia come strumento di un gioco artificioso fondamentale per l'indagine sulla *phoné* che presuppone. La poesia è, allora, momento necessario di una distruzione che rompe le regole, ridiscute la cosiddetta realtà, la inchioda a una sospensione problematica, cogliendone le contraddizioni: «Sei della stirpe dei dèmoni e dei giocolieri»⁴⁸. E la ricerca di un equilibrio ne esige, per contrappasso (o come contravveleno), la perdita. Anche in questo troviamo una distorta reciprocità:

l'equilibrio invoca un distruggitore,

161.

⁴⁴ A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 2002, p. 73.

⁴⁵ Riporto qui di seguito alcuni esempi del gioco delle ombre tanto caro al critico-poeta: «Ombre ruffiane attorno agli occhi delle donne»: A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta e Lo splendido violino verde*, op. cit.: *Sinfonietta*, n. 2, p. 106; «La vita fugge come l'ombra di Euridice», in ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta e Lo splendido violino verde*, op. cit.: *Lo splendido violino verde*, n. 4, p. 204. O, col significato di fantasma (o come appendice), in riferimento al *Peter Schlemil* di Chamisso: «la tua ombra vi oscilla, Schlemihl», in ID., *Lo splendido violino verde* cit., n. 76, p. 281.

⁴⁶ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta e Lo splendido violino verde*, op. cit.: *Sinfonietta* n. 1, p. 105.

⁴⁷ «Ripellino è interessato sin da subito alla *teatralizzazione del linguaggio* che non serba alcuna traccia di sperimentalismo, per così dire, sanguinetiano ma tenta di ipotecare la nozione di diagnosi della sofferenza attraverso il «bailamme» e l'esaltazione nominalistica»: A. FRACCACRETA, *Ripellino pirotecnico*, in «Doppiozero», 3 marzo 2021.

⁴⁸ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta e Lo splendido violino verde*, op. cit.: *Sinfonietta*, n. 26, p. 130.

un uragano che rompa le norme del giuoco,
qualcosa che mandi in frantumi, in malora
lunghi anni di consuetudine⁴⁹.

Se l'ultima lirica della *Fortezza d'Alvernia*, la seconda opera poetica consegnata alle stampe nel 1967, si era chiusa con un inno al "vivere nonostante" ottenuto attraverso la ripetizione esasperata della parola «vita»⁵⁰, le due raccolte, *Sinfonietta* e *Lo splendido violino verde*, si chiudono rispettivamente con la parola «morire», lì riferita a stambecchi e camosci del Gran Paradiso, e con la parola «Nulla».

agli stambecchi e ai camosci che brancolano
sull'altezzosa montagna corrusca
portate, vi prego, manciate di fieno e di crusca,
non li lasciate morire.

(*Sinfonietta*, 82, p. 188)

Quanta enfasi, quanta arroganza cetrulla,
O vita, o Hanna Schygulla,
sciantosa di varietà, sulla riva
del Nulla

(*Lo splendido violino verde*, 86, p. 292)

L'invocazione disperata, ancora una volta, si risolve in malinconico scherzo: la musa di Fassbinder, «sciantosa di varietà», viene evocata sulla *rima* del Nulla.

E sembrerebbe, il riferimento al morire e al nulla, quasi un commento alla chiusa di *Notizie dal diluvio*, in cui, in un mondo che ignora la sofferenza umana, il poeta si obbliga (si invita?) a fermare «[...] lo sguardo sgomento [...] / sull'estranea bellezza

⁴⁹ Ivi, n. 38, p. 142.

⁵⁰ Al tema della dissoluzione si oppone la fragile ma risoluta volontà: «tu rogna e affrantura, tu amore, mia vita, / tu limpida vita, tu vita inimica, ma vita»: A. M. RIPELLINO, *La Fortezza d'Alvernia*, n. 51, Milano, Rizzoli, 1967, p. 61.

di questa caraffa in cui luccica / tutto il ghiaccio del mondo»⁵¹, indicando così la dissoluzione di tuttecose, cui corrisponde la fragile resistenza dell'uomo e della poesia. Credo che il componimento abbia più di un'assonanza con *Funeral blues* di W. H. Auden. Per il ritmo innanzitutto, poi per l'uso delle forme imperative. In Ripellino: «Lascia perdere», «Osserva», «Ferma»; in Auden: «*Stop*», «*Prevent*», «*cut*», «*Silence*». Infine, per il riferimento al cane: «*Prevent the dog from barking with a juicy bone*», 'Con un osso succulento proibite al cane di latrare', in Auden⁵²; «Tu pensi che quando cresca il tuo male [...] si proibisca ai cani di latrare», in Ripellino.

Se, secondo Danilo Kiš, «L'enumerazione è soprattutto la riduzione di un oggetto a immagine del mondo. Nominare significa creare»⁵³, la frequenza degli elenchi ripelliniani è un aspetto importante della sua creatività. Perché Ripellino sente il bisogno di elencare, di mettere in fila? Può questa tendenza interpretarsi anche qui nel senso della ricerca di una reciprocità tra sé e il mondo? O è solo una via tracciata? Può essere l'accumulo il segno di una visione della realtà e dunque della poesia?⁵⁴

In una critica a Mandel'stàm, dopo averne rilevato il gusto per le classificazioni, chiamerà «distacco da inventario»⁵⁵ l'atteggiamento del poeta russo nei confronti dell'apocalisse in atto in seguito alla rivoluzione. È lo stesso distacco, a ben vedere, con cui Ripellino elenca gli spazi, rende il vortice degli eventi che si susseguono, nomina cose che si accavallano, lavora per accumulo, quasi organizzando improbabili tassonomie o accumulando tracce sonore, costruendo insomma trame fonetiche contrassegnate dal gusto per le corrispondenze.

⁵¹ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta e Lo splendido violino verde*, op. cit.: *Notizie dal diluvio*, n. 77, p. 95.

⁵² W. H. AUDEN, *Un altro tempo*, Milano, Adelphi, 1997, p. 148, trad. mia.

⁵³ D. KIŠ, *Homo poeticus*, Milano, Adelphi, 2009, p. 201, trad. di D. Badnjevič.

⁵⁴ Rita GIULIANI nell'introduzione all'*Arte della fuga*, op. cit., p. 7, annota: «Tutta l'opera di Angelo Maria Ripellino – la sua lirica, la narrativa, la saggistica – è costellata di ricorrenze e di “segni”, ovvero di oggetti che, per usare le parole dello stesso scrittore, “suscitano col loro ripetersi irradiazioni poetiche” e, dotati di “sostrato designativo”, assurgono a “segni d'una dimensione vitale”». Parole, quelle virgolettate, scritte dallo stesso Ripellino nel suo saggio su Esenin contenuto nella stessa raccolta di cui abbiamo precedentemente fatto cenno.

⁵⁵ A. M. RIPELLINO, *Iridescentze*, II, *Note sulla prosa di Mandel'stàm*, op. cit., pp. 521-29.

Fin da *Notizie dal diluvio*, la sua è un'estetica dello smottamento raggiunta attraverso la sovrapposizione di piani che tuttavia non reggono all'urto delle parole, o del sentimento. Lo smottamento ha bisogno, com'è ovvio, di un precedente accumulato. Facciamo qui un esempio, ma potrebbero essere millanta.

Tiriamo fuori dai solai tube e cilindri,
altissime mitre a cassette, marmitte, pamele,
cupole con ali d'uccellacci,
morioni-catenacci, bacinetti sfondati,
pani schiacciati, panieri con fiorellini e pistacchi,
arnie di felpa, tricorni per guitti senili,
colbacchi a scacchi, tiare da tetrarchi,
grétole di marabú, baldacchini di velo,
feluche fossili, chepí, cuffie, zucchetti.
Sul cranio calvo della terra
come una guerra di Fiandra fiammeggia il cielo⁵⁶.

Rispetto al crescente agglomerato di cose che coprono e contengono, lo smottamento è qui causato dal riferimento alla guerra e dall'invocazione all'ennesimo copricapo:

Cappello-demonio, tu che trasformi gli aspetti,
ferma le stragi della mia generazione, ferma gli scaltri,
quelli che mandano gli altri a morire,
restituisci il sorriso ai nostri occhi deserti,
[...]⁵⁷

Per applicare a Ripellino quel che egli sostiene su Mandel'stàm, le stesse «cattedrali verbali» costruite «con una attenzione spasmodica ai particolari, ai piccoli

⁵⁶ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta e Lo splendido violino verde*, op. cit.: *Notizie dal diluvio*, n. 17, p. 31.

⁵⁷ *Ibidem*.

nulla»⁵⁸, introducono (conducono) all'adulterata perdizione propria di chi non cerca il senso della vita, piuttosto ne reclama il consenso, ottenendolo attraverso gli elenchi reiterati e solo in alcune formidabili epifanie.

Così andarsene, o fuggir via, oltre i confini, a mimare (a fingere) una primavera d'accatto è cifra esistenziale ineludibile che viene costruita attraverso l'accatastamento. L'agglomerato straripa, invade la mente e suscita sensazioni particolari, indecidibili, infine frana. Poetico è, allora, questo sovrapporsi di attimi che scontano congiunture e replicano con una propria piccola musica le sonorità consuete dell'esistenza, e ogni variazione altro non è che una strada, scontata, sconfinata, sottile – una strada che conduce a una tana. Anfratti sono le idee sovrapposte che bucano il cervello e vi si ostinano contro, e bussano per uscire.

E i colpi sono tuoni, o tosse.

Salvatore Presti

⁵⁸ A. M. RIPELLINO, *Iridescenze*, II, *Note sulla prosa di Mandel'stàm*, op. cit., pp. 521-29: 522.

Trattare coi fantasmi
Modi della rielaborazione nel saggismo di Ripellino

Vi sarebbero dei Fantasmi di scrittura:
prendere l'espressione nella sua forza desiderante.

(R. BARTHES, *La preparazione del romanzo*)¹

Noi abbiamo questo fantasma [...] e non ci sarà mai nessuna storiografia che ridarà vita a questo fantasma. Trascriverà la supposizione di questa vita in altri fantasmi.

(C. SINI, *Diventa ciò che sei*)²

Sull'influenza dell'Antico.
Questa storia è fiabesca da raccontare.
Storia di fantasmi per adulti.

(A. WARBURG, *Mnemosyne. Grundbegriffe, II*)³

Questo sommario elenco di epigrafi mortuarie potrebbe forse essere allungato, ma quel che conta è il comune campo semantico che esse chiamano in causa (che “evocano”) per definire metatestualmente la natura della loro operazione critica. Sugeriscono che l'attività interpretativa abbia a che fare con i morti, instaurando uno stretto rapporto di affinità tra la critica letteraria e il paranormale.

Non a caso, quest'ultimo era il tema che il Manganelli di *Agli dèi ulteriori* assegnava al dotto io narrante del *Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti*,

¹ R. BARTHES, *La preparazione del romanzo*, trad. it. di E. Galiani e J. Ponzio, Milano-Udine, Mimesis, 2010, p. 79.

² C. SINI, sessione 1 del Seminario di filosofia *Diventa ciò che sei*, 2015; cfr. l'URL: <http://www.archiviocarlosini.it/audio/mecri20152016%20%281%29.mp3>, min 30:12 (ultima consultazione: 25/05/2023).

³ A. WARBURG, *Mnemosyne. Grundbegriffe, II* (1929), cit. da G. Didi-HUBERMAN, *L'immagine insepolta*, trad. it. di A. Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 9.

sancendo una confidenza emblematica tra «ingegnosità» dei ricercatori e «smozzicati [...] sospiri»⁴ degli spiriti.

Ciò che si evoca non è mai una datità statica, dice Carlo Sini, ma piuttosto una “presenza” che entra nel nostro discorso. Lo statuto di “fantasmi” implica un certo grado (variabile) di malleabilità della materia trattata, intangibile e priva di consistenza: divergente rispetto alla positività di un corpo in azione, del quale limitarsi ad annotare scrupolosamente i movimenti. La proposta di questo saggio è che sia possibile campionare in questa direzione la saggistica di Ripellino.

Poetica

Ripellino stesso ha potuto tematizzare in questo senso il rapporto prospettico che viene a instaurarsi fra critico e autore. Particolarmente esplicito al riguardo è il prologo al *Trucco e l'anima*:

Che cosa è dunque rimasto del teatro russo dei primi trent'anni del secolo? Va ormai svaporando il ricordo di quelle invenzioni [...] Cattedrali sfarzose e lucenti si mutano nella memoria in infilate di immense stanze deserte, in cui la voce dell'organo echeggia come squittio di fantasmi.

Perciò, raccattando con affettuosa pazienza i materiali dispersi, ricomponendo ragguagli e testimonianze come i tasselli d'un mosaico e reinventando le fredde notizie nella mia fantasia, ho deciso di risuscitare quell'epoca, di ridar vita alle ombre dei suoi personaggi⁵.

Nell'introduzione a *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, altro testo «auto-esegetico e programmatico»⁶, Ripellino parla ancora in questi termini del proprio meccanismo compositivo: «di saggio in saggio [...] si va radunando una sempre più

⁴ G. MANGANELLI, *Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti*, in ID., *Agli dèi ulteriori*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 133-65: 164.

⁵ A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965, p. 11.

⁶ G. TRAINA, *Materiali per uno studio sul Ripellino saggista*, in *Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi*, a cura di N. Zago, G. Traina, A. Schininà, Leonforte, Euno, 2017, pp. 59-75: 65.

fitta famiglia di “figurine” [...] tutte pedine d’un giuoco illusivo, germogli del linguaggio»⁷.

All’interno di questo campo semantico dell’artificio e della manomissione, l’operazione rielaborativa può assumere connotati sempre più distanti da un intento di “neutralità” scientifica: «il critico dissimula una parte di sé e truca a suo modo in parte gli autori che si studiano»⁸.

La sua critica si impegna in un’operazione di “sgancio”, in cui il piano degli input provenienti dall’esterno si scolla più o meno percettibilmente rispetto agli “output” che scaturiscono dall’atto ermeneutico: essa è «sempre [...] legata al suo oggetto, ma [...] anche crea un mondo autonomo, che da quell’oggetto [...] si diparte per vivere di vita propria»⁹.

In questo senso va letta l’intrusione di figure del travestimento¹⁰, che riproducono l’applicarsi della fantasia dell’autore sul volto dell’attore sottostante. Si veda a tal proposito la collezione di maschere con cui si apre il saggio *Per Pasternàk*: «quanti personaggi nella poesia di quegli anni: Blok con le sue laceranti romanze zigane sullo sfondo gelido di Pietroburgo; Chlěbnikov, simile a un grande uccello di palude, vagabondo bislacco e squattrinato [...] e Brjusov [...] e Belyj»¹¹.

Emblematico è l’imperativo che campeggia all’inizio di un saggio, rimasto allo stato incompiuto, su *Esenin*: «vedere i poeti nella loro maschera [...] figurarsi uno di questi poeti»¹², ovvero fabbricarsene una versione propria, concepirli sotto la forma di una “funzione” più che di un individuo.

⁷ A. M. RIPELLINO, *Introduzione* a ID., *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 5-11: 9.

⁸ A. M. RIPELLINO, *Esenin*, in ID., *L’arte della fuga*, Napoli, Guida, 1987, pp. 155-225: 158.

⁹ A. LOMBARDO, *Prefazione* ad A. M. RIPELLINO, *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti* («L’Espresso» 1969-77), Roma, Bulzoni, 1989, pp. 27-30: 30.

¹⁰ «La critica è un “travesti”»: A. M. RIPELLINO, *Esenin*, op. cit., p. 158.

¹¹ A. M. RIPELLINO, *Primo tentativo di interpretazione della poesia di Pasternàk*, in ID., *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, op. cit., pp. 215-40: 217.

¹² Ivi, p. 155.

Questo “amore per i pretesti”¹³ potrebbe riecheggiare l’accezione euristica propria dell’atteggiamento di Piovene: «io amo i pretesti perché punto alla verità»¹⁴. Eppure il termine “pretesti”, nel caso di Ripellino, è probabilmente eccessivo: non ci troviamo infatti dalle parti del Leonardo “inventato” di Paul Valéry né si tratta di mettere in discussione il rigore filologico o la conoscenza dell’argomento¹⁵: «la letterarietà della prosa [...] non pregiudica il rigore scientifico»¹⁶. Qui, la presenza del commentatore si gioca su linee più discrete, sottili: non occupa il centro della scena.

Stile

Il «quoziente di intrusività»¹⁷ esplicita dell’io di Ripellino non sembra essere il tratto decisivo per spiegare la tanto marcata “personalizzazione” in atto nelle sue pagine. Le citazioni e i commenti analitici vi mantengono la parte predominante: la postura con cui il discorso è condotto «si sforza [...] di essere impersonale»¹⁸, al di là delle ricorrenze di inserti soggettivi¹⁹ e dell’indicazione delle proprie preferenze estetiche²⁰.

Se la postura del discorso si mantiene distante dal punto di sovvertimento²¹, a essere personale è piuttosto la grana del discorso stesso. Ripellino rivendica, così, in *Praga magica* la propria attenzione alla scrittura: «io che amo limar le parole come pietre dure»²².

¹³ La slavistica è per Ripellino «pretesto di comparazioni»: A. M. RIPELLINO, *Introduzione* a ID., *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, op. cit., p. 5.

¹⁴ G. PIOVENE, *Le Furie* [1963], Milano, Mondadori, 1975, p. 17.

¹⁵ Quella che a Valéry, per sua stessa ammissione, difettava: «Sapevo fin troppo che alla mia ammirazione per Leonardo non corrispondeva affatto la conoscenza che avevo di lui»: P. VALÉRY, *Nota e digressione* [1919], trad. it. di S. Agosti, in ID., *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, Milano, Abscondita, 2007, pp. 66-67.

¹⁶ U. BRUNETTI, *Introduzione* ad A. M. RIPELLINO, *Iridescenti*, Torino, Aragno, 2020, pp. XIX-XLIII: XXIII.

¹⁷ F. SECCHIERI, *L’artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 144.

¹⁸ G. TRAINA, *Materiali per uno studio sul Ripellino saggista*, op. cit., p. 63.

¹⁹ Ivi, p. 64.

²⁰ A. NICASTRI, «I sogni dell’orologiaio»: *Ripellino e le arti visive*, in ID., *Ars una. Angelo Maria Ripellino e gli artisti di Forma 1*, Salerno, Ripostes, 2005, pp. 21-53: 23.

²¹ Sulla distanza che separa il Ripellino-poeta dall’arte “industriale” ed elencatoria di un Sanguineti cfr. F. PAPPALARDO LA ROSA, *Lo specchio oscuro. Piccolo, Cattafi, Ripellino*, Torino, Tirrenia, 1996, pp. 113-14.

²² A. M. RIPELLINO, *Praga magica* [1973], Torino, Einaudi, 1991, p. 7.

Il barocco²³ e la pittura²⁴ sono stati evocati come riferimenti di uno stile concordemente ritenuto “esuberante” già in ambito poetico, ma che lo diventa ancor più se si prende come orizzonte di attesa la «saggistica di un professore universitario»²⁵, all’interno dei cui confini Ripellino inietta un sistematico intento modellizzante che rifugge dal rischio della sciattezza: «voglio schivare l’informe»²⁶.

Non sembra qui, dunque, il caso di insistere ulteriormente sul *close reading* di un dettato del quale sono già state riconosciute²⁷ le peculiarità ormai «famos[e]»²⁸. Piuttosto, interessa sottolineare la funzione complessiva di questa alterazione, in cui lo stile viene a rappresentare un tratto di indiscutibile personalizzazione del dettato, sfruttando i presupposti di quella linea di «*literal meaning*» che David R. Olson fa risalire alle esigenze dell’ermeneutica testamentaria del XIII secolo, la quale «rivolse l’attenzione alle parole, alla forma verbale di un testo. L’interpretazione letterale [...] dipendeva crucialmente da *quali parole* erano state usate»²⁹.

Veicolati dallo stile, sopravvivono così sulla pagina di Ripellino nuclei tematici forti³⁰ come quelli della giocoleria buffonesca o «clownerie»³¹, mimata dalla ridondanza e dall’affastellamento degli aggettivi: all’insegna del “siate buffi”, come titola la raccolta postuma delle sue recensioni per «L’Espresso»³².

²³ Cfr. A. FO, *La poesia di Ripellino*, in A. M. RIPELLINO, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1997, pp. V-XXXIX: VI; F. PAPPALARDO LA ROSA, *Lo specchio oscuro. Piccolo, Cattafi, Ripellino*, op. cit., pp. 113-46, che iscrive Ripellino in una linea “neobarocca”.

²⁴ Cfr. A. NICASTRI, «*I sogni dell’orologiaio*», op. cit., pp. 33 e sgg.

²⁵ Ivi, p. 37.

²⁶ A. M. RIPELLINO, *Di me, delle mie sinfoniette*, in ID., *Scontraffatte chimere. Poesie*, Roma, Pellicano, 1987, pp. 17-18.

²⁷ Cfr. ad esempio A. FO, *La poesia di Ripellino*, op. cit.; F. PAPPALARDO LA ROSA, *Lo specchio oscuro*, op. cit., pp. 138-40.

²⁸ A. FO, *Non esistono cose lontane. Ripellino e il teatro su «L’Espresso»*, in A. M. RIPELLINO, *Siate buffi*, op. cit., pp. 33-59: 53.

²⁹ D. OLSON, *The World on Paper. The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading*, Cambridge, UP, 1994, p. 151, corsivo nostro.

³⁰ La cui coerenza permette «di rilevare con esattezza la planimetria della critica ripelliniana [...] di identificare il punto ideale da cui egli osserva i fenomeni letterari e culturali»: R. GIULIANI, *Introduzione* ad A. M. RIPELLINO, *L’arte della fuga*, op. cit., pp. 5-24: 23.

³¹ A. FO, *La poesia di Ripellino*, op. cit., pp. VII-VIII.

³² A. M. RIPELLINO, *Siate buffi*, op. cit. Sulla critica teatrale di Ripellino cfr. L. CARDILLI, *Il critico empatico: stile e argomentazione nelle cronache teatrali di Ripellino*, in *Itinerari della critica teatrale italiana del Novecento*, a cura di M. Cambiagli, G. Turchetta, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 111-43.

Per usare un'espressione di Guido Ceronetti³³, lo stile è come una “vendetta”³⁴ impertinente al dato della realtà: certamente lo è sul piano politico³⁵, ma nella misura in cui esso si interseca con la vocazione esistenziale all'ulissismo intellettuale³⁶, alla comparazione³⁷ e al superamento delle barriere (anche disciplinari).

Ma lo stile è soprattutto territorio del poeta, a prescindere dal genere letterario frequentato³⁸. Quella sua sensibilità attecchisce e si radica lì dove «iridate metafore si aprono come code di pavoni»³⁹, come scrive Ripellino stesso, riferendosi alla poesia di Gavriil Deržavin – realizzando così una dichiarazione indiretta della “propria” poetica e contemporaneamente una sua messa in pratica, attraverso la definizione lirico-metaforica di un dato critico relativo all'autore russo. Viene in tal modo operato una sorta di contagio fra scritture in cui il critico gareggia con il criticato, «mimeticamente ispirandosi ai modi dell'autore studiato»⁴⁰: nella saggistica di Ripellino poesia si assomma a poesia, in un simpatetico gareggiamento di voci.

Se lo stile è uno “scarto” dalla norma e dall'impersonalità, esso è anche un modo per far sentire la presenza di un'entità scrivente al di dietro (e al di sopra) della materia scritta. «“Individuum non est ineffabile”, rispondeva Spitzer a Croce»⁴¹: vale a dire, non risiede (solo?) in un'ipotetica essenza (l'“ispirazione” crociana) al di fuori del testo, ma sedimenta nello stile, e attraverso lo stile si fa conoscere. Esso è la maniera concreta, leggibile, attraverso cui fa sentire la propria voce, si “appropria” della materia che tratta – nel senso in cui Matteo Marchesini parla per Arbasino, anche

³³ Che a Ripellino ha dedicato l'articolo *Ripellino poeta*, in «Paragone Letteratura», 252, 1971, pp. 7-23.

³⁴ Cfr. A. CASTRONUOVO, *Lo stile come vendetta*, in *Pareti di carta. Scritti su Guido Ceronetti*, a cura di P. Masetti, A. Scarsella, M. Vercesi, Mantova, Tre Lune, 2015, pp. 71-77.

³⁵ G. TRAINA, *Materiali per uno studio sul Ripellino saggista*, op. cit., pp. 60-63. Cfr., per questo filone, la raccolta di cronache giornalistiche *I fatti di Praga*, Milano, Scheiwiller, 1988.

³⁶ R. GIULIANI, *La lezione slavistica di Angelo Maria Ripellino*, in *Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi*, op. cit., pp. 11-26.

³⁷ G. TRAINA, *Materiali per uno studio sul Ripellino saggista*, op. cit., pp. 68 e sgg.

³⁸ Cfr. il canonico «Non c'è divario tra i miei saggi, i miei racconti, le mie liriche»: A. M. RIPELLINO, *Di me, delle mie sinfoniette*, op. cit., p. 17.

³⁹ A. M. RIPELLINO, *Variazioni sulla poesia di Deržavin*, in ID., *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, op. cit., pp. 15-38: 17.

⁴⁰ A. CORTELLESA, *Rivestire di nomi l'abisso. Note per un itinerario in Ripellinia*, in «Ermeneutica Letteraria», V, 2009, pp. 115-34: 119.

⁴¹ P. CITATI, *Introduzione a L. SPITZER, Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959, pp. VII-XXX: XX.

causticamente, di un «arbasinage» o «arbabesco»⁴². Un trattamento dei fatti che trascende i fatti stessi, che non è contenuto in essi ma che piuttosto li contiene: l'istituzione di una “voce” riconoscibile localizzata sul piano della «magica iridescenza del tessuto»⁴³, secondo una formula di Debenedetti per Proust.

I fantasmi (perlopiù) non si ribellano alla torsione.

Narratività e retorica

A livello di *dispositio*, il critico «diventa regista e cerimoniere»⁴⁴ – è il burattinaio dei suoi personaggi, colui che ne muove i fili come una sorta di centro occulto. Tanto più che per Ripellino «il teatro è la radice e la matrice del nostro vivere»⁴⁵: e l'onnipresenza fulcrale della teatralità invade e informa di sé anche il testo saggistico, il «grande circo in cui [Ripellino] gioca tutti i ruoli»⁴⁶.

Segmento privilegiato per esporre questo tipo di meccanismo sono i tratti narrativi presenti nel *Trucco e l'anima*, definito, certo forzando un po' la mano, un «romanzo-saggio» già dalla quarta di copertina dell'edizione einaudiana attualmente in commercio⁴⁷.

In questo volume, Ripellino ricostruisce le vicende dell'avanguardia artistica russa di inizio Novecento con particolare attenzione all'arte del teatro, facendo sfilare una galleria di attori, scrittori e “maestri della regia”, da Konstantin Stanislavskij a Vsevolod Mejerchol'd⁴⁸.

⁴² M. MARCHESINI, *Nati dal boom: Arbasino ritratto col suo stile*, in ID., *Casa di carte. La letteratura italiana dal boom ai social*, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 91-98: 94.

⁴³ G. DEBENEDETTI, *Rileggere Proust* [1982], in ID., *Proust*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 137-87: 141.

⁴⁴ A. M. RIPELLINO, *Introduzione* a ID., *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, op. cit., p. 9.

⁴⁵ A. M. RIPELLINO intervistato da R. De Vito, *Un forziere*, in «Il Veltro», XIX, 3-4, 1975, pp. 361-65; cit. da A. PANE, *Invio (come nei voti, lieve)*, in A. M. RIPELLINO, *Fantocci di legno e di suono*, Torino, Arago, 2021, pp. V-XI: VII-VIII.

⁴⁶ G. TRAINA, *Materiali per uno studio sul Ripellino saggista*, op. cit., p. 69.

⁴⁷ Torino, «Piccola Biblioteca Einaudi», 2002.

⁴⁸ E lo fa battendo in questo modo un sentiero di ibridazione fra tratti letterari e dati di realtà all'interno dello stesso testo, che nel quadro del campo narrativo nostro contemporaneo appare ormai piuttosto normalizzato, anche per quanto riguarda il genere delle biografie a vario grado romanzate, basate sulla ricostruzione (fantasmata) della vita di personaggi del passato. Cfr. il capitolo *La biofiction* di R. CASTELLANA, in ID.,

Il testo scatta subito *in medias res*: fornendo l'indicazione di coordinate temporali e geografiche precise, ossatura di una "scena" dall'impatto fortemente visualizzabile (alla Foucault in *Sorvegliare e Punire*, con il supplizio del corpo di Damiens): nel primo capitolo l'obiettivo è puntato sul Teatro d'Arte di Mosca, il 17 dicembre 1898, e più particolarmente su «Una panchina lungo la ribalta, dinanzi alla buca del suggeritore»⁴⁹, aderente alle esitazioni, ai «torment[i]», quasi ai sospiri⁵⁰ degli attori in attesa. L'attenzione di Ripellino, prima ancora che alla messa in campo di concetti, è dedicata all'instaurazione dell'atmosfera appropriata, funzione che per Alessandro Piperno è tipica degli incipit romanzeschi⁵¹: «il palcoscenico era immerso nel buio. Nelle pause [...] pareva di sentire il respiro, la musica pigra d'una sera d'estate»⁵². Ciò si ripete in incipit d'ambiente come quello che, nel terzo capitolo, inquadra la città di Mosca («à vol d'oiseau», direbbe l'Hugo di *Notre-Dame de Paris*): «la parte più alta d'una città – guglie, cupole, campanili, miele denso di tetti – dorme; nel sottosuolo, in cunicoli e cave [...] ingannano la notte i cabarets»⁵³. Per l'importanza del sostrato intensamente immaginativo che nel *Trucco e l'anima* precede, prepara, il dato scientifico, valga però su tutti il fulminante incipit nominale del secondo capitolo: «Anzitutto i suoi occhi. Gli occhi di Vera Fëdorovna Komissaržëvskaja»⁵⁴: anzitutto visualizzare, vedere. Da informazioni biografiche, gli autori analizzati sono «sempre disposti a far[si] personaggi»⁵⁵, ad animarsi: fanno delle cose, si legge nei loro pensieri attraverso il modulo della psiconarrazione⁵⁶, si «manifestan[o] come un composto di

Fiction e non fiction. Storia, teoria e forme, Roma, Carocci, 2021, pp. 157-82.

⁴⁹ A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima*, op. cit., p. 15.

⁵⁰ Per Arbasino la "ricostruzione" del *Trucco e l'anima* è svolta non attraverso il canonico distanziamento critico, bensì «come da una poltrona in prima fila nei teatroni e nei cabaret»: A. ARBASINO, *Angelo Maria Ripellino*, in ID., *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2014, pp. 434-35: 434.

⁵¹ A. PIPERNO, *L'incipit o l'arte di connettersi al lettore*, Festival della Comunicazione Camogli, 2017; cfr. l'URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ODz7P7GYkEo>, min 6:20-7:40 (ultima consultazione: 25/05/2023).

⁵² A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima*, op. cit., p. 16.

⁵³ Ivi, p. 191.

⁵⁴ Ivi, p. 103.

⁵⁵ A. M. RIPELLINO, *Introduzione* a ID., *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, op. cit., p. 9.

⁵⁶ D. COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* [1978], Princeton, UP, 1983, pp. 21-57.

realistica carnalità»⁵⁷. Ecco, così, un Anton Čechov scornato dal fiasco letterario: «quella notte la disperazione lo aveva sospinto a vagar senza mèta nel freddo di Pietroburgo: esausto, con gli occhi annebbiati, come un automa»⁵⁸.

A segmentare e delimitare i confini delle singole scene non esitano a intervenire ellissi temporali, le quali implicano un intervento arbitrario dell'intreccio a scapito dell'ordine lineare della *fabula*, istituendovi delle “anacronie”⁵⁹: così, nell'esordio del primo capitolo, alla scena del *Gabbiano* di Stanislavskij e Dančenko subentra, a mo' di flashback, l'episodio del fiasco del *Gabbiano* di Aleksandrinskij, di due anni precedente (17 ottobre 1896). È lo stesso Ripellino a connotare in termini narrativi questa artefazione della temporalità, con piglio da novelliere: «narreremo anche noi»; e intitolando il paragrafo dedicato, dopo un opportuno bianco tipografico, «*Storia di un insuccesso*»⁶⁰.

Alle frasi scattanti di inizio capitolo rispondono periodi solenni alla fine, a sancire anche retoricamente il momento della chiusura. Istruttivo è mettere in fila i periodi conclusivi di ciascuno dei sette capitoli: i termini che vi compaiono afferiscono tutti⁶¹ al campo semantico dei “grandi temi”: «solitudine»⁶², «precipizio»⁶³, «vita»⁶⁴, «morte»⁶⁵, «inesistente»⁶⁶ e di nuovo, infine, «morte»⁶⁷. Così era del resto anche nel periodo conclusivo di *Majakovskij e il teatro*: «Il carosello delle metafore simili a specchi deformanti e il trasformismo irrequieto dei personaggi si placano infine nell'immensità misteriosa dell'universo»⁶⁸. Qui, stile e *dispositio* si uniscono secondo le esigenze del microcosmo della clausola.

⁵⁷ C. LOMBARDI, *Introduzione a Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, a cura di C. Lombardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. XV-XLII: XVII.

⁵⁸ A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima*, op. cit., p. 19.

⁵⁹ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1986, pp. 83-95.

⁶⁰ A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima*, op. cit., p. 17.

⁶¹ È escluso il terzo capitolo, che si conclude con una citazione di Aleksandr Blok.

⁶² A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima*, op. cit., p. 102.

⁶³ Ivi, p. 190.

⁶⁴ Ivi, p. 272.

⁶⁵ Ivi, p. 344.

⁶⁶ Ivi, p. 379.

⁶⁷ Ivi, p. 414.

⁶⁸ A. M. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959, p. 270.

In Praga magica

Nel libro su Praga, riconosciuto come a sé stante rispetto all'insieme dei testi precedenti⁶⁹, questi procedimenti (dichiarazioni di poetica, stile, narratività e retorica) trovano realizzazione compiuta e simultanea, in un'apoteosi della personalizzazione della saggistica critica.

Spia primaria di questa apicalità è la “presa di potere” e di campo da parte dell'io, che si ricorda di un passato («ora che ne sono lontano»⁷⁰), lo rievoca («ogni notte, camminando nel sogno»⁷¹), cerca di indovinare sé stesso tra le ipotesi di precedenti reincarnazioni praguesi («anch'io ho la certezza di avervi abitato in altre epoche»⁷²): come disegnando, nella soglia delle prime pagine, i contorni di una sorta di “patto autobiografico”. In effetti, la materia trattata non è più presentata solo come materia critica, ma anche come materia vissuta, tessuto di ricordi che legano l'identità dell'autore a quella della città.

Questa connessione accentua un procedimento già attivo negli altri libri di saggi, alla cui origine esisteva sempre un saldo legame “oggetto particolare-grande verità esistenziale”, ad esempio col teatro russo del *Trucco e l'anima* che diventava «per me come l'allegoria d'un mondo-teatro»⁷³. Il filo diretto tra particolare e generale, tra oggettività e astrazione, fa sì che il paesaggio di questa Praga appaia «paesaggio intriso di un lutto cosmico»⁷⁴, ovvero che passi attraverso un filtro universalizzante implicando un processo di trasfigurazione del dato particolare sussunto in un sistema, e comportando l'emersione di una quota palpabile di onirismo e derealizzazione.

«Mi chiedo se Praga esista davvero o se piuttosto non sia una contrada immaginaria»⁷⁵, incalza Ripellino dando corpo alla confusione, alla sovrapposizione tra luogo geografico e luogo dell'anima, nel cui contesto Praga diventa l'unico

⁶⁹ G. TRAINA, *Materiali per uno studio sul Ripellino saggista*, op. cit., p. 60.

⁷⁰ A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, op. cit., p. 13.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ivi*, p. 6.

⁷³ A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima*, op. cit., p. 11.

⁷⁴ A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, op. cit., p. 11.

⁷⁵ *Ivi*, p. 13.

sinonimo possibile «per dire arcano»⁷⁶: ovvero per significare una parola astratta, gettando un ponte fra le due macroaree semantiche del materiale e dell'immateriale.

Ciò che si configura è allora, come al solito ma più del solito, lo spazio di una convocazione di fantasmi⁷⁷, di “morti” alla Manganelli: la città è un libro, un «antico in-folio dai fogli di pietra»⁷⁸ di cui ciascuno degli autori via via citati ha scritto una piastrella, come in un equivoco tra supporti, in un'in-distinzione tra pietra e fantasia che spezza la «dialettica lacerante»⁷⁹ del “fuori” e del “dentro”, spingendo alla configurazione complessa di quel “terzo spazio” testuale (che in *Praga* è anche veramente toponomastico) di cui si è potuto parlare a proposito di un altro saggista come Cesare Garboli⁸⁰: spazio dell'illusione ottica e della deformazione anamorfica.

La città assume, allora, la funzione di prisma scopico, attrattore di immagini: nello sguardo che si posa sui monumenti della città le associazioni di idee e la stratificazione delle memorie presiedono allo sguardo, come spiegato nella presentazione metaletteraria del settimo capitolo, in cui si rifugge dall'organicità dell'impianto: «vado [...] intessendo un libro a capriccio, un agglomeramento di meraviglie»⁸¹.

Trasfigurata in un «labirinto onirico»⁸², Praga viene percorsa secondo il principio espressamente citato⁸³ di una *flânerie* divagante, qui più che mai incline a diventare *rêverie*⁸⁴ di bachelardiana memoria. Anche l'episodio aneddótico vissuto (?)

⁷⁶ Ivi, p. 10.

⁷⁷ Il libro ispira, in effetti, alla critica un corredo di immagini mortuarie: esso tematizza la «distanza incolmabile tra l'io e i fantasmi» (A. GIALLORETO, *Partiture liriche di Angelo Maria Ripellino da Dobříš a Praga*, in *Notturmi e musica nella poesia moderna*, a cura di A. Dolfi, Firenze, UP, 2018, pp. 565-76: 568); è una forma di «esorcismo» (G. IMMEDIATO, *La poesia in ballo. Angelo Maria Ripellino poeta*, Messina, Sicania, 1992, p. 26). Praga vi si configura come un «funerario scrigno barocco» (V. MEUCCI, *Ripellino a Praga: l'autoritratto del viandante*, in «Studi (e testi) italiani», 11, 2003, pp. 177-86: 177); è «il diario di un poeta-pellegrino [...] alla ricerca di fantasmi» (G. SPAGNOLETTI, *Ripellino, sulla “scialuppa della fantasia”*, in ID., *I nostri contemporanei. Ricordi e incontri*, Milano, Spirali, 1997, pp. 225-29: 229).

⁷⁸ A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, op. cit., p. 8.

⁷⁹ G. BACHELARD, *La poetica dello spazio* [1957], trad. it. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 2006, p. 247.

⁸⁰ P. GERVASI, *Anamorfose critiche. Scrittura saggistica e spazi mentali: il caso di Cesare Garboli*, in «Ticontre», 9, 2018, pp. 45-65; cfr. l'URL: <https://teseo.unitn.it/ticontre/article/view/1084>.

⁸¹ A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, op. cit., p. 23.

⁸² V. MEUCCI, *Ripellino a Praga*, op. cit., p. 179.

⁸³ A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, op. cit., p. 21.

⁸⁴ A. NICASTRI, «*I sogni dell'orologiaio*», op. cit., pp. 50-51.

con la scrittrice Věra Linhartová – che sembra inizialmente il resoconto di un’esperienza oggettiva, di un tragitto compiuto insieme per riaccompagnarla nella sua casa di Roma – diventa mattone del labirinto onirico: «mi accorsi che era anche lei [Věra] un personaggio della mia Praga magica e picaresca, della compagnia di alchimisti [...] che vi tiene spettacolo»⁸⁵.

Nel turbinio del movimento e della scrittura, Roma diventa Praga, Praga o Roma, «che importa»; e, rivolgendosi sempre a Věra: «avete scritto voi stessa che ognuno è il portatore del proprio paesaggio»⁸⁶. Non è la geografia fisica a contare, quanto piuttosto la sua tangenza con il sentimento dell’«immensità intima»⁸⁷ descritta ancora da Bachelard. Se per il filosofo francese tale stato di «*contemplazione originaria*» si ottiene calando l’istanza di «immaginazione» in un «*altrove* [...] naturale»⁸⁸, in Ripellino l’altrove si fa invece patrimonio quantomai artificiale, antropizzato, colto.

«Tutto ciò ritorna la notte a ingombrare le insonnie»⁸⁹, che sono contemporaneamente le insonnie dell’io e le insonnie della città, tormentata dalle vestigia di un “mito” che la decadenza presente ha separato da lei⁹⁰: «anche lui [Ripellino] talvolta non sa più se parla della città o di se stesso»⁹¹. Questa confusione⁹² non avviene soltanto secondo il fisiologico “sistema di specchi” in virtù del quale ogni osservazione critica è insieme esposizione autobiografica⁹³, ma è tematizzata e suggerita insistentemente dalla “voce” del testo: che sfoglia, rifratta e rifranta, gli ipotetici avatar di «se stesso come ‘personaggio’ dell’infinito teatrino storico-artistico

⁸⁵ A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, op. cit., p. 17.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, op. cit., pp. 217 e sgg.

⁸⁸ *Ivi*, p. 218.

⁸⁹ A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, op. cit., p. 21.

⁹⁰ C. CASES, *Praga la maga*, in *ID.*, *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 440.

⁹¹ *Ivi*, p. 439.

⁹² Complicata e ulteriormente sfaccettata dalla comparsa di una seconda persona singolare, un vago “tu”: «ricordi le gèlide sere...»: A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, op. cit., pp. 19 e sgg.

⁹³ U. BRUNETTI, *Introduzione* ad A. M. RIPELLINO, *Iridescentze*, op. cit., pp. XIX-XXI. Cfr. anche A. FO, *La poesia di Ripellino*, op. cit., p. XXVI.

praghese»⁹⁴; che si conta dentro lo «sciame di fantasmi della diàspora»⁹⁵, includendo la sua prima persona nella collettività di un «noi».

Praga è il luogo in cui si convogliano le intuizioni del metodo-Ripellino. La realtà del toponimo concreto si fonde alla “magia” programmaticamente evocata dal suo aggettivo, scontornando un luogo della critica che è una stazione intermedia fra la realtà del mondo e la realtà «dell’anima».

Giovanni Salvagnini Zanazzo

Parole chiave: critica, fantasmi, Ripellino.

Key-words: *criticism, ghosts, Ripellino.*

⁹⁴ G. TRAINA, *Osservazioni su Praga magica, libro-specchio di Angelo Maria Ripellino*, in *Maestra ironia. Saggi per Luca Curti*, a cura di F. Nassi, A. Zollino, Lugano, Agorà & co., 2018, pp. 191-99: 198.

⁹⁵ A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, op. cit., p. 14.

Storia dell'editoria

Questa sezione è dedicata all'approfondimento della storia dell'editoria, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell'intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all'iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d'archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A

Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi
- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate
- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

Ripellino e la narrativa russa all'Einaudi

Nel 1955, Angelo Maria Ripellino, allora giovane slavista con già due importanti pubblicazioni alle spalle¹ avvia un rapporto di collaborazione con la casa editrice Einaudi. La collaborazione, limitata inizialmente alla preparazione di due volumi di traduzione e di un saggio su Majakovskij, viene rapidamente estesa e finirà per durare sino alla morte dell'autore. Dai *Nuovi poeti sovietici* alle poesie, le lettere e i racconti di Pasternak, Ripellino porterà all'Einaudi un gran numero di testi anche diversi tra loro, molti dei quali restano pietre miliari nella storia della slavistica italiana.

Nel ricostruire l'itinerario intellettuale di Ripellino, la critica si è soffermata soprattutto sulla sua attività di studioso, editore e traduttore di poesia e teatro. Tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, però, Ripellino è stato anche responsabile di un gran numero di progetti di pubblicazione di narrativa russa, che restano a tutt'oggi largamente ignorati. Come dimostrano i verbali e le lettere custoditi nell'archivio Einaudi, questi progetti, molto più delle traduzioni poetiche o degli studi sulle avanguardie, hanno suscitato intense discussioni all'interno della casa editrice. Il loro sviluppo, infatti, era strettamente intrecciato con la linea editoriale che la casa editrice andava sviluppando in quei decenni cruciali della sua storia e con l'evoluzione della sua posizione politica, in un complesso rapporto con il Partito Comunista Italiano e con l'Unione Sovietica. Se è certamente vero che poesia e teatro sono gli ambiti che più stanno a cuore allo stesso Ripellino, lo studio delle discussioni che si sviluppano intorno alla pubblicazione della narrativa offre, invece, una finestra fondamentale non solo sulla ricezione della letteratura russa in Italia dei decenni centrali della guerra

¹ A. M. RIPELLINO, *Storia della poesia ceca contemporanea*, Roma, Edizioni d'Argo, 1950 e ID., *Poesia russa del Novecento*, Parma, Guanda, 1954. Per la bibliografia delle opere di Ripellino si vedano: C. G. DE MICHELIS, A. DELL'AGATA, *Angelo M. Ripellino (1923-1978): bibliografia*, Roma, Tipolitografia Pellicchia, 1983 e A. PANE, *Bibliografia degli scritti di Angelo Maria Ripellino*, in «Russica Romana», XXVII, 2020, pp. 87-133.

fredda, ma anche per lo studio dell'intersezione tra poetiche e idee di letteratura molto diverse, come quelle di Ripellino e del nucleo di collaboratori "storici" einaudiani, tra cui Italo Calvino, Vittorio Foa e lo stesso Giulio Einaudi.

Vecchi e nuovi progetti: gli anni Cinquanta

Intorno al 1955 la Casa editrice attraversa una fase di profonda riorganizzazione interna e di riposizionamento nel quadro del panorama politico e culturale italiano, sullo sfondo di radicali rivolgimenti in ambito internazionale. L'elemento di discontinuità più evidente è il graduale ma definitivo allontanamento dal Partito comunista, che si compie tra il 1956 e il 1957, sia per la sempre più marcata rinuncia al coinvolgimento dell'Einaudi in pubblicazioni legate al partito (significativo, per esempio, l'abbandono della rivista «Società») sia per le dimissioni ravvicinate dallo stesso Partito di gran parte dei collaboratori della Casa editrice: a seguito dei fatti del 1956, infatti, escono dal PCI Calvino e Giolitti, Bollati e Foà.

In questa fase problematica la Casa editrice si muove con grande compattezza. Luisa Mangoni ha descritto questo approccio come «un ripiegare su se stessi, in qualcosa che non era autocritica ma, forse, più precisamente autocoscienza»², che ha comportato, per il suo essere restia a sposare nuove cause, la perdita della possibilità di raccogliere attorno a sé un più largo fronte di dubbiosi e critici del PCI.

D'altro canto, però, si inaugura a partire da questi anni una politica di apertura a nuovi collaboratori, il cui numero aumenterà negli anni successivi con la crescita anche economica della Casa editrice. Il settore della Slavistica è tra i primi a essere interessato da questo ampliamento. È in tale contesto che, nella seconda metà degli anni Cinquanta, iniziano a collaborare stabilmente con l'Einaudi Angelo Maria Ripellino e Vittorio Strada: l'avvio della collaborazione spinge a riformulare esplicitamente e a

² L. MANGONI, *Pensare i libri: la Casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 860.

riorganizzare i programmi, oltre che ad aprirli alle proposte di nuove direzioni che arriveranno dai consulenti.

Ripellino, come si è detto, si avvicina all'Einaudi nel 1955, con la proposta di tre libri che già annunciano la sua linea: due volumi di traduzione delle poesie di Pasternak e un saggio su “Majakovskij e il teatro del suo tempo” che uscirà quattro anni dopo come *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. La risposta della Casa, subito positiva, conferma l'interesse dell'Einaudi per la letteratura russa contemporanea:

Tengo subito a farle sapere che siamo senz'altro d'accordo sulle tre prime proposte che ella ebbe a farci a Roma [:] la preparazione di un Pasternak e di un Majakovskij per i poeti stranieri tradotti con testo a fronte e il suo volume sull'avanguardia russa (Majakovskij e il teatro del suo tempo) [...]. Verremmo incontro alla sua giusta richiesta di non considerare i due volumi di poesia alla stregua di traduzioni ('a un tanto per pagina'). Saremmo inoltre lieti se lei volesse assumersi per noi una consulenza generale per la letteratura russa, con particolare riguardo alla letteratura sovietica contemporanea. Ma ci riserviamo di farle pervenire, a questo riguardo, una proposta più precisa³.

Nei mesi successivi, la Casa editrice conferma e amplia questa proposta, estendendola a «le letterature polacca e cecoslovacca»⁴. Sin dall'inizio, quindi, l'Einaudi non solo accoglie le proposte di Ripellino, ma dimostra anche di condividere la consapevolezza del valore (anche economico) della traduzione e l'interesse per letterature meno note di quella russa.

È appunto approfondendo questa proposta di collaborazione che la Casa, nella persona di Foà, riassume nel dicembre dello stesso anno i piani di pubblicazione per la letteratura russa, definendo chiaramente tre linee guida:

³ Solmi a Ripellino, 7 Giugno 1955, Archivio Einaudi (di seguito citato come AE), incart. Ripellino. La lettera è già stata parzialmente riprodotta in A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, introduzione di A. Fo, Torino, Einaudi, 2018, p. 6, n. 1.

⁴ Cfr. la lettera di Giulio Einaudi a Ripellino del 20 dicembre 1955: «Gentile dottore, abbiamo appreso con vivo piacere da Calvino che Lei sarebbe propenso ad accogliere una nostra proposta di consulenza per la letteratura russa, e eventualmente anche per le letterature polacca e cecoslovacca»: AE, incart. Ripellino (la lettera, firmata da Einaudi, ma scritta da Foà, come risulta dalla velina, è stata riprodotta più ampiamente in A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, op. cit., p. 14, n. 1).

Come Calvino le avrà certamente detto, è nostra intenzione: a) completare gradualmente le nostre edizioni di classici dell'Ottocento, curando che le versioni siano all'altezza di quelle finora da noi curate; b) tradurre e, se è il caso ritradurre, i più importanti tra i romanzi sovietici editi tra il '17 e l'inizio della seconda guerra mondiale; c) pubblicare i migliori romanzi sovietici che appaiono attualmente nell'URSS, proseguendo nell'iniziativa presa dalla nostra casa quest'anno con il *Disgelo* di Ehreburg e *Nella città natale* di Nekrasov⁵.

La lettera menziona, poi, possibili ampliamenti del piano per la pubblicazione di «qualche poeta di primo piano, classico (ad es. quanto più è possibile di Puskin), o moderno (come [...] Pasternak o Majakovskij [di Ripellino]), qualche buon saggio o qualche opera teatrale»⁶.

Nel corso dell'anno, Ripellino segue il tracciato indicato dal Consiglio editoriale einaudiano, prendendo in considerazione una serie di romanzi sovietici. Dal «piano completo delle opere russe in preparazione»⁷ inviato nel gennaio 1956 appare, però, chiaro come a questa altezza la linea decisamente dominante sia ancora quella dei classici, già storico “cavallo di battaglia” della Casa editrice. Il piano considera approvata, infatti, una sola opera relativa alla letteratura contemporanea (un volume sul teatro rivoluzionario curato da Guerrieri), mentre è ancora in dubbio l'opportunità di pubblicare *Nelle trincee di Stalingrado* e *Volnica* di Gladkov, segnalato dallo stesso Ripellino a Calvino. Per quanto riguarda la letteratura pre-rivoluzionaria, invece, sono in programma i racconti di Čecov e di Gogol' (tradotti da Agostino Villa), un'edizione delle opere di Puškin curata da Poggioli, una voluminosa antologia degli scritti di Belinskij preparata da Bruno Carnevali e Ignazio Ambrogio, una scelta di opere di Saltykov-Ščedrin curata da Gigliola Venturi e, infine, la seconda e la terza parte del *Diario di uno scrittore* di Dostoevskij tradotto da Ettore Lo Gatto e, dello stesso Dostoevskij, *L'eterno marito* e *Le notti bianche*, di cui la Casa editrice ha fatto preparare da tempo una traduzione. Si tratta, come si vede, di un piano più preciso, che prevede opere che nella maggior parte dei casi sono già tradotte o almeno assegnate e

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ Foà a Ripellino, 17 gennaio 1956: AE, incart. Ripellino. Citata anche in A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, op. cit.

spesso (come nel caso di Dostoevskij e Cechov) completano pubblicazioni già intraprese dalla Casa editrice.

Negli anni successivi, mentre continua la pubblicazione dei grandi classici russi, le discussioni sulla narrativa contemporanea si concentrano sulla ricerca di autori che mantengano le promesse di rinnovamento letterario del “disgelo”. Tra questi, è particolarmente interessante il caso di Tendrjakov, che in questi anni è presentato, invece, come una delle punte del rinnovamento culturale e letterario sovietico da altre Case editrici, da Editori Riuniti (*L'icona miracolosa*, 1959) a Mondadori (*Il nodo stretto*, 1962) alle edizioni Avanti! (*L'estraneo*, 1956). In una scheda databile al febbraio 1956, Ripellino discute il proprio parere negativo su *Iskateli*, suggeritogli dallo stesso Nekrasov. Il romanzo, che dovrebbe essere un tentativo di superare il realismo socialista degli anni Trenta e Quaranta, risulta a parere di Ripellino il frutto più di una polemica estrinseca che di una reale spinta letterariamente fondata:

Benché vi siano almeno venti pagine belle (gli incontri con Rita, la gita in battello), il romanzo è troppo slegato e lungagginoso, e la povertà della trama costringe l'autore a girare sempre sullo stesso punto, sino alla noia. Le situazioni psicologiche sono confuse, accennate appena e poi lasciate a mezzo, senza soluzione, il linguaggio è carico di termini tecnici, di disquisizioni su valvole, amperometri, contatti, ecc. va notata una maggiore elasticità di sentimenti (soprattutto molta gelosia) e una maggiore agilità nelle scene amoroze, maggiore rispetto a quella di altri romanzi sovietici, ma sorge il dubbio che tutto ciò sia fatto più per polemica che per una necessità interiore del romanzo⁸.

In netto contrasto con il parere di Ripellino, Tendrjakov sembra, invece, un autore molto promettente a Vittorio Strada, che proprio in questi anni avvia una collaborazione con l'Einaudi. Strada offre pareri di lettura molti positivi su *Saša*, *La caduta di Ivan Čuprov*, *Uchabi* e *Tre, sette, asso*. Nel suo parere di lettura per *Saša* (1957), Strada sostiene che questo romanzo sia «un fatto qualitativamente nuovo nella letteratura sovietica. Lo si può interrogare come una relazione libera e sostanziosa sulla realtà sovietica, ma prima di tutto lo si deve leggere come si legge una qualsiasi opera

⁸ Ripellino, scheda non datata [febbraio 1956]: AE, incart. Ripellino.

narrativa». In linea con questa interpretazione dell'autore sovietico, in un successivo parere Strada propone di collocare *La caduta di Ivan Čuprov* addirittura in una collana sperimentale come «I gettoni» di Vittorini, che mira a definire le linee del realismo in Italia. Questo approccio è in contrasto con le linee che la Casa editrice ha adottato sinora per la letteratura sovietica contemporanea, pubblicata quasi esclusivamente per il suo valore documentario. Nonostante i tentativi di Strada, questo approccio “documentario” continua a dominare le pubblicazioni sovietiche all'Einaudi – è emblematico che tra i libri citati solo *Tre, sette, asso* venga pubblicato, e in una collana decisamente più capiente come «I coralli».

D'altro canto, si fa strada negli stessi anni una linea alternativa di pubblicazioni, incentrata sulle avanguardie degli anni Venti e sulla letteratura della cosiddetta “Era d'argento”. Questa linea, non inclusa nei primi piani editoriali elaborati dal nucleo dei collaboratori più stretti come Foà e Calvino, è però chiaramente importante per i due slavisti. Un piano di traduzione condiviso da Strada e Ripellino nel 1956 già include, infatti, oltre ad autori come Leonov, Tolstoj, Erenburg, anche Belyj, Ivanov e Pil'njak, che risultano altrettanto nuovi, nella maggior parte dei casi, per il panorama italiano e per lo stesso mondo sovietico, in cui godono di nuova fama grazie all'apertura post-staliniana.

Disillusioni sul “disgelo” e ritorno alle avanguardie

La riscoperta delle avanguardie del primo Novecento diventa sempre più centrale negli anni successivi, mentre le speranze di rinnovamento in campo letterario vengono presto disattese. Sin dal 1957-1958 e poi in modo sempre più marcato nei primi anni Sessanta, le lettere di Strada e Ripellino riflettono la delusione per un panorama letterario nel quale tornano ad apparire solo libri di interesse polemico o documentario, mentre non vi sono significative novità sul piano artistico. Già nel gennaio del 1958 Strada scrive da Mosca che «la situazione letteraria è un po' stagnante e così sarà, probabilmente, ancora per qualche tempo, anche se la vita letteraria è piena

di polemiche e di movimento»⁹. La valutazione di Ripellino del panorama dell'Unione sovietica post-disgelo è ancora più negativa:

Caro Calvino. Eccoti un riassunto delle mie impressioni del viaggio a Mosca, Varsavia, Praga. Dal punto di vista culturale mi sembra che in molte cose si sia tornati indietro, in molte altre la situazione è afosa e stagnante. Per esempio, parecchi autori di cui si annunciava la pubblicazione postuma o "riabilitante" (Pasternak poeta, Cvetaeva, Mandel'stam, Pil'njak, Mejerchol'd: scritti sul teatro ecc.) non usciranno [...]. Dei prosatori fucilati è stato ripubblicato Ivan Katev, da non confondere con Valentin Katev: è scrittore colorito e succoso, ed io proporrei senz'altro una scelta dei suoi racconti [...]. Dei prosatori contemporanei non c'è nulla che valga la pena di essere tradotto: i testi di cui parlano i giovani sono i racconti di Jurij Nagibin, di cui forse ti ho già detto. Non mi entusiasmano, ma eventualmente se ne potrebbe fare una raccolta, come documento della attuale situazione [...]. Secondo un paragone fatto dal poeta Evtuschenko [*sic*], che, come sai, è il più impulsivo e il più discusso, oggi nelle lettere russe ci sono farfalle e ragni chiusi in un barattolo, i ragni hanno mangiato le farfalle ora si divorano tra loro. In molti gerarchi della letteratura è chiaro il terrore che gli intellettuali russi possano fare qualcosa di simile agli ungheresi. Perciò le nuove raccolte di versi di Sluckij, Zabolockij, ecc. tardano ad uscire, restano sospese in una sorta di limbo editoriale¹⁰.

La delusione per la produzione contemporanea intensifica, invece, l'interesse per l'esplorazione della fase più viva della letteratura sovietica, quella della sperimentazione degli anni Venti. Una lettera di Strada a Ripellino (10 giugno 1963), facendo il punto sulla produzione del primo semestre e organizzando la produzione futura, restituisce anche un quadro più generale delle dinamiche che regolano le decisioni editoriali in questa fase: «Ti sarei grato se ci dicessi di quale altro autore vorrai occuparti in seguito, cioè dovremmo concordare un certo piano di lavoro. A parte le cose sovietiche d'attualità che vanno per loro conto, che cosa mettere in cantiere dell'età argentea?»¹¹. La lettera di Strada mostra come, alla metà degli anni Sessanta, la produzione della Casa fosse esplicitamente impostata secondo un doppio binario: da un lato, un settore che «va avanti da solo», con testi di più largo consumo legati all'attualità culturale sovietica, di valore piuttosto documentario e polemico; dall'altro, i recuperi di opere maggiormente sperimentali risalenti alla prima metà del

⁹ Strada a Calvino, 25 gennaio 1958: AE, incart. Strada.

¹⁰ Ripellino a Calvino, 15 giugno [1958], in A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, op. cit., p. 41.

¹¹ AE, incart. Strada.

secolo. Questi ultimi sono accolti dalla Casa editrice con cautela. Nel 1958 Calvino inoltra una lettera di Ripellino, raccomandando però di «*tenere* sempre conto, leggendo i suoi giudizi, del suo fanatismo esclusivo per l'avanguardia degli anni venti»¹². La risposta di Strada sottolinea la necessità di esplorazione più approfondita di un campo trascurato sino ad allora dalla Casa editrice (e non solo), polemizzando contro i precedenti consulenti per la slavistica:

Per quel che riguarda in generale gli Anni Venti, uno sono una [*sic*] “fanatico”, ma lavorando qui nelle biblioteche mi sto sempre più convincendo che i nostri esperti di letteratura russo-sovietica ci hanno truffati (non parlo di Ripellino naturalmente) e che l'importanza della storia della cultura sovietica di quegli anni (come del resto di quella degli Anni Trenta) non ci è ancora ben chiara¹³.

Si delinea, dunque, un filone preciso di approfondimento, verso il quale Strada e Ripellino convergono, prendendo le distanze dalle linee guida precedenti della Casa editrice. L'analisi delle proposte di Strada merita un più ampio studio, che esula dallo scopo di questo saggio; basti notare, però, che, pur convergendo su molti autori, Strada e Ripellino mantengono interpretazioni molto diverse: Strada tende ad accentuare il valore politico delle avanguardie, mentre Ripellino si sofferma sul loro valore sperimentale, fantastico, puramente letterario.

Lo scarto è evidente a partire dalle proposte su Pil'njak. Come si è visto, Strada si sofferma sull'ultima fase degli anni Venti, in cui l'attenuato sperimentalismo stilistico lascia spazio all'analisi e alla critica politica. Le proposte di Ripellino includono, invece, la prosa fortemente avanguardistica dell'*Anno nudo*, e contrappongono polemicamente l'autore a Pasternak prosatore, in virtù dello stile «complicatissimo, molto più a cavaturacciolo»¹⁴ che caratterizza i suoi testi. Il 29

¹² Calvino a Strada, 17 febbraio 1958: AE, incart. Strada.

¹³ Strada a Calvino, 9 marzo 1958: AE, incart. Strada.

¹⁴ Ripellino a Calvino, dicembre 1958: AE, incart. Ripellino.

agosto 1958 Ripellino, che aveva già parlato di Pil'njak come di un autore «da non lasciarsi sfuggire»¹⁵, suggerisce un primo piano di pubblicazione:

Frattanto sto rileggendo tutto ciò che ho trovato di Pil'njak. Vorrei che facessimo questo autore, prima che ci pensino altri (e, mi pare, non è ancora in programma presso altri). Pil'njak, a mio parere, potrebbe essere un caso editoriale. Il problema è: decidersi fra 1) il solo anno nudo, romanzo di 150 folte pp.) una nutrita raccolta di racconti compreso *Krasnoe Derevo* (Mogano) che suscitò a suo tempo terribili polemiche e diede motivo alle persecuzioni contro l'autore; 3) mettere insieme una scelta di racconti e *L'anno nudo*¹⁶.

Nessuna di queste proposte ha successo. Vengono rifiutate anche le opere di Ivanov, di cui Ripellino riportava con entusiasmo che «le sue cose migliori sono scritte in uno stile impulsivo, nervoso, pieno di colori smaglianti, di metafore»¹⁷. Da un lato, pesa la nota diffidenza della Casa editrice nei confronti di una letteratura “irrazionalista”; dall'altro, sembra difficile trovare nelle collane einaudiane la giusta collocazione per libri che non possono considerarsi come documenti di sperimentazione in atto, ma d'altro canto non sono (ancora) abbastanza “canonici” da poter essere inseriti nelle collane dedicate alla consacrazione dei classici, come «I Millenni», e che allo stesso tempo sono troppo complessi per poter essere collocati in collane per il largo pubblico come «I coralli» o «I Supercoralli».

L'eccezione che conferma la regola è, in questo contesto, *Pietroburgo* di Belyj, pubblicato nel 1961 nei «Coralli»: mentre, infatti, nell'introduzione Ripellino si concentra sugli aspetti fantastici, onirici e sperimentali dell'opera, le discussioni interne alla Casa editrice ne celebrano la “leggibilità”, grazie alla quale, finalmente, un'opera pur d'avanguardia può essere presentata al grande pubblico.

¹⁵ Ripellino a Calvino, 10 febbraio 1958, in A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, op. cit., p. 39.

¹⁶ Ivi, p. 60, n. 1.

¹⁷ Ripellino [alla casa editrice Einaudi], 21 gennaio 1956: ivi, p. 14.

Una nuova collana: «Einaudi Letteratura» negli anni Settanta

Finalmente, tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, nasce e si sviluppa una collana che sposta l'accento dalle ricerche contemporanee a esperienze che, pur costituendo una forte rottura nell'ordine letterario, appartengono già a una "tradizione", seppur avanguardista e sperimentale. Questo è il punto di arrivo di discussioni che si svolgono, soprattutto per quanto riguarda la slavistica, da anni: non sorprende, dunque, che sin dai primi anni di vita della collana si accumulino proposte di testi che potrebbero rientrarvi. Tra i primi libri pubblicati nella collana ci sono, infatti, *Il francobollo egiziano*, *Il rumore del tempo* e *Feodosia* di Mandel'stam, in discussione da anni presso la Casa editrice, che l'aveva considerato inizialmente per «La ricerca letteraria» (concludendo, però, che questa collana doveva essere riservata alla ricerca contemporanea) e poi per «I Supercoralli».

I caratteri della collana sono definiti in modo esemplare proprio in una conversazione sulla narrativa russa, in uno scambio epistolare su *Kotik Letaev* di Belyj. Il libro era già stato proposto senza successo da Ripellino nel 1967, ma nel 1970 la discussione viene riaperta e un breve scambio epistolare sulla sua collocazione contribuisce a mettere in evidenza, attraverso il contrasto con «I Supercoralli», le caratteristiche della nuova collana. Il 3 settembre 1970 Fossati scrive, infatti, a Ripellino, chiedendo il suo parere a proposito dell'opera:

Qualora potessimo disporre, come sembra sia possibile, di una traduzione del libro di Biely, Kotik letaev, Lei ritiene che dovremo pensare seriamente a una sua pubblicazione o lasciar cadere la cosa? Inoltre, se il Suo parere fosse positivo, Lei pensa che una pubblicazione andrebbe meglio nei Supercoralli, accanto, cioè, a Pietroburgo, dando così un'impressione di un romanzo di piena leggibilità, o accanto al Mandelstam della nuova collana di Letteratura, con un senso più ricercato di documenti letterari, diciamo d'avanguardia?¹⁸

¹⁸ Fossati a Ripellino, 3 settembre 1970: AE, incart. Fossati.

La risposta di Ripellino è chiara: *Kotik Letaev* è da fare «senz'altro» e, «per il suo carattere sperimentale e la sua stravaganza»¹⁹, trova la propria collocazione naturale in «Einaudi Letteratura».

Negli anni seguenti le proposte che gravitano attorno alla collana si volgono a un recupero sempre più deciso degli autori dell'«Età d'argento». Già nel 1970 Ripellino aveva discusso anche la possibilità di pubblicare nella collana il teatro di Blok: «Si può comunque fare un volume compatto, ben definito e bello, pubblicando la trilogia composta da *Piccolo baraccone*, *La sconosciuta*, *Il re sulla piazza*, che è di grande modernità, con un sentore di Godot simbolistico»²⁰.

Dopo un breve tentativo fallito di proporre Sologub, *Il demone meschino*, Ripellino torna a pensare alla collana nell'ottobre 1971, presentando un progetto di Antonella D'Amelia su Remizov:

Ti invio un saggio di versione da Remizov, fatto dalla mia ex allieva, ora laureata, Antonella D'Amelia [...]. Accludo il piano di un'antologia remizoviana, che escluda i racconti, puntando sui bozzetti, sulle divagazioni, sui sogni, sulle fiabe, sulle descrizioni di oggetti. Un Remizov che si avvicini alla dimensione di Ponge, a certe pagine di saggi butoriani e forse anche a Borges. È inutile, credo, che io ti dica come sia importante Aleksej Remizov (1877-1957) nella storia del simbolismo russo: utilizzatore, bibliofilo, folclorista, fa poesia della paleografia, riprendendo generi e immagini dell'antica letteratura russa, e insieme ha un gusto moderno degli avvenimenti onirici e degli oggetti folli e della compatta vitalità dell'oggetto Libro. Mi piacerebbe che ne facessimo un piccolo volume, di un 200 pp. Potrebbe venirne un impasto di stregheria, quadretti da sillabario, storie di animali, una Russia Magica²¹.

Quello che propone Ripellino è, dunque, un Remizov che si intreccia con alcune delle punte più avanzate dell'avanguardia francese, da Ponge a Butor, per arrivare a incontrare poi Borges (non a caso pubblicato in «Einaudi Letteratura»). Similmente, la presentazione di Blok vede in *Il re sulla piazza* «un sentore di Godot simbolistico». Oltre a essere procedimenti critici tipici dell'autore di *Letteratura come itinerario nel*

¹⁹ Ripellino a Fossati, 12 settembre 1970: AE, incart. Fossati.

²⁰ Ripellino a Fossati, 2 marzo 1970, in A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, op. cit., p. 104.

²¹ Ripellino a Davico, 11 ottobre 1971: ivi, pp. 113-14.

meraviglioso e *Saggi in forma di ballate*, questi richiami alle avanguardie europee rispecchiano pienamente lo spirito della nuova collana, che «svolge un lavoro retrospettivo e allo stesso tempo innovativo»²², mira a «recuperare una idea della narrativa e della letteratura al di là delle date». Lo ribadiranno, alla fine degli anni Settanta, le discussioni che tornano sulla collana ormai già avviata per precisarne i principi teorici e gli intenti:

Siamo stufi della formulazione di una certa cultura europea che ci ha negato una visione più ampia della letteratura. Al di là delle date abbiamo voglia di proporre un'idea di letteratura e poi andare a verificare tenendo conto delle differenze. Oppure: ci sono testi su avanguardie storiche, recuperiamoli. Non sono recuperi, ma strutture tecniche in atto. Non neghiamo al pubblico il diritto di leggere per il gusto della letteratura²³.

Ripellino, è chiaro, non può che sentirsi a suo agio in un progetto simile. Non a caso, avrebbe desiderato veder pubblicate in questa sede le sue stesse poesie, in esame in questi anni all'Einaudi: la collana gli pare «la più adatta, anche perché il mio lavoro è tramato di rimandi alla moderna pittura e al surrealismo, che sono presenti in quella collana»²⁴. Nella «Ricerca letteraria» la raccolta di poesie «acquisterebbe un sapore troppo sperimentale ed esclusivo». La lettera citata permette di mettere in luce un altro aspetto della collana, che si oppone alla «Ricerca letteraria» anche per il pubblico che intende raggiungere, e mira a far uscire, appunto, la ricerca letteraria passata e presente dal “ghetto” della specializzazione, tornando ad affermare «il diritto di leggere per il gusto della letteratura». Avanguardie storiche sì, quindi, ma non in una prospettiva storicizzante e documentaria: con «Einaudi Letteratura» cambia il modo di guardare alla sperimentazione del primo Novecento. Il progetto della nuova collana è, invece, quello di restituire attualità alla sperimentazione passata, facendola reagire con il panorama della letteratura contemporanea, in crisi e bisognoso di essere rivitalizzato.

²² *Cinquant'anni di un editore: 1933-1983*, Torino, Einaudi, 1983, p. 652.

²³ Intervento di P. Fossati, Verbale riunione editoriale di Rhêmes, 1977: AE, incart. Verbali.

²⁴ Ripellino a Calvino [lettera non datata]: AE, incart. Ripellino.

Conclusioni

Come si è cercato di mostrare, la collaborazione tra Ripellino e l'Einaudi va ben al di là dei lavori su Majakovskij, Pasternak e il teatro di avanguardia. Tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, Ripellino propone autori che vanno da Gladkov a Pil'njak, Belyj, e Remizov. Tra i moltissimi autori e testi discussi, anche lungamente, nei carteggi e nei verbali einaudiani, pochi sono i libri di narrativa russa del Novecento a vedere la luce per la Casa torinese. In parte, questo riflette il *modus operandi* della Casa editrice, molto attenta, in questi anni, a portare avanti un modello di letteratura troppo complesso per poter essere facilmente sintetizzato in un'esplicita "linea editoriale", ma evidente nelle scelte di pubblicazione. D'altro canto, però, la sproporzione tra proposte e pubblicazioni testimonia la difficoltà di "collocare" la narrativa russa del Novecento, soprattutto quella che più interessa a Ripellino, molto diversa dal realismo documentario degli scrittori sovietici contemporanei, non (ancora) classica, ma anche lontana (prima di tutto cronologicamente) dalle sperimentazioni europee degli anni Sessanta e Settanta. La lunga fedeltà dell'Einaudi allo slavista (e viceversa) è, però, una riprova del continuo spirito di ricerca che anima la Casa editrice, anche quando non conduce a risultati tangibili.

Chiara Benetollo

Parole-chiave: Einaudi, Narrativa russa, Angelo Maria Ripellino.

Angelo Maria Ripellino e l'Einaudi: un poeta sull'orlo del rifiuto

Premessa

Che Angelo Maria Ripellino sia stato un importante e apprezzato slavista è noto; altrettanto nota e parimenti apprezzata è la sua produzione saggistica¹, accademica e divulgativa², nonché l'attività di recensore³ e giornalista⁴. Pressoché sconosciuta è, invece, la trama che si cela dietro alle raccolte poetiche pubblicate dall'Einaudi. Lo scopo del presente lavoro è di fare luce proprio su questo punto.

Le omissioni di Calvino, il rifiuto di Fortini, l'equidistanza di Manganelli

La storia dei rapporti tra Angelo Maria Ripellino e l'Einaudi inizia con un rifiuto. L'autore è Cesare Pavese⁵. Nell'autunno del 1947, Ripellino chiede ad Antonio Giolitti di passare a Pavese un elenco di titoli relativi alla produzione letteraria ceca recente (l'elenco non ci è giunto, come ha fatto notare Savioli)⁶. Giolitti consegna il materiale

¹ Interessanti in merito i seguenti saggi: N. BORSELLINO, *Ripellino e il teatro della scrittura*, in *Angelo M. Ripellino poeta-slavista*, Atti del convegno di Acireale, 9-12 dicembre 1981, a cura di M. Grasso, in «Lunario nuovo», V, febbraio 1983; A. CORTELLESA, *Rivestire di nomi l'abisso. Note per un itinerario in Ripellinia*, in «Ermeneutica Letteraria», V, 2009, pp. 115-34; G. TRAINA, *Approssimazioni a un profilo di Ripellino saggista: Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, in *La scrittura che pensa: saggismo, letteratura, vita*, con un saggio introduttivo di G. Fichera, Cuneo, Nerosubianco, 2016, pp. 116-26.

² Cfr., A. M. RIPELLINO, *L'arte della prefazione*, a cura di A. Pane, prefazione di A. Fo, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2022; ID., *Iridescenze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, a cura di U. Brunetti e A. Pane, Torino, Nino Aragno, 2020; ID., *Solo per farsi sentire. Interviste (1957-1977) con le presentazioni di programmi Rai (1955-1961)*, a cura di A. Pane, Messina, Mesogea, 2008.

³ A. M. RIPELLINO, *Nel giallo dello schedario, Note e recensioni «in forma di ballate» (1963-73)*, a cura di A. Pane, postfazione di A. Fo, Napoli, Cronopio, 2000.

⁴ Si rimanda al contributo sugli articoli politici che Ripellino redasse per «l'Espresso» prima e dopo la Primavera di Praga: R. DEIANA, «Voi siete la coscienza del mondo»: *Angelo Maria Ripellino inviato de «l'Espresso» a Praga*, in *Parola di scrittore. Altri studi di letteratura e giornalismo*, vol. 3, a cura di C. Serafini, Roma, Bulzoni, 2020, pp. 279-300.

⁵ Sull'uso del rifiuto da parte di Pavese, tra esercizio di stile e sfogo nevrotico, si veda: G. C. FERRETTI, *L'editore Cesare Pavese*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 69-71 e pp. 96-101.

⁶ C. PAVESE, *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*, a cura di S. Savioli, con introduzione di F. Contorbia, Torino, Einaudi, 2008, nota 4, p. 296.

a Pavese, che poco tempo dopo dichiara: «I due volumi cechi proposti da Ripellino non mi convincono per nulla. Vedi di levarteli dai piedi»⁷. È anche a causa del rifiuto di Pavese se *Storia della poesia ceca contemporanea* vede la luce nel 1950 presso le Edizioni d'Argo; e non è forse un caso neppure che Ripellino venga considerato e poi assunto all'Einaudi dopo la sua morte.

L'agosto del 1950 è una data simbolica. La scomparsa di Pavese lascia un immenso vuoto in casa editrice e obbliga i senatori del consiglio editoriale a ridisegnare il sistema delle consulenze e delle collaborazioni. È in questo momento che emergono personaggi chiave della storia dell'Einaudi: Calvino, Foà, Bollati, Ponchioli, Cerati, Fortini e, non da ultimo, Renato Solmi⁸. Proprio Solmi propone Ripellino ai colleghi. Lo fa durante la riunione dell'11 maggio del 1955: «SOLMI [...] Sarebbe forse opportuno incaricare Ripellino [...] di tenerci informati sulle cose migliori che escono, nel campo letterario, in Urss. Il Consiglio è favorevole [...]»⁹. A Torino serve una figura in più che si occupi dell'estesa letteratura sovietica che, fino a quel momento, eccezion fatta per i russi, è semiassente nel catalogo. Ripellino ha il profilo ideale: è giovane, informato, poliedrico, è di area socialista. Il consiglio gli accorda un ampio margine di manovra e una fiducia totale. Ripellino non disattende le aspettative e opera fin dall'inizio con zelo encomiabile¹⁰.

Come hanno fatto notare Vela e Fo, però, a Ripellino sta a cuore soprattutto la poesia. Ha scritto Vela: «Angelo Maria Ripellino pervicacemente ha voluto essere considerato un poeta»¹¹; ha aggiunto Fo: «Non dimentichiamo che per la propria pietra tombale Ripellino volle la designazione di “poeta”. [...] sempre scorse il centro di ogni propria iniziativa nella poesia»¹². La poesia era «il centro», ed è forse per questo che

⁷ Ivi, p. 295.

⁸ Cfr., G. C. FERRETTI, *L'editore Cesare Pavese*, op. cit., p. 183.

⁹ *I verbali del mercoledì 1953-1963*, a cura di T. Munari, Torino, Einaudi, 2013, pp. 197-98.

¹⁰ Cfr. A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, introduzione di A. Fo, Torino, Einaudi, 2018.

¹¹ C. VELA, *Presentazione*, in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, introduzione di A. Fo, Torino, Nino Aragno, 2006, p. 7.

¹² A. FO, *L'Einaudi, Ripellino e i suoi «mulini di idee»*, in A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali*, op. cit., pp. X-XI.

Ripellino vive con apprensione l'iter editoriale delle raccolte inviate a Torino. Un'apprensione più che giustificata, se consideriamo che la destinataria è l'Einaudi e l'interlocutore è Calvino.

L'Einaudi dal secondo dopoguerra ha abbandonato di fatto la collana di poesia («Poeti») e deciso di investire, a dire la verità non grandi risorse, sugli stranieri (per rinfrescare l'aria di autarchia culturale respirata fino a pochi anni prima sotto il regime): è per questo che nasce la «Nuova collana dei poeti tradotti con testo a fronte», dove peraltro Ripellino compare nel 1957 come traduttore di Pasternak.

L'interlocutore è Calvino, che dal 1950 ha preso il posto di Pavese. Nel 1957, Ripellino fa leggere a Calvino le prime prove della raccolta che verrà poi pubblicata con il titolo *Non un giorno ma adesso*. Il giudizio che ne riceve (una lunga lettera inviategli il 14 giugno 1957)¹³ dà la misura delle capacità critiche di Calvino; però qui ci interessa per un altro motivo. Calvino elogia Ripellino («perbacco, sei bravo sul serio»¹⁴; oppure «mi pare sicuro che sei una personalità a sé stante e d'una grande sicurezza»¹⁵; e ancora: «Mi pare che hai ormai un libro molto notevole in mano»¹⁶), ma non parla di pubblicazione. Quando si congeda, scrive semplicemente: «Adesso faccio leggere a qualche amico, per verificare le mie impressioni»¹⁷. Ripellino interpreta positivamente le sue parole e continua a tenerlo aggiornato sull'evoluzione del lavoro¹⁸.

L'amico a cui accenna Calvino è Sergio Solmi. Lo attesta la lettera del 3 luglio del 1957 a lui indirizzata: «[...] ti sarò grato se mi dirai quel che ne pensi sul piano del valore e dell'inquadramento storico, e anche quale suggerimento editoriale possiamo

¹³ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Milano, Mondadori, 2000, pp. 493-94.

¹⁴ Ivi, p. 493.

¹⁵ Ivi, p. 494.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, op. cit., nota 1, pp. 32-33.

dargli»¹⁹. La risposta di Solmi arriva a Calvino intorno alla metà di ottobre del 1957²⁰. Una risposta tardiva, se la commisuriamo alla fretta di Ripellino, che ben trapela nella lettera a Calvino del 30 agosto del 1957: «Ho adesso ordinate, ritoccate, e ricopiate le liriche e vorrei ormai concretarne la pubblicazione. Pensi che sia impossibile farle uscire da voi? In questo caso [...] ti pregherò di farmi una presentazione per Mondadori o per Neri Pozza. Frattanto le darò anche a Bertolucci. Ma il mio sogno sarebbe, lo capisci, di pubblicarle con voi»²¹. La lettera è inequivocabile: Ripellino vorrebbe pubblicare da Einaudi, è il suo «sogno». Ma Calvino continua a eludere la questione. Nella lettera del 4 settembre del 1957 gli consiglia di puntare altrove: «Non so dirti nulla delle poesie. Da Solmi nessuna risposta. Non aver fretta [...]. Penso che Neri Pozza sia la via migliore [...]»²². Anche quando il 27 ottobre del 1957 inoltra a Ripellino la tanto attesa risposta di Solmi, Calvino non nomina mai l'Einaudi: «Sergio Solmi m'ha finalmente risposto. Ti accludo la lettera. Dimmi se vuoi che gli scriva (o scrivigli tu) per indicazioni editoriali, dato che lui ha le mani in pasta in molta editoria poetica italiana»²³. Poiché la risposta di Solmi non è ancora stata ritrovata, per dedurne le componenti essenziali non resta che affidarsi alla lettera che Ripellino spedisce a Calvino il 29 ottobre 1957. Capiamo che Solmi ha espresso un giudizio positivo, ma che, come Calvino, non ha parlato di editori: «Caro Calvino, sono contento che il giudizio di Solmi coincida col tuo. [...] Ti sarei grato frattanto se tu volessi a mio nome ringraziare Solmi (di cui non possiedo l'indirizzo), chiedendogli di consigliarmi per la pubblicazione»²⁴. Solmi viene sollecitato da Calvino con una lettera, datata 13 novembre 1957: «Ripellino ti è molto grato del giudizio sulle sue poesie. Vorrebbe, siccome lui è fuori dal giro dell'editoria poetica, che tu gli dessi qualche indicazione

¹⁹ Archivio Einaudi, Corrispondenza con gli autori e collaboratori italiani, Cartella 199, fascicolo 2842 “Sergio Solmi”, f. 20. D’ora in poi si userà la sigla “AE” in luogo di “Archivio Einaudi” e la dicitura “Cor.” al posto di “Corrispondenza con gli autori e collaboratori italiani”.

²⁰ Non è possibile stabilire la data esatta, perché la risposta di Solmi non è stata ancora trovata: risulta assente sia nell’Archivio Einaudi sia nel Fondo Sergio Solmi.

²¹ A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, op. cit., p. 32, nota 1.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 32.

(o entrata) presso un'edizione di poesia come sarebbe la Meridiana (ma esiste ancora?) o Mantovani, o Neri Pozza»²⁵. Ripellino è apprezzato da tutti, eppure non trova chi lo raccomandi o pubblici. La lettera del 29 ottobre del 1957 indirizzata a Calvino offre in questo senso un quadro perfetto:

Caro Calvino, [...]. Ho fatto leggere a Bertolucci: giudizio altamente positivo. A Gallo: sorpresa e interesse. Ora darò a Bassani. Vedo che i pareri sono unanimi, tutti sono per la pubblicazione, ma non so davvero dove bussare. Bertolucci sostiene che Garzanti non includerebbe nella sua collana delle poesie di carattere così nuovo e “sperimentale”. La cosa più triste è che non si possono fare con voi. Proverò, attraverso Bassani, lo Specchio mondadoriano; e, con l'aiuto di Vigorelli, Vallecchi, riservandomi per ultimo Neri Pozza²⁶.

Come risulta dalla lettera del gennaio del 1958²⁷, Ripellino ha intenzione di provare da Neri Pozza²⁸, seguendo il consiglio di Calvino del 4 settembre 1957. Ma una nuova possibilità si apre presso Lerici che, dopo la rifondazione della casa editrice voluta da Roberto Lerici nel 1956²⁹, è alla ricerca di autori e titoli nuovi; lo dimostra la lettera di Ripellino a Calvino del 7 maggio 1958: «Lerici ha deciso di stampare le mie liriche, e perciò penso che [...] potrei redigere per lui un volumetto di liriche blockiane [...]»³⁰. Calvino non risponde alla lettera e da Lerici non uscirà nulla. Le poesie rimangono senza editore, anche perché sembra che Ripellino voglia pubblicarle solo con Einaudi: è forse per questo che preferisce aspettare un momento migliore.

Lo ritiene arrivato quando scopre che Calvino e Vittorini dirigeranno una nuova rivista: il «menabò». Tenta di inserirsi immediatamente nel loro programma. Il 25 febbraio del 1959 scrive a Calvino: «Caro Calvino, [...] ho letto sul “Giorno” che farai una rivista con Vittorini. Se ti sarà possibile, ricordati delle mie cose»³¹. Calvino gli

²⁵ AE, Cor., Cartella 199, fascicolo 2842 “Sergio Solmi”, f. 22.

²⁶ A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, op. cit., p. 30.

²⁷ I fogli inediti ripelliniani, che provengono dai fascicoli intitolati a Ripellino (così numerati: 2577/1, 2577/2, 2577/3) raccolti in due mazze (così numerati: 174/1 e 174/2) e contenuti nella sezione dell'AE dedicata alla Cor., si citeranno con l'acronimo FR (fascicoli Ripellino) seguito dal numero del foglio.

²⁸ FR, 206.

²⁹ M. GIOCONDI, *Breve storia dell'editoria italiana (1861-2018)*, Firenze, Goware, 2018, pp. 175-76.

³⁰ FR, 217.

³¹ FR, 275.

risponde il 27 febbraio 1959; è sorpreso, perché si ricordava di un accordo con Lerici: «Parlerò delle tue poesie a Vittorini. Ma non esce il volume da Lerici?»³². Anche in questa occasione, Calvino non si prende la responsabilità di pubblicarlo e si limita a dire che riferirà a Vittorini. Non sappiamo se Calvino abbia mantenuto la parola. Il dato certo è che nulla di Ripellino apparirà sul «Menabò». *Non un giorno ma adesso* esce per Grafica nel 1960³³.

Nonostante le omissioni, Ripellino continua a puntare su Calvino. L'8 novembre 1960 gli scrive se ha «visto le *sue* poesie su “Tempo Presente”? Che te ne pare?»³⁴. Anche stavolta Calvino tace; senza per questo acconsentire. Per evitare un secondo giro a vuoto, l'8 maggio 1962 Ripellino si rivolge a Giulio Einaudi:

Profitto dell'occasione per ricordarti la spinosa questione delle mie poesie. Vorrei pubblicare un volume che comprendesse le prime (apparse in un'edizione semiclandestina) e le più recenti, che Calvino in parte conosce. [...] prima di rivolgermi ad altri editori [...] desidero sentire il tuo definitivo verdetto. Comprendi certo che mi dispiacerebbe uscir di “casa”, per cercare asilo altrove [...]³⁵.

Il tema di fondo è lo stesso delle lettere precedenti: Ripellino non vuole «uscir di “casa”». Aver sollecitato direttamente Einaudi ha un effetto concreto. Pochi giorni dopo, infatti, il 21 maggio 1962, Calvino gli risponde:

guarda, io proprio bisogna che ti dica che non credo che ti convenga pubblicarle. [...]. Questo non ti deve affatto scoraggiare. Il lavoro letterario, soprattutto di noi che cerchiamo, che sperimentiamo anche in base a punti di riferimento culturali, è fatto così: ha i suoi momenti di riuscita e le sue battute di pausa che possono essere anche foltissime di pagine ma senza un risultato se non l'averci fatto superare una data fase. Continua a far poesie come io ho continuato a far narrativa anche se ho passato anni e anni a scrivere lunghi romanzi e a seppellirli per sempre nei cassetti³⁶.

³² FR, 278.

³³ Riceve il plauso (privato) di Calvino, come si legge nella lettera del 3 febbraio 1960: «Caro A., un gran piacere mi ha fatto ricevere il tuo libro (in una bellissima veste) qua su questa riva del Pacifico. Ho riletto le poesie che conoscevo (e quella a me dedicata!) e le nuove con gran gioia»: I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, op. cit., pp. 639-40.

³⁴ A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, op. cit., p. 60.

³⁵ Ivi, pp. 65-66.

³⁶ Ivi, nota 4, p. 66.

La questione merita di essere inquadrata con più rigore. Calvino in questo frangente si è comportato da direttore editoriale. Il ruolo prevede (anche) di trasmettere agli autori le decisioni prese in consiglio. Analizzando i verbali delle riunioni, si scopre che il giudizio negativo su Ripellino non è solo di Calvino. L'artefice è in realtà Franco Fortini. Calvino dà in lettura l'opera di Ripellino a Fortini; lo attesta il verbale della riunione del 18 aprile 1962:

CALVINO: [...] Il nostro collaboratore, professor Ripellino, scrive delle poesie che ci manda e su cui sollecita un parere: sono versi a carattere crepuscolare e cubo-futuristico, un po' ingenui. FORTINI fa notare che le poesie di Ripellino sono normalmente caratterizzate da una certa bravura tecnica. Il manoscritto passa a FORTINI per una seconda lettura³⁷.

In questo periodo, Fortini è il consulente per la poesia. Nella riunione del 16 maggio del 1962, dichiara: «Le poesie di Ripellino, viste con attenzione, sono decisamente brutte»³⁸. Nella lettera del 21 maggio del 1962, quindi, Calvino comunica un giudizio che ha maturato assieme a Fortini: anzi, la cui paternità è soprattutto di Fortini. Probabilmente, è anche a seguito di questa lettera che Ripellino congela l'idea di pubblicare. È il secondo tentativo che non va a segno. E purtroppo non l'ultimo.

Ne seguirà un altro nel 1967. Il contesto editoriale è diverso. Dal 1962 molti fattori in via Biancamano sono cambiati: Fortini non è più un collaboratore della casa editrice; nel 1964 è stata avviata la «Collezione di Poesia» (giova ricordare che senza il contributo di Ripellino probabilmente questa collana non sarebbe mai nata)³⁹; il responsabile della nuova collana è Guido Davico Bonino, una figura giovane, vicina alle proposte «novissime» e sperimentali. Emanazioni editoriali di Davico sono anche le due serie, di letteratura e di critica, di «La ricerca letteraria», che dirige assieme a Edoardo Sanguineti e Giorgio Manganelli.

³⁷ T. MUNARI, *I verbali del mercoledì 1953-1963*, op. cit., p. 592.

³⁸ Ivi, p. 604.

³⁹ Cfr. A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, op. cit., pp. 67-68.

Il 22 gennaio Davico riceve da Manganelli una lettera con alcuni pareri editoriali. Tra questi, compare anche quello su Ripellino:

Ho scorso anche *Nonostante* di Ripellino: strano testo, con manierismi arcaizzanti e felici immagini, guastato da continue tentazioni di poetizzare; tentazioni che non di rado gli prendono la mano anche nel tradurre. Ma insomma Ripellino è una presenza nella cultura italiana, anche se personalmente dissento da certi suoi atteggiamenti, e se non credo che la sua poesia sia di eccezionale importanza. Non vedo motivi per escluderlo dalla collana di poesia, sebbene non veda neppure motivi pressanti per includerlo⁴⁰.

Dato che il confronto su Ripellino non compare né nella corrispondenza della casa editrice né nei verbali delle riunioni, è probabile che sia avvenuto in via privata tra Davico e Manganelli. Il nodo è se inserire nella «Collezione di poesia» *La Fortezza d'Alvernia*. L'elemento che lo fa supporre è il titolo del materiale preso in esame: *Nonostante*. All'interno della raccolta che sarà edita da Rizzoli, nella sezione finale intitolata *Congedo*, Ripellino scrive:

“Nonostante” è il “Leitwort” del poema: l'avverbio si fa sostantivo, a indicare noi tutti che, contrassegnati da un numero, sbilenchi, gualciti, piegati da raffiche, opponiamo la nostra caparbieta all'insolenza del male. [...] Mille scuole, mille lune si avvicenderanno nei cieli letterari, ma il poeta sarà sempre un Kao-O-Wang, un nonostante, una sardina decapitata [...]⁴¹.

“Nonostante” è parola chiave che descrive sia i pazienti di un sanatorio sia il poeta. Vista l'importanza che Ripellino gli attribuisce, non è da escludere che in un primo momento possa essere stato anche il titolo dell'opera. È dunque probabile, e non solo per ragioni cronologiche, che l'opera che Manganelli non si sente di sostenere del tutto sia *La Fortezza d'Alvernia*, che non a caso uscirà da Rizzoli.

⁴⁰ AE, Corr., Cartella 126, fascicolo 1860/1 “Giorgio Manganelli”, f. 162.

⁴¹ A. M. RIPELLINO, *La Fortezza d'Alvernia e altre poesie*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 133-34. Ora in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., pp. 204-205.

Il 14 aprile 1967, Ripellino chiede indietro il manoscritto a Giulio Einaudi. Dalle parole che scrive si capisce che non sa chi lo abbia valutato: «ti prego di volermi rispedire il dattiloscritto delle poesie poiché ho firmato il contratto con Rizzoli per la pubblicazione, avendomi detto Calvino che voi non potete pubblicarle»⁴². Il rapporto con Calvino continua all'insegna dell'ambiguità. Una spiegazione possibile è che Calvino abbia una doppia, forse tripla opinione di Ripellino: lo ammira come consulente (nella lettera del 9 maggio 1957⁴³ lo chiama il «consulente perfetto»), ma resta perplesso di fronte al poeta⁴⁴; e anche del saggista non ha un'idea unitaria, dato che all'inizio lo stima, ma con il passare del tempo, come confida a Fortini in una lettera del 26 gennaio 1972, cambia impressione, perché gli sembra «sempre uguale»⁴⁵. E così, tra i silenzi di Calvino, il rifiuto di Fortini e lo scarso entusiasmo di Manganelli, la poesia di Ripellino resta fuori dai programmi dell'Einaudi per più di un decennio.

Guido Davico Bonino, Notizie dal diluvio e Sinfonietta

Nel febbraio del 1969 avviene una svolta, perché Davico Bonino e, in seconda istanza, Fossati si esprimono a favore della pubblicazione della nuova raccolta di Ripellino. Lo si scopre nel verbale (inedito) del 19 febbraio del 1969: «FOSSATI: Da parte di Davico ho il lascito di parlarvi delle poesie di Ripellino che sono state lette da Davico, Calvino e da me. Qualche anno fa avevamo rifiutato una raccolta che poi uscì da Rizzoli. Pur rimanendo nella stessa tematica, il risultato di questa raccoltina è più maturo, più autonomo. Andrebbe nella collana di poesia con tutta dignità. Io sono favorevole (Sì)»⁴⁶. La «stessa tematica» rappresenta, dunque, un limite, ma non un limite invalicabile; il problema dell'ingenuità invece, già ravvisato nel 1962 da Calvino, è ritenuto superato: secondo Davico, la raccolta è matura e coesa.

⁴² FR, 1065.

⁴³ FR, 167.

⁴⁴ Si segue in merito l'interpretazione che del rapporto tra Calvino e Ripellino ha tracciato Alessandro Fo. Cfr. A. FO, *L'Einaudi, Ripellino e i suoi «mulini di idee»*, in *Lettere e schede editoriali*, op. cit., pp. IX-XII.

⁴⁵ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, op. cit., pp. 1141-42.

⁴⁶ AE, Verbalì, Cartella 6, fascicolo "Verbalì 1969", verbale della riunione editoriale del 19 febbraio 1969.

Dell'opinione di Calvino non ci sono tracce nei verbali, ma quel che solitamente conta per superare l'esame del Consiglio è che la maggioranza dei lettori sia dalla parte del candidato. Stavolta Ripellino ha sicuramente il sostegno di Davico e Fossati, ed è per questo che *Notizie dal diluvio* nel 1969 può vedere la luce nella «Collezione di poesia».

Dalle *Notizie* alla raccolta successiva *Sinfonietta* trascorrono tre anni. All'Einaudi se ne inizia a parlare dal settembre del 1971. Lo attesta la lettera del 26 settembre che Ripellino invia a Davico: «Ti scrivo anche perché da tempo Sereni mi sollecita a dargli la mia nuova raccolta di versi, che vuol pubblicare assieme alle precedenti ne “Lo Specchio”. [...] S'intende che preferirei, per tante ragioni, farla con voi, anche se “Lo Specchio” ha peso nei domini della poesia. Che devo dirgli? Consigliami»⁴⁷. La strategia di Ripellino è sempre la stessa: giocare su più tavoli e cercare di alimentare a suo vantaggio la concorrenza tra gli editori. La caratterizzano altri due elementi: la fedeltà verso la casa editrice torinese e la trasparenza con cui descrive le sue mosse. Davico accetta l'opera di Ripellino⁴⁸, ma non nella formula da lui proposta. Come si legge nella lettera mandata a Ripellino il 14 dicembre del 1971, i termini dell'operazione devono essere ripensati:

abbiamo parlato da vicino del tuo supercorallo poetico, e messo a fuoco con perizia professionale l'“oggetto”-libro verso cui tendiamo. Siamo un po' tutti d'accordo che forse non conviene sommare meccanicamente tutti i libri precedenti in una sorta di “tutta l'opera poetica”; ma piuttosto dare ampia rappresentanza antologica a ciascun volume, così da farne il “meglio di me”. Oltre alle ragioni (sempre opinabili, ma credo portanti) sottese a quanto sopra, ce ne sono di pratiche: non fare un libro troppo voluminoso (Cerati consente energicamente) che oltre al resto ci costringerebbe a chieder troppo agli editori d'origine. Ma questo è argomento secondario. Per noi (anche per Bollati) conta soprattutto il primo: vogliamo il meglio e il nuovo⁴⁹.

Il discorso di Davico è interessante e porta a un'interpretazione “pratica” dell'edizione di *Sinfonietta*. Il “finito di stampare” recita 15 aprile 1972: una data molto

⁴⁷ A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, op. cit., p. 112.

⁴⁸ Lo capiamo dalla lettera che Ripellino invia a Davico l'11 ottobre 1971: «Caro Guido, grazie ancora per la bella notizia a proposito delle mie poesie, che ti manderò fra poco» (ivi, p. 113).

⁴⁹ Ivi, nota 1, p. 114.

a ridosso della lettera del dicembre 1971. Come si legge nella presentazione di Lenzi alla raccolta: «Il libro [...] raccoglie, oltre ad ottantadue nuove poesie, anche l'intera raccolta *Notizie dal diluvio* – tanto da sembrarne la continuazione»⁵⁰. Ripellino vuole raggruppare in un unico volume le raccolte precedenti sia per ragioni stilistico-tematiche sia per tentare di salvarle dall'anonimato e metterle a disposizione di un pubblico di lettori più largo. All'Einaudi non gradiscono l'idea. Anche se Davico tende retoricamente a sminuirli, sappiamo quanto in editoria siano importanti gli aspetti che lui definisce “pratici”: «chieder troppo agli editori d'origine» è uno di questi. Non può essere, dunque, un caso se, delle tre raccolte di Ripellino, alla fine si scelga di includere, nel volume della nuova, solo quella che era già apparsa da Einaudi. Da questo dipende anche la velocità del passaggio dalla discussione alla stampa. Nella composizione del «Supercorallo», sembra quindi che le ragioni economiche e “pratiche” dell'editore abbiano avuto la meglio su quelle autoriali.

Sull'orlo del rifiuto: Lo splendido violino verde

Passano due anni dalla pubblicazione di *Sinfonietta* e Ripellino si fa avanti di nuovo. L'8 luglio 1974 informa Davico Bonino che sta: «concludendo una raccolta di poesie»⁵¹. Davico non accusa risposta, ed è forse questo il motivo per cui Ripellino decide di rivolgersi a Giulio Einaudi, come dimostra la lettera del 5 maggio 1975 a lui indirizzata: «hai avuto il tempo di dare un'occhiata alle mie poesie? Mi fai sapere qualcosa?»⁵². Come era accaduto in precedenza, anche stavolta comunicare direttamente con l'editore si rivela una mossa vincente. Nella prima riunione utile, i lettori dell'Einaudi prendono in esame la raccolta di Ripellino. Lo dimostra il verbale (inedito) del 14 maggio 1975, in cui si legge: «BOLLATI: [...] Ripellino ci manda un nuovo libro di poesie. Vuole una risposta. EINAUDI: Diciamo di NO. Piuttosto firmo

⁵⁰ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, Torino, Einaudi, 2007, p. 99.

⁵¹ A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, op. cit., p. 123.

⁵² Ivi, nota 1, p. 124.

io la lettera. BOLLATI: Anch'io sono contrario»⁵³. La posizione non lascia adito a dubbi: si esclude la pubblicazione di una terza raccolta di Ripellino. Raramente si sono contestate le direttive di personalità così eminenti. Eppure, *Lo splendido violino verde* esce a Torino l'anno successivo.

Il 23 maggio 1975, Ripellino scrive di nuovo a Giulio Einaudi, perché vorrebbe capire cosa abbia portato Bollati a liquidarlo:

Qualche giorno addietro Bollati mi ha informato che in casa editrice non è aria per le mie liriche o per la poesia in genere e che gli umori non sono favorevoli. Dopo *Sinfonietta* non me l'aspettavo. Ora, prima di rivolgermi ad altri editori, cosa per me sommamente spiacevole, vorrei un tuo conclusivo parere. Puoi capire come io sia amareggiato nella mia persistente illusione di essere un "vostro" autore e non uno di quegli autori erratici che saltano come cavallette da editore a editore. Talvolta ho la sensazione di esser rimasto, nonostante i lunghi anni di affettuosa e non oziosa fedeltà, tra voi un estraneo⁵⁴.

Dalla lettera emerge tutta l'amarezza di Ripellino. Non può conoscere i dettagli, ma quanto gli confida Bollati è vero: dopo quasi un decennio di relativa stabilità, la poesia torna a creare malumori all'interno della casa editrice. Una crisi che inizia nel 1974 e vede una prima tregua a partire dal 1978, quando, rassegnate le dimissioni da parte di Davico Bonino e di Ernesto Ferrero⁵⁵, Fortini torna a lavorare all'Einaudi e convince i vertici della casa editrice ad avviare un'iniziativa nuova per uscire dall'*impasse*: la proposta di Fortini prenderà il nome di *Nuovi poeti italiani*⁵⁶. Essendo un consulente esterno, Ripellino non può sapere cosa stia accadendo all'interno. L'11 giugno 1975, Einaudi fornisce a Ripellino le spiegazioni che aveva chiesto, ma non deroga su quanto espresso in precedenza da Bollati:

⁵³ AE, Verbali, Cartella 7 bis, fascicolo "Verbali 1975", verbale della riunione editoriale del 14 maggio 1975.

⁵⁴ A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, op. cit., p. 124.

⁵⁵ Cfr. E. FERRERO, *I migliori anni della nostra vita* [2005], Milano, Feltrinelli, 2016, pp. 172-76.

⁵⁶ Cfr. R. DEIANA, *Fortini all'Einaudi*, in *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, a cura di D. Dalmas, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 113-19.

mi dispiace che tu abbia visto nella nostra incertezza anche soltanto un'ombra di atteggiamento personale. Tu non sei un estraneo, ma un amico per tutti noi. Se abbiamo avuto, ed abbiamo, delle indecisioni nel pubblicare questa raccolta di tue liriche, è per motivi di carattere strettamente editoriale. Abbiamo da poco pubblicato un tuo libro di racconti. Pensiamo che non si debba troppo inflazionare con Autori cui teniamo. Che ne pensi?⁵⁷.

Einaudi ritiene che un'inflazione di titoli danneggerebbe sia l'editore che l'autore, e omette il discorso sostanziale sulle indecisioni e le perplessità interne riguardo alla poesia italiana contemporanea. La sua opinione non persuade del tutto Ripellino, che nelle parole di Einaudi non legge la possibilità di essere rinviato, ma il solito, vecchio e ipocritamente garbato trucco che gli editori spolverano quando vogliono liberarsi di una proposta. Se ne sente ferito, vista la lunga e prolifica amicizia. È per questo che nella lettera del 18 luglio 1975 indirizzata a Davico alza i toni e pretende che gli si dia un riscontro solido e meno sibillino:

prima delle vacanze vorrei un segno scritto che in un ragionevole lasso di tempo la Casa Editrice pubblicherà la mia raccolta. Sinora ho notato in tutti voi un'estrema perplessità e non vorrei creare fastidi. Ho già detto più volte che se non vi piacciono, se agli occhi vostri non valgono, se non corrispondono ai criteri della Casa Editrice, non avete che a dirlo, ma con fermezza e senza lasciarmi nel "si vedrà". Sto da tempo implorando un contratto, una risposta scritta definitiva. Per la nostra amicizia ti prego di essere assolutamente franco e di mettere con due parole: sì o no in pace la mia inquieta anima⁵⁸.

Pochi giorni dopo, con la lettera del 25 luglio 1975, Davico Bonino ribalta la posizione finora assunta dal Consiglio editoriale e riferisce a Ripellino quanto segue: «ti confermo qui che tra autunno e primavera inseriremo la tua raccolta nella Collezione di Poesia»⁵⁹. Davico deve aver fatto una profonda opera di convincimento: è bene ricordare che dal 1963 al 1978 è la figura su cui convergono le proposte poetiche. Dunque, è anche in nome di una "linea" (che potremmo definire "sperimentale") portata avanti durante la sua gestione se Davico, consapevole di essere

⁵⁷ Ivi, nota 1, p. 124.

⁵⁸ Ivi, nota 1, pp. 124-25.

⁵⁹ *Ibidem*.

ormai avviato a concludere il mandato, sostiene nuovamente Ripellino. Con il suo sforzo egli vuole difendere sia un autore longevo della casa editrice sia la coerenza del proprio operato: salvare Ripellino significa anche, in qualche misura, salvare la traiettoria data alle collane per cui si è più speso (la «Collezione di poesia», «La ricerca letteraria» e i «Supercoralli»). Il vantaggio è per entrambi.

Dal 1975, però, Davico Bonino comincia ad allentare l'impegno editoriale, un aspetto che non sfugge a Ripellino. Il 16 ottobre 1975, gli scrive: «mi fai sapere qualcosa sulla probabile data di pubblicazione della mia raccolta? Non ho più da tempo vostre notizie»⁶⁰. E contemporaneamente avvisa Giulio Einaudi:

imploro una risposta definitiva. Devo rispondere a Gelli della Garzanti. Sì o no, per favore: sono rimasto a mezz'aria. Si fa, non si fa? Se la soluzione è quest'ultima, rimandami indietro, ti prego, il dattiloscritto al più presto. Se invece è l'altra, allietami con un contratto, in cui si dica anche l'eventuale data di uscita, possibilmente prima della fine del secolo⁶¹.

Ripellino non riceve rassicurazioni precise in merito, ma sappiamo con sicurezza, come attesta la lettera del 19 novembre 1975 indirizzata a Davico Bonino, che la raccolta è in preparazione: «Spero anche che un giorno mi arriveranno le bozze delle mie grame liriche»⁶². Grazie alla mediazione di Davico, *Lo splendido violino verde* può uscire l'anno successivo nei «Supercoralli».

Conclusioni

Dopo un anno dall'ultima lettera a tema poetico, Ripellino, l'11 dicembre 1976, torna a scrivere a Davico: «prima di stipulare il contratto con Guanda, mi è sorto lo scrupolo di chiederti ancora sia pure con domanda retorica. Pensi che per il prossimo

⁶⁰ Ivi, nota 1, p. 126.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Ivi, p. 126.

futuro sia esclusa la possibilità di pubblicare da voi delle poesie?»⁶³. La lettera è diversa dalle altre. Dalla cautela di Ripellino si capisce che anche lui è a conoscenza della crisi che la poesia italiana contemporanea sta attraversando nella Casa editrice: ora pone la questione della possibilità di pubblicare all'Einaudi in termini puramente (e veramente) esplorativi. Ai fini del nostro discorso, la lettera dell'11 dicembre 1976 è interessante perché è cronologicamente l'ultimo tentativo di Ripellino di pubblicare una raccolta presso Einaudi. Rispetto agli altri, però, questo risulta più neutro, protocollare, sembra vergato da un uomo stanco di chiedere, sperare e soprattutto di insistere. Sorge spontanea una domanda: nel caso di *Autunnale barocco* sarebbe una forzatura parlare di rifiuto, visto il tono della lettera e la volontà dell'Einaudi di mettere un freno ai poeti italiani contemporanei? Considerate le pubblicazioni poetiche del 1978 (Loi) e del 1979 (Sinigaglia e Ceronetti), pensiamo di no: è ovvio che i titoli erano stati programmati in anticipo, ma ciò non toglie che si potesse inserire all'ultimo anche un autore della casa come Ripellino. Se non è successo, è perché probabilmente non si è voluto. Va aggiunto, inoltre, che l'altra proposta avanzata da Ripellino a Davico nella lettera dell'11 dicembre, relativa al volume di saggi che prenderà poi il titolo di *Saggi in forma di ballata*, viene invece accolta senza tentennamenti, come si legge nella risposta di Davico del 4 marzo 1977: «abbiamo parlato dei tuoi saggi. [...] Naturalmente sono tutti d'accordo a pubblicarli»⁶⁴. La dinamica riporta alla luce quella che molto più dettagliatamente è emersa un decennio prima con Calvino: di Ripellino interessa soprattutto lo studioso, il saggista.

Se per la penultima raccolta, *Lo splendido violino verde*, era riuscito a imporsi, tra il 1976 e il 1977, in un contesto mutato, Davico Bonino non esercita nessuna pressione in favore di Ripellino: forse perché si sente fuori dai giochi einaudiani o forse perché la nuova prova lo convince meno. Fatto sta che *Autunnale barocco* si dirige altrove: esce da Guanda nel 1977.

Riccardo Deiana

⁶³ Ivi, p. 129.

⁶⁴ Ivi, p. 131.

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it (in cc mariapanetta3@gmail.com)

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it (in cc mariapanetta3@gmail.com)

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso “Angelicum” – Pontificia Univ. S. Tommaso d’Aquino - Rm)

Vicedirettrice:

PhD Maria Panetta (ASN Professoressa II fascia in 10/F2, 10/F3, 10/F4)

Editore: Diacritica Edizioni Eredi di Anna Oppido

Rappresentante legale: Ing. Salvatore Panetta, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 17284251000

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it (in cc mariapanetta3@gmail.com)

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni

«Diacritica» aderisce dal 2017 al Coordinamento delle Riviste Italiane di Cultura (CRIC).

Dal 2022 è socia dell’USPI (Unione Stampa Periodica Italiana).

