

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; 1949-2023), 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 Serianni (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

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

a cura di Rita Giuliani, 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»*.

Indice

Editoriale

«Diacritica» 50: all'insegna della riflessione critica e della poesia di Angelo Maria Ripellino, di Maria Panetta e Giuseppe Traina..... pp. 13-14

SEZIONE PRIMA:

Angelo Maria Ripellino (1923-1978) maestro e poeta

Nel centenario della nascita

Lecture critiche..... p. 17

Sul Baudelaire di Ripellino: primi appunti dai saggi alla poesia, di Federica Barboni..... pp. 19-32

Abstract: *This essay concentrates on the attention dedicated by Ripellino to Jean Starobinski's Portrait de l'artiste en saltimbanque, to verify how the critic's voice dialogues with that of the poet, in a system of images employed in the review of Starobinski's study and then reformulated in Sinfonietta and in Lo splendido violino verde. The analysis then expands to consider the presence of the Baudelairian model and in particular of Les Fleurs du mal in Ripellino's lyric collections.*

Abstract: *Il saggio riflette sull'attenzione dedicata da Ripellino al volume di Jean Starobinski, Portrait de l'artiste en saltimbanque, per provare a verificare come la voce critica ripelliniana dialoghi con quella del poeta, in un sistema di immagini che, impiegate nella recensione allo studio di Starobinski, vengono poi riformulate in Sinfonietta e nello Splendido violino verde. L'analisi si allarga quindi a considerare la presenza del modello baudelairiano e in particolare delle Fleurs du mal nelle stesse raccolte liriche di Ripellino.*

Angelo Maria Ripellino: il "Professore", di Rita Giuliani..... pp. 33-45

Abstract: *This article focuses on the peculiarities of the academic mentorship of Angelo Maria Ripellino, Professor at "Sapienza" University in Rome from 1961 until his death (1978). The author was first a student of his (1967-1971), then his assistant at the Chair of Russian Language and Literature (1973-1978). Scientific precision, passion, insufferance towards critical clichés, a sacred concept of work were the main "invariants" of his teaching method, which was also distinguished by the extraordinary formative power of his mentorship.*

Abstract: *Questo articolo si concentra sulle peculiarità del tutorato accademico di Angelo Maria Ripellino, docente presso l'Università "La Sapienza" di Roma dal 1961 fino alla sua morte (1978). L'autrice è stata dapprima sua allieva (dal 1967 al 1971), poi sua assistente per la cattedra di Lingua e Letteratura russa*

(1973-78). Precisione scientifica, passione, insofferenza verso i cliché critici, concezione sacra del lavoro furono le principali “invarianti” del suo metodo di insegnamento, che si distinse anche per la straordinaria forza formativa del suo tutoraggio.

Eva Svobodová e il «pittore barbuto», di Antonio Pane..... pp. 46-52

Abstract: *In poem number 19 of Sinfonietta, a woman appears, Eva Svobodová, the recipient of a sort of posthumous declaration of love linked to Ripellino's meeting with a “bearded painter” also remembered in poem number 48 of the same collection. The author of the essay reveals her identity as the muse of the Czech painter Richard Fremund, who died in a car accident in 1969: the biographical data that he reconstructs help to illuminate the meaning of the verses dedicated to the couple.*

Abstract: Nella poesia numero 19 di *Sinfonietta* compare una donna, Eva Svobodová, destinataria di una sorta di dichiarazione d'amore postuma legata all'incontro di Ripellino con un «pittore barbuto» ricordato anche nella poesia n. 48 della stessa raccolta. L'autore del saggio ne rivela l'identità quale musa del pittore ceco Richard Fremund, scomparso in un incidente automobilistico nel 1969: i dati biografici che ricostruisce contribuiscono a illuminare il senso dei versi dedicati alla coppia.

Ripellino nei Settanta: l'approccio multisensoriale delle sue cronache teatrali per l'«Espresso», di Maria Panetta..... pp. 53-67

Abstract: *Ripellino collaborated with «L'Espresso» as a theater critic between 1969 and 1977. His lively Cronache di teatro, circo e altre arti («L'Espresso» 1969-77) were published in 1989 by Bulzoni in a substantial volume – now almost unobtainable – entitled Siate buffi and edited by Alessandro Fo, Antonio Pane and Claudio Vela, with a preface by Agostino Lombardo. This essay describes the collection and focuses on some articles, analyzing their vocabulary, stylistic choices, rhetorical devices, synesthetic effects. Furthermore, it highlights the critic's attention to the reader and his desire to lead him by the hand to understanding the texts and to a conscious approach to the directorial choices relating to the shows he attends.*

Abstract: Ripellino collaborò con «L'Espresso» come critico teatrale fra il 1969 e il 1977. Le sue vivaci *Cronache di teatro, circo e altre arti («L'Espresso» 1969-77)* sono state pubblicate nel 1989 da Bulzoni in un corposo volume – ormai pressoché introvabile – dal titolo *Siate buffi* e a cura di Alessandro Fo, Antonio Pane e Claudio Vela, con prefazione di Agostino Lombardo. Questo saggio descrive la raccolta e si sofferma su alcuni articoli, analizzandone lessico, scelte stilistiche, artifici retorici, effetti sinestetici. Inoltre, mette in luce l'attenzione del critico al lettore e la sua volontà di condurlo per mano alla comprensione dei testi e a un consapevole approccio alle scelte registiche relative agli spettacoli cui assiste.

Magia versus accademia: Angelo Maria Ripellino, di Sylvie Richterová..... pp. 68-76

Abstract: *The author of the essay reveals that she considers Ripellino the perfect personification of a mysterious contrast between magic and academia, bearing her testimony on some significant episodes in the life of the teacher and translator. The poet-professor aimed, through poetry, to free the creative faculties of his students too. According to the scholar, the years of Ripellino's intense university and artistic activity correspond to the social transition from an almost complete trust in the magic of poetry, in poiesis, in free creativity, to its opposite: to a profoundly anti-poetic slide towards utilitarian objectives such as efficiency and productivity.*

Abstract: L'autrice del saggio rivela di considerare Ripellino la perfetta personificazione di un misterioso contrasto tra magia e accademia, portando la propria testimonianza su alcuni episodi significativi della vita

del docente e traduttore. Il poeta-professore mirava, tramite la poesia, a liberare le facoltà creative anche dei propri studenti. Secondo la studiosa, gli anni dell'intensa attività universitaria e artistica di Ripellino corrispondono al passaggio sociale da una fiducia quasi completa nella magia della poesia, nella *poiesis*, nella creatività libera, al suo contrario: a uno scivolamento, profondamente antipoetico, verso obiettivi utilitaristici come efficienza e produttività.

Ripellino, Zabolockij e la poesia burlesca russa, di Claudia Scandura..... pp. 77-94

Abstract: *In this essay the author tells how A. M. Ripellino's teaching, and specifically, the monographic course Russian burlesque poetry: Benediktov, Severjanin, Zabolockij, which she attended in the Academic Year 1969-1970, created a fascinating learning environment that engaged students to think critically and imprinted their subsequent research activity. Ripellino's writings still nowadays are a source of precious ideas and suggestions.*

Abstract: In questo saggio l'autrice racconta come le suggestioni dell'insegnamento di Angelo Maria Ripellino, in particolare il corso monografico *Poesia burlesca russa: Benediktov, Severjanin, Zabolockij*, da lei seguito nell'A. Acc. 1969-1970, abbiano creato un affascinante ambiente di apprendimento e influenzato la sua successiva attività di ricerca. Gli scritti di Ripellino continuano tuttora a essere una miniera di suggestioni preziose.

Inediti e traduzione..... p. 95

Angelo Maria Ripellino poeta e traduttore, di Evgenij M. Solonovič..... pp. 97-103

Abstract: *In this short contribution Evgenij M. Solonovič tells how he met Ripellino, in 1957, and narrates the occasions in which he had the opportunity to frequent him, also recalling Evgenij Evtushenko's testimony on the meeting between Pasternak and his Italian translator in Peredelkino, a village of writers about twenty kilometers from Moscow. The text concludes with three poems by Ripellino, followed by the Russian translation by Solonovič himself.*

Abstract: In questo breve contributo *Evgenij M. Solonovič* racconta come ha conosciuto Ripellino, nel 1957, e narra delle occasioni in cui ha avuto modo di frequentarlo, rievocando anche la testimonianza di Evgenij Evtušenko sull'incontro fra Pasternak e il suo traduttore italiano a Peredelkino, villaggio degli scrittori a una ventina di chilometri da Mosca. Concludono il testo tre poesie di Ripellino, seguite dalla traduzione in russo dello stesso Solonovič.

SEZIONE SECONDA

L'arte della fuga. Ripellino e gli itinerari nel meraviglioso tra letteratura e storia

Lecture critiche..... p. 107

Ricordo di Roberto Valle, di Rita Giuliani..... pp. 109-10

«Non ho mai detto nulla, ma ciascuno / comprende che adoro la vita», di Corrado Bologna..... pp. 111-22

Abstract: *The dense essay draws inspiration from the verses of Come un pupazzo di Schlemmer – taken from Non un giorno ma adesso (Rome, Grafica, 1960) – to outline some motifs and stylistic traits of Ripellino’s poetry, characterize his “transcendental crepuscularism”, highlight its various sources of inspiration and some both literary and pictorial models, tracing the pivots of his “mundus fantasticus” in Life and Joy, as well as in Nothingness.*

Abstract: Il denso saggio trae spunto dai versi di *Come un pupazzo di Schlemmer* – tratta da *Non un giorno ma adesso* (Roma, Grafica, 1960) – per delineare alcuni motivi e tratti stilistici della poesia di Ripellino, caratterizzare il suo “crepuscolarismo trascendentale”, evidenziarne varie fonti d’ispirazione e alcuni modelli sia letterari sia pittorici, rintracciare i perni del suo “*mundus fantasticus*” nella Vita e nella Gioia, oltre che nel Nulla.

La poesia come patchwork: dal riferimento esplicito alla citazione nascosta nei versi dello Splendido violino verde, di Umberto Brunetti..... pp. 123-35

Abstract: *This essay analyzes Ripellino’s poetic style with a particular focus on the metaphor of the patchwork employed in his poem n. 45 from the collection Lo splendido violino verde (1976). Three poems from this collection are scrutinized so as to elucidate his understanding of poetry as «amalgama e compendio di citazioni» (mixture and summary of quotations) as well as his technique of putting together different materials, which he would draw from literature but also from different media, such as music, painting, cinema and theatre. The examined texts will both clarify the creative process Responsible for Ripellino’s poetry writing and highlight some key themes of his work, like sickness, impending death, and what he called «la buffoneria del dolore» (the clowning of sorrow).*

Abstract: In questo saggio la scrittura poetica di Ripellino è analizzata a partire dalla metafora del *patchwork*, adoperata nella poesia n. 45 dello *Splendido violino verde*. Sono presi in esame in particolare tre componenti di quest’ultima raccolta, pubblicata nel 1976, per illustrare la concezione della poesia come «amalgama e compendio di citazioni» e la particolare tecnica dell’assemblaggio di materiali diversi, attinti non solo da altre opere letterarie ma anche da espressioni artistiche differenti, come musica, pittura, cinema e teatro. Nei testi analizzati, oltre a far luce sul processo creativo che soggiace alla composizione delle poesie di Ripellino, si indagano anche alcuni motivi tematici centrali nella sua opera come la malattia, la morte imminente e la «buffoneria del dolore».

Cent’anni fa oggi: Ela (e famiglia) nei versi di Angelo Maria Ripellino, di Alessandro Fo..... pp. 136-59

Abstract: *This paper retraces the presence of the figure of Ela Hlochová (Prague, 24 October 1922-Rome, 1 April 2010) in the poetry by Angelo Maria Ripellino, from the first poems composed for his fiancée in the years 1946-1947, and remained mostly unpublished during his lifetime, to the texts in honour of his wife included in collections officially published. Particularly vivid, in these verses, is the memory of a hut, on the Berounka River, not far from Prague, which was the scene of their first encounters. Alongside this, the paper remembers Ela’s long-lasting fidelity to the love and the memory of her husband, beyond their marital difficulties.*

Abstract: L’articolo ripercorre la presenza della figura di Ela Hlochová (Praga, 24 ottobre 1922-Roma, 1° aprile 2010) nei versi di Angelo Maria Ripellino, dalle prime poesie da lui composte per la fidanzata negli anni 1946-1947, e rimaste per lo più inedite nel corso della sua vita, ai testi inseriti in onore della moglie nelle raccolte ufficialmente pubblicate. Resta a lungo vivo in questi testi il ricordo di una capanna sul fiume

Berounka, non lontano da Praga, teatro dei loro primi incontri. Parallelamente si mette in luce la lunga fedeltà di Ela all'amore del marito e al suo ricordo, al di là delle difficoltà coniugali attraversate alla coppia.

L'Archivio Ripellino, di Rita Giuliani..... pp. 160-68

Abstract: *The article traces the history of Angelo Maria Ripellino's archive, acquired in 2010 by Sapienza University of Rome, where the Slavist-poet (1923-1978) had been professor of Russian language and literature and of Czech language and literature. The Archive contains manuscripts of critical essays, including three long unpublished essays on Russian literature and a large unpublished monograph on the Czech theatre between the two wars. The Archive also contains notebooks, books with dedications, diaries, letters and postcards addressed to Ripellino by various writers and people of culture. The Archive has not been inventoried to date. The author describes the rich materials of the Russian section, having spent considerable time editing Ripellino's unpublished essays when the archive was still in the Ripellino family home. These essays on Russian literature saw the light of day both in volumes (1987, 1995) and in journals in 1979-1994. On the occasion of the centenary of Ripellino's birth, the academic authorities are undertaking steps to catalogue his archive.*

Abstract: L'articolo ricostruisce la storia dell'archivio di Angelo Maria Ripellino (1923-1978), acquisito nel 2010 dall'Università "La Sapienza", in cui lo slavista-poeta era stato professore ordinario di Lingua e letteratura russa e di Lingua e letteratura ceca. L'Archivio contiene manoscritti di saggi critici, tra cui, ancora inediti, tre lunghi saggi di letteratura russa e una grande monografia sul teatro ceco fra le due guerre, e inoltre taccuini, libri con dedica, agende, lettere e cartoline di scrittori e intellettuali indirizzate a Ripellino. L'archivio non è stato finora inventariato. L'autrice ne descrive i materiali, in particolare quelli della sezione russistica, a lei ben nota perché, quando ancora l'archivio si trovava presso la famiglia Ripellino, vi ha lavorato a lungo per preparare per le stampe vari saggi inediti di letteratura russa, che hanno visto la luce sia in volume (1987, 1995) sia in rivista (1979-1994). In occasione del centenario della nascita di Ripellino le autorità accademiche stanno intraprendendo iniziative per ordinare e catalogare il suo archivio.

Le apocalissi infrastoriche di Belyi e Rozanov nella prospettiva di A. M. Ripellino, di Renata Gravina..... pp. 169-85

Abstract: *The essay aims to outline a brief comparison between Rozanov's and Belyj's apocalyptic idea from the perspective of Angelo Maria Ripellino. Through the art of the preface, and the criticism of the Silver Age Ripellino outlined an interpretative framework of the Russian apocalyptic phenomenon as a reaction to modernity. Apocalypse is interpreted as a combination of death and rebirth. But the Apocalypse is also as a projection of Ripellino's personal ulissism as a scholar, as a poet, as a fallen man.*

Abstract: Il saggio si propone di delineare un breve confronto tra l'idea apocalittica di Rozanov e di Belyj dal punto di vista di Angelo Maria Ripellino. Attraverso *L'arte della prefazione* e la critica della Silver Age Ripellino delineò un quadro interpretativo del fenomeno apocalittico russo come reazione alla modernità. L'apocalisse è interpretata come una combinazione di morte e rinascita. Ma l'Apocalisse è anche proiezione dell'ulissismo personale di Ripellino come studioso, come poeta, come uomo decaduto.

Fillotàssi di giorni sempre uguali: il racconto della malattia in A. M. Ripellino e G. Bufalino, di Federico Lenzi..... pp. 186-92

Abstract: *The article aims to compare the works of two Sicilian authors, La Fortezza d'Alvernia by Angelo Maria Ripellino (poetry) and Diceria dell'untore by Gesualdo Bufalino (novel). Both authors take inspiration from a personal period of hospitalization for health problems, and certain themes seem to respond from one author to the other.*

Abstract: L'articolo si propone di mettere a confronto le opere (rispettivamente poetica e narrativa) di due autori siciliani, *La Fortezza d'Alvernia* di Angelo Maria Ripellino e la *Diceria dell'untore* di Gesualdo Bufalino. Entrambi prendono spunto da un personale periodo di ricovero per problemi di salute, e certi temi sembrano risponderci da un autore all'altro.

«Una rapinosa infilata di porte»: Angelo Maria Ripellino ed Ettore Lo Gatto, di Gabriele Mazzitelli..... pp. 193-206

Abstract: *The partnership between Angelo Maria Ripellino and Ettore Lo Gatto began during the years of the Second World War, when Ripellino was a student at "Sapienza University". Between the two immediately developed a special relationship, which would bind them until Ripellino's death, who, after graduating in January 1945 with a thesis on twentieth-century Russian poetry, at the urging of Lo Gatto, went to Prague, a city that acquired a fundamental value in his life. This contribution retraces some moments of the relationship between the two Slavic scholars as evidenced by reviews that they mutually wrote for their publications and by some letters from Ripellino, which confirm the paramount importance that the teaching and association with Lo Gatto had for him.*

Abstract: Il sodalizio tra Angelo Maria Ripellino ed Ettore Lo Gatto comincia negli anni della Seconda guerra mondiale, quando Ripellino è studente alla "Sapienza". Tra i due nasce subito un rapporto speciale che li legherà fino alla scomparsa di Ripellino, il quale, dopo essersi laureato nel gennaio del 1945 con una tesi sulla poesia russa del Novecento, proprio su sollecitazione di Lo Gatto si recherà a Praga, città che acquisterà un valore fondamentale nella sua vita. In questo contributo si ripercorrono alcuni momenti del rapporto tra i due slavisti, testimoniati da recensioni che reciprocamente dedicano alle loro pubblicazioni e da alcune lettere di Ripellino che confermano l'importanza capitale che per lui ebbe l'insegnamento e la frequentazione di Lo Gatto.

Le Fiandre di Ripellino, di Antonio Pane..... pp. 207-15

Abstract: *The article describes and discusses the reverberations that the long stay in West Flanders in the summer of 1971, mentioned in a letter from Ripellino to Guido Davico Bonino, spread in various works by Ripellino: in a group of poems by Sinfonietta; in chapter 72 of Praga magica; in two book reviews and in two chapters (Parapiglia and Manichinia) of Storie del bosco boemo.*

Abstract: L'articolo descrive e discute i riverberi che il lungo soggiorno nelle Fiandre Occidentali nell'estate del 1971, menzionato in una lettera di Ripellino a Guido Davico Bonino, diffonde in varie opere di Ripellino: in un gruppo di poesie di *Sinfonietta*; nel capitolo 72 di *Praga magica*; in due recensioni librarie e in due capitoli (*Parapiglia* e *Manichinia*) di *Storie del bosco boemo*.

Il parapiglia, l'equilibrio e il lessico familiare nelle Storie del bosco boemo, di Giuseppe Traina..... pp. 216-24

Abstract: *The essay proposes a rereading of Ripellino's stories and, in particular, of Parapiglia: the analysis identifies in childhood speech, reproduced without mediation by the narrative voice, the place in which the author's highly refined control diminishes and allows emotion to erupt freely.*

Abstract: Il saggio propone una rilettura dei racconti di Ripellino e, in particolare, di *Parapiglia*: l'analisi individua nel discorso infantile, riprodotto senza mediazione dalla voce narrante, il luogo in cui il raffinatissimo controllo dell'autore si attenua e lascia che l'emozione esploda liberamente.

Un poema d'ombre. Ripellino e l'estetica della storia della Russia, di Roberto Valle..... pp. 225-59

Abstract: *Ripellino's critical and poetic work is situated in the furrow of that aesthetics of history that characterises Russian historiography and operates a synthesis between historiography and artistic creation. In defining the genealogy of the aesthetics of history, Ripellino attests both to an astonishing continuity between the corrosive irony of Herzen's subversive writings and Majakovsky's mocking poems, and to the artistic vis of Berdyaev's philosophy of history, which unveiled the spirits of the Russian revolution by establishing a paradigmatic correspondence between the revolution and the characters and doctrines of Gogol', Dostoevsky and Tolstoy. The style of Ripellino's aesthetics of Russian history is the expressionist, autumnal baroque as a proof of resistance to the senseless harshness of history. Ripellino conceives the aesthetics of history as a geopoetic exploration of the Russian continent, as an ironic and phantasmagorical katechon against the permanent state of ideological and as an imaginary siege in which contemporary history finds itself.*

Abstract: L'opera saggistica e poetica di Ripellino si pone nel solco di quell'estetica della storia che è un tratto caratteristico dell'istoriosofia russa e che opera una sintesi tra storiografia e creazione artistica. Nel definire la genealogia dell'estetica della storia, Ripellino attesta sia una sorprendente continuità tra l'ironia corrosiva degli scritti sovversivi di Herzen e le poesie beffarde di Majakovskij, sia la vis artistica della filosofia della storia di Berdjaev che ha svelato gli spiriti della rivoluzione russa, stabilendo una corrispondenza paradigmatica tra la rivoluzione e i personaggi e le dottrine di Gogol', di Dostoevskij e di Tolstoj. Lo stile dell'estetica della storia russa di Ripellino è il barocco espressionistico e autunnale quale prova di resistenza alle insensate asperità della storia. Ripellino concepisce l'estetica della storia, quale esplorazione geopoetica del continente Russia, come un *katechon* ironico e fantasmagorico contro il permanente stato d'assedio ideologico e imagologico in cui versa la storia contemporanea

Storia dell'editoria..... p. 261

Nuovi itinerari nella letteratura russa. Dalle lettere di Angelo Maria Ripellino alla Redazione Einaudi, di Giulia Baselica..... pp. 263-75

Abstract: *From 1955 to 1978, Angelo Maria Ripellino cooperated with the Einaudi publishing house and to his intense activity as translator, editor and prefacer we owe the publication of important Russian literary masterpieces of the 19th and 20th centuries. The correspondence that the scholar had with the Einaudi Editorial Staff during those years bears witness to the planning, development as well as transformations of several editorial projects proposed by Ripellino. This paper aims to trace the paths through which the names of Nikolaj Leskov and Boris Pasternak found an important place in the Einaudi Catalogue.*

Abstract: Dal 1955 al 1978 Angelo Maria Ripellino collaborò con la Casa editrice Einaudi e alla sua intensa attività di traduttore, curatore, prefatore si deve la divulgazione di importanti opere letterarie russe dell'Ottocento e del Novecento. La corrispondenza che in quegli anni lo studioso intrattenne con la Redazione Einaudi testimonia l'ideazione, lo sviluppo, talvolta le trasformazioni di numerosi progetti editoriali proposti da Ripellino. Il presente contributo si propone di seguire i percorsi attraverso i quali i nomi di Nikolaj Leskov e di Boris Pasternak trovarono un'importante collocazione nel *Catalogo* Einaudi.

Inediti e traduzione..... p. 277

Brevi note sulla poesia n. 38 di Notizie dal diluvio, di Maria Antonietta Allegrini e Alberta Rossi..... pp. 279-80

Abstract: *The text reconstructs the context that inspired Angelo Maria Ripellino's poem n. 38 of the poetic collection Notizie dal diluvio (1969): a pre-Christmas meeting in December 1968 at the Institut of Slavic Philology at the "La Sapienza" University, during which the authors performed by singing a polish Christmas carol.*

Abstract: Nel testo viene ricostruito il contesto che ispirò ad Angelo Maria Ripellino la poesia n. 38 della raccolta poetica *Notizie dal diluvio* (1969): un incontro pre-natalizio del dicembre 1968 all'Istituto di Filologia Slava dell'Università "La Sapienza", in cui le autrici si esibirono cantando un canto natalizio polacco.

Voskovec e Werich vanno in scena a via Barnaba Oriani, di Caterina Graziadei..... pp. 281-86

Abstract: *The author attempts to recreate the atmosphere of the Sixties at the University "La Sapienza" in Rome, where Professor Angelo Maria Ripellino was teaching Russian Literature at the Institut of Slavic Studies. His enthusiastic students organized a few performances inspired to the Russian and Czech literatures, with a particular attention to the avant-garde context; they were staged in the University space, during Christmas's time.*

Abstract: L'autrice tenta di ricostruire gli anni universitari fra il 1963 e il 1970, agli esordi dell'insegnamento alla "Sapienza" di Angelo Maria Ripellino. Anni in cui gli allievi partecipano alla riviviscenza della cultura slava delle Avanguardie. Vengono ricordate alcune loro iniziative, come le messinscene di testi russi, cechi, polacchi, allestite all'interno dell'Istituto di Filologia slava alla "Sapienza" di Roma.

Contatti p. 287

Gerenza p. 289

Editoriale

di Maria Panetta e Giuseppe Traina

«Diacritica» 50:

all'insegna della riflessione critica e della poesia di Angelo Maria Ripellino

Non dovremmo essere noi promotori di questo monografico ad affermarlo, ma il doppio fascicolo che «Diacritica» dedica ad Angelo Maria Ripellino è il più ampio e variegato omaggio che sia stato tributato nel 2023 al ricordo dell'uomo e allo studio dell'opera ripelliniana in occasione dei cento anni dalla sua nascita.

Siamo lieti di aver inserito nel primo volume del monografico buona parte degli interventi (significativamente rivisti e tutti sottoposti, come di consueto, a doppio referaggio cieco) pronunciati in occasione di due convegni che “Sapienza Università di Roma” ha dedicato a uno dei suoi più prestigiosi docenti e studiosi: il primo – *Angelo Maria Ripellino (1923-1978) maestro e poeta nel centenario della nascita* – si è tenuto il 12 giugno scorso ed è stato promosso da Rita Giuliani e Silvia Toscano; il secondo (*L'arte della fuga. Ripellino e gli itinerari nel meraviglioso tra letteratura e storia*) ha avuto luogo il 23 ottobre, su impulso ancora di Rita Giuliani e del compianto Roberto Valle, che purtroppo non ha fatto in tempo a vedere questa pubblicazione, essendo mancato improvvisamente il 2 dicembre (proprio Rita Giuliani ne ha delineato un affettuoso e malinconico ricordo, cui rimandiamo, nella *Sezione II* del volume). La *Sezione III* contenuta nell'altro volume presenta, invece, i contributi critici di diversi studiosi che hanno risposto alla call pubblicata sul nostro sito.

Ci pare che, al di là del dato quantitativo, i testi qui raccolti contribuiscano validamente alla comprensione aggiornata del profilo poetico e scientifico di Ripellino, il quale – conviene ricordarlo – attende ancora il giusto riconoscimento soprattutto in quanto fondamentale presenza poetica del secondo Novecento italiano, malgrado l’alta qualità degli studi che alcuni (purtroppo non molti) interpreti autorevoli hanno firmato specie nei quarantacinque anni che ci separano dalla sua morte; e nonostante il lavoro di attenta ricostruzione filologica e di riproposta dei suoi testi, in ultimo approdata all’edizione commentata dello *Splendido violino verde* allestita da Umberto Brunetti (e sarebbe, di certo, auspicabile che tale impresa proseguisse anche per le altre raccolte poetiche).

Siamo, dunque, particolarmente lieti del fatto che, fra gli altri, proprio Antonio Pane, Alessandro Fo, Federico Lenzi e Umberto Brunetti, i più attenti indagatori della poesia ripelliniana, siano presenti in questo fascicolo con nuovi interventi, e che intorno a loro si affollino illustri studiosi di lungo corso come Rita Giuliani e giovani ricercatori, assieme ad allieve e allievi, amiche e amici di Ripellino che non hanno voluto far mancare la loro testimonianza sul suo magistero e sulla sua poliedrica personalità.

Ci sembra che da questo concerto di voci diverse non soltanto il profilo del Ripellino poeta ma anche quello – certamente più consolidato come eccellente – del Ripellino critico e studioso esca valorizzato e arricchito.

SEZIONE PRIMA

Angelo Maria Ripellino (1923-1978) maestro e poeta

Nel centenario della nascita

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

Sul Baudelaire di Ripellino: primi appunti dai saggi alla poesia

Le pubblicazioni che negli ultimi anni sono state dedicate all'opera di Ripellino, raccogliendone per esempio in volume le recensioni letterarie o commentandone i versi¹, sembrano aver definitivamente comprovato l'impossibilità di scorporarne la poesia dalla parallela attività critica e di traduzione. A emergere, man mano che la sua opera viene riscoperta, è infatti la formidabile poliedricità culturale che unisce, collegandole, le molte facce che costituiscono il "prisma" della sua attività, saldandole in un sistema di solida coerenza. Da *Praga magica* allo *Splendido violino verde*, da *Siate buffi* alla curatela delle *Poesie* di Blok, è sempre possibile verificare come il discorso critico di Ripellino si accompagni alla sua attività didattica e rifluisca nel discorso poetico, mentre l'attività giornalistica risponde agli interessi del traduttore, in un continuo «gioco di specchi»², uno «scambio incessante in cui il professore di letteratura russa e ceca, il saggista, il poeta e il traduttore si sarebbero dilettrati a scambiarsi i ruoli»³.

Le prossime pagine muovono da tale premessa per indagare attraverso qualche esempio come la poesia ripelliniana comunichi con la scrittura critica dell'autore, in particolare quella delle prefazioni e delle recensioni letterarie riunite nei volumi di *Iridescenze*. Solo scorrendo l'indice di questi ultimi è, infatti, già possibile rintracciare diversi titoli che alludono al tema della *clownerie*, tra i più frequentati da *Sinfonietta* ad *Autunnale barocco*⁴. Non è forse un caso, dunque, che le allusioni a clown e saltimbanchi si intensifichino, nelle recensioni letterarie di *Iridescenze*, a

¹ Mi riferisco ad A. M. RIPELLINO, *Iridescenze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, a cura di U. Brunetti e A. Pane, voll. 2, Torino, Aragno, 2020; ID., *L'arte della prefazione*, a cura di A. Pane, Pisa, Pacini, 2022; ID., *Lo splendido violino verde*, a cura di U. Brunetti, Roma, Artemide, 2021.

² Con questa espressione Umberto Brunetti introduce A. M. RIPELLINO, *Iridescenze*, vol. 1, op. cit., p. XIX.

³ R. GIULIANI, *Angelo Maria Ripellino e la sua "malsania"*, in *Catalogo di un disordine amoroso*, a cura di M. Bonincontro, Chieti, Vecchio Faggio, 1988, pp. 384-94: 384.

⁴ Sul tema, cfr. almeno G. CERONETTI, *Ripellino poeta*, in «Paragone», 252, 1971, pp. 7-23, in particolare le pp. 17-19.

partire dalla seconda metà degli anni Sessanta: *Un clown tra i carri armati* (1968) è il titolo che Ripellino sceglie, ad esempio, per parlare su «L'Espresso» del buon soldato Švejk, un contributo nel quale la voce del poeta emerge nitidamente quando il giornalista sottolinea che «siamo abituati a leggere come un libro comico il romanzo di Hašek. E ci sfugge che spesso [...] la clownerie si fa umore da forza e trapassa in tragedia»⁵. Il finale del passaggio consuona con molti dei versi che, nello *Splendido violino verde*, tematizzano l'ambigua alternanza di tragico e comico dell'atteggiamento buffonesco.

Un ulteriore ammiccamento alla *clownerie* si trova in un articolo ripelliniano del 1975, *Il piccolo clown e il grande Fratello*, che ripercorre l'opera di Michail Zòščenko: il titolo scelto risulta eloquente visto che, nel saggio, il tema della *clownerie* non viene affatto svolto, e tuttavia l'allusione alla natura clownesca dello scrittore può ancora una volta servire a sottolineare la tragicità della sua condizione. I titoli di *Iridescentze* che rimandano al feticcio ripelliniano per il mondo del circo sono comunque molteplici: nella sezione che include i saggi scritti dal '71 al '76 si susseguono *La Russia è una giostra*, *Anche i mimi hanno fame*, *Lo strillone ha l'ugola stanca*, *L'acrobata sfida il giocoliere* e a pochi anni prima risale *Quando Amleto si veste da clown* (1970). Sotto quest'ultimo titolo si colloca la recensione al *Ritratto dell'artista da saltimbanco* di Jean Starobinski, uno studio che, affrontando le declinazioni letterarie e pittoriche del travestimento clownesco dell'artista, deve aver colpito notevolmente il poeta-buffone tragico del *Violino verde*⁶.

Nelle schede critiche ripelliniane emerge con costanza, anche altrove, quel sistema di rifrangenze per cui Ripellino, parlando d'altri, sembra in realtà parlare di sé stesso. Per averne un rapido esempio basti guardare, stavolta, all'*Arte della prefazione*, che comprende un'introduzione ripelliniana al racconto di Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*; qui, il significato epifanico del finale, per cui la morte del

⁵ A. M. RIPELLINO, *Iridescentze*, vol. 2, op. cit., p. 593.

⁶ Brunetti stesso fa riferimento all'«importanza baudelairiana nella definizione dell'archetipo del clown tragico», per la quale rimanda allo studio di Starobinski di cui si è appena fatto menzione (U. BRUNETTI, *Introduzione*, in A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 52, n. 69), e sottolinea che Ripellino «si collega [...] alla lunga tradizione del simbolismo che, a partire da Baudelaire, identifica l'artista nel clown malinconico» (p. 52).

protagonista è «una apoteosi che vuol *riscattare tutto il nulla* dell'esistenza»⁷, non convince Ripellino, che prosegue affermando che «c'è in questo terminale bagliore un sì redentorio che non ci entusiasma. Noi non vediamo un granello di albedine in quel nero sacco di tenebre, e ogni illuminazione è posticcia»⁸. L'introduzione risale al 1976: proprio «nulla» è la parola che chiude *Lo splendido violino verde*⁹, pubblicato nello stesso anno, il cui finale esplicita proprio la negazione di qualsiasi «sì redentorio» alla fine della vita, per cui «il Nulla è l'orizzonte negativo che chiude [la raccolta], il buio che cala sul teatro quando il sipario “cade come una ghigliottina”»¹⁰.

Quello offerto è solo un campione minimo, ma basta a farci sospettare che l'interazione fra la voce del poeta e la voce del critico sia dunque caratteristica peculiare e longeva della scrittura di Ripellino. Tornando alla recensione del 1970, *Quando Amleto si veste da clown* probabilmente rappresenta, in tal senso, uno dei casi in cui lo scambio di ruoli tra lo scrittore e il lettore si mostra in modo più evidente. Il probabile, speciale interesse dimostrato nei confronti del saggio starobinskiano¹¹ procede anzitutto sulla scorta del comune interesse, di Ripellino e Starobinski, per il tema che vi è trattato: l'attenzione dimostrata dagli artisti, nella Francia dell'Ottocento, per la figura del clown, nella quale sempre più era possibile identificarsi. Nel volume, il critico ginevrino individuava, dunque, un punto di svolta nell'evoluzione della figura del saltimbanco a partire dal caricarsi del riso carnevalesco di una forte ambivalenza, riassumibile nella diade allegria/morte. Lo sviluppo del topos del poeta-saltimbanco, tragicamente declinato, veniva dunque ricondotto all'archetipo del *Vecchio saltimbanco*, protagonista di un *poème en prose* di Baudelaire: ignorato dal pubblico, il buffone reietto, ritratto in disparte in un baraccone fatiscente, assume nel poemetto l'identità del poeta moderno¹².

⁷ A. M. RIPELLINO, *L'arte della prefazione*, op. cit., p. 104. È mio il corsivo.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Riporto i vv. 14-17 dell'ultima lirica, n. 86: «Quanta enfasi, quanta arroganza cetrulla. / O vita, Anna Schygulla, / sciantosa di varietà, sulla riva / del Nulla», in A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 293.

¹⁰ U. BRUNETTI, *Introduzione*, in A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 68.

¹¹ Testimoniato anche dal fatto che, fra le recensioni raccolte in *Iridescentze*, se ne trovano pochissime dedicate alla letteratura francese.

¹² È il finale del poemetto: «E mentre me ne ritornavo, ossessionato da quella visione, cercai d'analizzare il

Sin dalle prime righe della recensione al saggio starobinskiano è appunto possibile notare l'emergere della voce poetica di Ripellino, quella che canta la «buffoneria del dolore» e la «vita arlecchina». Spicca per esempio da subito, come già accadeva nella prefazione alla *Morte di Ivan Il'ič*, l'utilizzo di un'insistita persona plurale: «siamo in pochi ormai a infervorarci per il mondo variopinto del circo», scrive il recensore, per proseguire notando che «un aspetto meno appariscente della *clownerie*, la disperazione, è il nostro basso continuo». Poco oltre, il tema del volume del critico ginevrino viene riassunto al lettore come segue:

Con partizione che rimanda a Baudelaire, Starobinski discerne nella storia dell'identità tra il saltimbanco e l'artista due momenti contraddittori: volo e caduta, levità aerea e zavorra terrestre. [...]. Ma com'è più vicino a noi il clown nel suo secondo aspetto: il clown balordo, che esprime la plumbea gravità della terra. [...]. Di qui il passo è breve alla parvenza del clown tragico, in sfacelo, 're di derisione', il cui costume a lustrini nasconde l'amarezza dell'anima, la miseria della sua condizione¹³.

Emerge allora nitidamente, come in filigrana a queste considerazioni, l'immagine di Ripellino stesso, quello che sul finire dello *Splendido violino verde*, dopo aver constatato che «un tragico è sempre un buffone», «si muta in pagliaccio e folleggia / con quella cosa aperta, con quella caverna, / con quel nocciolo di ciliegia»¹⁴.

Il gioco di specchi fra recensore, poeta e opera recensita è, quindi, molto solido; le righe di questo saggio lasciano, tuttavia, anche intravedere un certo

mio dolore improvviso, e dissi tra me e me: ho visto ora l'immagine del vecchio uomo di lettere, sopravvissuto alla generazione di cui fu l'intenditore brillante; del vecchio poeta [...] degradato dalla miseria e dall'ingratitudine pubblica: e nella sua baracca la gente senza memoria non vuole più entrare!»: C. BAUDELAIRE, *Poemetti in prosa*, a cura di P. Tucci, Roma, Carocci, 2019, p. 81. Per quanto riguarda il saggio del critico ginevrino, J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Milano, Abscondita, 2018, e la connotazione tragica che la figura del buffone assume a partire da Baudelaire, cfr. almeno p. 75: «la sua elaborazione letteraria [di Baudelaire] [...] corrisponde allo sviluppo di una drammaturgia intima, e approda a un'immagine infinitamente complessa della condizione del poeta e della poesia. Baudelaire [...] ha attribuito all'artista, nei panni del buffone o del saltimbanco, la contraddittoria vocazione dello slancio e della caduta».

¹³ A. M. RIPELLINO, *Quando Amleto si veste da clown*, in ID., *Iridescenti*, vol. 2, op. cit., p. 679.

¹⁴ È la lirica 74, inclusa in 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. 279.

riflettersi, da parte di Ripellino, nell'opera baudelairiana. La fulminea definizione inclusa nell'articolo, che identifica il clown come un «re di derisione», costituisce, credo, una pseudo-citazione dell'*Albatros*, «*roi de l'azur*» in cielo e «*comique et laid*» in terra, deriso dai marinai. La presenza di questa piccola incursione nelle *Fleurs du mal* in *Quando Amleto si veste da clown*, se da un lato rivela che l'albatro, come il *Vecchio saltimbanco*, viene identificato da Ripellino come simbolo privilegiato della *clownerie* del poeta moderno, rappresentando precisamente la polarità fra volo e caduta su cui si insiste nella recensione, dall'altro lato suggerisce anche l'ottima confidenza di Ripellino con i testi baudelairiani, visto che nel saggio di Starobinski *L'Albatros* è solo rapidamente citato e il critico ginevrino non si sofferma sul verso con cui il recensore gioca, «*roi de l'azur*» – «re di derisione». Tale confidenza può venire ulteriormente confermata dal fatto che proprio *L'Albatros* dialoga a distanza (ma puntualmente) con il *poème en prose* menzionato poco sopra, e il punto di contatto, oltre che latamente tematico, è strettamente lessicale: se l'uccello marino sembra infatti «*comique et laid*»¹⁵, il vecchio buffone è vestito di «*haillons comiques*»¹⁶. Che Ripellino espliciti, stringendo il legame fra i testi, il collegamento ideale fra *Albatros* e *Saltimbanque* può già suggerire un interesse davvero non superficiale per l'opera baudelairiana. Il saggio di Starobinski risale al 1970; il *refrain* della buffoneria e del circo risulta già, a quell'altezza, largamente presente nella poesia di Ripellino, ma, visto il grado di somiglianza fra questo saggio critico e lo sviluppo del tema del buffone tragico fra *Sinfonietta* e *Lo splendido violino verde*, è possibile a questo punto chiedersi se il *Ritratto dell'artista da saltimbanco* e la lettura di Baudelaire non possano aver ispirato qualche verso a Ripellino stesso, producendo quell'effetto di “rimbalzo” tra critica e poesia di cui si è detto.

Che la recensione al saggio di Starobinski reagisca nelle poesie dello *Splendido violino verde* è facilmente verificabile guardando alla lirica 43 della raccolta, nella

¹⁵ V. 10: «*Lui, naguère si beau, qu'il est est comique et laid!*», in C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, édité par C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 10.

¹⁶ C. BAUDELAIRE, *Poemetti in prosa*, op. cit., p. 80 (sono miei i tondi).

quale la scena si concentra sulla descrizione di due pagliacci, ritratti in «una sequela di tomboli e burle». Il tema della caduta è esplicitato fin dai primi versi e ripreso circolarmente nel finale del testo, ma la risata a cui l'osservatore è invitato si carica infine di un connotato tragico, dovuto all'asserzione lapidaria che trasforma la scena da circo in una condizione dell'esistenza:

Non essere mesto come l'azzurro mischiato col verde.
Guardali: cascano per farti ridere
Bigoncio e Pancrazio Stornello.
Allez hop! Una sequela di tomboli e burle.
[...]
Pancrazio si rialza e si spolvera,
Bigoncio si spolvera e cade.
Viviamo nella caduta.
E che almeno sia gaia¹⁷.

Gli ultimi versi riprendono da vicino le considerazioni di *Quando Amleto si veste da clown*, in particolare il passaggio relativo ai «due momenti contraddittori» che caratterizzano la «storia dell'identità tra il saltimbanco e l'artista: [...] volo e caduta, ossia levità aerea e zavorra terrestre»¹⁸.

È possibile rintracciare altri echi della recensione ripelliniana anche nella più antica *Sinfonietta*. Un altro elemento dello studio di Starobinski che deve aver attirato l'attenzione del recensore è, infatti, la connotazione cristologica che il clown può assumere, visto che, nella conclusione del pezzo, Ripellino faceva il punto sulle acquisizioni del critico ginevrino sottolineando che per quest'ultimo «ogni pagliaccio tragico è quasi uno spettro», e che da questa spettralità si diramano due interpretazioni: la prima vuole che il pagliaccio-artista sia una larva demoniaca, che

¹⁷ Leggo il testo da A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 243.

¹⁸ A. M. RIPELLINO, *Quando Amleto si veste da clown*, op. cit., p. 678. Il rimando appare esplicito; U. BRUNETTI vi fa menzione in A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 183: «I due “barilotti e villani” appartengono entrambi alla stirpe dell'augusto, il “clown balordo” che, come scrive Ripellino recensendo *Potrait de l'artiste en saltimbanque* di Starobinski, esprime “la plumbea gravezza della terra” ed è incapace di levarsi in alto perché “lo affascina il gouffre d'en bas”».

proviene da un altro spazio varcando frontiere vietate e copre il proprio malessere «con un chiacchiericcio *cocasse*», mentre la seconda ipotizza «che l'olocausto del saltimbanco deriso, l'umiliazione [...] siano una replica della passione di Cristo. [...] Il Golgota e il tendone del circo sono contigui, e il clown, ovvero l'artista, è una vittima redentrice»¹⁹.

In *Sinfonietta*, la lirica numero 10 sembra appunto gravitare intorno a una traduzione di tale passaggio:

Colui che deve venire
sarà un clown dal sopracciglio ad arco.
[...]
E se chiudi gli occhi, vedrai a piacimento Parigi
o incrostato di fredda cerussa l'antartico
o un'immensa folata di blu Tunisia.
[...]
Tu sei insaziabile come la morte
nel tuo desiderio di vivere
anche così, anche così.
Colui che deve venire
sarà lui pure un gran clown, un amico di Mozart,
un giocoliere volante, pieno di cocasserie²⁰.

Il riferimento a «colui che deve venire» sembra appunto un'allusione abbastanza esplicita al redentore, quel Cristo che un giorno tornerà sulla terra, qui identificato proprio con un gran clown, «pieno di cocasserie»: persino il lessico concorre, dunque, a rimandare alla recensione dello studio starobinskiano, nella quale il buffone-spettro «che varca frontiere» per Ripellino soffoca «il suo urlo ferino, il

¹⁹ A. M. RIPELLINO, *Quando Amleto si veste da clown*, op. cit., p. 670. Sulle connotazioni cristologiche della figura buffonesca, in particolare del Pulcinella impiccato delle tele di Tiepolo, torna G. AGAMBEN, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Roma, Nottetempo, 2015; sulle connotazioni simboliche che rimandano alla divinità legate alle origini delle maschere carnevalesche cfr. anche E. CHIARAVELLI, *Diana, Arlecchino e gli spiriti volanti. Dallo sciamantismo alla "caccia selvaggia"*, Roma, Bulzoni Editore, 2007. Entrambi gli studi sono citati e brevemente discussi, assieme al volume di Starobinski e all'archetipo baudelairiano per il tema del clown-artista, in F. BARBONI, *Lo spleen di Pulcinella. Appunti su lirica e buffone tragico*, in «LEA. Lingue e letteratura d'Oriente e d'Occidente», 9, 2020, pp. 317-30, a cui mi permetto di rimandare dal momento che il presente contributo costituisce l'ideale prosecuzione di quell'intervento.

²⁰ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 114.

suo male», coprendolo – lo si è visto poco sopra – con un «chiacchiericcio *cocasse*»²¹.

L'assetto formale di *Sinfonietta 10* è tra l'altro simile, per struttura, alla lirica 43 dello *Splendido violino verde*: oltre alla stessa perfetta circolarità fra incipit ed explicit («guardali, cascano per farti ridere [...] / viviamo nella caduta» e «colui che deve venire / sarà un clown [...] / colui che deve venire / sarà pure lui un gran clown [...]») viene, infatti, mantenuta l'allusione alla doppia natura del pagliaccio, preconizzata da Starobinski: là, nel *Violino*, Pancrazio si alza e Bigoncio cade, con un movimento ascensionale e discensionale che ricorda, appunto, il volo e la caduta; in *Sinfonietta* il clown-Cristo, «colui che deve venire», è di nuovo calato nei panni di «un giocoliere *volante*», ma ridicolo, ricordando così il pagliaccio spettrale di *Quando Amleto si veste da clown* e, allo stesso tempo, continuando a giocare con il binomio oppositivo fra alto e basso, aereo e terrestre, nobile e popolare. La datazione del testo può, infine, contribuire a saldare il legame con il saggio starobinskiano. La poesia di *Sinfonietta* risulta, infatti, composta tra il 1970 e il 1971²²: la stesura coinciderebbe, quindi, con quella della recensione del *Ritratto dell'artista da saltimbanco*.

Anche il più diretto tramite di Baudelaire, non mediato cioè dal saggio del critico francese, può però intervenire nello sviluppo del tema del buffone tragico nella poesia di Ripellino. È noto che, spesso, i testi in cui quest'ultimo fa riferimento alla buffoneria, propria o altrui, costruiscono un discorso di metapoetica, e che la stessa pratica del fare versi viene riportata dall'autore alla sfera dell'esibizione acrobatica, clownesca. L'identificazione tra *Vecchio saltimbanco* e poeta, così come l'aveva raccontata Baudelaire, può essere, insomma, ripresa assieme a un dettaglio essenziale della riflessione baudelairiana: quello della riduzione, in epoca moderna, della poesia a oggetto mercificato, che il poeta caduto in disgrazia si troverebbe costretto a vendere, se pure qualcuno lo volesse comprare. È appunto da questa riflessione che

²¹ A. M. RIPELLINO, *Quando Amleto si veste da clown*, op. cit., p. 680.

²² Cfr. A. PANE E C. VELA, *Bibliografia degli scritti poetici di A. M. Ripellino*, in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 313.

nasce la *Musa Venale* delle *Fleurs du mal*²³. Ripellino sembra alludervi in *Sinfonietta* 29, della quale spicca appunto il carattere di riflessione metapoetica:

[...]
Non ha nulla a cui attingere la poesia
questo capriccio della disperazione,
ha i piedi freddi, simula ironia
nel suo camerino odoroso di lisci e cerone.
Ha le narici piene di birra inacidita,
poesia-serva, ha bisogno di stufe,
non riesce a scaldarsi, vecchia cocorita,
coperta di piaghe e di brúfoli.
Straccivéndola, vendiparole,
stòlida, inetta, impedita²⁴.

L'immagine della poesia che tenta di scaldarsi appresso alla stufa rappresenta un prelievo testuale piuttosto esatto dal testo di Baudelaire, in cui la *Musa venale* cerca «un tizzo per riscaldarsi i piedi violacei»²⁵. Il legame tra le due liriche sembra, però, consolidarsi guardando alla conclusione del sonetto francese, visto che lì l'ispiratrice baudelairiana viene descritta nei panni di un «*saltimbanque à jeun*» che, «*pour gagner son pain de chaque soir*», mercifica sé stesso, esibendosi sul palco: «*Il te faut [...] // [...] étaler tes appas / Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas, / Pour faire épanouir la rate du vulgaire*»²⁶. Anche tralasciando la presenza di una

²³ Cfr. la nota di L. PIETROMARCHI al testo, in C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, a cura di L. Pietromarchi, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 410-11: «la musa accede alla modernità nel segno dell'impovertimento e della degradazione. [...] Sono entrambe figure [la *Musa venale* e l'*Albatros*] che esprimono la volontaria sottomissione della poesia ad un presente asservito alla legge del mercato e, nell'ultima terzina, dello spettacolo. Il povero saltimbanco del v. 12 [«*Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas*», a p. 88] conoscerà [...] una lunga vita, e sempre recherà, nel contrasto tra riso e lacrime (v. 13), le stigmate baudelairiane della dignità offesa dell'artista».

²⁴ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 133. Il testo è brevemente commentato da F. DE NICOLA, *Sulla poesia di Angelo Maria Ripellino*, in *Operai di sogni. La poesia del Novecento in Sicilia*, a cura di G. Raboni, Randazzo, Comune di Randazzo, 1985, pp. 161-81, come emblematico della perdita di fiducia nella poesia, «deprecata per il suo ruolo ammaliatore di vana salvezza», (p. 174).

²⁵ C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, op. cit., p. 87. È il v. 4 del sonetto: «*Ô Muse de mon cœur, amante des palais, / Auras-tu, quand Janvier lâchera ses Borées, / Durant les noirs ennuis des neigeuses soirées, / Un tison pour chauffer tes deux pieds violets?*», che leggo da ID., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 15.

²⁶ *Ibidem*.

plausibile tessera testuale, il nucleo tematico attorno a cui entrambe le liriche gravitano apparirebbe in ogni caso molto simile.

Le suggestioni baudelairiane nella lirica di Ripellino possono persino allontanarsi dall'eredità del tema del poeta calato nei panni di un buffone tragico: Antonio Pane, ad esempio, ha significativamente segnalato come un testo precedente, per stesura, a quelli appena scorsi (risale al 1957)²⁷ possa riecheggiare, se non effettivamente riscrivere, il sonetto delle *Fleurs* che avrebbe inaugurato la storia del Simbolismo. I versi di *Una grande nuvola dipinta*, in particolare i vv. 13-24, sono infatti delle «*Correspondances* crivellate nel gaudio di uno *chassidim*. Ressa di immagini orbitanti nell'Uno. Poesia come operazione di conoscenza»:

Tutto somiglia e si ripete. Gli alberi
s'accartocciano in forma di violini,
su cui il vento suona i suoi ballabili,
imperlati di gocce smeraldine.

La nostra vita è una ricerca assidua
di nascoste e preziose affinità:
spuntano come le orecchie di Mida,
svelando il magico della realtà.

Noi versiamo nei suoni e nei colori
un rigoglio di accese somiglianze,
perché sia il verso analogia di gioia
e il quadro identità della speranza²⁸.

Il testo ha evidenti affinità con il sonetto francese, dagli «[...] alberi / [...] / su cui il vento suona i suoi ballabili», che ricordano da vicino l'effetto “magico” dei profumi baudelairiani, «*Qui chantent les transports de l'esprit et des sens*», alla comunione di suoni e colori (vv. 21-22), che stringe il legame col verso centrale del

²⁷ Lo segnala ancora A. PANE, *Notizia*, in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, Torino, Aragno, 2006, p. 507.

²⁸ Il testo è incluso nei *Versi inediti e rari* inclusi (a p. 434) e sono appunto menzionati da A. PANE, *Introduzione*, in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. XXIV.

francese, «*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*»²⁹, fino all'esplicitazione del senso dell'intero sonetto delle *Fleurs*, nella dichiarazione della ricerca delle *Correspondances* segrete del mondo: «La nostra vita è una ricerca assidua / di nascoste e preziose affinità».

Il discorso intorno all'eredità della poesia baudelairiana – riscontrabile, dunque, nelle liriche di Ripellino sin dalla fine degli anni Cinquanta – si può forse allargare ad altri temi e ad altri ipertesti; è per esempio interessante osservare come, in *Sinfonietta 53*, il poeta faccia riferimento al colore verde paragonando la fine della giovinezza all'arrivo di una demenza autunnale. Gli astratti a cui il testo si rivolge vengono, dunque, personificati nella descrizione degli occhi dei referenti:

È spenta la giovinezza, sebbene a volte sfavillino
ancora i suoi occhi verdastrì e pungenti.
E invece freddi occhi caprini
ha questa autunnale demenza,
questa babele di maschere, in mezzo alle quali indovini
le bolle ectoplasmiche dei conoscenti.
[...]
Quante voci sa indossare la vita, quante
smorfie, ma riso e lacrime cadono nella stessa melma
insalubre e bruciante³⁰.

Un paio di «occhi verdi» viene inoltre menzionato in *Sinfonietta 67c*, ancora a seguito della presentazione di una giovinezza che pare ostinata a resistere:

Ancora la giovinezza mi chiama, falòtica
come le cicogne dello Zwin.
Ancora mi affligge la sua effigie gotica.
Non resisto agli occhi verdi che mi amano,
io, principe carpatico in rovina.
Con archi rampanti i suoi aguzzi violini
mi indemoniano ancora, mi infiammano³¹.

²⁹ Leggo il testo francese da C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 11.

³⁰ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 157.

³¹ Ivi, p. 173.

Un tema simile è svolto nel *Chant d'automne*, nel quale l'arrivo dell'autunno è topicamente paragonato a un "appressamento della morte": «*Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres; // [...] Pour qui? — C'était hier l'été; voici l'automne!*»³². Se, come anticipato, il topos dell'autunno-morte risulta classico, nella seconda parte della lirica viene, tuttavia, interpellato un "tu" femminile che provoca un brusco stacco fra la prima e la seconda strofa, la quale inizia così: «*J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre, / Douce beauté, mais tout aujourd'hui m'est amer*»³³. Insomma, anche per quanto riguarda questa lirica, è forse possibile intravedere una pur tenue prossimità del testo ripelliniano a Baudelaire, almeno a partire da un verso, «non resisto agli occhi verdi che mi amano», con inversione fra i referenti (l'io e il tu, nelle rispettive dichiarazioni) ma simile contestualizzazione (l'appressamento della morte nella stagione autunnale, a cui vengono opposti gli occhi verdi di un femminile solo ipoteticamente salvifico). La presenza del modello appare, in questo caso, molto meno stringente; tuttavia, il riferimento al «principe [...] in rovina» con cui Ripellino si autoidentifica può anche far sì che si verifichi un fenomeno di diffrazione della fonte, dato che l'immagine potrebbe a sua volta trovare un antecedente nel protagonista dello *Spleen* LXXVII, testo che similmente si apre con una proiezione identificativa: «*Je suis comme le roi d'un pays pluvieux, / Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux*»³⁴.

Concludendo, le facce del "prisma" dell'opera di Ripellino, se da un lato possono comunicare incessantemente con un ampio, variegato sostrato tematico, letterario e culturale, dall'altro riescono sempre a rivelare un sistema fortemente coeso, compatto e coerente. L'ultimo esempio che si propone intende proprio verificare in che modo il "gioco di specchi" della poesia ripelliniana possa proseguire anzitutto entro quest'ultima, da una raccolta all'altra, persino quando sostenuto da

³² C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 56-57.

³³ Ivi, p. 57. È mio il tondo.

³⁴ Ivi, p. 74.

spie testuali minime. I primi versi dello *Splendido violino verde* 32 ripropongono il tema della “perdita dell’aureola”, alludendo al «foggiarsi [del poeta] con rappezzi, “scartabelli” e “sbréndoli”» e al suo «costumarsi Arlecchino»³⁵; gli ultimi chiudono il testo sull’immagine di un crepuscolo terminale, silenzioso, nella cui contemplazione il pensiero divaga a considerare altri possibili dimenticati, perduti nella medesima condizione:

Chi potrò salvare con gli stracci dei versi,
con questo ingordo viluppo di inutilzze,
con questa inguaribile malsania di parole
[...]?
Assedia anche me il coprifuoco, il deserto lunare.
Penso ai cionchi sprovvisti di grucce,
ai vecchi e ai malati,
agli abbandonati.
Chi li andrà più a trovare?³⁶

Il finale del testo pare condividere qualcosa con gli ultimi versi del *Cigno*, nei quali, dopo una sequenza di interlocutori simbolici chiamati in causa dallo stesso movimento del pensiero (v. 1, «*Andromaque, je pense à vous!*»; v. 34, «*Je pense à mon grand cygne*»; v. 40, «*Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique*»; vv. 45-48, «*À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais! à ceux qui s’abreuvent de pleurs / Et têtent la Douleur comme une bonne louve! / Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!*») la chiusa della lirica si costruisce in modo simile: «*Je pense aux matelots oubliés dans une île, / Aux captifs, aux vaincus!... à bien d’autres encor!*»³⁷.

Tuttavia, il rimando del *Violino* «ai vecchi e ai malati», anche se può formalmente richiamare il *Cigno* delle *Fleurs*, non ha tanto a che vedere con Baudelaire quanto con la poesia di Ripellino stesso: vi si intravede, infatti, un legame

³⁵ A. PANE, *Introduzione*, in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. XV.

³⁶ Ivi, p. 188.

³⁷ Leggo questi e i precedenti vv. da C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 85-87.

con *Sinfonietta* e in particolare con l'ultima lirica della raccolta, nella quale il richiamo anaforico ai «vecchi» e ai «malati» fa quasi da ritornello:

L'inverno pèrfido abbranca
sul Gran Paradiso camosci e stambecchi.
Scendono a valle i superstiti a branchi.
Soccombono i deboli, i malati, i vecchi
[...]
Scendono a valle, braccati
dai cacciatori di frodo.
Soccombono i deboli, i vecchi, i malati,
si buttano giù dai dirupi, dirupano da crude crode.
In questo bianco, cinereo dies irae,
nella nera demenza del bianco,
agli stambecchi e ai camosci che brancolano
sull' altezzosa montagna corrusca
portate, vi prego, manciate di fieno e di crusca,
non li lasciate morire³⁸.

La poesia conclude *Sinfonietta* in modo inaspettato: non si era sino ad allora fatto riferimento agli stambecchi del Gran Paradiso. Tuttavia, è forse possibile intravedere, anche in questo testo, una riflessione metapoetica, che non si sviluppa propriamente nei termini di un appello alla resistenza della poesia ma che fa piuttosto riferimento alla resistenza di una sensibilità, che forse continuerà a rendere possibile, nel contemporaneo, persino l'esercizio desueto della scrittura in versi. Si tratta di quella stessa sensibilità che, a ben vedere, oltre alla poesia rende anche le traduzioni, le prefazioni e le pagine critiche ripelliniane così immediatamente riconoscibili: perché, come ha scritto Alessandro Fo, Ripellino «si sentì sempre, e a buon diritto, un poeta, e con questo spirito affrontò ogni pagina che si accinse a scrivere, indipendentemente dal genere, dalla sede o dalla destinazione»³⁹.

Federica Barboni

Parole-chiave: Baudelaire, clown, poesia, Starobinski *Vieux saltimbanque*.

³⁸ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 188.

³⁹ A. FO, *Storia di Ripellino – prima parte*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», X, 1989, pp. 109-30: 109.

Angelo Maria Ripellino: il “Professore”

Quarantacinque anni fa, il 21 aprile 1978, Angelo Maria Ripellino ci lasciava all’età di cinquantacinque anni. In questo lungo lasso di tempo hanno visto la luce ricordi di chi l’ha conosciuto, saggi critici dedicati a indagare la sua eredità poetica, critica, giornalistica, bibliografie delle sue opere¹. Dall’angolo di visuale più ampio consentito dalla distanza cronologica, vorrei qui stilare un bilancio del magistero accademico di Ripellino, tratteggiare il suo profilo di docente, il suo modo peculiare di essere Maestro, non solo dal punto di vista didattico, ma anche da quello umano, formativo.

La vita mi ha fatto dono di una lunga vicinanza col “Professore”, dapprima come studentessa (1967-71), poi come borsista e assegnista (dal 1973) alla sua cattedra di Lingua e letteratura russa alla “Sapienza”, fino a quell’irrevocabile 1978. Ho avuto, quindi, modo di osservare da vicino, sperimentare su di me, introiettare, per quanto possibile, la sua maniera di essere “il Professor Ripellino”.

Lo conobbi nell’autunno 1967, l’anno del suo indimenticabile corso sulla poesia di Aleksandr Blok. Ero al secondo anno del corso di laurea in Lingue e Letterature Straniere Moderne, alla Facoltà di Lettere e Filosofia. Stavo seguendo inglese come lingua quadriennale e mi affacciai a russo, che avevo scelto come lingua biennale. L’incontro con lui mi rivelò quel magico mondo cui avrei poi dedicato la mia vita professionale: iniziai col cambiare la lingua quadriennale, suscitando il disappunto del grande anglista Agostino Lombardo, la cui domanda – «Perché ci lascia?» – mi fa ancora stringere il cuore. Non seppi rispondergli. Al tempo, Ripellino teneva lezione per gli studenti di tutti e quattro gli anni di corso in un’ampia stanza, attorno a un grande tavolo rettangolare: lui a capotavola, noi,

¹ Vd. A. PANE, *Nota bibliografica*, in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, Torino, Aragno, 2006, pp. 21-27; ID. *Bibliografia degli scritti di Angelo Maria Ripellino*, in «Russica Romana», XXVII, 2020, pp. 87-133.

incantati, intorno. Uscivo dalle sue lezioni stupefatta, sgomenta: la sua erudizione, i continui rimandi ad altre letterature e ad arti apparentemente lontane dalla poesia mi davano l'esatta misura della mia ignoranza e al tempo stesso mi spingevano a colmare quelle lacune che "il Professore" mi costringeva impietosamente a constatare in me stessa: allora mi mettevo a studiare, a cercare nelle enciclopedie ogni nome che mi suonasse sconosciuto.

Il programma di Letteratura inglese prevedeva la lettura di diciassette libri, a russo invece, all'epoca non esisteva un programma preciso. Alla fine del corso su Blok, sull'onda della suggestione creata dalle sue lezioni e dai temi che vi aveva toccato, portai all'esame un mio, personale, programma che includeva, accanto ai principali titoli russi, un profluvio di testi di altri autori citati a lezione, che io avevo diligentemente "scoperto": Laforgue, Strindberg, E. T. A. Hoffmann, nonché un album di figurini di abiti femminili del primo Novecento – opera di una mia amica che sapeva disegnare –, ricopiati alla Biblioteca Nazionale da giornali dell'epoca. Quando Ripellino mi chiese quali fossero state le mie letture, gliel'elencai, raggiante, e gli porsi l'album, che lui sfogliò attentamente. Un professore "normale" mi avrebbe o compatito o fatto notare il guazzabuglio di letture eterogenee, lui invece mi ascoltò attentamente e alla fine dell'esame mi chiese di lasciargli l'album: non poteva saperlo, ma era la mia gratificazione. Quando Anjuta Maver Lo Gatto, amatissima docente di Lingua russa della Cattedra, mi fece domande su Turgenev e io risposi farfugliando, Ripellino non si scompose e mi diede comunque trenta e lode.

Questo ricordo personale² ben illustra la personalità accademicamente eterodossa di Ripellino, la sua curiosità, la sua attitudine a sconfinare in ambiti assai lontani dalle letterature slave. Quando subentrò a Ettore Lo Gatto sulla cattedra di Lingua e letteratura russa (1961), ne fu onorato e felice ed espresse la sua gratitudine al Maestro in una lettera molto bella, affettuosa, pubblicata di recente, in cui

² Questo e altri episodi della mia frequentazione di Ripellino sono stati brevemente ricordati subito dopo la sua scomparsa, vd. R. GIULIANI, *Una filiazione spirituale*, in *Omaggio a Ripellino*, «La Nuova Rivista Europea», a. III, 1979, n. 10/11, pp. 119-21.

afferitava comunque l'intento di intraprendere, pur nella continuità, un percorso diverso dal suo:

Si, io volevo esser diverso, tentare altre strade, trovare come Treplev³ nuove forme, tuffarmi da acrobata in mosaici e rompicapi a lei estranei, ma la mia ricerca, i miei esperimenti avevano le radici nella sua immensa e abbagliante fatica, nei mille viottoli della sua opera-labirinto, nelle sue invenzioni di poeta [...]⁴.

Ripellino era eterodosso anche per il suo distacco nei confronti della “bassa cucina” accademica, non era un facitore di concorsi, ma piuttosto un poeta prestato all'accademia, che a sua volta lo avvertiva come non omogeneo al sistema. Ho tanti altri ricordi che custodisco come un dono e una lezione di vita e professionale.

Ovviamente, in ciascuno degli allievi il suo magistero di docente si è sedimentato in modi diversi; ma alcuni elementi si impongono come oggettivi, peculiari, originali.

Innanzitutto il suo concetto quasi sacrale dell'insegnamento. Ripellino arrivava nell'allora Istituto di Filologia Slava immancabilmente con un quarto d'ora di anticipo sull'orario della lezione, subito seguito nel suo studio dalla bidella Marcella che lo aggiornava sulle novità (che cosa avesse mai da raccontargli non l'abbiamo mai capito!). Non una volta che fosse arrivato in ritardo. Le sue lezioni erano sempre accuratamente preparate, senza improvvisazioni, basate sulla lettura, l'analisi, il commento dei testi. Egli seguiva immancabilmente una traccia scritta in cui figuravano i testi e il suo commento. Le sue divagazioni erudite e curiose erano strettamente funzionali e complementari all'interpretazione e contestualizzazione dei testi, generalmente poetici. Non parlava mai di sé, della sua vita, della sua vocazione e pratica poetica, dei premi e riconoscimenti che riceveva, non divagava mai su temi

³ Protagonista del *Gabbiano* di Čechov.

⁴ Lettera di A. M. RIPELLINO a E. Lo Gatto del 20 novembre, senza indicazione dell'anno, datata dai curatori al 1961, in *Sono contento di averti continuato. Lettere a Ettore Lo Gatto conservate alla Biblioteca Nazionale centrale di Roma*, a cura di V. Bottone e G. Mazzitelli, con la collaborazione di P. Avigliano, Roma, Biblioteca nazionale centrale di Roma, 2020, p. 153. Il volume mutua il titolo da una frase di Ripellino contenuta in una lettera del 20 settembre 1976: vd. *ivi*, p. 154.

di attualità. Ricordo un'unica eccezione, il 16 marzo 1978, allorché durante la lezione si interruppe per comunicarci che Aldo Moro era stato rapito. Qualche giorno dopo venne all'università per l'ultima volta. Si presentò emaciato, sfiancato dalla sofferenza, nello sforzo estremo di continuare ad essere Maestro a dispetto del male. Volle sedersi al suo posto, e, circondato dagli studenti increduli e commossi, lesse e tradusse a memoria (i suoi occhi erano diventati troppo deboli per decifrare quelle sottili righe nere), una poesia di Pasternak a lui molto cara e che in quel momento si rivestiva di una struggente carica autobiografica:

Oh, s'io avessi allora presagito,
quando mi avventuravo nel debutto,
che le righe con il sangue uccidono,
mi affluiranno alla gola e mi uccideranno.

Mi sarei nettamente rifiutato
di scherzare con siffatto intrigo.
Il principio fu così lontano,
così timido il primo interesse.

Ma la vecchiezza è una Roma
che, invece di ciarle e di ciance,
non prove esige dall'attore,
ma una completa autentica rovina.

Quando detta una riga, il sentimento
manda uno schiavo sulla scena,
e qui l'arte vien meno,
qui respirano la terra e il fato⁵.

Il verso di Eliot «*April is the cruellest month*» avrebbe assunto nella sua vita una tragica concretezza: morì ad aprile – il 21 aprile 1978 –, come il suo amato Majakovskij, di cui amava citare i versi di *La nuvola in calzoni*: «io e il mio cuore non siamo vissuti neppure una volta sino a maggio, / e nella mia vita passata / c'è solo il centesimo aprile»⁶.

⁵ B. PASTERNAK, *Poesie*, intr. e versione di A. M. Ripellino, Torino, Einaudi, 1971⁷, p. 120.

⁶ V. MAJAKOVSKIJ, *La nuvola in calzoni*, in *Poesia russa del Novecento*, versioni, saggio introduttivo, profili biografici e note a cura di A. M. Ripellino, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 269.

Nel privato aveva stabilito un solido e affettuoso rapporto personale con gli allievi della “prima generazione”⁷, i pochi, entusiasti e devoti, che avevano seguito i suoi corsi nei primissimi anni Sessanta, dopo che, nel 1961, era diventato titolare della cattedra di Lingua e letteratura russa alla “Sapienza”. Addirittura li invitava a casa sua, intrattenendosi con loro in interminabili conversazioni. Il ’68 si abbatté con violenza sul piccolo cenacolo che “il Professore” aveva creato; anche se egli non fu mai contestato dai propri studenti, quella magica atmosfera si fece più rarefatta, ma ritornò a vibrare all’inizio degli anni Settanta, quando Ripellino coinvolse gli allievi nella messinscena di due spettacoli da lui diretti e tratti dai drammi lirici di Blok *Balagančik (Il piccolo baraccone)*, andato in scena nella cantina dell’“Abaco” nel 1971, e *Neznakomka (La Sconosciuta)*, rappresentata al “Teatro Politecnico” nel 1974, sempre a Roma. Aveva dato alla sua troupe il nome di “Skomorochi”, vocabolo con cui nella Russia antica venivano chiamati i giullari, i saltimbanchi che percorrevano le campagne.

Ancor prima che il termine divenisse d’uso comune – forse non esisteva ancora – Ripellino a lezione produceva girandole di interdisciplinarietà, da lui coltivata con passione. Del resto, l’attitudine a vedere il collegamento tra varie culture, varie forme d’arte e anche con arti minori, come le stampe popolari e il teatro dei burattini, gli era congeniale – si potrebbe dire, congenita –, presente già nelle sue prime prove adolescenziali di critico e recensore⁸. Nel 1968, nell’introduzione a *Letteratura come itinerario nel meraviglioso* avrebbe reso esplicito il suo metodo critico, rivendicandone la specificità:

volevo leggere con occhi vigili e pronti all’analogia, senza farmi irretire da prospettive fallaci, da omissis, da reticenze [...]. Apprendendo l’amore della compattezza da Puškin e il ritmo da Belyj e da Blok, che anche i

⁷ Vd. la lettera scritta il 18 settembre 1965 dal sanatorio di Dobříš (Boemia) a Gabriella Di Milia, in G. DI MILIA, *Il poeta, il clown e l’armadio di Cechov*, in *Omaggio a Ripellino*, op. cit., pp. 124-25; e la lettera del 1° novembre 1967 a Serena Vitale, *Lettera di Angelo Maria Ripellino a Serena Vitale*, in «il Majakovskij», a. IX, 1998, n. 32, pp. 6-7.

⁸ Vd. le prime recensioni pubblicate, non ancora diciottenne, a libri di N. Lisi e C. Govoni e a un’antologia di narratori ucraini, in A. M. RIPELLINO, *Iridescenti. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, a cura di U. Brunetti e A. Pane, Torino, Aragno, 2021, vol. I, pp. 5-17.

saggi tramuta in cantilene e tessuti lirici, mi convinsi che il discorso critico, trovando nel testo a cui si avviluppa sostegno come una pianta epifitica, può diventare un autonomo poemetto in prosa, con cesure e cadenze e metafore e divagazioni e sortite in campi adiacenti [...]»⁹.

Quest'introduzione costituisce il suo autoritratto da critico (o, il "ritratto dell'artista da critico"): è una dichiarazione d'intenti e di prassi cui restò sempre fedele, mai smentita né negli scritti critici né nell'insegnamento universitario. In questo manifesto critico il termine «analogia» ricorre spesso, a sottolineare la continua ricerca di risonanze, confluenze, echi «fra il lavoro verbale e le zone contigue delle arti e della cultura: oreficeria, balli in maschera, jazz, pirotecnica, cinema, arredamento: giovandomi dell'esempio dei formalisti»¹⁰.

Il fulcro del suo insegnamento era l'approccio filologico all'opera letteraria: per lui era l'analisi testuale la chiave di comprensione della poetica di un autore. La sua lettura critica di un autore era ancorata ai testi, non alle mode e alle tendenze della critica, che peraltro conosceva benissimo e da cui traeva strumenti ermeneutici da utilizzare per il proprio, personale, scavo critico del testo, ma senza epigonismi. Ad esempio, alla fine degli anni Sessanta, quando la cultura italiana scoprì l'opera critica di Michail Bachtin, non lo sentii mai pronunciare, né ho mai trovato nei suoi scritti, il termine "carnevalizzazione", allora sulla bocca di tutti.

In Ripellino, però, lo studio critico non si riduceva mai alla sola analisi formale del testo, alle aride «strutture», perché egli cercava, e stabiliva, un rapporto empatico con la personalità e la psicologia dell'autore, reso possibile anche, o forse soprattutto, dal suo essere a sua volta poeta, dal suo sentire del poeta tutta l'intima fragilità e solitudine. Ripellino si rifiutava di vedere in un'opera solo una somma di congegni stilistici: «la smània delle strutture non si è in me mai disgiunta dal desiderio di indagare le magiche circostanze che le sottendono, il vincolo tra l'assurdità della vita,

⁹ A. M. RIPELLINO, *Introduzione* a ID., *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 6-7.

¹⁰ Ivi, p. 8. Nel saggio su Esenin avrebbe affermato: «Ogni critica, per essere buona critica, deve essere un'irriverenza», in A. M. RIPELLINO, *Esenin*, in ID. *L'arte della fuga*, intr. e cura di R. Giuliani, Napoli, Guida, 1978, p. 156.

che i poeti interpretarono a volte come un incongruo spettacolo, e le più falotiche architetture verbali»¹¹.

Il suo desiderio di strappare gli autori trattati agli stereotipi critici, ai ruoli fissi in cui la storiografia letteraria l'aveva confinati, di salvarli dall'oleografia e dalle "incrostazioni" su di loro sedimentate ci faceva intravedere gli ampi spazi che potevano aprirsi per la critica letteraria. Anche di questo suo pervicace desiderio avrebbe dato conto, ad esempio, nel saggio *Majakovskij ride, Majakovskij piange*: «Quando a Parigi visitai la mostra di Vermeer, per la troppa folla non riuscii a veder niente. Che fatica guardar Majakovskij attraverso la folla. Bisogna fare a gomitate tra le turbe di critici e glossatori, che sono come turisti fastidiosi»¹².

La magica miscela di analisi formale, scavo di un'anima, sicurezza nel giudizio critico e grande sensibilità artistica ha fatto sì che i suoi studi rimanessero a tutt'oggi attuali, ancora validi, anche se, con grande umiltà intellettuale, riconosceva che «la critica è un "travesti" di romanzo e poesia, un alibi. Il critico dissimula una parte di sé e trucca 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)»¹³.

L'osmosi tra metodo critico e metodo d'insegnamento era in Ripellino totale e continua: noi allievi ritrovavamo nelle sue lezioni le stesse «invarianti» presenti nei suoi saggi e sapevamo per esperienza diretta che non c'era divario tra i suoi saggi e le sue lezioni, come non ce n'era tra i saggi, i racconti e le liriche¹⁴.

A lezione egli contemporaneamente insegnava e sviluppava l'analisi, l'interpretazione di un dato fenomeno letterario, di un autore. Il libro *Praga magica* (1973) crebbe e si sviluppò sotto i nostri occhi alle lezioni di letteratura ceca. In lui didattica e ricerca si mescolavano in un risultato di straordinaria acutezza critica, altrettanta potenza formativa e fascino intellettuale. Sapeva come stregare un

¹¹ A. M. RIPELLINO, *Introduzione*, op. cit., p. 9.

¹² A. M. RIPELLINO, *Majakovskij ride, Majakovskij piange*, in ID. *L'arte della fuga*, op. cit., p. 83.

¹³ A. M. RIPELLINO, *Esenin*, op. cit., pp. 158-59.

¹⁴ «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», in A. M. RIPELLINO, *Di me, delle mie sinfoniette*, in ID. *Scontraffatte chimere. Poesie*, a cura di G. Spagnoletti, Roma, Pellicanolibri, 1987, p. 17.

uditorio, e lo stregava. Mentre preparava il corso monografico su Blok nel sanatorio di Dobřiš, scriveva a Serena Vitale, nella lettera già citata: «Preparo il mio corso su Blok e mi auguro un uditorio con occhi sgranati, non una siepe di fagotti di cenci»¹⁵. No, non fummo fagotti di cenci, semmai bambini stregati dalla melodia del pifferaio di Hameln.

Come aveva sostenuto nella prima lezione del corso monografico su Majakovskij (anno accademico 1976-77), Ripellino non ambiva a formare suoi replicanti, che ripetessero a pappagallo le sue tesi, ma a fornire agli studenti quella metodologia e attrezzatura che avrebbe loro permesso di sviluppare un senso critico e formarsi una propria opinione. E ciò è il cuore della missione formativa di un docente. Dopo la sua scomparsa, alcuni allievi hanno ricordato aneddoti relativi al “Professore” e il significato che questi ha avuto nella loro formazione. Serena Vitale ha scritto di lui:

è rimasto per sempre nella mia memoria e nella mia devozione: non gli ho mai dato del tu, non l’ho mai chiamato “Angelo” - era ed è “il Professore”, la figura più luminosa della mia giovinezza, la più importante della mia iniziazione alla cultura in genere, non solo quella russa o boema [...]»¹⁶.

A sua volta, un’altra allieva, Neliana Tersigni, ha ricordato:

Avere studiato con Angelo Maria Ripellino significa non solo avere acquisito la conoscenza della letteratura russa, ma anche e soprattutto non poter più prescindere dalla ricerca spasmodica del bello. Una sensazione sottile e struggente che assorbivamo inconsapevolmente quando in un’aula permeata dallo squallore anodino di tutte le aule universitarie, ci rimbalzavano negli occhi le cupole d’oro della “*Zolotaja Moskva*” di Esenin o ci arrivavano, in timpani ormai pronti alla ricezione, le note della viola d’amore di Majakovskij [...]»¹⁷.

¹⁵ Lettera di Angelo Maria Ripellino a Serena Vitale, op. cit., p. 7.

¹⁶ Lettera di Serena Vitale a Evgenij Solonovič, in «il Majakovskij» cit., p. 6.

¹⁷ N. TERSIGNI, *L’arduo cammino*, ivi, p. 16.

Una volta, per stimolare negli studenti l'attitudine alla critica letteraria, all'assimilazione profonda e creativa di un testo, assegnò loro questo tema: «“Che cosa c'è nell'armadio del primo atto del *Giardino dei ciliegi*?” Cechov naturalmente non lo dice: era tutto da immaginare»¹⁸.

Il “Professor” Ripellino trasmetteva valori, affinava il gusto degli allievi, sovente orientandone col proprio carisma le scelte professionali. Alle sue lezioni si entrava ragazzi e si usciva adulti.

Con gli allievi si era creato un comune sentire, di cui era felice. Scriveva a Gabriella Di Milia il 18 settembre 1965:

spero di riprendere a fine gennaio con un corso su Esenin, e spero di poter tornare al lavoro, ho molte idee e piani e trovate, e taccuini gonfi di appunti, e vorrei divider con voi questo brulichio di pensieri, mi piacerebbe veder continuare in voi quel poco che ho colto e inventato [...]»¹⁹.

E confessava ancora a Serena Vitale:

vagheggio, non dico una “scuola”, ma un'intesa che faccia valere un nostro modo di vedere, di cogliere, di ammiccare, un nostro sistema di lettura dell'arte e forse della vita stessa, un modo a dispetto, caparbiamente diverso, ma immensamente duttile e sveglio, un nostro inconfondibile gusto, un nostro stile. Io sono molto attaccato all'idea d'una nostra solidarietà, di una nostra tenacia di gruppo, di un lavoro comune [...]»²⁰.

Ripellino non ha creato una vera e propria “scuola”, ma nei lavori dei suoi allievi si coglie talvolta il suo inconfondibile, inafferrabile stigma, un'aria di famiglia, un che di comune che ancora affratella.

Nel “Professore” esisteva una netta demarcazione e distinzione tra il campo della politica e quello dell'arte. I tumultuosi e fertili anni Sessanta in Russia stavano

¹⁸ G. DI MILIA, *Il poeta, il clown e l'armadio di Cechov*, op. cit., p. 124.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Lettera di Angelo Maria Ripellino a Serena Vitale*, op. cit., p. 7.

finendo e presto l'URSS sarebbe entrata nell'epoca della stagnazione brežneviana, ma lui non parlava mai della situazione politica, non contaminava i due campi. Come studioso e docente, dell'URSS non gli interessava ciò che accadeva al di là della cortina di ferro, ma la lezione di umanesimo, di vertigine creativa che ci ha trasmesso la letteratura russa. Sarebbe un approccio da ricordare ai nostri giorni, in cui anche Dostoevskij viene considerato da alcuni correo di ciò che sta accadendo in Ucraina.

Fuori dalle aule universitarie Ripellino era un intellettuale dallo spirito libero, non vassallo delle ideologie politiche così come non lo era delle scuole critiche. Nel 1967 assistette a Mosca al IV Congresso degli scrittori sovietici, che descrisse con sarcasmo e sdegno per la pavida e morta acquiescenza al Partito nell'articolo *I topi del regime*, pubblicato sul settimanale «L'Espresso»: «Non mi rammarico di avere assistito a questa tetra commedia, perché ritengo che non mi accadrà mai più di vedere una così folta radunanza di mummie sincronizzate, un così dovizioso museo delle cere»²¹. Definiva l'accollita là riunita un «paradiso di tromboni»²², dov'erano assiepati «scrittorelli, scribi, scrivani, amanuensi, imbrattacarte di tutte le risme, una plebe di austeri 'faticatori della penna' (*trugeniki pera*), di sembianze di legno e di marmo, le quali hanno, per dirla col Sacchetti "quel sentimento che l'uomo morto", solo che non si corrompono [...]»²³. L'articolo gli costò lo status di "persona non grata" in URSS, dove non sarebbe mai più tornato. Nel luglio dell'anno successivo era a Praga come inviato dell'«Espresso», testimone diretto della Primavera di Praga e della sua agonia²⁴.

Il 20 agosto 1968 l'entrata in Cecoslovacchia dei carri armati del Patto di Varsavia lo sorprese a Monaco, da dove rientrò precipitosamente nella capitale boema. Nei due mesi in cui vi rimase, si fece cronista appassionato e indignato di

²¹ A. M. RIPELLINO, *I topi del regime*, in ID., *L'ora di Praga. Scritti sul dissenso e sulla repressione in Cecoslovacchia e nell'Europa dell'Est (1963-1973)*, a cura di A. Pane, con la collaborazione di C. Panichi, prefazione di N. Ajello, contributi di A. Catalano e A. Fo, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 219.

²² Ivi, p. 221.

²³ Ivi, p. 219.

²⁴ Su YouTube è disponibile un suo intervento trasmesso da Rai 3 (*Angelo Maria Ripellino e la Primavera di Praga*) sulla Primavera di Praga <https://www.youtube.com/watch?v=eJyUuPr5nwc> (ultima consultazione: 29 giugno 2023).

quei drammatici eventi, autentico corrispondente di guerra, nei reportage e negli articoli per «L'Espresso» e per altri organi di stampa²⁵. Si calò con parole di fuoco nell'attualità politica. Costretto a rientrare in Italia, scriveva su «L'Espresso» il 1° settembre 1968:

Sono tornato da Praga con disperazione e con rabbia. Dopo aver vissuto per due mesi le speranze e le apprensioni di un popolo, alla cui cultura ho dedicato gran parte della mia esistenza. Tanto più amaro è il mio ritorno in quanto questo magnifico popolo è stato offeso e schiacciato dall'esercito di un altro paese, della cui letteratura io sono da lunghi anni testimone e amico in scritti e lezioni²⁶.

Gli fu vietato l'ingresso anche in Cecoslovacchia, dove però una volta riuscì a tornare, nel 1969²⁷. Aprì la sua casa romana ai fuoriusciti e ai perseguitati del regime. Continuò a sostenere nei suoi articoli il dissenso e a denunciare la repressione, ma nemmeno l'invasione della Cecoslovacchia scalfì il suo amore per la cultura russa, né lo distolse dal proseguire il suo itinerario nel meraviglioso delle lettere russe.

In vita, non ritornò mai più in URSS, ma, da poeta, vi tornò coi suoi scritti. La sua *Praga magica* è uscita in traduzione russa nel 2015²⁸. Per me è stato emozionante vederne l'edizione russa su una bancarella a una fiera del libro allestita sulla Piazza Rossa nel 2018.

L'insegnamento più profondo che ho tratto dalla vicinanza con Ripellino e la sua opera mi è venuto indiscutibilmente dall'aver curato per la stampa alcuni suoi saggi inediti di russistica, toccando quotidianamente con mano il suo metodo di lavoro e la sua peculiarità: dapprima, nel 1978, il breve inedito *Il cilindro di Esenin*²⁹,

²⁵ Ora riuniti in A. M. RIPELLINO, *L'ora di Praga*, op. cit.

²⁶ A. M. RIPELLINO, *Ai miei amici patrioti che sono stati messi in carcere*: ivi, p. 86.

²⁷ Vd. A. PANE, *Storia di Ripellino*, in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 42.

²⁸ A. M. RIPELLINO, *Magičeskaja Praga*, trad. di I. Volkova e Ju. Galatenko, Moskva, Izdatel'stvo Ol'gi Morozovoj, 2015.

²⁹ A. M. RIPELLINO, *Il cilindro di Esenin*, a cura di R. Giuliani e C. Scandura, in *Omaggio a Ripellino*, op. cit., pp. 83-94, e, a cura delle stesse, *Negli anni di «Zivago»: due lettere inedite di Pasternak a Ripellino*, ivi, pp. 97-101; i contributi e gli inediti ripelliniani pubblicati nella rivista sono stati stampati senza i segni diacritici usati nella traslitterazione scientifica. Nel 1984 curai un inedito su Blok: vd. R. GIULIANI, *Da un*

curato in collaborazione con Claudia Scandura, poi i saggi: *Pasternak, Majakovskij ride, Majakovskij piange, Esenin, Blok e Gogoliana*, raccolti in volume nel 1987³⁰, e un saggio su *Anna Karenina*, pubblicato nel 1994³¹.

Come Chlebnikov, Ripellino scriveva anche su materiali poveri e casuali: inviti a teatro, a conferenze, biglietti di auguri, ma, più ordinato di Chlebnikov, riuniva i materiali raccolti in tempi diversi, organizzandoli in un organico discorso critico che prendeva l'aspetto di un variopinto collage, di una festa di forbici e colla. Curare la pubblicazione dei suoi inediti è stato per me come risolvere un rebus, ricomporre un gigantesco puzzle, in quanto i testi erano irti di indicazioni "interne", annotate da Ripellino a proprio uso e consumo, alle volte intelleggibili solo per lui. Ad esempio, indicava le fonti delle citazioni solo col numero del volume e della pagina, ma non l'edizione da cui le aveva tratte.

Nella nota autobiografica *Di me, delle mie sinfoniette*, apparsa postuma, Ripellino si chiedeva che cosa sarebbe rimasto, nel tempo, della sua opera, affidata forse allo zelo di «un unto, barbuto, infelice glossatore»³². Oggi possiamo rassicurarlo: siamo in molti ad aver glossato i suoi lavori; qualcuno di noi è sì barbuto, ma nessuno è unto. E, se non sempre siamo stati felici, la riconoscenza che nutriamo verso il suo magistero ha il sorriso sulle labbra.

La mia vita professionale è stata segnata dal tentativo di percorrere a mia volta l'itinerario del mio Maestro, con la sua stessa meraviglia e curiosità. Sconfinata è la mia gratitudine verso di lui per il mondo che mi ha dischiuso e a cui ho dedicato la

inedito di Angelo Maria Ripellino su Aleksandr Blok, in *Atti del Symposium "Aleksandr Blok"*. Milano – Gargnano del Garda, 6-11 settembre 1981, a cura di E. Bazzarelli e J. Křesálková, Milano, Università degli studi di Milano, 1984, pp. 161-79.

³⁰ A. M. RIPELLINO, *L'arte della fuga*, op. cit., p. 414.

³¹ A. M. RIPELLINO, *Anna Karenina*, a cura di R. Giuliani, in «Russica Romana», I, 1994, pp. 93-119. Il saggio è stato ripubblicato in L. TOLSTOJ, A. M. RIPELLINO, *Per Anna Karenina*, a cura di R. Giuliani, Roma, Voland, 1995, pp. 19-48. R. GIULIANI, *Da un inedito di Angelo Maria Ripellino su Aleksandr Blok*, in *Atti del Symposium "Aleksandr Blok"*. Milano – Gargnano del Garda, 6-11 settembre 1981, a cura di E. Bazzarelli e J. Křesálková, Milano, Università degli studi di Milano, 1984, pp. 161-79.

³² A. M. RIPELLINO, *Di me, delle mie sinfoniette*, op. cit., p. 18.

mia vita professionale, e per essere stato, al di là dell'incommensurabile distanza dei risultati, il mio modello, il mio faro inamovibile e luminoso.

Vorrei concludere facendo mie le parole che Ripellino indirizzò a Ettore Lo Gatto dopo essergli succeduto sulla cattedra di Lingua e letteratura russa: «Fu lei ad aprirmi una rapinosa infilata di porte che davano su incantevoli lontananze, fu lei a rivelarmi le immagini, i nomi, i filtri d'un mondo che doveva affascinare la mia fantasia per sempre»³³.

E dire a mia volta: «Sono contenta di averti continuato».

Rita Giuliani

Parole-chiave: magistero, Ripellino, professore, "Sapienza".

Keywords: *mentorship, professor, Ripellino, Sapienza University.*

³³ Lettera di A. M. RIPELLINO a E. Lo Gatto del 20 novembre [anno non indicato], in *Sono contento di averti continuato*, op. cit., p. 153.

Eva Svobodová e il «pittore barbuto»

I versi di Angelo Maria Ripellino alloggiavano una pattuglia di antroponomi che ne colorano ulteriormente il variopinto lessico, e che si possono a loro volta suddividere in tre categorie: quelli di scrittori o artisti più o meno noti; quelli di personaggi afferenti a finzioni letterarie o artistiche; quelli inventati di sana pianta. Abbiamo, così, nella prima le attrici Irina Petròvna, Hanna Schygulla, Louise Brooks, Rosa Valetti, Pearly White, Marcela Sedláčková (da unire al Romolo Valli identificato nella sua «villa»), i pittori Piero Dorazio, Mimmo Rotella, Franz Marc, Paolo Uccello, i jazzisti Charlie Parker, Cole Porter, Jim Pizzicato¹, gli scrittori Franz Kafka e Max Brod, il circense Gigetto Truzzi; nella seconda Rinaldo Rinaldini², Pancrazio Stornello³, Aquilia Zborowska⁴, Cora Naldi⁵, Johannes Kreisler⁶; nella terza Izzi Pizzi, Isabella Nevada, Ram Bahadur Thakur di Bombay, Sonàl Choksí, Kao-O-Wang.

Vi sono, però, due battesimi che non rientrano in queste tipologie, perché sembrano indicare persone ben reali della cui esistenza non sembra esserci prova diversa da quella fornita dalla poesia che le nomina. L'uno riguarda un Georg Holzmann che, in «Ho pena del fiume Sill» (una delle poesie ispirate ai soggiorni montani consigliati dalla grave malattia polmonare di Ripellino)⁷, è eletto «macellaio

¹ Secondo Umberto BRUNETTI il nome allude a Jimmy Blanton, «contrabbassista jazz famoso per la sua particolare tecnica nel pizzicato e morto giovanissimo a causa della tubercolosi». Vd. il commento ad A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, a cura di U. Brunetti, con due scritti di C. Bologna e A. Fo, Roma, Artemide («Proteo»), 2021, p. 240.

² Titolo di un romanzo di Christian August Vulpius (1798).

³ Anamorfosi di Pangrazio Stornello, «nome scelto dal Diavolo, disceso sulla terra per sposarsi, in una novella di Straparola» (A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, a cura di U. Brunetti, con due scritti di C. Bologna e A. Fo, op. cit., p. 120).

⁴ Allusione al «ritratto di Hanka Zborowska realizzato nel 1917 da Amedeo Modigliani» (A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, a cura di U. Brunetti, con due scritti di C. Bologna e A. Fo, op. cit., p. 176).

⁵ Personaggio del romanzo *Malcom*, di James Purdy (1959).

⁶ Personaggio di E. T. A. Hoffmann.

⁷ Apparsa, con il titolo *Ho pena del fiume*, su «La fiera letteraria», 28 settembre 1952, p. 5. Ora in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, a cura di Federico Lenzi e Antonio Pane, presentazione di Claudio Vela,

del villaggio», «nemico d'anatre e di cavalli», e addebitato di un "crimine ecologico": l'acqua «straziata dai turgidi visceri degli animali che scanna», fatta «calvario di bestie innocenti, / sacco di corna e d'ossa / che rotola rasgando / rasente il cimitero». L'altro, in cima al verso incipitario della poesia n. 19 di *Sinfonietta*⁸, investe una Eva Svobodová che guadagna la nostra curiosità, quale destinataria di una sorta di dichiarazione d'amore postuma appesa all'incontro commemorato nei primi tre versi («Eva Svobodová, quella volta veniste col pittore barbuto, / che oggi è fantasma, colui che inventava paesaggi / di sghembe casette festose sull'orlo di boschi stillanti»), spingendo in più a interrogarci sul «pittore barbuto» che la accompagna e che assume un autonomo rilievo per la sua ricomparsa nella poesia n. 48 della medesima raccolta⁹, dove, fra le tante cose che si profilano possibili in una vuota e accidiosa domenica, c'è «l'arrivo di un pittore barbuto da Praga».

So bene che la buona poesia si regge da sé, che la ricerca di eventuali referenti aggiunge ben poco al suo valore. E il valore di questa poesia sta tutto nell'evocazione di una donna che è dapprima insignita della doppia similitudine «Bella come un abat-jour dalle frange di perle, / ma triste come la luce alabastra di un dancing deserto», e quindi quasi baciata nei «grandi occhi da icona, / i capelli profusi da quadro di Toorop»; sta nella fantasia che accende, invece di spegnere, come dichiara di voler fare, «le candeline moleste della memoria stregona, / i rimpianti dell'irrequietezza lucertola»; sta nell'ammissione del danno consegnata al solenne «Voi siete ancora a distanza materia d'insonnia»; sta nell'accorata espressione dell'inespresso così spesso sotteso ai rapporti umani:

Qualcosa di arcano attanaglia ed aggroppa

introduzione di Alessandro Fo, Torino, Nino Aragno Editore («Biblioteca Aragno»), 2006, p. 409. Nel suo libro autobiografico (*Variazioni su un tema grigio*, Padova, Rebellato, 1972, p. 36), Elisa (Ela) HLOCHOVÁ, la compagna di Ripellino, parla di varie vacanze trascorse negli anni Cinquanta «ai laghi, in montagna, in Austria, in Germania»; e in una lettera a Italo Calvino (4 agosto 1958) è lo stesso Ripellino ad annunciare che trascorrerà «due settimane in una località degli Abruzzi, per sfuggire alla calura romana» (vd. A. PANE, *Notizie dal carteggio Ripellino-Einaudi (1945-1977)*, in «Annali di studi umanistici», vol. VII, 2019, p. 211). Oltre a questa lirica (legata, come la successiva *Sulla strada dei boschi verso Trins*, a una vacanza a Steinach am Brenner, nel distretto di Innsbruck-Land), *Poesie prime e ultime* contempla alle pp. 399-405 il poemetto *Kleine Musik* (in cui figurano il lago tirolese di Plansee e il fiume Lech), a p. 407 *Sul lago di Serrai* (sito nell'altopiano di Piné, in Trentino), a p. 415 *Weissensee* (nome di un lago della Carinzia).

⁸ A. M. RIPELLINO, *Sinfonietta*, Torino, Einaudi, 1972, p. 113.

⁹ «Tutto è possibile la domenica: una qualsiasi sorpresa»: ivi, p. 142.

gli sguardi, ma essi ne hanno vergogna,
un'oscura timidità li contagia,
le ciglia si abbassano e solo le dita
brillano come lunghi lucignoli di bambagia.

Detto questo, sono lieto di condividere una piccola scoperta che illumina il retroterra della poesia. Durante una distratta navigazione sul web, mi sono per caso imbattuto in un catalogo dedicato al pittore ceco Richard Fremund¹⁰, fra le cui pagine virtuali, con mia grande sorpresa, ho visto magicamente apparire, uno dopo l'altro, i nomi di Eva Svobodová e di Angelo Maria Ripellino. La prima vi è detta *rozhlasová režisérka* ('regista radiofonica'), accostata a Fremund come *jeho životní láska* ('amore della sua vita') e *ústřední múza řady portrétů z jeho pozdního neofigurativního klasizujícího období* ('musa centrale di una serie di ritratti del suo tardo periodo classicista-neofigurativo') nonché come compagna e assistente linguistica di viaggi all'estero. Ripellino vi è, invece, curiosamente promosso (se non degradato) *italský diplomat v Praze*, 'diplomatico italiano a Praga' che, assieme al cineasta Jiří Weiss, avrebbe significativamente aiutato il pittore nei suoi contatti italiani.

Il catalogo parla anche di vari viaggi in Italia nella seconda metà degli anni Sessanta (uno dei quali quasi certamente implicato con la collettiva di artisti cecoslovacchi contemporanei allestita a Sampierdarena nel giugno 1965)¹¹ e di un soggiorno più lungo a Roma nella primavera del 1969 (*delší pobyt v Římě na jaře roku 1969*), durante il quale l'artista poté realizzare, presso la *galerii* «Ferro di Cavallo»¹², la sua prima personale all'estero (*svou první samostatnou zahraniční výstavu*)¹³.

¹⁰ *Richard Fremund. Krajiny z let 1959-1965 (Richard Fremund. Paesaggi 1959-1965)*, testo di Marcela Chmelařová, Praha, Orlys Art Auctions, 2011.

¹¹ Vd. il catalogo *Nuove realtà nell'arte della Cecoslovacchia contemporanea. Gross, John, Janoušková, Fremund, Kučerová, Sýkora. La Carabaga Club d'arte, Sampierdarena: dal 5 giugno 1965* (testi di Luigi Tola, Jiří Padrta), Sampierdarena, La Carabaga Club d'arte, 1965.

¹² Il primo termine dell'apotropaico sintagma vi è scritto erroneamente, ma pur sempre alla romana, «Fero».

¹³ A quanto si legge nel catalogo praghese, vi furono esposti diciannove oli per lo più con motivi marini italiani dal 1967 al 1968, disegni e grafica più antica (*devatenáct olejů většinou s italskými přímořskými motivy z let 1967-68, kresby a starší grafiky*). Fremund non figura tra gli artisti della collettiva

Questa mostra è probabilmente la chiave della vicenda riverberata nella nostra poesia. La galleria «Ferro di Cavallo», sita al numero 36 di via Gregoriana, aveva infatti ospitato nel febbraio del 1968 l'esposizione *Collages a Praga 1923-1967*, di cui Ripellino firma, nel relativo catalogo, in condominio con lo studioso ceco *Jiří Kotalík*, la premessa. La sua direttrice, Agnese De Donato, l'aveva istituita nel 1966, per proseguire "con altri mezzi" le attività della libreria «Al Ferro di Cavallo» di Via Ripetta 67, che, a cominciare dal novembre 1957, era stata uno dei luoghi più vivaci della vita culturale romana, e che nel frattempo era stata ceduta a Domenico Javarone e Gianni Toti, diventando nel 1967 anche la sede legale della loro rivista «Carte segrete».

La frequentazione fra Ripellino e Agnese De Donato risale ai primi anni di attività della libreria. È la stessa Agnese De Donato a ricordarlo, nel suo volumetto di memorie¹⁴, menzionando la presentazione di Giancarlo Vigorelli al primo libro poetico di Ripellino, *Non un giorno ma adesso*¹⁵, e illustrandola con una foto che la ritrae con i due scrittori¹⁶. Se la mostra si svolse davvero, come asserisce il nostro catalogo, alla galleria «Ferro di Cavallo», si può dunque immaginare che sia stato proprio Ripellino (impegnato come non mai, al tempo della malinconica eclissi della

“istituzionale” *Arte contemporanea in Cecoslovacchia* (tenuta alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna dal 17 maggio al 15 giugno 1969, sotto il patrocinio dei Ministeri degli Esteri italiano e cecoslovacco), che includeva anche una sezione *Retrospettiva*, con opere di E. Filla, U. Fulla, F. Gross, O. Gutfreund, F. Janoušek, B. Kubišta, F. Kupka, A. Nemeš, V. Preissig, A. Procházka, Z. Rykr, J. Šíma, J. Štyrský, Toyen, H. Wichterlová. Vd. il catalogo *Arte contemporanea in Cecoslovacchia*, prefazione di Palma Bucarelli, introduzione di Jindřich Chaloupecký, Roma, De Luca, 1969.

¹⁴ A. DE DONATO, *Via Ripetta 67. «Al Ferro di Cavallo»: pittori, scrittori e poeti nella libreria più bizzarra degli anni '60 a Roma*, testimonianze di Valentino Zeichen, Franco Purini, Alfredo Giuliani e Antonio Mallardi, Bari, Dedalo, 2005.

¹⁵ A. M. RIPELLINO, *Non un giorno ma adesso*, copertina e disegni di Achille Perilli, Roma, Grafica («Collana di poesia e letteratura contemporanea»), 1960 («Finito di stampare il 20 dicembre 1959»).

¹⁶ A. DE DONATO, *Via Ripetta 67. «Al Ferro di Cavallo»: pittori, scrittori e poeti nella libreria più bizzarra degli anni '60 a Roma*, op. cit., p. 21. Ripellino vi è poi effigiato con Giancarlo Vigorelli e Sandro Penna (p. 36), e con Domenico Javarone (p. 97), figurando anche fra i firmatari del manifesto *Que viva Fidel Castro!*, riprodotto a p. 75 (vi si leggono i cognomi Angeli, Capogrossi, Cascella, Gaul, Mauri, Martins, Nonnis, Novelli, Perilli, Pomodoro, Rotella, Turcato, Vedova, Accardi, Anceschi, Buggiani, Pucciarelli, Sanfilippo, Fratini, Evangelisti, Vivaldi, Parrella, Giuliani), che promuoveva l'estemporanea inaugurata il 20 aprile 1961.

“primavera di Praga”, nella difesa della cultura ceca)¹⁷ a suggerirne la sede, e a promuoverne l’attuazione.

Poiché, come vuole il poeta, «nulla è mai davvero come sembra, / ma almeno sette volte più complesso»¹⁸, la ben suggestiva ipotesi si deve però misurare con un altro fortuito reperto che, confermando il quadro fin qui delineato, porta a modificarne un dettaglio non proprio secondario. Parlo di un testo di Ripellino finora rimasto, per quanto io ne sappia, ignoto alle bibliografie (compresa quella, ahimè, recentemente data alle stampe)¹⁹, il *Richard Fremund*, che presidia, riquadrato, la pagina 81 del numero 10, aprile-giugno 1969, di «Carte segrete»²⁰, recando, in calce, il seguente annuncio: «Mentre il presente numero di CARTE SEGRETE era in preparazione, ci è pervenuta la dolorosa notizia della morte di Richard Fremund in un incidente automobilistico nei pressi di Praga, al suo ritorno da Roma dove aveva esposto alla Libreria “Ferro di Cavallo”»²¹.

Mentre viene a spiegare l’appellativo di «fantasma» dato al «pittore barbuto» della nostra poesia, l’informazione trasmessa nel necrologio (sempre che non tradisca

¹⁷ Fervore soprattutto testimoniato dalla produzione ora raccolta in A. M. RIPELLINO, *L’ora di Praga. Scritti sul dissenso e sulla repressione in Cecoslovacchia e nell’Europa dell’Est (1963-1973)*, a cura di Antonio Pane, con la collaborazione di Camilla Panichi, prefazione di Nello Ajello, contributi di Alessandro Catalano e Alessandro Fo, Firenze, Le Lettere («fuoriformato»), 2008, e dalla corrispondenza con la casa editrice Einaudi (vd. A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di Antonio Pane, introduzione di Alessandro Fo, Torino, Einaudi, 2018, e A. PANE, *Notizie dal carteggio Ripellino-Einaudi (1945-1977)*, op. cit., che a p. 242 riporta questo significativo frammento di una lettera a Guido Davico Bonino [11 settembre 1968], dove Ripellino si dice «in un mare di agitazioni, preso nel vortice dell’assistenza agli intellettuali cecoslovacchi e mutato in centrale telefonica e impresario e piazzista»).

¹⁸ Vd. A. FO, *Corpuscolo*, presentazione di Maurizio Bettini, Torino, Einaudi («Collezione di poesia»), 2004, p. 104 (*al Figlio*).

¹⁹ A. PANE, *Bibliografia degli scritti di Angelo Maria Ripellino*, in «Russica Romana. Rivista internazionale di studi russistici», vol. XXVII, 2020, pp. 87-133.

²⁰ Ripellino vi aveva in precedenza pubblicato (nel n. 1, gennaio-marzo, 1967, pp. 115-19) il *Diario d’Alvernia (dal poema «Nonostante»)*; sua moglie Ela, sullo stesso numero (pp. 96-114), la traduzione di *Svatý Tadeáš a Generalissimus (San Taddeo e il Generalissimo)* di Bohumil Hrabal, e sul numero 7, luglio-settembre 1968 (pp. 51-69), i *Colloqui di esatta fantasia* di Karel Čapek e Tomáš Garrigue Masaryk (tratti da *Hovory s T. G. Masarykem*, 1929).

²¹ Nella pagina Wikipedia intestata a Richard Fremund si legge che l’artista, nato a Praga il 9 aprile 1928, vi scomparve, in un incidente d’auto, il 21 maggio 1969 (nella monografia *Fremund Richard 1928-1969*, consultabile sul sito sophisticagallery.cz, si precisa che il sinistro avvenne sulla Plzeňská třída, vale a dire sulla via Pilsen). Fra le notizie che vi sono contenute, si possono ricordare gli studi all’Accademia di Belle Arti (complicati dalle divergenze con il regime comunista), il culto di Matisse (dovuto a un lungo soggiorno parigino del 1956), la partecipazione ai gruppi Máj 57 (‘Maggio 57’) e Křižovatka (‘Incrocio’), le personali al Palazzo Dunaj di Praga (1956) e alla Galleria Fronta di Praga (1965), le collaborazioni con i teatri Semafor e Rokoko.

un refuso redazionale difficile da ipotizzare, dato che, come sappiamo, la rivista era diretta dai gestori della libreria che avrebbe dato asilo alla mostra) vale anche a spostare la sede dell'evento fremundiano dalla galleria di via Gregoriana alla libreria di via Ripetta: a sciogliere un equivoco credibilmente ingenerato dall'omonimia e dalla permeabilità delle due sedi (come abbiamo veduto, la libreria era solita accogliere rassegne d'arte)²². Pur con un margine di dubbio che non è stato possibile colmare (i repertori bibliografici non registrano un catalogo della mostra e le ricerche sulla stampa dell'epoca non hanno dato frutto), la nuova allocazione potrebbe essere confermata dal fatto che, assieme al testo ripelliniano, la rivista ubicata nella libreria offre, con gesto "monografico", le riproduzioni di quattro opere di Fremund (precisamente *Casette di carte*, 1965 a p. 59, *Villaggio al mare*, 1967 a p. 65, *Villaggio II*, 1966 a p. 73, *Villaggio blu*, 1967 a p. 77), pubblicandone anche, a p. 69, una bizzarra divagazione dal titolo *Come dipingere il quadro «La dama con l'ermellino»*²³.

Quanto al medaglione di Ripellino, che trascriviamo di seguito per intero, ci interessa, oltre che per la sua rarità²⁴, perché dispensa un "commento preventivo" ai «paesaggi / di sghembe casette festose sull'orlo di boschi stillanti» che nella poesia contrassegnano l'opera del «pittore barbuto»:

L'arte di Richard Fremund, uno dei più significativi pittori cèchi dei nostri giorni, unisce una forte disciplina costruttiva, un ingegno meticoloso, alla gioia del colore squillante. L'esuberanza cromatica appresa dai fauves si accorda in lui al desiderio costante di porre in risalto il contorno, la geometria degli oggetti. Lo si avverte in specie nei suoi deliziosi villaggi della Boemia meridionale (1957-58)²⁵. Villaggi addormentati,

²² Lo attesta anche una cronaca romana coeva di «Paese sera» (19 aprile 1969, p. 7), in cui si legge: «Continua con successo la mostra personale del pittore LAMBERTO CIAVATTA alla Galleria CARTE SEGRETE in VIA RIPETTA, 67».

²³ Se ne recupera il paragrafo iniziale: «In primo luogo devi procurarti una vecchia tela eterna, che imbiancherai nei lunghi istanti della tua sofferenza e poi riempirai di sussurri d'amore, di ineffabile tremito, di zig-zag, di silenzio cimiteriale, di volo di uccelli, di incendio di guerre, di calma pomeridiana, di nubi volanti, di dolci ventate di delizia, della spietatezza degli attimi disattenti. Falla asciugare nel vuoto del tempo, che ci osserva assiduamente e servilmente adula i minuti disoccupati della nostra anima».

²⁴ Da anettere idealmente alla raccolta A. M. RIPELLINO, *I sogni dell'orologiaio. Scritti sulle arti visive (1945-1977)*, a cura di Alfredo Nicastrì, con uno scritto di Achille Perilli, Firenze, Polistampa, 2003.

²⁵ *Ripellino sembra qui aver anche presente il catalogo Richard Fremund. Galerie Československého spisovatele v Praze 15.března-9.dubna 1958.*

affastellamenti di sghembe cassette dal tetto a triangolo, di campanili e chiesette, di cassette-giocattolo, di capanne fra umidi boschi stillanti, riflesse nell'acqua di stagni e talvolta turbate nel loro magico sogno, nella loro rêverie acquatile, dall'inserimento inquietante: un barometro, la patacca di un vecchio orologio, un'etichetta, che il pittore, come un arcano personaggio di Hoffmann, un negromante barbuto, vi appende. La contrada incantata e ballatesca, che nasce dalla sequela di questi paesetti, imbastiti con la tecnica embricata dei disegni infantili[,] può far pensare alla pittura di Klee e diagonalmente anche a quella di Josef Čapek. Un ugual fascino spirano i paesaggi marini e le isole azzurre, che Fremund ha dipinto nel '67, dopo un viaggio in Italia. Anche in questo ciclo la festosa melodia del colore si associa all'intensità della linea spessa e incisiva.

Se l'immagine delle «sghembe cassette» e dei «boschi stillanti» sarà reimpiegata nella poesia «svobodoviana»²⁶, quella del «negromante barbuto» ci riconduce all'aspetto fisico di Fremund, quale si può scorgere in vari scatti in bianco e nero di Václav Chochola²⁷, tre dei quali, datati 1965, hanno anche il pregio di restituire le sembianze della leggendaria Eva Svobodová²⁸. Fremund vi appare come un gigante dal faccione gioviale, barba incolta, capelli arruffati e abiti, è il caso di dire, da *bohémien* (quando non in una sequenza di quattro burlesche istantanee da «esterno giorno», a torso nudo e in mutande, mentre si versa acqua da una pentola). Eva Svobodová presenta invece una figura snella, proporzionata e graziosa, con grandi occhi di taglio orientale e una densa capigliatura raccolta a chignon in cui non è difficile riconoscere, a liberarla mentalmente dagli invisibili pettini che ne governano il rigoglio, i «capelli profusi da quadro di Toorop» (quelli, ad esempio, che ingombrano *Le tre spose* o la copertina per *Metamorfoze* di Louis Couperus) celebrati dal nostro Ripellino²⁹.

Antonio Pane

²⁶ Scritta dopo il profilo di Fremund: le liriche di *Sinfonietta* furono composte, a quanto si legge in parentesi sotto il titolo interno della raccolta eponima (il libro, come è noto, contiene anche la ristampa di *Notizie dal diluvio*, già autonomamente apparso, sempre da Einaudi, nel 1969), fra il 1970 e il 1971.

²⁷ Disponibili all'indirizzo URL: <http://www.vaclavchochola.cz/Osobnosti/Fremund.html>.

²⁸ Ritratta rispettivamente con Fremund e Bohumil Hrabal, con Fremund, Bohumil Hrabal e l'artista naïf Václav Žák, e con il solo Fremund.

²⁹ Rielaborazione del mio contributo al Convegno *Angelo Maria Ripellino (1923-1978) maestro e poeta. Nel centenario della nascita*, a cura di Silvia Toscano e Rita Giuliani, Roma, Università «La Sapienza» (Odeion – Museo dell'arte classica – Facoltà di Lettere e Filosofia), 12 giugno 2023.

Ripellino nei Settanta:

l'approccio multisensoriale delle sue cronache teatrali per l'«Espresso»

Ripellino collaborò con «L'Espresso» come critico teatrale fra il 1969 e il 1977; in quel periodo, il lavoro teatrale acquisì sempre più importanza nella sua vita: ad esempio, con la sua apprezzata versione dello *Zio Vanja* di Anton Čechov, rappresentato in 14 repliche, con la regia di Giulio Bosetti, al Politeama Rossetti di Trieste, dal 12 al 27 dicembre 1970; oppure, con l'adattamento del *Processo di Franz Kafka*, messo in scena a Lucca, il 15 novembre del 1975¹, dalla Compagnia della Cooperativa Teatro Mobile diretta da Giulio Bosetti e per la regia di Mario Missiroli. Non si dimentichi che era molto amato dai propri studenti; assieme a loro si dedicò alla realizzazione scenica dei drammi lirici del simbolista russo Aleksandr Blok: il dramma in tre atti *Il piccolo baraccone* (o *Balagancik*), che aveva segnato l'inizio del teatro d'avanguardia in Russia, venne realizzato al romano Teatro dell'Abaco nel 1971; il dramma lirico *La sconosciuta* (datato sempre 1906) venne messo in scena al Teatro Politecnico di Roma, nel mese di giugno del 1974, dalla compagnia "Gli Skomorochi" dell'Istituto di filologia slava dell'Università di Roma².

Le sue *Cronache di teatro, circo e altre arti* («L'Espresso» 1969-77) sono state pubblicate nel 1989 da Bulzoni in un corposo volume – ormai pressoché introvabile – dal titolo *Siate buffi* e a cura di Alessandro Fo, Antonio Pane e Claudio Vela, con prefazione di Agostino Lombardo. In realtà, egli inaugurò la collaborazione con «L'Espresso» già nel 1965, perlopiù con recensioni a opere letterarie di area slava, specialmente russa o boema. Nel '69, mentre si esauriva l'esperienza di cronista e

¹ Cfr. m. ac., *Alle fonti della Praga di Kafka con «Il Processo»*, in «l'Unità», 1° novembre 1975, p. 9. Al riguardo cfr. anche *Il processo di Franz Kafka*, brochure dello spettacolo della Cooperativa Teatro Mobile, regia di Mario Missiroli, con diverse fotografie di scena in b/n, Verona, Anteditore, 1975.

² Cfr. *Angelo Maria Ripellino e il Teatro degli Skomorochi, 1971-74*: intervista di Federico Lenzi ad Alberto di Paola, in «Il Caffè illustrato», n. 11, marzo-aprile 2003. Cfr. anche J. SVOBODA, *I segreti dello spazio teatrale*, a cura di E. De Angeli, prefazione di F. Quadri, Milano, Ubulibri, 1997.

articolista sui fatti di Praga per «L'Espresso» – cominciata nell'estate del '68, quando lo studioso si trovava in vacanza nella capitale ceca –, Ripellino iniziò a pubblicare articoli dedicati allo spettacolo: in tutto sette dal '69 al '72, anno in cui divenne titolare della rubrica teatrale del settimanale.

Fra il 1° ottobre 1972 e il 7 agosto 1977 firmò 212 articoli, per la maggior parte recensioni di spettacoli teatrali ma anche pezzi dedicati al circo, al varietà e all'avanspettacolo. A causa del peggioramento delle sue condizioni di salute, venne sostituito da Rita Cirio nell'estate del 1977; un asterisco in calce lo indicava come “in viaggio”, finché – dopo la sua scomparsa, il 21 aprile 1978 – «L'Espresso» il 7 maggio non gli dedicò una collettanea (n. 18) intitolata *Un poeta con tante patrie – In memoria di A. M. Ripellino*, con testimonianze di allievi e intellettuali amici, tra cui Roman Jakobson, Evgenij Aleksandrovič Evtušenko, Sergio Corduas e Cesare De Michelis³.

Paragonata alle raccolte poetiche o a lavori saggistici originali come *Praga magica* o *Il trucco e l'anima*, la sua produzione di cronista drammatico potrebbe sembrare secondaria o laterale o marginale, specie per la natura di scritti d'occasione delle recensioni. Al contrario, le cronache drammatiche dell'«Espresso» rappresentano, per il lettore e per lo studioso, una vera e propria miniera per ricostruire l'estetica, la cultura e lo stile di Ripellino, al pari dei lavori più noti. Si può affermare, anzi, che siano una sorta di *summa* della sua produzione poetica e saggistica: in quei contributi, infatti, ci si misura con la competenza e con la scioltezza del Ripellino più “maturo”.

Le sue recensioni settimanali erano state rievocate con affetto e commozione da Agostino Lombardo nella breve *Prefazione*⁴ alla preziosa miscellanea prima citata, nella quale si sottolinea più volte l'impossibilità di distinguere le sue pagine creative

³ Di DE MICHELIS si vedano: *Angelo M. Ripellino (1923-1978). Bibliografia*, a cura di C. G. De Michelis e con un disegno di A. Dell'Agata, Roma, Tipolitografia Pellicchia, 1983; la voce *Ripellino, Angelo Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, 2016; URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-maria-ripellino_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-maria-ripellino_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 30 novembre 2023).

⁴ Cfr. A. LOMBARDO, *Prefazione* ad A. M. RIPELLINO, *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti* («L'Espresso 1969-1977»), nella revisione dell'autore e con un inedito ripubblicato a cura di A. Fo, A. Pane, C. Vela, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 26-30.

da quelle critiche. Lombardo, com'era prevedibile, ne analizza soprattutto gli interventi riguardanti spettacoli shakespeariani, non solo per affinità culturale ma anche perché ribadisce che Shakespeare «è una presenza costante nella sua opera e Amleto o il *fool* sempre percorrono le sue pagine»⁵. Per Ripellino, infatti, «tutto il mondo è un palcoscenico»⁶.

Lombardo ne sottolinea a più riprese l'assoluta libertà di giudizio: Ripellino non faceva distinzioni fra drammaturghi ed era capace d'individuare l'unicità di ciascuno, al punto da poter essere considerato egli stesso una sorta di *fool*, un critico teatrale dotato del coraggio necessario a non farsi condizionare né dall'industria culturale né dalle proprie amicizie. Lombardo gli riconosce, infatti, «grande purezza e innocenza, pur innestate in una eccezionale cultura e in una fin prodigiosa capacità di allusioni e intersezioni teatrali, letterarie, figurative»⁷: spregiudicatezza, lucidità, chiarezza estrema e senso dell'ironia. E, forse, soprattutto quell'onestà intellettuale che gli impedisce di essere accomodante nei propri giudizi e che lo induce, al contrario, a manifestare insoddisfazione senza esitazione, qualora lo reputi necessario.

Agostino Lombardo ne ricorda anche l'entusiasmo, la «rara grazia dell'uomo»⁸ e la disposizione quasi “fanciullesca” a essere disponibile all'ascolto, a farsi incuriosire da qualsiasi rappresentazione «prometta motivi d'interesse»⁹. Da «vero professionista (perché c'è in lui un'alta professionalità, dietro l'apparente e divertita svagatezza)»¹⁰, frequenta sia le cantine e le “spelonche” care alle avanguardie (suoi indiscussi cavalli di battaglia, come studioso) sia i teatri stabili e la folla brulicante dei festival. Se anche talvolta manifesta stanchezza, «dovunque si faccia teatro c'è il critico, o, più precisamente, lo “spettatore” Ripellino»¹¹. Uno degli aspetti più interessanti evidenziati da Lombardo è l'atteggiamento di Ripellino, che non è mai

⁵ A. M. RIPELLINO, *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti* («L'Espresso 1969-1977»), op. cit., p. 27.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ivi*, p. 28.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

quello del “giudice”, sebbene abbia sempre un’opinione ben definita riguardo a ogni spettacolo: Ripellino, infatti,

racconta, mima, rimette in scena, lo spettacolo cui ha assistito. Non parte mai da una ideologia e nemmeno da quello che conosce (ed è sempre moltissimo) del testo e dell’autore. Parte dalla scena e la riversa tutta su quel teatrino o circo personale in cui la sua pagina si trasforma. Col risultato non solo di ottenere la partecipazione piena del lettore (che diventa, come lui, «spettatore») ma di comunicargli, fuori da ogni tecnicismo, che cosa sia il linguaggio del teatro [...]»¹².

Un aggettivo per definire Ripellino? «onnivoro»¹³. Ma Lombardo non trascura di valorizzarne la scrittura, «legata al suo oggetto, ma che anche crea un mondo autonomo, che da quell’oggetto amato e perciò raccontato, mimato, analizzato, si diparte per vivere di vita propria»¹⁴.

Al lettore che si domandi perché l’antologia inizia con *Pulcinella cade nella Vistola*¹⁵ si potrà di certo subito, razionalmente, rispondere che gli scritti sono ordinati cronologicamente: eppure, la coincidenza non sembra irrilevante, dato che anche solo il titolo di questo articolo congiunge il mondo caotico e caloroso della napoletanità con quello apparentemente più algido della Polonia, del quale, però, viene immediatamente messo in rilievo l’«umore demoniesco e balzano»¹⁶ dello scrittore e filosofo Stanisław Ignacy Witkièwicz, uno dei pionieri della letteratura europea fra le due guerre e teorico del “formismo” ovvero dell’arte pura, della Pura Forma, avulsa da ogni contenuto reale, nel suo caso condita di un accentuato gusto per la caricatura e per l’orrido. Dal significativo *incipit* traspare, infatti, anche la passione del critico per il periodo dell’avanguardia europea degli anni Venti, di cui fu uno dei più sensibili e competenti conoscitori: «Nei discorsi dei teatròmani occidentali Witkièwicz avrà nei prossimi mesi un risalto simile a quello di Artaud»¹⁷.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. 29.

¹⁴ *Ivi*, p. 30.

¹⁵ *Ivi*, pp. 81-83.

¹⁶ *Ivi*, p. 81.

¹⁷ *Ibidem*.

Ripellino si concentra sulle tre commedie di Witkiewicz, esprimendo fulmineamente anche un implicito giudizio sulla traduzione di Riccardo Landau: «tradotte con giusta asprezza»¹⁸. Lo schema dell'articolo è chiarissimo e preciso: breve premessa che formula una previsione sulla fortuna dell'autore, accenno alle sue traduzioni in italiano, sintetica biografia e linee della sua poetica, fortuna critica dello scrittore e affinità con altri drammaturghi, debiti e influenze su altri autori, brevissimi e acuti cenni alle opere (in genere, le trame vengono omesse perché il recensore dà fiducia al proprio lettore, lo stimola) dai quali emerge la sua completa padronanza dei testi e del contesto di riferimento, alcune citazioni significative dalle opere, un circostanziato giudizio critico sui testi scritti, e un finale a effetto che riassume il “succo” della visione del mondo dell'autore: «Witkiewicz sa rendere mirabilmente la disperata confusione del mondo [...] Nel mutar dei regimi e nel provvisorio di tutti gli schemi ideologici, nella gran mascherata sociale del mondo, ciò che permane è soltanto l'insoddisfazione, l'indistruggibile noia»¹⁹. Da notare al riguardo che “noia” è una parola che ritorna in Ripellino, spesso in contrapposizione dialettica alla “gioia”.

A parte il lessico ricchissimo e lussureggiante, emergono, da queste note, l'intelligenza e la sensibilità del critico di razza, che non scrive per se stesso, compiaciuto della ricchezza della propria cultura, che non ostenta per il piacere di dimostrarsi superiore agli altri, ma che prende per mano il proprio lettore, gli fornisce i riferimenti di base per orientarsi, gli dipinge a tinte chiare lo scenario storico-culturale in cui inserire lo scrittore oggetto d'indagine e le sue opere, e lo conduce a immergersi nella sua poetica in modo il più possibile consapevole. Di certo, non è possibile affermare che chiunque sia in grado di leggere e comprendere appieno ciò che Ripellino descrive, ma un lettore di cultura media o medio-alta viene volutamente posto in condizione d'intendere, seppure talora a grandi linee, ciò che il critico desidera sottolineare. E si ritrova a leggere con gusto una bella pagina di critica uscendone con mille curiosità, ma nessun dubbio da sciogliere: il lettore di Ripellino,

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ivi*, p. 83.

infatti, impara leggendo e viene stimolato ad approfondire da solo e ad approcciarsi ai testi dell'autore del quale, fino a dieci minuti prima, magari ignorava anche l'esistenza. In ciò consiste la grandezza del Ripellino critico: nella profondità di analisi abbinata all'intenzione generosa di parlare al lettore, di coinvolgerlo, di aggiungere qualcosa alla sua conoscenza del mondo. Non solo di stupirlo con la propria padronanza di varie letterature e con un lessico caleidoscopico e brillantissimo.

Ci sembra che si possa parlare, per Ripellino, di un'attitudine spiccata anche all'educazione del lettore, a una forma di altissima divulgazione tesa intelligentemente a far avvicinare al mondo elitario del teatro – a maggior ragione, se estero e non “classico” – un pubblico molto più ampio di quello che questo genere di spettacoli avrebbe avuto senza una guida così preziosa e generosa. E, al contempo, c'è da sottolineare anche la lungimiranza della direzione dell'«Espresso» che, tramite questi articoli di livello raffinatissimo, ha stabilmente riservato per anni uno spazio a un'arte meno “frequentata” dal giornalismo rispetto ad altre, preoccupandosi di educare il gusto dei propri lettori, di stimolare in loro l'affiorare di nuove “necessità”.

È stata riconosciuta allo stile di Ripellino una certa dose di *pathos* (in particolare, nel suo accento poetico, barocco-patetico e tramato di erudizione, assai lontano dai modelli imperanti negli anni '60, caratterizzati da sperimentalismo, impegno e *medietas* linguistica): in particolare, Lorenzo Cardilli²⁰ ha appunto rilevato come «la chiave del procedere critico di *Siate buffi* sia la forte carica di *pathos*, correlata sia allo statuto estetico del teatro, sia alla ripelliniana poetica del meraviglioso»²¹.

A parere di Ripellino²², la critica «non è una recensione sorda, la critica è un fatto di poesia»²³: in varie occasioni, infatti, Ripellino ha affermato la sostanziale

²⁰ 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. Cambiaghi e G. Turchetta, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 111-43.

²¹ Ivi, p. 113.

²² A. M. RIPELLINO, *Il critico teatrale*, in ID., *Solo per farsi sentire. Interviste (1957-1977) con le presentazioni dei programmi Rai (1955-1961)*, a cura di A. Pane, Messina, Mesogea, 2008, pp. 50-54.

²³ Ivi, p. 52.

sovrapposizione di scrittura saggistica, poesia e prosa narrativa²⁴, nonostante il proprio atteggiamento di outsider e il conflitto sempre permanente fra il poeta e lo slavista, l'artista e il cattedratico²⁵.

Anche da queste cronache teatrali emergono con chiarezza la sua tendenza a evitare lo specialismo e la sua attitudine spiccata per il comparatismo e l'interdisciplinarietà. Rita Giuliani²⁶ ha parlato di "ulissismo", in relazione al fatto che le sue «competenze [...], ignorando confini geografici e disciplinari, spaziavano in ambiti culturali straordinariamente ampi: letteratura, teatro, cinema, pittura, musica, arti minori»²⁷.

La posa "eretica" e irregolare di Ripellino si riflette anche nell'ambito della critica teatrale. In primo luogo, infatti, com'è stato notato, quella drammatica di Ripellino è, senza dubbio, una critica di carattere "accademico", piena di riferimenti colti ed eruditi al suo campo di studi. Una scorsa all'indice dei nomi di *Siate buffi* è sufficiente a determinarlo con certezza: ad esempio, Majakovskij ricorre 21 volte, Mejerchol'd 14, Chlebnikov e Blok 8 volte ciascuno. Il registro è alto, forbito, spesso indistinguibile da quello dei saggi; il lessico è bizzarro, prezioso e ricercato. E i continui rimandi intertestuali e interdisciplinari si rivelano di fondamentale importanza al fine di descrivere e valutare le opere oggetto di recensione.

In secondo luogo, la scrittura critica di Ripellino è "creativa": "poetica" in senso etimologico. Ripellino, infatti, concepisce programmaticamente la recensione come una "ri-creazione" verbale dello spettacolo, una sorta di seconda messinscena

²⁴ Ad esempio, si veda "L'arte può salvarci con ferite di gioia", in A. M. RIPELLINO, *Solo per farsi sentire*, op. cit., pp. 39-42.

²⁵ Cfr. A.M. Ripellino *poeta-slavista*. Atti del Convegno di studi di Acireale, 9-12 dicembre 1981, a cura di M. Grasso, fascicolo monografico di «Lunarium», V (1983), n. 21-22. Cfr. al riguardo i componimenti nn. 21 e 29 di *Sinfonietta*, in 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, rispettivamente alle pp. 125 e 133. Sul Ripellino poeta si vedano almeno: G. CERONETTI, *Ripellino poeta*, in «Paragone-Letteratura», 1971, n. 252, pp. 7-23; C. BOLOGNA, *A.M. R. e la magia della scrittura*, in «La Fiera letteraria», 15 giugno 1975, p. 32; F. LENZI, *E noi siamo di domani. Breve ritratto di Angelo Maria Ripellino*, in «Trasparenze», 23, 2004, pp. 3-18; F. PAPPALARDO LA ROSA, *Il fuoco e la falena: sei poeti del Novecento (Caproni, Cattafi, de Palchi, Erba, Piccolo, Ripellino)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.

²⁶ Cfr. R. GIULIANI, *La lezione slavistica di Angelo Maria Ripellino*, in *Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi*. Atti del convegno di studi (Ragusa, 6-7 aprile 2016), a cura di N. Zago, A. Schininà, G. Traina, Leonforte, Euno edizioni, 2017, pp. 11-26.

²⁷ Ivi, p. 11.

che si avvale degli strumenti della parola, seguita sempre dall'interpretazione critica e dal giudizio di valore: «Noi vogliamo leggere lo spettacolo nei suoi colori, nei suoi costumi, nel suo insieme e nello stesso tempo aderire a questo spettacolo con un testo di poesia, con un testo che esprima letterariamente. [...] è un plus, non un minus, che lo spettacolo venga ricreato dal critico», scrive nel già citato *Il critico teatrale*²⁸.

Come accennato, Ripellino è un critico dal gusto eclettico. Probabilmente anche a causa della sua preparazione accademica, ama gli allestimenti “canonici” – ad esempio quelli cechoviani o shakespeariani di Strehler o Visconti –, ma è anche attratto da sperimentatori come Carmelo Bene, Memè Perlini, Carlo Quartucci e Mario Ricci.

Come ha notato Federico Lenzi, i testi raccolti in *Siate buffi* sfuggono a un'univoca classificazione di genere: si tratta di recensioni, sì, ma il volume si può al contempo definire una “galleria di attori e attrici”, un “manuale di estetica teatrale”, un “volume di storia del teatro”, un vademecum registico e un “diario” intimo. Il *corpus* appare variegato da tanti punti di vista: su 220 articoli raccolti in *Siate buffi*, la metà contiene la recensione di un solo spettacolo, ma compaiono anche una dozzina di recensioni di libri di argomento teatrale o affine, e 11 fra scritti d'occasione, articoli di taglio tematico e resoconti di manifestazioni culturali.

Nelle recensioni, come accennato, Ripellino alterna la descrizione talora dettagliata dello spettacolo a considerazioni sulla scenografia e sulle performance degli attori, e a commenti sulle scelte dei registi: per il critico, infatti, le “trovate” di un regista devono sorprendere lo spettatore ed evitare che divenga preda della noia o che sia infastidito dalla sciatteria dell'allestimento. Anche per questo la sua prosa è ipertrofica in senso retorico.

Ripellino ama, infatti, accumulare predicati verbali e predilige le anafore; tende a costruire similitudini e paragoni articolati e sorprendenti, mettendo in evidenza le vitali contraddizioni di cui si nutrono certi spettacoli. La ricchezza del suo lessico e la brillantezza della sua prosa, comunque, non oscurano affatto la lucidità e la coerenza

²⁸ A. M. RIPELLINO, *Il critico teatrale*, op. cit., pp. 52-53.

del suo argomentare: come ha osservato Cardilli, «la scrittura di Ripellino crea un'efficace sinergia tra due aspetti apparentemente antitetici: alla forza centrifuga dello stile – barocco e saturo di virtuosismi descrittivi – corrisponde una linea argomentativa solida e serrata»²⁹. Nelle recensioni di Ripellino, infatti, *ornatus* e linea argomentativa contribuiscono in modo sinergico all'evocazione verbale dello spettacolo e al contestuale processo valutativo. Le scelte di regia, la scenografia, i costumi e gli attori sono, comunque, gli elementi sui quali l'analisi di Ripellino si sofferma più volentieri.

Uno dei suoi studiosi più attivi attualmente, Alessandro Fo³⁰, ha indicato nell'«attenzione alle invarianti» uno dei tratti principali del lavoro saggistico di Ripellino, che utilizza il modello del “sistema solare” o dei “pianeti”, distinguendo fra un nucleo argomentativo forte e una serie di elementi di superficie.

I giudizi da lui espressi in genere sono piuttosto articolati perché egli attribuisce un valore particolare a ogni singola componente dello spettacolo, dal testo drammatico alle risorse sceniche alla “bravura attoriale” degli interpreti. Sebbene parta sempre dal testo drammatico, il critico lo ritiene a tutti gli effetti una sorta di «“materia grezza” da trasformare in spettacolo grazie all'azione della regia»³¹, che non è solo interpretazione o esecuzione, ma è a propria volta gesto creativo. Per adoperare una terminologia crociana, preferisce la trasposizione “bella e infedele” alle imbalsamazioni: il testo va rispettato filologicamente, secondo lui, solo quando si tratta di un'opera poetica riuscita. Altrimenti si rischia di mettere in scena uno spettacolo “tautologico e sterile” senza alcun ritocco e alcun ripensamento: Ripellino detesta la pedanteria, è un anti-accademico e va alla ricerca di trovate, trucchi, bizzarrie. Ammira chi osa: ama ciò che è estremo, che rasenta la follia e l'assurdità; ciò che suscita stupore (come nella migliore poetica barocca). Ama le contraddizioni e considera il dubbio uno “strumento di ricerca”; inoltre, apprezza l'audacia: vuole

²⁹ G. CARDILLI, *Il critico “empatico”: stile e argomentazione nelle cronache teatrali di Ripellino*, art. cit., p. 123.

³⁰ Cfr. A. FO, *La poesia di Ripellino*, introduzione ad A. M. RIPELLINO, *Poesie. Dalle raccolte e dagli inediti (1952-1978)*, a cura di A. Fo, A. Pane e C. Vela, Torino, Einaudi, 1990, pp. V-XXIX e XXXVII-XXXIX.

³¹ G. CARDILLI, *Il critico “empatico”: stile e argomentazione nelle cronache teatrali di Ripellino*, art. cit., p. 127.

essere sorpreso, stupito, ma con freschezza. Non desidera ricevere conferme: ama essere spiazzato. È evidente che provi gusto nella stesura di queste note: si diverte e mira a trasmettere al lettore il proprio divertimento. Gioca e vorrebbe egli stesso essere di-vertito, dis-tratto, trasportato nella dimensione dell’“altrove”.

È un critico “intelligente”, senza dubbio; ma la sua è quella che potremmo definire un’intelligenza emotiva: perché, anche nella scrittura critica, fare appello all’emotività non significa necessariamente peccare dal punto di vista del rigore argomentativo. Semplicemente, ci vuole grande onestà intellettuale nell’argomentare.

L’impressione è che Ripellino, da spettatore, sia alla ricerca degli stessi “ingredienti” con i quali, in un secondo momento, confeziona i propri pezzi al fine di “ri-creare”, “ri-evocare”: oseremmo infatti parlare, nel suo caso, di una “componente performativa” della parola stessa. Ci sembra che la parola di Ripellino si faccia talora quasi corpo, acquisti una sorta di tridimensionalità, non resti piatta sulla pagina, ma ne emerga come fosse un ologramma. Un esempio: in *Goldoni senza parrucca*, pezzo del 1972³², esprime programmaticamente il proprio assenso sull’interpretazione di *Mirandolina* firmata da Mario Missiroli, nel segno dell’opportunità e del calcolo, più che della civetteria. Nell’alludere ai suoi vacui pretendenti, il critico parla di «frotta di frolli aristocratici»³³: la ripetizione a distanza ravvicinata del nesso labiodentale + vibrante “fr” all’inizio del sostantivo “frotta” e poi dell’aggettivo “frolli” evoca come uno scalpaccio convulso, seguito quasi da un fruscio di vesti più adatte all’abbigliamento muliebre. Il suono del nesso consonantico dilata, di fatto, l’evocatività delle parole, che vengono a suscitare e a richiamare alla mente una componente aggiuntiva di carattere fonico che trasforma idealmente la parola scritta in scena: la drammatizza. Le parole, dunque, evocano immagini e il loro suono pare aggiungervi il sonoro: ecco che la bidimensionalità della riga scritta si fa tridimensionalità, insieme movimento nello spazio e fruscio. La scelta del lessico determina e apre, dunque, una dimensione performativa della scrittura, oseremmo dire.

³² Cfr. A. M. RIPELLINO, *Siate buffi*, op. cit., pp. 111-13.

³³ Ivi, p. 111.

Un altro espediente che conferisce concretezza e anima la pagina scritta di creature viventi è il ricorso a paragoni con il mondo animale, neanche sempre esplicitati ma talora impliciti. Un esempio dallo stesso testo del 1972: la definizione di Mirandolina come «creatura civettuola e cinguettante, scappata da una voliera»³⁴. Il gioco sottile in tal caso riguarda sia la sua attitudine a “fare la civetta” sia la tendenza a parlare con voce squillante e melodiosa come quella di un non ben definito volatile; sia l’apertura di una terza dimensione, quella del volo e, dunque, del movimento, della fuga verso un “altrove”. Coinvolgendo varie arti, la parola è divenuta non solo immagine ma sonorità, voce, azione: in altre parole, dramma. E anche questa volta la bidimensionalità della pagina scritta si è sollevata fino alla tridimensionalità del palcoscenico, raggiungendo il lettore oltre la quarta parete. Nella prosa di Ripellino, infatti, “accadono cose” anche quando non si evocano azioni sceniche: e forse questo è l’unico motivo per cui può apparire sensato definire questi piccoli microcosmi animati come “cronache”. Perché, invero, di cronachistico non hanno nulla, essendo non gelido racconto di fatti, ma parole che divengono scene, grazie alla sapiente interazione con altre parole. Ogni parola in Ripellino “pesa”; e, al tempo stesso, è dinamica, leggera: si libra, risuona, riecheggia e fa riecheggiare di sé.

Nell’ottica ripelliniana, infatti, è lo spettatore a collaborare alla generazione del significato di un testo rappresentato. La sua convinzione nella “forza trasformativa” della messa in scena rispetto al testo di partenza si traduce nell’attenzione quasi maniacale per tutti gli aspetti che concernono la materialità dello spettacolo, nelle dimensioni della corporeità, della spazialità e della sonorità. La sua sfida costante è quella di rendere al meglio a parole tutte le sfaccettature di un evento scenico, in modo tale che i personaggi evocati non siano pallide figure esangui, ma abbiano tutta la concretezza e la forza di corpi in movimento. A tale scopo non si fa scrupolo, talora, sebbene pure in contesti raffinatissimi, di ricorrere a un linguaggio anche

³⁴ *Ibidem*. Le bambole vengono definite «civette» nel componimento n. 25 di *Notizie dal diluvio*: si legge in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, op. cit., p. 39.

umile e a un registro basso: in *Tavola rotonda per burattini*³⁵, ad esempio, si parla di «vecchio uccellato»³⁶ o di un attore che «salta come un misirizzi»³⁷ – giocando col significato gergale del termine in una voluta ambiguità. E talvolta anche gli oggetti prendono vita e vengono trasformati in personaggi: si può fare il caso di uno «sterminato lenzuolo avorio»³⁸ di una recensione dell'*Edipo re* di Virginio Puecher del 1975.

Quanto alla già menzionata “noia”, di «tedio»³⁹ addirittura si parla in *Una tarantola sulla lingua*, ambigua cronaca dell'*Oresteia* diretta da Luca Ronconi al Festival dei Due Mondi di Spoleto, uscita nel 1973. Il pezzo è quasi interamente incentrato sulle sonorità, anche se viene introdotto dalle spiacevoli sensazioni fisiche e olfattive del «caldo coloso, caparbio, di untume di caldo, di tanfo di ascelle sudate, sotto pesanti tavole di afa»⁴⁰ (che suscita il ricordo del componimento n. 5 di *Notizie dal diluvio*)⁴¹: il giudizio sull'interpretazione di Ronconi non è espresso esplicitamente, ma le notazioni che si affastellano opprimendo il lettore inducono a pensare che Ripellino voglia suggerire un parere non del tutto positivo. Ciò che, di certo, colpisce è il soffocante accumulo di rilievi di ambito fonico, racchiusi nella formula del «cubismo acustico»⁴²: «la scomposizione volumetrica, il ritmo negroide, l'exasperante sfaccettatura delle frasi», «questa incespicante e segmentata scansione», «il decorso fonico della battuta, disgiunta in una sequela di commi di varia altezza timbrica. L'eloquio cantilenante, torturato da assidue cesure come da colpi di spatola»⁴³, «un malsano toboga vocale, un toboga allentato da indugi prolissi, da larghe lacune di pause»⁴⁴, «A frustate di urli succedono tracolli di voce, bisbigli da scongiurazioni, singhiozzi», «Frangenti di guaiti tesi fino allo spasimo si sfarinano in

³⁵ A. M. RIPELLINO, *Siate buffi*, op. cit., pp. 108-10.

³⁶ Ivi, p. 108.

³⁷ Ivi, p. 109.

³⁸ A. M. RIPELLINO, *Edipo sotto il lenzuolo*, in ID., *Siate buffi*, op. cit., pp. 365-66: 365.

³⁹ A. M. RIPELLINO, *Una tarantola sulla lingua*, in ID., *Siate buffi*, op. cit., pp. 218-20: 218.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Si legge in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, op. cit., p. 19.

⁴² *Ibidem*, come le due citazioni che seguono.

⁴³ Ivi, pp. 218-19.

⁴⁴ Ivi, p. 219, come le cinque citazioni che seguono.

lunghe onde morte». E arriva, infatti, la drastica conclusione: «È chiaro che un simile sminuzzamento su un così faticoso percorso ingenera tedio». Seguono note sulle interpretazioni attoriali di Umberto Orsini, Marisa Fabbri, dei personaggi del coro, di Massimo Foschi, Claudia Giannotti e Mariangela Melato, definiti «inestimabili campioni per un metafisico Laboratorio di Fonologia», ma la chiusa del paragrafo è ancora una volta perentoria: «che inventario di squarciate inflessioni, di gorgogliamenti, di strabocchevoli collere». «Il regista ama le interpolazioni»⁴⁵, un commento su Ronconi che sembrerebbe celare sempre una critica, ma il finale del pezzo apre, a sorpresa, a un elogio, sebbene temperato da un «a suo modo» lasciato quasi distrattamente nel mezzo:

Così il passato e il presente si incastrano, i personaggi di Eschilo svelano tutta la loro sostanza di suono, di pasta verbale e l'ingegnosa impalcatura di Enrico Job a suo modo diventa una galleria di scaffali, un deposito di volumi, di statue, di strumenti di musica, una sorta di intemporale Biblioteca alla Borges.

Come se alla tangibile irritazione per la “fatica” anche acustica sostenuta da spettatore fossero succeduti a freddo, nella mente del critico, almeno un parziale apprezzamento razionale per la lettura di Ronconi e la rivalutazione di alcune sue scelte *a posteriori*.

Una piccola perla di approccio comparatistico, infine, *Il fantasma targato Tokyo*, che in poche righe fornisce un resoconto di alcuni spettacoli giapponesi cui Ripellino ha assistito a Venezia nel 1972: due *nô*, due *kyogen*, un *kabuki*, alcune danze e una mostra nel ridotto della Fenice. Una buona metà del pezzo racconta le trame dei testi messi in scena – «Fragilissime trame, filature di paglia»⁴⁶ –, ma nel finale si va al cuore delle rappresentazioni: «E non solo gli spettri sono spettri in quest'arte, che mima la fugacità della vita, la malinconia: ma lo sono anche i vivi in questo teatro spiritico, a causa della frigidità delle effigi, della demonia delle

⁴⁵ Ivi, p. 220 come la citazione che segue.

⁴⁶ A. M. RIPELLINO, *Il fantasma targato Tokyo*, in ID., *Siate buffi*, op. cit., pp. 105-107: 106.

maschere, del gonfio piumaggio degli sgargianti broccati, che rendono tre volte più grandi le figure»⁴⁷.

La chiusa, poi, è tutta giocata su un parallelo fra Oriente e Occidente:

Il comportamento manieroso da rigide bambole dà agli attori del nô e del kabuki una specie di marionettismo nel gusto di Gordon Craig. Nel kabuki che abbiamo visto il marionettismo sfiorava la comicità. Il pierrotico, liscio Izaemon, il volto ovale imbiancato di polvere di riso, come un ridolini, nel suo amore per Yugiri, espresso con mossette scattanti e aggraziate da fantoccio (per noi un poco operettistico) è un trasognato, bamboleggiante, assai grullo primo amoroso⁴⁸.

Dunque, un approccio alla «noia metafisica del teatro orientale»⁴⁹ che, lungi dallo snaturare l'alterità, la riporta a ciò che è conosciuto proprio al fine di metterla a fuoco, identificando affinità e differenze, e allo scopo di meglio comprenderla (una grande lezione per l'oggi).

L'attenzione di Ripellino ai costumi di scena rientra nella concezione del teatro come regno del fantastico e del travestimento (per rendere il quale egli confessava di leggere riviste di moda per arricchire il proprio lessico specialistico). Le caleidoscopiche *Cronache* ripelliniane – dai titoli sempre stupefacenti e mai scontati – nascono, quindi, allo scopo di suscitare nel lettore la barocca meraviglia del poter assistere allo spettacolo del gran teatro del mondo, e dunque anche a quello della caravaggesca contrapposizione di luci e ombre o dei contrasti cromatici. In tale direzione, probabilmente, va anche l'enfasi sul tema della morte, su quello della fugacità del tempo e della vacuità degli oggetti che talora ci circondano. “Del poeta è il fin la meraviglia”, sì; ma forse la sicilianità di Ripellino consiste anche in quel “basso” – come talora lo definisce egli stesso – profondamente malinconico che

⁴⁷ Ivi, p. 107. Le maschere si ritrovano anche nel componimento n. 30 di *Notizie dal diluvio*: si legge in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, op. cit., p. 39.

⁴⁸ A. M. RIPELLINO, *Il fantasma targato Tokyo*, in ID., *Siate buffi*, op. cit., p. 107. Sui comici cfr. il componimento n. 76 di *Notizie dal diluvio*: si legge in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 94. Alla p. 140 il componimento n. 36 e alla p. 154 il componimento n. 50 tratti da *Sinfonietta* alludono, invece, ai pierrot.

⁴⁹ A. M. RIPELLINO, *Il fantasma targato Tokyo*, in ID., *Siate buffi*, op. cit., p. 105.

accomuna i suoi scritti. E che conferisce organicità a una raccolta che s'impenna tutta anche sul senso transeunte della testimonianza del singolo spettatore, consapevole di assistere all'unicità dell'irripetibile rappresentazione teatrale che poi cerca di restituire al lettore, corroborando la propria descrizione, fortemente soggettiva, col ricorso continuo ad *auctoritates* pittoriche, scultoree, musicali, letterarie, che gli permettono di attingere alla dimensione dell'eterno.

Maria Panetta

Magia versus accademia: Angelo Maria Ripellino

Se non avessi conosciuto Angelo Maria Ripellino, non avrei mai pensato di contrapporre il “magico” all’“accademico”. Non ho scelto io questo tema: mi si è imposto, costringendomi a cercarne le ragioni. La prima è che tutti noi che lo abbiamo conosciuto l’abbiamo considerato una perfetta personificazione di un misterioso contrasto tra magia e accademia. Ma anche come un’eccezionale unione: poeta e professore. La seconda ragione è che questo contrasto porta ispirazioni illuminanti riguardo alla profonda crisi culturale che stiamo vivendo oggi.

L’università rappresenta (dovrebbe rappresentare) l’avanguardia culturale della società, e leggere nel presente con la massima attenzione la sua evoluzione è un nostro dovere. La forza e l’originalità del nostro poeta-professore hanno creato nella cultura accademica come onde circolari che si espandono nel tempo e ci parlano di fenomeni di un valore che, con gli anni, si rivela più e più universale ed essenziale. Magica è la forza della poesia grazie alla sua facoltà di tramutare ogni cosa in un fenomeno nuovo, e di liberare, in questo modo, le facoltà creative dell’essere umano. Penso non ci siano benefici più alti. In questo consiste la missione dell’arte e tale è stato anche il compito che Angelo Maria Ripellino si è dato come pedagogo. Tale è stato ugualmente l’effetto del suo impegno nelle varie arti cui ha dedicato la vita.

Gli anni della sua intensa attività universitaria e artistica corrispondono al passaggio sociale da una fiducia quasi completa nella magia della poesia, nella *poiesis*, nella creatività libera, al suo contrario. Precisamente a un passaggio, profondamente antipoetico, verso il polo opposto della creatività, ossia verso obiettivi freddi e utilitaristici come efficienza, produttività, competenze. Verso un nuovo ordine che il poeta intuisce e teme come un «freddo, / [...] vitreo deserto, che

uniformità»¹. È «l'epoca che ha fame di poesia», sottolineerà Giacinto Spagnoletti nella prefazione a *Scontraffatte chimere*².

“Oggi non ci sono più grandi maestri! Invece di leggere poesie, con gli studenti, insegnate loro i nomi delle città, dei fiumi...”. Cito (e ricordo alla lettera) questa dichiarazione pronunciata circa trent'anni dopo *Sinfonietta* a un Consiglio di Dipartimento di slavistica da una voce sicura di rappresentare una vittoria storica, la vittoria di quell'ordine freddo. La vincita sulla poesia che il grande maestro ben intuiva.

Rubano ai versi figure e cadenza,
pestando, come cavalli di piombo, la vita.
Aridi, tirano in giuoco la scienza,
dal loro squittire il mio cuore è ferito³.

Penso che non si potrebbe esprimere meglio l'abisso creatosi negli ultimi decenni tra i due poli, l'uno magico, l'altro – diciamo – tecnologico.

Angelo Maria ha intravisto nel futuro l'ascendente importanza del secondo polo, ma non gli si è mai piegato, riuscendo a domare con i versi persino la malattia. Era poeta anche quando scriveva saggi, era poeta quando stava davanti agli studenti, era, sì, una personificazione della luminosa magia della poesia:

Poesia, sii sana e feconda.
Poesia non morire
nell'accigliata baraonda
delle formule governative.

Stangate fiscali, equi canoni, blocchi,
scale mobili ed altre invenzioni recondite
accecheranno i tuoi occhi

¹ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, 60, in ID., *Sinfonietta*, Torino, Einaudi, 1972, p. 74 (si legge anche in ID., *Notizie dal diluvio*, *Sinfonietta*, *Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane, C. Vela, Torino, Einaudi, 2007, p. 78).

² A. M. RIPELLINO, *Scontraffatte chimere*, a cura di G. Spagnoletti, Roma, Pellicanolibri, 1987, p. 13.

³ Ivi, p. 102.

come escrementi di rondine.

Fuggi dalla folla di vaniloqui pedestri,
impastati di colla e di sterco,
le frittelle di archivio di peste,
il loro fetido gergo.

Ritaglia gabbiani dal cielo,
continua ad essere magica,
innalzati sullo sfacelo
di un'arida vita letargica⁴.

Pur non possedendo ancora i termini tecnologici, o ignorandoli con disdegno, il poeta avvertiva l'alito mortifero di un'esistenza letteraria digitalizzata postumanistica: «[...] che sbaragli / soffiano da quel futuro»⁵.

Un rombo
orribile cresce, di innumerevoli
spettri spietati che irromperanno
nel cinguettio violinesco delle nostre commedie [...]⁶.

Angelo Maria intuiva, e Guido Ceronetti notava: «Così un poeta manifesta la sua specifica utilità, di tempestivo annunciatore umano di sciagure»⁷. Aggiungiamo che, se le sciagure sono per lo più opere del destino, le crisi della civiltà conferiscono responsabilità precise.

Testimonianze

Ho conosciuto Angelo Maria Ripellino a Praga nel 1969, alla presentazione di *Una notte con Amleto* di Holan al teatro di poesia Viola. Sul piccolo palcoscenico si alternavano nella lettura Ripellino e il grande attore Radovan Lukavský. Impossibile

⁴ Ivi, p. 76.

⁵ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, 60, in ID., *Sinfonietta* cit., p. 74 (si legge anche in ID., *Notizie dal diluvio*, *Sinfonietta*, *Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 78, ultimi due versi).

⁶ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, 3, in ID., *Notizie dal diluvio*, *Sinfonietta*, *Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 17.

⁷ G. CERONETTI, *Ripellino poeta*, in «Paragone», 1971, n. 252, p. 15.

dimenticare quella serata per la sua bellezza, struggente e solenne. Non immaginavamo che questo potesse essere l'ultimo soggiorno di Ripellino a Praga: la sublime poesia sembrava immortale. La sapeva più lunga di noi Vladimír Holan, rimasto a qualche centinaio di metri da lì, dall'altra parte della Vltava, nella sua casa di Kampa, che da vent'anni non abbandonava. Alla storica "caduta del muro" mancavano vent'anni.

Le Parche avrebbero dovuto allungare la vita del giovane poeta, scrittore, docente, traduttore e personaggio di teatro di almeno dodici anni, perché potesse ritornare alla città amata. Forse hanno considerato, le Parche, che, in cinquantaquattro anni, Angelo Maria avesse già creato e donato una quantità di frutti più che abbondante, non per una sola vita laboriosa, ma almeno per quattro. O, invece, volevano risparmiargli il dolore dell'evoluzione antipoetica della sua sede accademica.

Negli anni del suo intenso lavoro, gli anni Cinquanta-Sessanta-Settanta, l'Europa era divisa, scissa in due emisferi. Lobotomizzata: Est/Ovest. Ripellino era uno dei pochi a conoscere la cultura europea nella sua completezza e unità. Era uno dei pochissimi ad avere cognizione e sensibilità riguardo alla distruzione culturale perpetrata nell'Est, nella parte sovietica e in quella cecoslovacca, e non solo. Era ben informato e libero da aggiustamenti ideologici di ogni genere, aveva molti amici poeti e artisti nel mondo appartato oltre la cortina. Non poteva non essere viva in lui nemmeno la memoria della guerra e non potevano mancare nel suo ricchissimo corredo culturale gli avvertimenti riguardanti la crisi della civiltà europea lanciati già nel periodo tra le due guerre dalle avanguardie, da un lato, e, dall'altro, dai grandi scrittori dell'Europa centrale: Kafka, Musil, Broch, Hašek, Gombrowicz.

Con partecipazione e coscienza, egli seguiva gli eventi culturali ma anche le crisi attuali, e non solo quella della Praga invasa da carri armati russi, ma anche per esempio quella della Grecia sopraffatta da colonnelli. "Un calvario su ogni pagina", dice Ripellino; «Una vera esplosione di mitologie note e ignote», chiosa Ceronetti⁸.

⁸ Ivi, p. 21.

I versi che gettano luce sull'attuale malattia sociale sono per lo più gli stessi di quelli che parlano della propria malattia, della prigionia alla *Fortezza d'Alvernia*, ossia dell'ospedale di Dobříš. Esprimono un'angosciata brama di vivere, non nascondono la paura. Allo stesso tempo, però, mettono in gioco la sterminata ricchezza culturale dell'autore, diventando veicoli di un'autentica vitalità.

Così, *La fortezza d'Alvernia*, *Le notizie dal diluvio* e *Sinfonietta*⁹ restituiscono immagini legate all'«infernale contabilità della storia»¹⁰, rendendo presente, anche se non direttamente visibile, un mostro famelico che divora corpi, anche umani: prima di tutto, il proprio. Una forza distruttiva che fa ammuffire, rotolare, dissolvere, sbriciolare oggetti, piante e persino fenomeni naturali. La malattia «imputridisce» perfino la notte; sfilano oscure «vecchiarone e beghine e bertucce [...]»¹¹ e «streghe»¹². Nelle vie di città dove i «[...] lampioni hanno il volto esangue di Cristo,»¹³ e dove «un pugnale di luce trafigge il costato»¹⁴. Cortei di figure grottesche, straziate, deformi e buffe sfilano instancabili: «[...] un rotolare di maschere, / di cere demoniche e bianchi musci di gesso»¹⁵. Tra i «laceri monti di ghisa distorta»¹⁶ il poeta non si fa perdere nemmeno lo spettacolo di una «Tresca buccolica»¹⁷. La sua diagnosi suona così: «nerissima inòpia»¹⁸.

⁹ Le citazioni del collage che segue provengono da *Sinfonietta* (ed. Einaudi 1972 cit.), la quale raccoglie anche le poesie di *Notizie dal Diluvio*.

¹⁰ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, 3, in ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 17.

¹¹ A. M. RIPELLINO, *Sinfonietta*, 17, in ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 121.

¹² *Ibidem*.

¹³ A. M. RIPELLINO, *Sinfonietta*, ed. Einaudi 1972 cit., p. 13 (si legge anche in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, 3, in ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 17).

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, 30, in ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 44.

¹⁶ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, 31, in ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 45.

¹⁷ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, 10, in ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 24.

¹⁸ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, 75, in ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 93.

Sopraffatto dalla derelizione, il poeta si ritrova tra gli «oppressi dalla menzogna, dai compromessi»¹⁹, se non direttamente tra quelli che finiscono «messi alla gogna»²⁰. Piazzata forse giusto all'ingresso di «un circo trascendentale»²¹. Il mio è un caleidoscopio di frammenti che, in un modo o nell'altro, connotano la crisi. Forse fa pensare a qualche folle film d'orrore della fine del Novecento, a una specie del “giorno dopo” ma non americano bensì europeo, con tanti particolari in cui riconosciamo schegge della grande cultura europea.

Occorre notare che, in mezzo ai paesaggi fatti di rottami, di scheletri e di morti vivi, Ripellino non ha mai perso l'orientamento. Al momento giusto decise di porre domande lucide e dirette:

Chi agisce dietro le quinte? Chi manovra le catastrofi?
Chi corrode le corde? Chi custodisce il bestiame?
Chi ci sbalestra nel fango? Chi si diverte a inventare
il cubismo dei crolli e disastri? Da secoli e secoli
sempre lui, sempre lui, sempre lui,
calmo, inesausto, ligio agli orari, inappuntabile²².

Di una lucidità ancora più penetrante e coraggiosa testimonia il poeta quando dichiara che nemmeno la poesia basta come riscatto:

Come illudersi nella poesia, quando alcuni governi
mandano ancora in prigione per divergenza ideologica?
[...]
Come illudersi nella poesia, quando alcuni governi
immergono gli innocenti in vasche di sterco e di urina
e con cachinni di iena, con frigide smorfie da volpe
danno agli oppressi giusquíamo e scopolamina,
perché inventino le proprie colpe?²³

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, 31, in ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 45.

²² A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, 31, in ID., *Sinfonietta* cit., p. 41 (si legge anche in ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 45, ultimi 6 versi).

A questo punto sottolineo un gesto paradossale nella poesia di Ripellino: da un lato, la consapevolezza dell'arrivo di un termine, di una fine, di un imminente *Diluvio*; dall'altro, un'energia degna di una nuova creazione. L'amore per il circo, per il triste arlecchino, per i clown e per i vecchi teatri di periferia costituisce un centro magico tra quello che inevitabilmente dovrà sparire e quello che possiamo creare nuovamente:

Nella mia tristezza entravano masnade
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, desiderabili.
[...] ²⁴.

Quel che conta e che vive è l'energia che fa sorgere, rinascere, agire. Sarebbe esatto chiamarla *poiesis*: è la sola, fra tutte le facoltà, che gli dei donarono all'uomo come possibilità di creazione vera, sovrana e libera. Ricordiamoci che la *poiesis* è il primo obiettivo da distruggere quando si vuole annientare una cultura, una civiltà, una società umana.

Il trucco e l'anima della poesia

Il trucco – e pure l'anima – della poesia di Ripellino si manifestano nel rivelare verità viventi nel nostro mondo spirituale: immagini, spettacoli, eventi lontani nel tempo, personaggi, cose avvenute o solo pensate, immaginate. Di quella stessa vita

²³ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, 66, ed. Einaudi 1972 cit., p. 80 (si legge anche in ID., *Notizie dal diluvio*, *Sinfonietta*, *Lo splendido violino verde*, ed. Einaudi 2007, p. 84, vv. 1-2, 17-21).

²⁴ A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, Torino, Einaudi, 1976, p. 43 (si legge anche in ID., *Notizie dal diluvio*, *Sinfonietta*, *Lo splendido violino verde*, op. cit., n. 39, p. 239, primi 6 versi).

vive anche la città dell'anima di Angelo Maria, la *Praga magica*²⁵. Se non ci fosse, se non esistesse davvero nell'anima e nello spirito la *poesis*, e dunque la magia, lo svuotamento della cultura sarebbe ormai completo.

Oltre a tutti i suoi talenti, Ripellino possedeva la qualità, nobile e preziosa, dell'entusiasmo. In quello consisteva il segreto del suo insegnamento magico. La mia collaborazione universitaria con lui durò, purtroppo, poco più di tre anni: ma furono davvero magici.

Nel corso degli anni successivi, dedicati all'università, ho pensato molte volte a quel maestro (grande, spontaneo e sempre vicino agli amici e ai collaboratori) e spesso constatavo perplessa di non poterlo più immaginare lì. Non ce l'avrebbe fatta a resistere nelle maglie della burocrazia computerizzata: ne sarebbe stato semplicemente espulso. La sua arte di calligrafia colorata ora sarebbe considerata un nonsense, la sua poesia un nulla in confronto al perfetto e con precisione calcolato pensiero binario. Ed egli lo presentava: «Tra due-trecento anni... Perché, scusatemi, posteri, che freddo, / che vitreo deserto, che uniformità / che sbaragli / soffiano da quel futuro...»²⁶. Avendo situato la visione così lontana nel tempo, inaspettatamente il poeta ci si presenta persino ottimista.

Un aneddoto significativo

L'evento più significativo, emblematico, drammatico e indimenticabile per il suo enorme valore simbolico me lo ha raccontato, da testimone diretto, una delle sue allieve più congeniali. Siamo all'inizio degli anni Settanta, o forse ancora agli anni '68-69. A quell'epoca la Facoltà di Lettere esibiva uno dei due volti del male, quello brutale: vandaliche devastazioni, muri rotti, biblioteche rovinare, atti violenti in nome di ideali tanto alti quanto astratti. Il Dipartimento di Studi Slavi, diviso dal resto con una fragile parete di vetro, appariva miracolosamente armonioso, ricco di libri, dotato di modesti studi e improvvisate aulette. Un mondo a sé stante. La parte finale del

²⁵ A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973, I ed.

²⁶ A. M. RIPELLINO, *Sinfonietta*, 60, ed. Einaudi 1972 cit., p. 74.

corridoio serviva da aula principale ed era abilitata a trasformarsi all'occorrenza in uno spazio teatrale. Il Professore, leggendo Holan o Chlebnikov, la mutava in magico palcoscenico.

Un tardo pomeriggio, mentre si stava svolgendo una lezione, alla porta di vetro bussò il capo di una delle squadre di "lotta proletaria". Elegante come sempre, vestito di una camicia bianchissima sotto il completo scuro impeccabile, il Professore aprì la porta. I rivoluzionari, presi forse di sorpresa alla vista dell'elegante signore e delle file di sedie occupate fino all'ultima dagli studenti, si fermarono alla porta. "Chi siete, cosa fate?" domandarono. Pronto e chiaro, Ripellino rispose recitando una specie di riassunto degli slogan "rivoluzionari" con cui la violenza s'impegnava a tramutarsi in giustizia sociale. Disse pressappoco così: "Noi siamo i morti immersi nella retrograda e putrida cultura del passato, nella poesia, nell'arte...".

Immagino la scena: gli studenti paralizzati, qualche secondo di silenzio di tomba. Ci si potrebbe chiedere se Angelo Maria Ripellino avesse avuto paura in quei momenti, o invece voglia di ridere. Personalmente credo che avesse semplicemente un'ispirazione poetica, spettacolare e inconfondibilmente sua. La scena non aveva nulla da invidiare a quelle delle sue poesie, della *Praga magica* o del teatro dell'assurdo. Un vero poeta resta poeta in ogni situazione che la vita gli presenta.

La squadra, spaesata e interdetta, indietreggiò. La distruzione dell'Istituto di Filologia Slava, della sua biblioteca, dei quadri e di altre cose di valore non ha avuto luogo. Sembra che, alla Facoltà di Lettere e Filosofia della Sapienza, quello sia stato l'unico istituto a non aver subito devastazioni, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta. E, per chi non può ricordare, aggiungo che tra gli aggrediti ci sono stati anche dei docenti, in quei giorni.

Ci vuole genio, talento, presenza di spirito e un grande coraggio per trasfigurare un evento di quel genere in spettacolo rivelatore. Ci vuole un'etica senza compromessi. E la magia della poesia vivente. Sì: «Poesia, sii sana e feconda. / Poesia, non morire / Nell'accigliata baraonda...».

Sylvie Richterová

Ripellino, Zabolockij e la poesia burlesca russa

Il mio primo incontro con Angelo Maria Ripellino è avvenuto nel lontano, mitico, autunno del 1968 nell'aula lunga e stretta dell'Istituto di Filologia slava, che allora si trovava alla città universitaria della Sapienza, al primo piano della Facoltà di Lettere e filosofia. Noi studenti, sette-otto al massimo, seduti intorno al lungo tavolo rettangolare, facevamo a gara per arrivare in anticipo e occupare i posti più vicini al professore che, incedendo regale lungo lo squallido corridoio, prendeva posto a capotavola, come una sorta di *pater familias*, e con la sua voce rotonda e ben impostata ci trasportava nel magico mondo delle sonorità russe, per lo più sconosciute alla maggior parte di noi.

Come un prestigiatore dal cappello a cilindro, Ripellino tirava fuori dai suoi quaderni, rigonfi di fogli e foglietti incollati sulle pagine principali, vergati da una calligrafia tondeggiante con pennarelli di tutti i colori dell'arcobaleno, citazioni, riferimenti, nomi di autori e di opere, che gli ascoltatori udivano per la prima volta. Seguivamo in silenzio, con grande attenzione, questo affascinante flusso verbale, questo scenario fatto di sipari e siparietti che si aprivano e si chiudevano, cercando di afferrare ogni parola, e di mettere al posto giusto gli accenti delle parole russe, che per noi, studenti del primo anno, suonavano come una sorta di misterioso abracadabra.

Il Professore leggeva, traduceva e commentava i testi che facevano parte del corso monografico, riusciva con il suo magico tocco a far risuonare versi fino allora sconosciuti e a riversare su di noi stimoli culturali di ogni tipo, spaziando nell'intera cultura europea. Forse Ripellino non si rendeva pienamente conto della complessità e densità delle sue lezioni perché il poeta che era in lui le rendeva, forse inconsapevolmente, una sorta di spettacolo, "un esercizio di giocoleria", immettendo

«nel tessuto dei versi le consuetudini della pittura» e trattando «le parole come tubetti di colori schiacciati da attrarre in viluppi fonetici»¹.

I corsi monografici di Ripellino erano molto ricchi e stimolanti e sembrano, nell'università di oggi, quasi il reperto di un altro mondo. Eppure, hanno formato generazioni di studenti che, a prescindere dal lavoro successivamente intrapreso, ne hanno conservato, a distanza di tanti anni, il ricordo, il segno indelebile, come se avessero partecipato a una cerimonia di iniziazione che ha dato loro il viatico per l'età matura. I corsi che ho seguito durante gli anni di studio, in cui comprendo sia i quattro del corso di laurea sia quelli successivi, quando, in qualità di borsista e poi di assegnista, ho avuto il privilegio di continuare a frequentare le lezioni di Ripellino, costituiscono il terreno su cui è nato e si è sviluppato il mio modo di fare ricerca, di leggere la letteratura e l'arte, di apprezzare la poesia, e che mi ha spinto negli ultimi anni a cimentarmi con la traduzione poetica, a ingaggiare una sfida con le parole che mi permettesse di riprodurre al meglio immagini, sonorità, assonanze.

In generale, il Professore dedicava i suoi corsi alla poesia, tranne qualche eccezione, come avvenne, per esempio, nel 1968-69 con il racconto di Nikolaj Gogol' *Memorie di un pazzo (Zapiski sumasšedščego)* e nel 1973-74 con gli aforismi di Vasilij Rozanov, autore da lui prediletto, su cui scrisse un saggio pubblicato come postfazione alla traduzione italiana di *Foglie cadute*².

Vale la pena di ricordare che non c'erano sue dispense e che solo a partire dal 1971, quando il numero degli studenti frequentanti era cresciuto in maniera esponenziale e le lezioni non si svolgevano più nell'aula ma nel lungo corridoio antistante che era stato occupato all'uopo, si passò alla registrazione delle lezioni che venivano successivamente trascritte al ciclostile. Di questa operazione si occupava la signora Marcella, la fedele bidella, che tutto vedeva e sapeva. Personaggio indimenticabile, non conosceva il russo né nessun'altra lingua, oltre all'italiano: ciò nonostante, riusciva nell'impossibile compito di riprodurre per iscritto un testo pieno

¹ A. M. RIPELLINO, *Congedo*, in ID., *La Fortezza d'Alvernia e altre poesie*, Milano, Rizzoli, 1967, p. 134.

² A. M. RIPELLINO, *Rozanov: ricognizione del suo sottosuolo*, postfazione a V. ROZANOV, *Foglie cadute*, trad. di A. Pescetto, Milano, Adelphi, 1976, pp. 411-89.

di termini stranieri, rendendolo “parlato”, discorsivo, intessuto com’era di citazioni e digressioni che frequentemente interrompevano il corso della trattazione principale.

In questa sede, parlerò del corso che ho seguito nel mio secondo anno universitario (1969-70), quello dedicato alla “Poesia burlesca russa” in cui Ripellino presentava tre poeti semisconosciuti, attivi in secoli diversi, Vladimir Benediktov, Igor’ Severjanin e Nikolaj Zabolockij. L’impostazione del corso, che mostrava l’importanza di una poesia ritenuta minore, spaziando dall’Ottocento al Novecento, evidenziava la modernità, il gusto del nonsense di questi autori e, con grande originalità, mostrava legami e sviluppi futuri di questo tipo di poesia.

Su sollecitazione dello stesso Ripellino³, nel corso della mia attività di ricerca mi sono a lungo occupata di Nikolaj Zabolockij, allargando poi progressivamente la mia indagine allo sperimentalismo in poesia. Il particolare punto di vista che mi ha guidato nell’interpretazione dei testi, consapevolmente o inconsapevolmente, proveniva dall’insegnamento di Ripellino, dai suoi scritti che continuano tuttora a essere per me una miniera di suggestioni preziose.

Vladimir Benediktov (1807-1873) è un poeta quasi dimenticato del primo Ottocento, che cantava l’amore e la natura con una ricercatezza e un virtuosismo che anticipano il modernismo e le avanguardie del Novecento. Scrivendo sul nulla con leggerezza e arguzia, il poeta presenta quadretti con amazzoni, riccioli, occhi neri, coppie che turbinano nel valzer («E il sistema di Copernico / trionfa nei loro occhi»), in un tripudio di volgarità e di banalità, la *pošlost’* russa, che, come ci spiegava il professore, ha una connotazione sia materiale sia morale e non è la stessa cosa del *kitsch*.

I versi di Igor’ Severjanin (1887-1941), fondatore dell’ego-futurismo (uno dei tre gruppi che afferivano al futurismo russo) Ripellino li colloca a metà «tra la rubrica mondana e le canzonette banali»⁴ e, in quello che è, secondo me, il suo libro più ricco, *Majakovskij e il teatro russo d’avanguardia*, definisce l’autore «cantore delle

³ «D’altra parte, va presa in esame la pubblicazione di Zabolockij, un poeta che ha un’importanza quasi uguale a quella di Pasternak», scrive Ripellino a G. Bollati nel 1957: *A. M. Ripellino. Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, introduzione di A. Fo, Torino, G. Einaudi editore, 2018, p. 36.

⁴ *Poesia russa del Novecento*, a cura di A. M. Ripellino, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 41-43 e pp. 229-31.

alcove e dei “boudoirs” delle dame, [...] manipolatore delle parole come ingredienti di una cucina raffinata»⁵. Sia come sia, i suoi «Ananas nello champagne! Ananas nello champagne!», come recita il primo verso della poesia *Ouverture* del 1915, così ridicoli e bizzarri da colpire l’immaginazione, sono rimasti impressi per sempre nella mia memoria.

Evidentemente, le lezioni di Ripellino e, in particolare, questi due poeti, minori ma importanti, a modo loro, come documento di un’epoca, non sono solo un mio ricordo, come mostrano le recenti pubblicazioni curate da Serena Vitale (anche lei allieva di Ripellino) dedicate a Vjazemskij⁶ e Dostoevskij⁷, che rivalutano l’arguzia e l’assurdità delle piccole cose. *Il coccodrillo* (1865), in particolare, è «una birichinata letteraria», come la definisce Dostoevskij stesso⁸, seppure a posteriori, una cosetta insulsa, cui non è certo estraneo il gusto dello scrittore per il gioco in tutte le sue accezioni, che discende dai poeti minori dell’Ottocento, da Vladimir Benediktov, Ivan Mjatlev e altri.

Poco si è scritto sul fatto che Dostoevskij non disdegnasse la parola poetica e se ne servisse in piena libertà, con un fine polemico o scherzoso, nelle improvvisazioni poetiche a carattere giocoso, una parte caratteristica, vivace e del tutto indipendente, della vita quotidiana dello scrittore negli anni Sessanta-Settanta. Non destinate dall’autore alla stampa, queste miniature poetiche presentano non poco interesse sia come forma specifica di polemica dell’autore nei confronti dei suoi oppositori sia come schizzo della vita letteraria del tempo e testimonianza di prima mano per indagare le circostanze della vita dello scrittore in quegli anni.

Un ruolo più complesso e polifunzionale hanno gli intermezzi poetici in quello che si può definire il romanzo più cupo e ideologico di Dostoevskij, *I Demoni*. Scritta fra il 1870 e il 1872, l’opera ha un dichiarato carattere tendenzioso e polemico nei confronti degli ambienti progressisti e ritrae personaggi e fatti reali, travisandoli e trasformandoli, cosa che suscitò grande indignazione. Lo scrittore non disdegnava la

⁵ A. M. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d’avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 15-16.

⁶ P. A. VJAZEMSKIJ, *Briciole dalla vita*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 2022.

⁷ F. DOSTOEVSKIJ, *Il coccodrillo*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 2022.

⁸ Ivi, p. 93.

parodia letteraria e nel romanzo, oltre alla feroce caricatura di Turgenev, il «grande scrittore» acclamato dalla buona società, spicca quella di un pennivendolo da strapazzo, il capitano Ignat Lebjadkin.

A riflettere su questo personaggio, «che sapeva solo bere, e sciorinare sciocchezze»⁹, il fratello ubriacone e parassita della moglie zoppa e semidemente del “demone” Nikolaj Stavrogin, mi ha portato Nikolaj Zabolockij, il terzo poeta del corso monografico dedicato da Ripellino alla poesia burlesca russa. La lettura di un saggio di Venjamin Kaverin, (altro scrittore di cui mi sono occupata dopo la laurea su sollecitazione di Ripellino¹⁰), in cui si ricordava come, dopo aver assistito alla lettura di alcune delle poesie di *Stolbcy (Colonne di stampa, 1929)*, il poeta Pavel Antokol'skij e sua moglie Zoja avessero esclamato che le poesie di Zabolockij sembravano quelle del capitano ubriacone creato da Dostoevskij, e il poeta, lungi dall'offendersi, aveva commentato: «Sì, l'ho pensato anch'io. Ma quello che scrivo non è una parodia, è come la vedo io. È la mia Pietroburgo, la Leningrado della mia generazione: la Piccola Neva, il Canale laterale, le birrerie sul Nevskij. Ecco tutto»¹¹.

Il capitano Lebjadkin, personaggio caricaturale, scrive madrigali come, per esempio, quello dedicato *All'amazzone-stella*, i cui versi che alternano poesia e volgarità, delicatezza e mancanza di gusto, richiamano una famosa poesia di Vladimir Benediktov, *La cavallerizza* che volteggia con i riccioli al vento. Il componimento più famoso del sedicente poeta Lebjadkin, quello dedicato allo scarafaggio, la cui immagine viene metaforicamente sovrapposta a quella dell'uomo, altro non è che la parodia di una parodia, l'elegia di un poeta del primo Ottocento, Ivan Mjatljev (1796-1844), incentrata sulla triste sorte di un innamorato.

Come scrive lo stesso Dostoevskij nella nota redazionale dei *Demoni*, l'imbecillità di Lebjadkin sfocia nella genialità. «I versi sono assurdi. Il pensiero in parte è giusto, ma è espresso scioccamente. Non c'è nessuna verità... ma nello stesso

⁹ F. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, traduzione di A. Polledro, Torino, Einaudi, 1974, p. 89.

¹⁰ «Comincerei con Venjamin Kaverin, che è scrittore ancor oggi in auge e assai interessante. Le sue ultime cose sono fra quelle indicate a Carlo Levi dagli studenti di Mosca»: così scrive Ripellino alla casa editrice Einaudi il 21 gennaio 1956. Cfr. *A. M. Ripellino. Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, introduzione di A. Fo, op. cit., p. 13.

¹¹ V. KAVERIN, *Sčast'e talanta*, in *Vospominanija o Zabolockom*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1984, p. 181.

tempo c'è qualcosa di vero». I versi del capitano Lebjadkin non sono solo assurdità in rima, il frutto della frenesia di un grafomane, bensì il prodotto della distruzione nichilista dell'estetica, la negazione della bellezza dell'arte, sostituita dalla forza del “demonismo”. Si verifica così non solo una trasformazione parodica dell'originale, ma anche un cambio radicale dei poli artistico-ideologici, un rivolgimento di tutto il sistema estetico tradizionale.

Iosif Brodskij si spinge ancora più avanti e, nella prefazione all'edizione americana del romanzo di Andrej Platonov, *Kotlovan (Lo sterro)*, definisce Dostoevskij, per i versi di Lebjadkin, il primo scrittore russo nonsense¹². Un'affermazione che trae spunto, con tutta probabilità, dall'opinione di Anna Achmatova e dalle osservazioni contenute nel saggio pubblicato a Parigi nel 1931 dal poeta Vladislav Chodasevič (1886-1939)¹³. La poetica dei versi del capitano, inconcepibile e scandalosa per il XIX secolo, è, secondo lui, la stilistica dei poeti di avanguardia di *Oberju* (Associazione dell'arte reale), il cui metodo artistico si basava su un nuovo approccio alla realtà. Di questo gruppo, che esordì a Leningrado nel 1928, facevano parte, fra gli altri, i giovani Daniil Charms (1905-1942), Aleksandr Vvedenskij (1904-1941), Nikolaj Zabolockij (1903-1958) e, in modo meno strutturato, il più anziano e già affermato Nikolaj Olejnikov (1898-1937). Esaltando la razionalità dell'illogico e dell'irrazionale, questi poeti creano quello che può essere definito il “teatro dell'assurdo”. Anche se, a posteriori, l'assurdo coltivato da *Oberju* risulterà essere uno specchio profeticamente realistico della vita quotidiana di un paese che scivolava verso l'arbitrio staliniano.

Anna Achmatova, che probabilmente riprendeva un'analoga affermazione di Nadežda Mandel'stam, vedeva in Nikolaj Olejnikov (1898-1937), uomo dalla vita complicata, cosacco che si era unito all'Armata rossa nel 1918, il vero continuatore dell'opera del capitano Lebjadkin¹⁴:

¹² A. PLATONOV, *The Foundation Pit*, English translation by Thomas Whitney, Preface by Joseph Brodsky, Ann Arbor, Ardis, 1973.

¹³ V. CHODASEVIČ, *Poezija Ignata Lebjadkina*, in «Vozroždenie», 10/1931.

¹⁴ N. MANDEL'STAM, *Vtoraja kniga*, Moskva 1999, p. 313.

Amavo una mosca follemente!
Amici, è stato tanto tempo fa,
quando ancora ero giovane,
quando ancora giovane ero¹⁵.

Poeta satirico, con i suoi versi grotteschi che assomigliano straordinariamente a quelli di Vladimir Benediktov per le metafore ardite e l'uso spregiudicato dei registri linguistici, caratteristiche che Ripellino aveva sottolineato nelle sue lezioni, Olejnikov costringe il lettore a ridere di sé stesso, perché a soffrire e a morire non è lui ma l'animale di turno: la carpa, la mosca o lo scarafaggio. Nel sistema di valori del poeta, l'individuo sembra non avere un'anima, è solo un insieme di ossa, grasso e fegato, cosa che lo apparenta a qualsiasi altro essere vivente, anche a un insetto.

Anche Nikolaj Zabolockij, che esordì nel 1929 con la raccolta poetica *Stolbcy* (*Colonne di stampa*), disegna con toni grotteschi e parodici l'assurdità del reale, satira impietosa di una società alienata e volgare. Sullo sfondo di una Leningrado sguaiata, sbilenca, si muove un universo popolato da piccoli borghesi, da provinciali inurbati, da personaggi triviali, che compiono gesti banali con la solennità delle divinità dell'Olimpo. Ripellino tradusse alcune delle prime liriche di Zabolockij nel suo *Poesia russa del Novecento* (Guanda 1954), dove definì il suo mondo «bislacco e stralunato»¹⁶. Il poeta «deforma la realtà in apparenze che rassomigliano ai riflessi di specchi mostruosi». Le prostitute hanno «braccia smaltate» e «gomitoli di capelli arancione», i boccali «si radunano a conclave», il samovar è «il sacerdote delle stanze», tutte immagini grottesche che affondano le loro radici nella poesia del XIX secolo, nei versi del capitano Lebjadkin.

Fin dal suo apparire, la raccolta *Colonne di stampa* suscitò grande interesse e altrettante polemiche. Zabolockij fu accusato di evadere dalla realtà sociale e di dipingere un mondo di «morbose visioni fantasmagoriche», un giudizio che si fece ancora più negativo all'apparire del suo controverso poema sulla collettivizzazione, *Il*

¹⁵ F. DOSTOEVSKIJ, *I versi del capitano Lebjadkin*, a cura di C. Scandura, Roma, Elliot, 2023, p. 81.

¹⁶ *Poesia russa del Novecento*, a cura di A. M. Ripellino, op. cit., pp. 86-88, pp. 370-77.

*trionfo dell'agricoltura*¹⁷, in cui animali sapienti e contadini irsuti si interrogano sull'esistenza dell'anima. Il poema costituì, assieme alla prima raccolta, uno dei principali capi di accusa contro il poeta, che fu arrestato nel 1938. Condannato a cinque anni di lager, scontò la pena nei pressi di Magadan, la capitale dei GULAG.

In un campo nei pressi di Magadan,
in mezzo a pericoli e disgrazie,
fra le esalazioni della nebbia gelata,
andavano in fila dietro alla slitta¹⁸.

Dopo la liberazione, gli fu concesso, nel 1948, di stabilirsi a Mosca. Il poeta si dedicò, però, quasi esclusivamente alla traduzione: poeti georgiani, ma anche Rabelais e, solo dopo la morte di Stalin (1953) e l'avvento del "disgelo" chruščeviano, riprese a scrivere.

Il 1957 fu per lui un anno cruciale: pubblicò la sua quarta raccolta, *Stichotvorenija (Poesie)*, che inaugura un nuovo periodo della sua poetica, in cui privilegia una scrittura limpida e rasserenante, e gli fu permesso, dopo molte esitazioni, di far parte della prima delegazione ufficiale dell'Unione degli scrittori invitata nel nostro paese dall'Associazione Italia-URSS. La richiesta di includere Nikolaj Zabolockij nella delegazione, di cui fecero parte, fra gli altri, i poeti Boris Sluckij, Aleksandr Tvardovskij, Vera Inber, Leonid Martynov e che era guidata dal potente segretario dell'Unione degli scrittori, Aleksej Surkov, era stata avanzata da Angelo Maria Ripellino che apprezzava molto Zabolockij, come si evince anche dalla lettera a Giulio Bollati del novembre di quello stesso anno: «Va presa in esame la pubblicazione di Zabolockij, un poeta che ha un'importanza quasi uguale a quella di Pasternak. Io possiedo le sue poesie in varianti definitive, non ancora apparse in Russia. Vi prego di non dimenticare questo nome: Nikolaj Zabolockij»¹⁹.

¹⁷ N. ZABOLOCKIJ, *Il trionfo dell'agricoltura*, a cura di C. Scandura, Bracciano, Del Vecchio, 2021.

¹⁸ F. DOSTOEVSKIJ, *I versi del capitano Lebjadkin*, a cura di C. Scandura, op. cit., p. 103.

¹⁹ Lettera del 22 novembre 1957, in A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A.

Cosa colpiva particolarmente Ripellino nella poesia di Zabolockij? Sicuramente la sua capacità di dipingere con colori densi e accesi, scenette grottesche, da teatro infantile; il sistema poetico molto vicino a quello di Velimir Chlebnikov, che Ripellino tradusse magistralmente²⁰; il particolare metodo creativo, basato sul fondamento dell'arte analitica, sull'«occhio che vede e conosce»²¹. All'inquieto poeta-profeta dei cubo-futuristi, spesso paragonato a una gru per il suo aspetto grifagno e le lunghe gambe, Zabolockij è in effetti legato da molti elementi: dall'idea della coincidenza fra futuro e passato, per cui l'avvenire non è quel che avverrà ma quello che è già avvenuto, che è già storia; dalla passione per lo stile poetico del Settecento, dal gusto per l'utopia, dall'interesse per il mondo animale. Le metafore, il gusto delle iperboli e delle perifrasi, il pathos ironicamente didattico apparentano la scrittura di Zabolockij a quella delle odi di Deržavin e Cheraskov²², mescolando cadenze e sfarzo pittorico. L'immaginazione visiva consente al poeta di vedere il mondo con gli occhi del pittore e di pensare per immagini. L'idea della precisa disposizione degli oggetti, la deformazione dello spazio, la scelta delle metafore secondo il principio della corrispondenza fra forme e colori, la raffigurazione delle nature morte, la commistione fra letteratura e arti visive sono tutti elementi che intrigano sia il poeta sia lo slavista Ripellino.

L'autorizzazione alla partenza venne concessa, ma Zabolockij, che soffriva di cuore e aveva già avuto un infarto nel 1955, non potendo viaggiare in aereo, partì in treno assieme a Boris Sluckij e arrivò a Roma quando ormai gli incontri in quella città si erano conclusi. Con gli altri membri della delegazione, il poeta intervenne alla tavola rotonda organizzata a Firenze, dove incontrò Angelo Maria Ripellino, Vittorio Strada, Carlo Levi, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, mantenendo sempre un atteggiamento di estrema prudenza. Con Ripellino legò più che con gli altri poeti italiani e fu a lui che regalò una copia dell'edizione originale di *Stolbcy (Colonne di*

Pane, introduzione di Alessandro Fo, op. cit., p. 36.

²⁰ A. M. RIPELLINO, *Tentativo di esplorazione del continente Chlebnikov*, in ID. *Poesie di Chlebnikov*, Torino, Einaudi, 1968, pp. V-XCII; ID., *Saggi in forma di ballate*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 77-150.

²¹ Ivi, p. LXXII.

²² A. M. RIPELLINO, *Diario con Zabolockij*, in «L'Europa letteraria», 5-6, 1960; ID., *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 251-66.

stampa) del 1929, che aveva portato con sé in vista di una possibile pubblicazione italiana.

Nel 1957 mi diede una copia di questa raccolta, con le sue correzioni inserite tra i versi stampati e con grandi tagli a matita rossa, dei tagli che escludono spietatamente alcuni dei versi più significativi. Non si può tener conto di queste modificazioni (anche Pasternak, negli ultimi anni, avrebbe voluto riscrivere le sue vecchie liriche, rifondere i gioielli verbali di *Sestra moja žizn'!*)²³.

Ripellino considerava *Stolbcy* uno «fra i libri più vividi e più bislacchi della poesia russa di questo secolo»²⁴ e riteneva che, con il continuo rifarli, Zabolockij avesse decisamente peggiorato quei versi straordinari²⁵. I due si incontrarono in Italia e in seguito anche a Mosca; legati dal comune interesse per la poesia, intrattennero rapporti cordiali, anche se Ripellino definì Zabolockij «solenne, coi capelli lisciati e gli occhiali rotondi, con un'aria di meticoloso farmacista all'antica»²⁶ un commento che non piacque troppo al poeta russo che, con l'amico Boris Sluckij, commentò a propria volta che Ripellino sembrava un parrucchiere²⁷.

Nel 1958, come racconta anche Evgenij Solonovič in un'intervista recentemente pubblicata²⁸, Ripellino, giunto a Mosca su invito dell'Unione degli scrittori, andò a trovare Zabolockij, e parlò con lui di Chlebnikov, di poesia ma anche di future traduzioni. Zabolockij era tornato dal GULAG piuttosto malandato e morì in quello stesso anno (1958), ma fece in tempo a tradurre tre poesie di Ripellino, *Non ho mai detto d'esser solo*, *Febbraio e Domenica*, per la smilza antologia *Iz ital'janskich*

²³ A. M. RIPELLINO, *Diario con Zabolockij*, op. cit., p. 264. Questa copia originale con gli autografi di Zabolockij, acquisita dalla sezione di Slavistica (allora Biblioteca di Slavistica) assieme a tutto il patrimonio librario di Ripellino, è conservata presso la Biblioteca di Lingue e letterature straniere della Sapienza.

²⁴ A. M. RIPELLINO, *Diario con Zabolockij*, op. cit., p. 255.

²⁵ C. SCANDURA, *Materiali per un'edizione critica delle liriche di Zabolockij: le varianti di Stolbcy*, in «Ricerche slavistiche», voll. XXIX-XXXI, 1982-1984, pp. 247-67.

²⁶ A. M. RIPELLINO, *Diario con Zabolockij*, op. cit., p. 264.

²⁷ Cfr. N. ZABOLOCKIJ, *Žizn' N. A. Zabolockogo*, Moskva, Soglasie, 1998, p. 513.

²⁸ *Intervista a Evgenij Solonovič*, prefazione di C. Scandura, Frosinone, Queen Kristianka edizioni, 2023, pp. 52-54.

*poetov*²⁹ (*Dai poeti italiani*), la prima dedicata in Russia a poeti contemporanei italiani e in cui Ripellino compare con ben otto poesie (Montale solo con tre). Oltre alle tre citate: *Il cigno Iscanus*, tradotta da Leonid Martynov; *Amleto*, *Tubi di pantaloni*, *Profezia e Mattino*, tradotte da Boris Sluckij. Un omaggio che Ripellino ricambiò qualche anno dopo, traducendo una quindicina di poesie di Zabolockij per la sua nuova antologia, *Nuovi poeti sovietici*, dove scrive che l'opera del poeta «accosta e raccorda i lontani anni '20 all'età che viviamo»³⁰.

A Zabolockij ricorrerà nuovamente Ripellino nel suo famoso articolo *I topi del regime*³¹ in cui, per descrivere i membri del Presidium al IV Congresso degli scrittori sovietici (1967), userà l'espressione siedono «ritti come spari di fucile», tratta proprio da quella raccolta del 1929 che era costata l'arresto al suo autore nel 1938. L'articolo fece diventare Ripellino “persona non grata” e gli inibì per sempre la possibilità di tornare in Russia. Nel 1968, dopo la fine della “Primavera di Praga”, il divieto di ingresso venne esteso anche al paese che allora si chiamava Cecoslovacchia.

Concludendo questo mio ricordo di Angelo Maria Ripellino, genio poliedrico che ho avuto la grande fortuna di incontrare negli anni della mia formazione, vorrei citare le sue poesie tradotte in russo da Nikolaj Zabolockij. La prima, *Domenica*, pubblicata nella raccolta *Non un giorno ma adesso* (1960), nel 1958 era ancora inedita. Zabolockij apprezzò la concretezza delle metafore, i giochi verbali, l'uso del colore, e trovò la malinconia che la sottende, assai vicina alla poetica della sua maturità. La seconda, *Non ho mai detto d'esser solo*, pubblicata con questo titolo nel 1955³², verrà inclusa nella raccolta del 1960, la prima pubblicata da Ripellino³³, con il nuovo titolo *Come un pupazzo di Schlemmer*, ed esprime l'attaccamento per la vita in

²⁶ *Iz ital'janskich poetov*, a cura di G. Brejtburd, con prefazione di A. Surkov, Moskva, Izd. Inostrannoj literatury, 1958, pp. 70-76.

³⁰ *Nuovi poeti sovietici*, a cura di A. M. Ripellino, Torino, Einaudi, 1962, p. X.

³¹ A. M. RIPELLINO, *I topi del regime*, in «L'Espresso», 13 giugno 1967, p. 11.

³² A. M. RIPELLINO, *Poesie (Tubi di pantaloni, Transvaal Transvaal, Non ho mai detto d'esser solo, Si leveranno due bianche colombe)*, in «La fiera letteraria», 6/02/1955.

³³ «Fu il pittore Achille Perilli a stamparmi nel 1960 la prima raccolta, *Non un giorno ma adesso*, accompagnandola con i suoi disegni. Domenico Javarone ha pubblicato alcune stazioni del poema nel primo numero delle sue “Carte segrete”. Ma questo libro non avrebbe visto la luce senza il fervore e le premure fraterne di Giacinto Spagnoletti, al quale va tutta la mia gratitudine»: A. M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia e altre poesie*, op. cit., p. 134.

tutte le sue espressioni attraverso trovate allegoriche, immagini-citazioni di poeti romantici, in un estremo tentativo di esorcizzare la morte. Un tema molto vicino a Zabolockij. La terza, *Febbraio*, pubblicata con il titolo *Quest'anno a febbraio* nella prima antologia di Ripellino *Non un giorno ma adesso*, era ancora inedita nel 1958. Tematicamente e nella scelta del lessico ricorda la poesia dallo stesso titolo che apre l'antologia di Pasternak che Ripellino aveva appena dato alle stampe³⁴ e, forse per questa ragione, non fu da lui inclusa nelle sue successive raccolte.

³⁴ B. PASTERNAK, *Poesie*, introduzione, traduzione e cura di A. M. Ripellino, Torino, Einaudi, 1957.

Domenica

Ridono i figli delle Alpi in casette fiorite
quando, sospesa a una garza di nebbia,
schiocca l'aspra musica dei corvi.
La conchiglia dei monti ripete lo scroscio del fiume:
con pennacchi e criniere di spume
cavalli d'acqua saltano la diga.
Nell'aria fredda, arruffata
dal tremolio dei passeri sui fili,
ridono i figli delle Alpi, le case fiorite,
ridono foglie giallastre di zucca,
grandi occhi lucenti di girasoli,
lucernette di papaveri su steli pelosi.
Ride e ammicca il villaggio, vestito
di fiocchi, di nastri di calze nere,
ride una fila di ombrelli rigonfi,
tenuti al polso da mani allegre.
Ma il cinguettio della festa è turbato
dal misero pianto di quattro maiali
pronti per il martirio³⁵.

Воскресенье

В зеленых хижинах смеются дети Альп,
Когда, цепляясь за бинты тумана,
Вороний крик несется по долине.
В ущелье отдается гром реки -
То влажный конь через плотину скачет
И потрясает пенистою гривой.
Внимая перекличке воробьев
На проводах и в воздухе холодном,
В зеленых хижинах смеются дети Альп,
Смеются листья тыквы и большие
Глаза подсолнечников, налитые блеском,
И маки на мохнатых стебельках,
Подобные фонарикам пунцовым.
Надев чулки, всё в кисточках и лентах,
Подмигивает горное селенье,
И рой зонтов, надутых свежим ветром,
Смеется в отдыхающих руках.
И лишь четыре борова, которых
Сегодня здесь заколют на обед,
Ревут и стонут, и веселый праздник
Нарушен этим судорожным воем...³⁶

³⁵ A. M. RIPELLINO, *Domenica*, in ID., *Non un giorno ma adesso*, in ID., *La Fortezza d'Alvernia e altre poesie*, op. cit., p. 124.

³⁶ N. A. ZABOLOCKIJ, *Polnoe sobranie stichotvorenij i poem*, Sankt Peterburg, Akademičeskij proekt, 2002, p. 530.

Come un pupazzo di Schlemmer

Non ho mai detto d'essere solo
come un pupazzo di Schlemmer.
Le case come vecchine
coi fazzoletti delle persiane sugli occhi
mi ripetono sempre parole cordiali.

Non ho mai detto di soffrire
come un pezzo di legno sotto una pialla.
Ma le stelle sempre si nascondono,
quando cerco un briciolo di luce.

Non ho mai detto d'essere triste
come una bottiglia vuota,
perché so già da tempo
che l'acqua svanisce dalle fontane,
quando ho bisogno di bere.

Non ho mai detto d'essere felice
come una spalliera di peonie,
perché non so catturare la gioia,
che mi sfiora talvolta con piume di cigno.

Non ho mai detto nulla, ma ciascuno
comprende che adoro la vita³⁷.

Нет, я не говорил, что одинок я в мире

Нет, я не говорил, что одинок я в мире,
Как кукла Шлеммера.
Подобно покрывалам,
Надвинув жалюзи на старческие лица,
Меня по-дружески приветствуют дома.

Нет, я не говорил, что я изнемогаю,
Как дерево под острою пилою,
Но звезды от меня скрываются внезапно,
Когда ищу я искорку огня.

Нет, я не утверждал, что я всегда печален,
Что я опустошенная бутылка,
Но с давних пор я знаю, что источник
Внезапно высыхает и мелеет,
Когда напиться вздумается мне.

³⁷ A. M. RIPELLINO, *Come un pupazzo di Schlemmer*, in ID., *Non un giorno ma adesso*, in ID., *La Fortezza d'Alvernia e altre poesie*, op. cit., p. 91.

И я не говорил, что счастлив я, подобно
Пионам, установленным в шпалеры, -
Почуяв плеск лебяжьих крыльев счастья,
Я не умею счастья удержать.

Да, я молчал, но каждый понимает,
Что я всем сердцем обожаю жизнь³⁸.

³⁸ N. A. ZABOLOCKIJ, *Polnoe sobranie stichotvorenij i poem*, op. cit., p. 529.

Quest'anno a febbraio

Quest'anno febbraio, gigantesco e baffuto,
dinanzi a ogni foglia, a ogni uccello, a ogni storia
si commuove e piange come Gor'kij.
Aprendo i giornali come ali di carta
Sulle braccia distese per tutta la stanza,
vedo attraverso le righe di pioggia
oceani dalla bocca spalancata,
terremoti lontani, tastiere di neve,
ordigni che ruttano piastre di fuoco,
pagliacci che trascinano cannoni
per anneggiare di fumo la pista.
Queste ali di carta non mi sollevano,
perché la pioggia intride le parole.
Fra gli scoppi beffardi della cronaca
La vita si corruga in gialle smorfie,
e un'argilla vischiosa imprigiona
i sogni d'un mondo migliore³⁹.

Февраль

Пришел февраль огромный, бородатый.
Над каждым листиком, над каждой малой птицей
он плачет и томится, словно Горький.
Я весь опутан крыльями газет,
распластанных по комнате. Я вижу
сквозь строки надоевшего дождя
оскаленную пропасть океана,
землетрясения дальние и снег,
подобный белым клавишам рояля.
Я вижу пушки, вижу их огонь,
я замечаю строй марионеток,
передвигающих орудья, чтобы дым
клубами опускался на дорогу.
И нет мне радости от тех газетных крыл:
убит дождем словесной схватки пыл.
Под завыванья желтых хроникеров
жизнь скорчилась в гримасе, и томится
засосанная липкою трясинной
о лучшем мире пленная мечта⁴⁰.

³⁹ A. M. RIPELLINO, *Quest'anno a febbraio*, in ID., *Non un giorno ma adesso*, Roma, Grafica, 1960, p. 9.

⁴⁰ N. ZABOLOCKIJ, *Polnoe sobranie stichotvorenij i poem*, op. cit., p. 530.

Il mio ricordo di Angelo Maria Ripellino, lo studioso appassionato che non amava “i trappisti del metodo critico”⁴¹, il poeta spesso sottovalutato perché forse troppo «in confidenza con la poesia dei russi, dei boemi, degli espressionisti tedeschi»⁴² non può prescindere dal traduttore che ci ha fatto conoscere e amare i poeti russi del Novecento, Majakovskij, Pasternak, Blok, Belyj, Chlebnikov, con versioni esemplari che ancora oggi, a distanza di tanti anni, rappresentano un esempio per tutti coloro si cimentino nella difficile arte della traduzione. È, quindi, con una poesia di Nikolaj Zabolockij, scritta nel 1952 e dedicata ai poeti del gruppo *Oberju*, che desidero chiudere queste brevi note. Meno fortunati di lui, i suoi amici non riemersero dal GULAG ma due poeti, uno russo e uno italiano, continuano a ricordarli e a segnalare la forza invincibile della poesia.

Прощание с друзьями

В широких шляпах, длинных пиджаках,
с тетрадами своих стихотворений,
давним-давно рассыпались вы в прах,
как ветки облетевшие сирени.

Вы в той стране, где нет готовых форм,
где все разъято, смешано, разбито,
где вместо неба – лишь могильный холм
и неподвижная лунная орбита.

Там на ином, невнятном языке
поет синклит беззвучных насекомых,
там с маленьким фонариком в руке
жук-человек приветствует знакомых.

Спокойно ли вам, товарищи мои?
Легко ли вам? И все ли вы забыли?
Теперь вам братья – корни, муравьи,
травники, вздохи, столбики из пыли.

Теперь вам сестры – цветики гвоздик,

⁴¹ Così Ripellino definiva gli studiosi estranei al suo modo di vedere l'arte e la letteratura.

⁴² A. M. RIPELLINO, *Congedo*, in ID., *La Fortezza d'Alvernia e altre poesie*, op. cit., p. 134.

соски сирени, щепочки, цыплята...
И уж не в силах вспомнить ваш язык
там наверху оставленного брата.

Ему еще не место в тех краях,
где вы исчезли, легкие, как тени,
в широких шляпах, длинных пиджаках,
с тетрадами своих стихотворений⁴³.

Addio agli amici

Con larghi cappelli, lunghissime giacche,
con quaderni di vostre poesie,
da molto tempo siete andati in polvere,
come rametti caduti di lillà.

Siete in un paese senza forme pronte,
dove tutto è scomposto, mischiato, distrutto,
dove, invece del cielo, è solo un tumulo
ed immobile è l'orbita lunare.

Là con diversa lingua incomprensibile
Canta un sinedrio di sommessi insetti,
là con un lanternino nella mano
un uomo-scarabeo saluta i conoscenti.

Avete pace ormai, compagni miei?
Va meglio? Vi siete scordati di tutto?
Vi sono ora fratelli radici, formiche,
fucelli, sospiri, granelli di polvere.

Vi sono ora sorelle garofani in fiore,
papille di lillà, scheggette, pulcini...
e non avete più forza di ricordare la lingua
del fratello lasciato di sopra.

Non c'è ancora posto per lui in quelle plaghe,
in cui siete svaniti, leggeri come ombre,
con larghi cappelli, lunghissime giacche,
con quaderni di vostre poesie⁴⁴.

Claudia Scandura

⁴³ N. A. ZABOLOCKIJ, *Polnoe sobranie stichotvorenij i poem*, op. cit., pp. 245-46.

⁴⁴ *Nuovi poeti sovietici*, a cura di A. M. Ripellino, op. cit., p. 18.

Inediti e traduzione

In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare (ma non solo) nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/I, 10/H, 10/L e 10/M

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/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN/03: Letteratura francese
- L-LIN/05: Letteratura spagnola
- L-LIN/06: Lingue e letterature ispano-americane
-
- L-LIN/04: Lingua e traduzione – Lingua francese
- L-LIN/07: Lingua e traduzione – Lingua spagnola
- L-LIN/12: Lingua e traduzione – Lingua inglese
- L-LIN/14: Lingua e traduzione – Lingua tedesca

Angelo Maria Ripellino poeta e traduttore

Desidero iniziare questo mio breve intervento ricordando uno scrittore che purtroppo non è più con noi, Andrea Camilleri, che oggi avrebbe potuto raccontare della sua amicizia con Angelo Maria Ripellino, quando entrambi collaboravano alla redazione dell'*Enciclopedia dello spettacolo*. Anni importanti, perché per Angelo il teatro era la vita, baroccamente intesa come “gran teatro del mondo”.

Ero un giovane traduttore ai primi passi quando conobbi nel 1957 Angelo Maria Ripellino, venuto a Mosca su invito dell'Unione degli scrittori per preparare due incontri fra poeti sovietici e italiani, il primo dei quali, sul tema “La poesia e la contemporaneità”, si svolse in Italia nel 1957 e il secondo a Mosca nel 1958.

In occasione di questo secondo incontro, venne approntata in Russia una smilza (117 pagine) antologia della poesia italiana, *Iz ital'janskich poetov (Dai poeti italiani, 1958)*¹.

Il curatore, Georgij Brejtburd, responsabile dei rapporti con l'Italia presso la sezione esteri dell'Unione degli scrittori, mi coinvolse nel lavoro, affidandomi la traduzione di due poesie, una di Ignazio Buttitta e una di Antonio Guerra, allora non ancora “Tonino”. Mi pregò anche di preparare il “*podstročnik*”, vale a dire la traduzione interlineare, di due poesie di Umberto Saba (*Tre vie, Paolina*) per Nikolaj Zabolockij. Brejtburd aveva affidato a Zabolockij anche la traduzione di tre poesie di Ripellino (*Domenica, Febbraio, Non ho mai detto d'esser solo*)², di cui aveva fatto lui stesso il “*podstročnik*”. La scelta mi parve particolarmente azzeccata, perché sia i versi giovanili di Saba sia quelli di Angelo, così intrisi di malinconia, formalmente

¹ *Iz ital'janskich poetov*, a cura di G. Brejtburd, con prefazione di A. Surkov, Moskva, Izd. Inostrannoj literatury, 1958, pp. 70-76.

² Queste poesie, apparse sulla rivista «La fiera letteraria», 6/02/1955, sono poi state incluse nella prima raccolta di A. M. RIPELLINO, *Non un giorno ma adesso*, Roma, Grafica, 1960.

tradizionali ma di una tradizione rivissuta e tornata a inventare, erano particolarmente vicini alla sensibilità poetica del tardo Zabolockij.

Ripellino compare nell'antologia con ben otto liriche (quattro tradotte da Boris Sluckij, tre da Zabolockij, una da Leonid Martynov), anche se allora non era noto come poeta ma come traduttore. Aveva, infatti, già pubblicato la sua famosa antologia *Poesia russa del Novecento*³, suscitando l'ammirazione di Boris Pasternak:

*Tout à l'heure j'ai reçu Votre Anthologie splendide, Votre présent inestimable. Vos traductions inspirées, que j'ai dévorées tout de suite, ont l'éclat d'une seconde parenté par leur ferme et vive décision, pleine d'assurance. Vous m'avez obligé pour toute ma vie par Votre préface. La profondeur de goût inné, montrée dans Votre choix est étonnante ! Vous êtes versé dans les affaires littéraires de notre mi siècle plus qu'aucun de nous et que moi-même*⁴.

Proprio in occasione del viaggio a Mosca nel 1957, Pasternak e il suo traduttore italiano si conobbero finalmente di persona. Fu Evgenij Evtušenko, le cui poesie Ripellino tradusse in seguito per la sua antologia, *Nuovi poeti sovietici*⁵, ad accompagnarlo a Peredelkino, il villaggio degli scrittori a una ventina di chilometri da Mosca dove il poeta viveva in una dacia dell'Unione degli scrittori, e a raccontarmi l'episodio che mi accingo a riferire.

Pasternak era uscito sul terrazzino della dacia per andare incontro ai suoi ospiti e, alla vista del giovane siciliano, snello, con i baffetti, i capelli neri e gli occhi di carbone, lo aveva così apostrofato: “Lei è un poeta georgiano?”. Un equivoco comprensibile, perché Pasternak aveva evidentemente capito subito di trovarsi davanti a un poeta, il cui aspetto fisico aveva associato alla cultura georgiana, per lui una seconda patria, che gli permetteva di evadere dall'atmosfera soffocante che lo circondava. L'incontro fu importante per Ripellino, che stava preparando un'edizione dei poemi e delle poesie di Pasternak, comprendente anche le cinque poesie dal

³ A. M. RIPELLINO, *Poesia russa del Novecento*, Parma, Guanda, 1954.

⁴ R. Giuliani, C. Scandura (a cura di), *Negli anni di Živago: due lettere inedite di Pasternak a Ripellino*, in «Nuova Rivista Europea», 10/11, 1979, p. 98.

⁵ *Nuovi poeti sovietici*, a cura di A. M. Ripellino, Torino, Einaudi, 1962.

romanzo *Il dottor Živago*⁶, a cui teneva molto. Giustamente, perché le sue brillanti versioni, animate da una musicalità che ha qualcosa di stregante, restano, secondo me, tuttora insuperabili.

Da allora, ho incontrato spesso Ripellino a Mosca, fino al 1967, quando fu ospite del IV Congresso dell'Unione degli scrittori dell'URSS, a cui Aleksandr Solženicyn aveva indirizzato una lettera aperta in cui proponeva di discutere «l'insopportabile oppressione» a cui la letteratura russa era sottoposta da parte della censura. Tornato in Italia, Ripellino pubblicò sulla rivista «L'Espresso» l'articolo *I topi del regime*⁷, in cui, riferendo le proprie impressioni, definiva come «unica luce nelle tenebre fitte del IV Congresso degli scrittori sovietici» la coraggiosa lettera di Solženicyn. La conseguenza fu che venne dichiarato “persona non grata” e che quando poi, nel 1968, criticò, in una serie di reportage da Praga, l'intervento sovietico in Cecoslovacchia, non poté più recarsi né lì né in altri paesi del patto di Varsavia.

Ho continuato a incontrarlo a Roma, quando mi capitava di venire, e spesso portavo dei libri che gli servivano per il suo lavoro, anche da parte di un amico comune, l'ispanista Nikolaj Tomaševskij (il figlio di Boris Tomaševskij), ma purtroppo ho dovuto escludere le sue poesie dall'antologia di poeti italiani del Novecento che stavo preparando e che ho pubblicato nel 1968⁸. Proprio per questa antologia, mi fu assegnato nel 1969 il Premio Quasimodo, congiunto al Premio internazionale di poesia Etna-Taormina, e ricevetti l'invito a venire in Italia a ritirarli. Purtroppo, il giorno prima della partenza, mi comunicarono che non potevo andare in Italia perché Aleksandr Solženicyn era stato espulso dall'Unione degli scrittori e bisognava, quindi, evitare situazioni scabrose. Rimasi, perciò, a casa e chiesi a un amico italiano il favore di contattare la giuria e di riscuotere per me i soldi del premio, che avrei ritirato non appena se ne fosse presentata l'occasione. Solo molti anni dopo sono venuto casualmente a sapere che la proposta di assegnarmi il premio

⁶ B. PASTERNAK, *Poesie*, introduzione e versione di A. M. Ripellino, Torino, Einaudi, 1959.

⁷ A. M. RIPELLINO, *I topi del regime*, in «L'Espresso», 13 giugno 1967, p. 11.

⁸ *Ital'janskaja lirika XX veka*, a cura di E. Solonovič, introduzione di A. Surkov, Moskva, Progress, 1968.

Quasimodo veniva proprio da Angelo Maria Ripellino, il poeta che ero stato costretto a escludere dall'antologia.

Ho dovuto, quindi, aspettare la fine dell'Unione Sovietica per poterlo ricordare e tradurre, come avrei sempre voluto. Nel 1998, ricorreva il settantacinquesimo anniversario della sua nascita, così, alla Casa degli scrittori a Mosca, ho organizzato, assieme al traduttore Gario Zappi, che allora lavorava all'ambasciata italiana, una serata in sua memoria. L'incontro, a cui partecipò, seppur con grande ritardo causa bufera di neve, anche Andrej Voznesenskij, poeta che Ripellino aveva tradotto⁹, ha visto un pubblico attento e composito ascoltare la lettura delle sue poesie, ricordi e lettere delle sue allieve, brani musicali che aveva amato.

Per quell'occasione avevo tradotto alcune poesie di Ripellino che decisi di pubblicare assieme a un'introduzione sulla rivista «Inostrannaja literatura» ('La letteratura straniera'). In un primo momento la redazione accettò la mia proposta e già tutto era pronto, compresa l'introduzione, quando ci ripensarono e mi dissero che non c'era bisogno di mettere anche le traduzioni: bastava l'introduzione con la citazione dei versi che venivano analizzati. Mi arrabbiai molto di questo improvviso dietro front e subito inoltrai la mia proposta alla rivista «Novyj mir»¹⁰, che pubblicò le poesie e l'introduzione, riscuotendo grande successo. Successivamente queste traduzioni sono apparse nella mia antologia *Poeti italiani tradotti da Evgenij Solonovič*¹¹.

Parlare di Ripellino traduttore è allo stesso tempo facile e difficile: dirò solo che il traduttore rivaleggiava con i poeti tradotti. La sua antologia del 1954 è un lavoro straordinariamente maturo, che rivela il poeta nelle scelte lessicali, nelle metafore audaci che restituiscono l'alone e l'essenza degli originali. Ripellino è sempre poeta, anche quando scrive saggistica. I suoi versi sono eccezionali e inattesi, ma anche molto diversi fra loro: ai toni malinconici dei versi giovanili subentrano

⁹ A. VOZNESENSKIJ, *Poesie*, in *Nuovi poeti sovietici*, Torino, Einaudi, 1962.

¹⁰ A. M. RIPELLINO, "Ja igraju, potomu što ne choču umirat'", traduzione e introduzione di E. Solonovič, in «Novyj mir», 12, 1998.

¹¹ *Poeti italiani tradotti da Evgenij Solonovič*, Moskva, Raduga, 2002, pp. 486-89.

nella maturità connotazioni grottesche e ironico-patetiche che accompagnano il controcanto più intimo e sfuggente, e il ritmo diventa sempre più febbrile.

Concludo queste mie brevi note con alcune sue poesie che ho tradotto in russo, e in cui ho rispettato ritmo e assonanza, ricreando le rime esatte, dove ci sono in italiano, e le coincidenze di vocali o consonanti. Mi sembrano un esempio ben riuscito di fedeltà ai testi originali e un bel ricordo del mio amico Ripellino, poeta e traduttore.

Il buon tempo antico era una grossa mela
posata su una nuvola d'ovatta,
uno specchio barocco con una succosa candela,
una grossa rosa spampanata.
Il buon tempo antico era mia madre
col macinino del caffè tra le ginocchia,
e le nere gelse e i sonagli del mare
e il crepitare verdognolo di una ranocchia.
Il buon tempo antico era il signor Botticelli
con un bouquet di variopinte primavere
e una manciata di tremuli uccelli.
Era il calduccio di casa nelle umide sere,
l'infuso di tolù, menta e limone
e i pupi di zucchero sul canterano.
La casa ora è cieca, ma un fioco lampione
si ostina a illuminarla, avvizzito guardiano.

В доброе старое время на облаке ватном лежало
крупное яблоко. В доброе старое время
барочное зеркало отражало
свечу и пурпур розы осенней.
В доброе старое время была моя мама
с кофейной мельницей, зажатой между коленей,
и бубенцы приборя за пеленой тумана,
и зеленое ква-ква-ква лягушиных бдений.
В доброе старое время был синьор Боттичелли
с пестрым букетом весен в природной раме,
где горстка трепетных птиц выводила трели.
Домашнее было тепло холодными вечерами,
настой толутаново-мятно-лимонный,
сахарные куклы на допотопном комодe.
Дом нынче слеп, но фонарь, старый страж бессонный,
светит сверху ему при любой погоде.

Lamento di un vecchio violino

Suono perché non voglio morire.
Lo so, se tacessi non si fermerebbero
né i tacchi a spillo, né le gonfie
balene infarcite dei tram,
né i tanti pennacchi a due gambe.
Ma alla finestra spalancata
Suono musiche ardenti e severe,
e non importa se nessuno si accorge di me,
del mio legno sciupato, del mio
gracidio di ranocchia sfiatata.
Se tacessi, sarebbe lo stesso, Signor Sherwood,
ma io debbo, ma io debbo sonare,
illudermi d'esser vivo, Signor Sherwood,
anche se quei pellicani là sotto
barcollano senza notarmi.
Il mio sguardo è inchiodato alla vita,
come a un abisso di ghiaccio abbagliante,
e suono, benché rauco, per vivere ancora.

Плач старой скрипки

Я играю, потому что не хочу умирать.
Знаю, и без моей игры продолжали бы
двигаться и туфли на шпильках, и туго
нафаршированные киты-трамваи,
и ходячие портупей.
И тем не менее у распахнутого окна
я играю бравурное что-нибудь
или скорбное, и не важно, что дела
нет никому до меня, изношенной деревяшки,
до кваканья усталой лягушки.
Без моей игры мир не стал бы ни лучше, ни хуже,
но мне нельзя, нельзя не играть,
не тешить себя, что жизнь продолжается, даже
если эти пеликаны внизу
переваливаются, не замечая меня.
Мой взгляд, синьор Шервуд, пркован к жизни,
словно к ледяной ослепительной бездне,
и я играю, пусть хрипло, играю, чтоб выжить.

Racconto

Ivan Ivanovič, secondo consigliere
dell' Ambasciata sovietica a Roma,
vuol disfarsi della maschera di Gogol'
che lo opprime.
Maschera con grande Naso.
Si gonfia come ampolla di cerusico
nei suoi deliri.

Vuol regalarla, ma gli amici non la vogliono:
“Abbiamo la casa piena”.

La getta dalla finestra, ma gliela riportano.

La abbandona in un deposito di moderni
Rifiuti di pittori, ma il custode gliela rende.

La Sacra Famiglia la respinge.

Intrighi del capitalismo?
O intrighi del viceconsole?

Рассказ

Ивану Ивановичу, второму советнику
Советского посольства в Риме,
действует на нервы маска Гоголя,
висящая на стене.

Маска с выдающимся Носом
чудится ему огромным
больничным поильником.

Он подарил бы ее друзьям, но те не берут:
«Некуда вешать».

Выбрасывает в окно – приносят обратно.

На склад современного художественного брака
Не принимают.

Святое семейство отрещивается от нее.

Происки капитализма?
Или козни вице-консула?

Evgenij M. Solonovič

SEZIONE SECONDA

L'arte della fuga

Ripellino e gli itinerari nel meraviglioso tra letteratura e storia

A Roberto Valle

Letture 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

Ricordo di Roberto Valle

Con grande cordoglio e rimpianto abbiamo appreso che sabato 2 dicembre 2023 un attacco di cuore ha stroncato l'amico e collega Roberto Valle. Al suo funerale, sui volti di tutti si leggeva una sgomenta incredulità. Da ultimo, Roberto Valle era stato il "buon genio" del convegno *L'arte della fuga. Ripellino e gli itinerari nel meraviglioso tra letteratura e storia*, tenutosi alla Sapienza il 23 ottobre scorso. "Buon genio" perché era stato lui a idearlo e a farsene promotore presso la Fondazione Sapienza, il cui Presidente, il Professor Eugenio Gaudio, uomo di scienza sensibile al fascino delle scienze umane, gli aveva concesso la sede e un finanziamento.

Valle – per me, semplicemente Roberto – mi aveva coinvolto fin da subito nel progetto, in quanto allieva di Ripellino, russista e amica, affidandomi il coordinamento scientifico del convegno e cooptandomi nella sua organizzazione. Specialista di Storia dell'Europa orientale, studioso della storia delle idee del mondo slavo, lo si sarebbe potuto immaginare alquanto lontano dalla figura di Ripellino, poeta-slavista, storico e critico della letteratura. Lontano anche dal punto logistico e cronologico: Roberto – ancora in servizio presso la Facoltà di Scienze Politiche –, Ripellino – professore a Lettere e Filosofia in tempi lontani, fino al remoto 1978. Ma la sensibilità, la passione per la Russia e per la sua cultura, forse anche la profonda conoscenza dell'origine e dei meccanismi della russofobia – cui aveva dedicato il volume *Genealogia della russofobia. Custine, Donoso Cortés e il dispotismo russo* (Roma 2012) e il recentissimo *Spettri della Russia. Genealogie della russofobia e la questione ucraina* (Roma 2023) – lo avevano portato a coltivare una vera passione per la cultura russa e per lo scrittore che più di tutti aveva messo al centro della propria opera le idee, mirabilmente racchiuse in involucri di personaggi letterari: Fedor Dostoevskij, uno dei suoi temi di ricerca preferiti e ricorrenti.

Roberto si era definito così nel breve profilo stilato per il Convegno: «ordinario di Storia dell'Europa orientale presso la Facoltà di Scienze Politiche, Sociologia, Comunicazione dell'Università di Roma, Sapienza. Storico delle idee e studioso del pensiero politico russo e delle sue fonti letterarie, in particolare del byronismo russo. Con la sua polifonica arte della fuga, Ripellino appartiene alla eletta schiera del byronismo russo che è la più significativa scoperta di Dostoevskij nell'ambito della storia delle idee. A questi argomenti ho dedicato i volumi *Dostoevskij politico e i suoi interpreti. (L'esodo dall'Occidente)* e *Lo spleen di Pietroburgo. Dostoevskij e la doppia identità della Russia*». Aveva pubblicato i due volumi rispettivamente nel 1990 e nel 2021, e presentato *Lo spleen di Pietroburgo* al Circolo Russistico Romano il 25 marzo 2022. Aveva sempre accolto con slancio i miei inviti a presenziare agli incontri del nostro Circolo di amanti della cultura russa e a presentarvi i suoi libri. Ha fatto in tempo a consegnare a «Diacritica» il testo della relazione letta al Convegno ripelliniano da lui organizzato, testo ora pubblicato in questo numero della rivista. Lui invece, per dirla con l'amato Ripellino, è nel luogo dove «l'aldilà soffia i suoi frigidì fiati», ma dove lo riscalderà il buon ricordo che ha lasciato in tutti noi.

Rita Giuliani

«Non ho mai detto nulla, ma ciascuno / comprende che adoro la vita»

Ascoltare la voce di Ripellino, dopo la lettura “silenziosa” delle opere, è una vera emozione: il suo elettrico velluto – un declamato “curiale” percorso da lampi di ilarità, da corrugamenti sarcastici, da sordi rimbombi, franante a tratti in un sospiro che sembra inseguire il fiato disperso – non si dimentica. Una voce educata: da attore; da sacerdote dell’arte¹.

Ha ragione Antonio Pane, che sull’eco di quella voce, indimenticabile e indimenticata, apriva *Fato del libello*, l’introduzione magnifica alla sua preziosa raccolta di interviste *Solo per farsi sentire* (Mesogea 2008). Antonio ricordava «il “filmato” di Rosella De Vito, i fotogrammi di Ripellino che per una volta recita, “con voce morbida e sonora”, le sue poesie». «Vi si può appendere, in dissolvenza, l’eco trasportata da lontane aule universitarie», diceva. E poi rammenta l’entusiasmo di una sua allieva:

Il Professor Ripellino era capace di ispirare nei suoi studenti una specie di esaltazione collettiva, una devozione completa. [...] Quando cominciava a recitare, sembrava lievitare davanti a noi: gli occhi infuocati, gli zigomi rossi per l’eccitazione febbrile, la voce lenta, strascinata, profonda legava le parole l’una all’altra come perle luccicanti di significati diversi².

Chi la dimentica più, quella voce viva? È un *flatus* sottile ma ancora vibrante, un tarlo che rosicchia la scatola dei ricordi nel mio Teatro della Memoria, colmo di immagini suoni parole: e ogni tanto, come lui disse alla sua «cipollina» nella 28^a di *Notizie dal diluvio* (1968-69), quel *flatus vocis* sussurra: «vorrei vivere nella tua voce, nei tuoi gesti, nei tuoi occhi, / anche quando mi avrai dimenticato»³.

¹ A. PANE, *Fato del libello*, in A. M. RIPELLINO, *Solo per farsi sentire. Interviste (1957-1977) con le presentazioni di programmi Rai (1955-1961)*, a cura di A. Pane, Messina, Mesogea, 2008, pp. 5-11: p. 6.

² *Ibidem*.

³ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, n° 28, in ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino*

Mi sarebbe piaciuto moltissimo sentirgli leggere *Come un pupazzo di Schlemmer*, la poesia da cui ho tratto, come titolo di questo intervento, gli ultimi due versi: una delle prime sue a stampa, apparsa nel 1960 in *Non un giorno ma adesso* (Grafica, Roma 1960), che infatti apre la scelta curata per Einaudi nel 1990 da tre (Alessandro Fo, Antonio Pane stesso, Claudio Vela)⁴ dei Cinque Moschettieri Ripellinisti (il quarto è Federico Lenzi, il quinto Umberto Brunetti), che negli ultimi trent'anni con paziente tenacia, precisione di alta filologia e grazia piena di fuoco hanno costruito con lampeggianti sondaggi le fondazioni su cui ora è sorto un edificio critico-testuale compatto ed elegante⁵. Invece la voce di Ripellino non l'ha mai letta, registrandola perché noi la ricevessimo in dono:

Come un pupazzo di Schlemmer

Non ho mai detto d'essere solo
come un pupazzo di Schlemmer.
Le case come vecchine
coi fazzoletti delle persiane sugli occhi
mi ripetono sempre parole cordiali.

Non ho mai detto di soffrire
come un pezzo di legno sotto una pialla.
Ma le stelle sempre si nascondono,
quando cerco un briciolo di luce.

Non ho mai detto d'essere triste
come una bottiglia vuota,
perché so già da tempo
che l'acqua svanisce dalle fontane,
quando ho bisogno di bere.

Non ho mai detto d'essere felice
come una spalliera di peonie,
perché non so catturare la gioia,
che mi sfiora talvolta con piume di cigno.

verde, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, Torino, Einaudi, 2007, p. 42.

⁴ Cfr. A. M. RIPELLINO, *Poesie. Dalle raccolte e dagli inediti (1952-1978)*, a cura di A. Fo, A. Pane e C. Vela, Torino, Einaudi, 1990 (l'introduzione è di A. FO, *La poesia di Ripellino*, pp. V-XXIX; alle pp. XXXI-XXXV una *Notizia biografica* di A. PANE), p. 7.

⁵ La poesia inaugura anche *Poesie prime e ultime*, a cura di Federico Lenzi e Antonio Pane, con *Presentazione* di Claudio Vela (pp. 7-9), un'introduzione di Alessandro Fo (*La poesia-spettacolo di Ripellino come lotta e ricerca*, pp. 11-20), e saggi di A. Pane (*Storia di Ripellino*, pp. 29-46) e di F. Lenzi (*Le raccolte*, pp. 47-61: su *Non un giorno ma adesso*, pp. 49-52), Torino, Aragno, 2006, p. 65.

Non ho mai detto nulla, ma ciascuno
comprende che adoro la vita.

«Non ho mai detto nulla, ma ciascuno / comprende che adoro la vita». L'anafora che si snocciola lungo tutta la poesia la sigilla sul Nulla, quasi volesse dire proprio: «Non ho mai detto Nulla». O forse: «Ho detto il Nulla», quasi si trattasse di un novecentesco, schlemmeriano «*Farai un vers de dreit nien*» di Guglielmo IX duca d'Aquitania (con cui si apre la lirica europea, all'inizio del XII secolo), o addirittura il non-essere e non-sapere poetico, baldanzoso di e vitale, «*Er fenisc mo no-say-ques'es, / c'aisi l'ay volgut batejar*» del grandissimo Raimbaut d'Aurenga, da «Udite, ma non so che sia, / signori, ciò che qui incomincio» fino appunto a «Qui finisco il mio non-so-cos'è: / così ho voluto battezzarlo: / non udii mai nulla di simile, / perciò così devo chiamarlo».

Se così fosse, quell'«ho detto il Nulla», il «non-so-cos'è» di Ripellino, erede di una vastissima tradizione poetica, cancellerebbe la sequenza che alterna strofe di cinque e quattro versi, una sorta di sghemba “ballatetta” in cui il ritornello si diffrange nell'ossessivo: «Non ho mai detto di...». Si assommano e si annullano nel distico finale le semantiche delle parole-chiave che chiudono i primi versi, fra assonanze e consonanze: la solitudine della prima strofa («solo»), la sofferenza della seconda («soffrire»), la tristezza della terza («triste»), la felicità della quarta («felice»); e quindi anche quelli che Winnicott definirebbe gli “oggetti transizionali” della lirica: il pupazzo di Schlemmer, il pezzo di legno sotto una pialla (una specie di buffo Pinocchio in lacrime), la bottiglia vuota, la spalliera di peonie⁶.

La negazione, e nel contempo una fervida resistenza al negare, cresce lungo la lirica, figurando per allegoria un destino di poeta *malastrucs* (la parola è ancora una volta di Raimbaut d'Aurenga), il *Malastrato*, il Nato-sotto-cattiva-stella: «le stelle

⁶ Cfr. D. W. WINNICOTT, *Playing and reality* (1971), tr. it. *Gioco e realtà*, Prefazione di R. Gaddini, Roma, Armando, 2006, pp. 9-14 (specie il cap. I, *Oggetti transizionali e fenomeni transizionali*, pp. 19-53, e qui p. 26, *Rapporto fra oggetto transizionale e simbolismo*).

sempre si nascondono, / quando cerco un briciolo di luce»; «l'acqua svanisce dalle fontane, / quando ho bisogno di bere»; fino alla *sphragis* della chiusura: «perché non so catturare la gioia, / che mi sfiora talvolta con piume di cigno». E qui, appunto, il sigillo che al Nulla oppone la Vita: «Non ho mai detto nulla, ma ciascuno / comprende che adoro la vita».

Continuo a pensare che un fuoco vivido d'ispirazione sia il famoso *Osso di seppia* montaliano «Non chiederci la parola...» / «Non domandarci la formula...», chiuso dal celebre «Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo»⁷, ed anche che nella strepitosa “intermemorialità” di Ripellino (il termine è stato ideato con grande acutezza da Roberto Antonelli)⁸ riemerge il Marino Moretti di *Io non ho nulla da dire* (in *Il giardino dei frutti*, 1915), scandito da una costellazione (ne conto, fino alla fine, almeno 7 riprese) del verso: «Io non ho nulla da dire», che vale fin da subito come «invariante» prima e principale dell'intero Libro di Poesia e di Vita anche per Ripellino. Nella sua scatola degli attrezzi, come ho proposto nell'*Introduzione a Lo splendido violino verde*, mirabilmente commentato da Umberto Brunetti⁹, e come torno ora a proporre meditando un regesto più ampio della categoria, va riconosciuto un intenso, ben testimoniato “crepuscolarismo trascendentale”, a proposito del quale ho offerto un mazzetto di prove, ma la cui restituzione-restauro richiederà nuove campagne di scavo:

IO NON HO NULLA DA DIRE

Aver qualcosa da dire
Nel mondo a se stessi, alla gente.
Che cosa? Non so veramente
Perché io non ho nulla da dire.

Che cosa? Io non so veramente.

⁷ E. MONTALE, *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato*, in ID., *Ossi di seppia* (1925), in ID., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 29.

⁸ Cfr. R. ANTONELLI, *Dante poeta-giudice del mondo terreno*, Roma, Viella, 2021, specie le pp. 151 e sgg.

⁹ Cfr. C. BOLOGNA, *Ripellino rima con violino*, in A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, ed. introdotta e commentata da U. Brunetti, con due scritti di C. Bologna e A. Fo, Roma, Artemide, 2021, pp. 7-36 (in particolare le pp. 13 e sgg., 17 e sgg., 34-36).

Ma ci son quelli che sanno.
Io no – lo confesso a mio danno –
Non ho da dir nulla ossia niente.
[...]
Ed io sono l'unico al mondo
Che non ha niente da dire¹⁰.

L'eco di questo Nulla a cui il “crepuscolarismo trascendentale” di Ripellino oppone la Vita, la Parola, si riverbera fino alla conclusione della *Fortezza d'Alvernia*, cinque-sei anni dopo. Come avverte Ripellino stesso nel *Congedo*:

Il topònimo “Alvernia” è una parola compòsita, un “portemanteau word”, nella quale si assommano “inverno”, “averno”, “verna”, e inoltre il ricordo dell'Auvergne francese e della *Chanson pour l'Auvergnat* di Brassens, che spesso udivo da un disco di Juliette Gréco. “Nonostante” è il “Leitwort” del poema: l'avverbio si fa sostantivo, a indicare noi tutti che, contrassegnati da un numero, sbilenchi, sgualciti, piegati da raffiche, opponevamo la nostra caparbieta all'insolenza del male¹¹.

L'Alvernia invernale, funeraria e musicale di Brassens inavvertitamente ci riporta ancora a casa dei trovatori provenzali, “nonostante” quella sia la denominazione fantastica del sanatorio di Dobříš, a pochi chilometri da Praga, dove Ripellino rimase qualche mese nel 1965. La dichiarazione è sempre quella di chi scrive per «tenere a bada la morte»: «adoro la vita»; «anche se nonostante, continuo ad amarti». Ripellino è un vitalistico Nonostante, e sa far rimare “vita” con “vita”, chiudendo *La Fortezza d'Alvernia* con un quadrupliche squillo del vocabolo che ha già costellato la poesia (7 occorrenze, dall'inizio alla fine):

Vita, non abbandonarmi. Comunque tu sia, cactus, coltello,
daga, cappio, ferro in fuoco, oscurità, malsanía,
sei sempre vita, e frullina e leggiadra e civetta:

¹⁰ M. MORETTI, *Io non ho nulla da dire*, in ID., *Il giardino dei frutti* (1915), in ID., *In verso e in prosa*, a cura di G. Pampaloni, Milano, Mondadori, 1979, pp. 35-37.

¹¹ A. M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia e altre poesie*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 127-34 (a p. 129); anche in ID., *Poesie. Dalle raccolte e dagli inediti cit.*, pp. 55-59 (a p. 55).

anche se nonostante, continuo ad amarti.
Comunque tu sia, laida e scrignuta e streghesca e malvagia,
sei sempre vita, e preziosa nel mio lapidario.
Verde riviera, non abbandonarmi:
anche se involto d'atroce malinconia,
non voglio smarrirti, zitella dal fiato pesante,
guercia bigotta, garrula becchina,
tu rogna e affrantura, tu amore, mia vita,
tu limpida vita, tu vita inimica, ma vita¹².

E già in *Non un giorno ma adesso*, nella serie anaforica dall'aria ancora una volta antica, trobadorica, dantesca, “vivere” e “scrivere” coincidono e significano, semplicemente, «amare la vita»: «percepire il miracolo *normale* del vivere», per riprendere la splendida formula che Piero Marchesani ha ideato per Wisława Szymborska, autrice di una poesia bellissima su *La gioia di scrivere* (divenuta il titolo della raccolta completa delle sue liriche curata da Marchesani stesso)¹³:

Vivere è stare svegli

Vivere è stare svegli
e concedersi agli altri,
dare di sé sempre il meglio
e non essere scaltri.

Vivere è amare la vita
coi suoi funerali e i suoi balli,
trovare favole e miti
nelle vicende più squallide

Vivere è attendere il sole
nei giorni di nera tempesta,
schivare le gonfie parole
vestite con frange di festa.

Vivere è scegliere le umili
melodie senza strepiti e spari,
scendere verso l'autunno
e non stancarsi d'amare¹⁴.

¹² *Ibidem*, n° 51, p. 61; anche in A. M. RIPELLINO, *Poesie. Dalle raccolte e dagli inediti cit.*, pp. 44-45.

¹³ P. MARCHESANI, *Introduzione a W. SZYMBORSKA, La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, a cura di P. Marchesani, Milano, Adelphi, 2009, pp. XXVII-XLII (a p. XXXIX).

¹⁴ A. M. RIPELLINO, *Vivere è stare svegli*, in ID., *Non un giorno ma adesso*, in ID., *Poesie prime e ultime cit.*,

Credo che avrebbe potuto scriverli lui, Ripellino, quei versi così ripellineschi di Alexàndr Blok dell'ottobre 1908, che invece tradusse nella meravigliosa antologia *Poesia russa del Novecento*, realizzata per Guanda nel 1954:

Abbàssati, tendina scolorita,
sui miei gerani malati.
Fuggi, illusoria vita zingaresca,
spegni, chiudi gli occhi tuoi!

Eri tu, vita, a ornare la mia stanza
squallida con erba della steppa?
Eri tu, vita, ad avvelenare
con verde vino il mio plumbeo sopore?¹⁵

«Tu rogna e affrantura, tu amore, mia vita, / tu limpida vita, tu vita inimica, ma vita». *Vita*, come *Gioia*, è uno dei vocaboli-pilastro, «parole-valori», una fra le strutture immaginali-lessicali su cui poggia l'arborescente architettura allegorica di Ripellino, intesa (come scriveva benissimo Alessandro Fo nel 1990, *La poesia di Ripellino*) a trasformare la «propria giocoleria letteraria» nell'«aspetto precipuo di un compito quotidiano: vestirsi da domatore, “tenere a bada la morte”»¹⁶. «Come in giovinezza», si dice nell'ultima pagina del *Congedo* della *Fortezza d'Alvernia*, «ancor oggi scrivere poesie è per me soprattutto dare spettacolo, ogni lirica è un esercizio di giocoleria e di icarismo sul filo dello spàsimo, un tentativo di tenere a bada la morte con tranelli verbali, bisticci e negozi di immagini»¹⁷. E che sullo sfondo Ripellino pensi all'universo clownesco che dieci anni più tardi (1970) verrà assunto come modello-maschera dell'artista nel *Portrait de l'artiste en saltimbanque* di Jean Starobinski, libro da lui amatissimo e immediatamente recensito (io stesso lo tradussi per Paolo Boringhieri nel 1984; una nuova edizione, con un saggio rimeditato tanti

p. 117; anche in ID., *Poesie. Dalle raccolte e dagli inediti* cit., p. 21.

¹⁵ A. BLOK, «Abbàssati, tendina scolorita» (30 dicembre 1908), in *Poesia russa del Novecento*, a cura di A. M. Ripellino, Parma, Guanda, 1954, pp. 141-42 (a p. 141).

¹⁶ A. FO, *La poesia di Ripellino* cit., p. XIX.

¹⁷ A. M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia e altre poesie* cit., p. 134; anche in ID., *Poesie. Dalle raccolte e dagli inediti* cit., p. 59.

anni dopo, è apparsa da *Abscondita* nel 2018)¹⁸, lo indica con precisione, mi sembra, un richiamo nell'ultimo capoverso del *Congedo*:

Mille scuole, mille lune si avvicenderanno nei cieli letterari, ma il poeta sarà sempre un Kao-O-Wang, un nonostante, una sardina decapitata, – e perciò un “fool”, rifiutato dall'Indifferenza e sommerso da quell'Eterno Buon Senso che oggi chiamano Civiltà dei Consumi, – un fuori sesto, un X a disagio, che si sente colpevole di tutto, senza aver colpa di nulla¹⁹.

Non ho mai capito chi sia Kao-O-Wang, oltre che uno dei Nonostante della tribù ripelliniana, che emerge per la prima volta, misteriosamente, in una fra le ultime poesie di *Non un giorno ma adesso* (1960):

Inutilmente Kao-O-Wang
Inutilmente Kao-O-Wang trae da una cassa laccata
file di lampioncini, sciabole di rame,
draghi, calici, serpi, bandiere stralunate,
che al suo tocco si coprono di fiamme.
Inutilmente disegna nel tessuto dell'aria
con un cero fumoso le linee d'un vecchio castello.
[...] ²⁰

Però lo immagino anacronisticamente imparentato (fra i due libri, ho appena rilevato, scorrono dieci anni) con un altro fantasma-immagine, *La clownesse Cha-U-Kao* di cui Starobinski nel 1970 parla all'inizio del capitolo più notevole del *Portrait*, quello sui *Sauveurs dérisoires*, i *Salvatori derisori*: «Così come la fissa il pennello di

¹⁸ Cfr. J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970; trad. it. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Torino, Boringhieri, 1984 (alle pp. 7-35 la mia *Introduzione. Ritratto del critico da domatore di fantasmi*); nuova ed. Milano, *Abscondita*, 2018 (una nuova postfazione, che conserva il titolo del 1984, alle pp. 129-69).

¹⁹ A. M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia e altre poesie* cit., p. 134; anche in ID., *Poesie. Dalle raccolte e dagli inediti* cit., p. 59. L'accenno alla «sardina decapitata» rinvia a una lirica (*Storia d'una sardina decapitata*) datata 1961 e inserita, nell'edizione del 1967, tra *La Fortezza d'Alvernia (1965-1966)* e *Quanti colori ha la notte (1961-1966)*: in ID., *La fortezza d'Alvernia e altre poesie* cit., pp. 63-67.

²⁰ A. M. RIPELLINO, *Non un giorno ma adesso*, in ID., *La fortezza d'Alvernia e altre poesie* cit., p. 16; anche in ID., *Poesie prime e ultime* cit., p. 98.

Toulouse-Lautrec, sembra una replica al femminile del Vecchio Saltimbanco baudelairiano»²¹. Disfatta, crollata, la clownessa è, al pari di Baudelaire e di Ripellino, sulla soglia della fine. Direbbe Kafka: “senza speranza, perciò piena di speranza”. Secondo il poeta e critico d’arte Jean Laude, Cha-U-Kao «esprime una stanchezza immensa e la coscienza vacillante di una degradazione». Però Starobinski nella derelizione assoluta vede scintillare il fulgore del riscatto, quasi un’“immagine dialettica” benjaminiana: «Questa stanchezza è l’esatto rovescio dello spettacolo, ma a sua volta lo spettacolo, con le sue luci e i suoi ceroni, è il rovesciamento di quella stanchezza». Quel che tocca intimamente Ripellino, come Georges Rouault, il più intenso pittore di “clowns tragici e cristologici”, «è la scandalosa collusione fra le apparenze esteriori e l’anima»²². Come Rouault, anche Ripellino

vuole colpirci con l’effetto patetico della contraddizione fra l’interno e l’esterno. Ha bisogno del travestimento derisorio, del costume di lustrini, per farci provare l’infinita tristezza dell’anima esiliata al di fuori del suo vero spazio, nella condizione del “forestiero” e nell’esistenza errabonda. [...] Il clown è il rivelatore che porta la condizione umana fino all’amara coscienza di sé stessa. L’artista deve diventare l’attore che si proclama attore²³.

«Librarsi in volo e piombare a terra, trionfo e declino; agilità e atassia; gloria e sacrificio; il destino delle figure clownesche oscilla fra questi estremi»²⁴: così Starobinski apriva quel capitolo cruciale sui *Sauveurs dérisoires* che dovette affascinare Ripellino. Ancora una volta il *Congedo* della *Fortezza d’Alvernia* conferma che la scelta delle maschere spettacolari, delle “persone” clownesco-funamboliche, per Ripellino non fu solo un facile addobbo teatrale, ma una scelta di poetica profondamente radicata nella tradizione europea. «Ogni tessitura poetica è anche un amàlgama e un compendio di citazioni», proclama ancora il *Congedo* della

²¹ J. STAROBINSKI, *Ritratto dell’artista da saltimbanco* cit., ed. 1984, p. 118; ed. 2018, pp. 89-91 (da qui anche le due citazioni seguenti).

²² Ivi, ed. 1984, pp. 120-22; ed. 2018, p. 92.

²³ Ivi, ed. 1984, p. 122; ed. 2018, pp. 93-95.

²⁴ Ivi, ed. 1984, p. 117; ed. 2018, p. 89.

Fortezza (ove fra l'altro si rimanda, significativamente, alle Origini romanze, «all'acerbità lessicale della nostra poesia del Due e del Trecento») ²⁵. Poco più tardi (1975), nella prosa *Di me, delle mie sinfoniette*, richiestagli da Giacinto Spagnoletti (che pubblicò il testo nel 1987), conferma il ruolo importante della memoria testuale nella propria opera: «Un'ebbra molteplicità di rimandi e reminiscenze ricerca e nutre il tessuto della mia scrittura» ²⁶. E comunque, nella recensione che Ripellino pubblicò sull'«Espresso» dell'11 ottobre 1970, all'uscita del *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, emerge qualche “distinguo” nei confronti della «spettralità» dei *clowns* sacrificali starobinskiani:

Ogni pagliaccio tragico è per Starobinski un abitante provvisorio della propria apparenza, e quasi uno spettro. [...] Da questa spettralità si diramano due interpretazioni del binomio pagliaccio-artista. La prima: che egli sia una larva demonica come arlecchino [...]: che egli venga da un altro spazio, contrabbandiere che varca frontiere vietate, *revenant* che soffoca il suo urlo ferino, il suo male, coprendolo con un chiacchiericcio *cocasse*. La seconda: che invece l'olocausto del saltimbanco deriso, l'umiliazione e la contumacia di quello che prende gli schiaffi siano una replica della passione di Cristo. Con bizzarria reversibile il clown riceve un'aureola di santità e a Cristo si appicca la maschera sguaiata del clown. Qui viene in soccorso Georges Rouault, la cui religione si esprime con uguale veemenza nei quadri di tema sacro come nelle apocalissi clownesche. Il Golgota e il tendone del circo sono contigui, e il clown, ovvero l'artista, colui che si espone al ludibrio di una plebe che sgrigna, è un frutto che soffre, una vittima redentrice ²⁷.

Ma Ripellino si dichiara attratto specialmente dal «clown balordo, che esprime la plumbea gravezza della terra» ²⁸, buffone da commedia dell'arte che resiste al balzo antigravitazionale, alla leggerezza del funambolo, e fa ridere lasciandosi cadere, rinunciando al volo:

²⁵ A. M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia e altre poesie* cit., p. 131; anche in ID., *Poesie. Dalle raccolte e dagli inediti* cit., p. 57.

²⁶ A. M. RIPELLINO, *Di me, delle mie sinfoniette*, in ID., *Scontraffatte chimere. Poesie*, a cura di G. Spagnoletti, Roma, Pellicanolibri, 1987, pp. 15-18 (a p. 17).

²⁷ A. M. RIPELLINO, *Quando Amleto si traveste da clown*, in «L'Espresso», 11.X.1970, poi in ID., *Iridescenze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, a cura di U. Brunetti e A. Pane, 2 voll., Torino, Aragno, 2020, II, pp. 677-80 (a p. 680).

²⁸ Ivi, p. 679.

Sacco di tela grossa, tardo di comprendonio, maldestro, imbroglia tutto, semina confusione, sovvertendo con la sua goffaggine provvidenziale l'ordine constabilito. Flaccido e cannarone, parente dei pappalagne e dei guastafeste del teatro folclorico, è incapace di levarsi in alto, lo affascina il *gouffre d'en bas*²⁹.

Vita e Gioia sono i perni del *mundus fantasticus* di questo grande Classico fra i moderni, così legato alla tradizione romanza, nella sua arcata millenaria. È ancora Fo ad aver colto con grande finezza che

nella poesia di Ripellino – così vaga di giochi verbali – ricorrono parole-valori che curiosamente s'incastano l'una nell'altra, riconfermando col vincolo dei fonemi il legame che interconnette le cose da esse significate. La «gioia» ad esempio, che è la parola chiave di tutto questo universo, tanto perfettamente si adagia lungo «giovinezza» che questa finisce per apparire quasi una semplice espansione dell'altra: come il finale di una stupenda poesia vuol confermare³⁰.

La poesia evocata da Alessandro Fo è il n° 76 di *Notizie dal diluvio*, intitolata parenteticamente (*Addio, eco*): «Quando partono i comici, / scende pesanza nel cuore», con Scardanelli che «da un lembo dell'Aurelia sventola il fazzoletto». La lirica si chiude appunto, come nota Fo, sulla «gioia» “contenuta”, alla lettera, alfabeticamente, nella «giovinezza»: «Così se ne va per il mondo la gioia, la giovinezza / lasciandoci obliqui, appassiti, di pezza»³¹.

Non saprà «catturare la gioia», questo saltimbanco geniale e bislacco, questo «squamoso pagliaccio in bombetta»: ma sa bene che «l'arte può salvarci con ferite di gioia»³²; e di gioia scrivendo sa certo «ferire» per aprire alla scrittura «uno spazio felice (come voleva Bachelard)», per «straziare il grigiore», in cerca di «una gioia contumace, assopita e travestita»: così mi disse un giorno, esattamente 48 anni fa, dialogando a casa sua, in Via Sant'Angela Merici, non molto lontano dalla

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ A. FO, *La poesia di Ripellino* cit., p. XX.

³¹ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, n° 76, in ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 94; in ID., *Poesie. Dalle raccolte e dagli inediti* cit., p. 93.

³² C. BOLOGNA, «L'arte può salvarci con ferite di gioia», in «Il nostro tempo», XXVII/30 (23.VII.1972), p. 3; poi in A. M. RIPELLINO, *Solo per farsi sentire* cit., pp. 39-42.

«Sapienza» (pubblicai l'intervista, sotto il titolo *A. M. Ripellino e la magia della scrittura*, in «La fiera letteraria» del 15 giugno 1975)³³. E infatti ancor oggi, leggendolo, e riascoltando nel fondo della memoria quella «voce lenta, strascinata, profonda» che «legava le parole l'una all'altra come perle luccicanti di significati diversi», ciascuno comprende che adorava, e che la sua poesia, immortale dopo la sua morte, continua a adorare la vita.

«Non ho mai detto nulla, ma ciascuno / comprende che adoro la vita». Dovette incantare Ripellino questo continuo intrecciare le sue «parole-valori»: *Vita, Nulla, Gioia*. Ed è proprio sul Nulla che chiude uno fra i suoi libri più belli, *Lo splendido violino verde*. Se «camicie» in Gozzano può rimare con «Nietzsche» e «felice»³⁴, e «fraterne» con «Verne» in Moretti³⁵, Ripellino, immerso nella luce del suo crepuscolo, ha ideato la splendente quanto tenebrosa rima *gioia: Goya* («Quanta fatica per raggiungere la gioia, / per districarsi dall'intruglio delle tenebre, / dall'obbrobrio della notte-Goya, / da questa occhialuta febbre»)³⁶. Lui, che «non ha mai detto nulla», è autorizzato a chiudere il suo libro con la più cetrullasca e pulcinellesca, la più arlecchinesca e filosofica delle rime, evocando la fascinosa Hanna Schygulla, che occhieggia dalla copertina del libro nell'edizione Brunetti, guardando, seducente sirena Cetrulla, verso il Nulla:

Quanta enfasi, quanta arroganza cetrulla.
O vita, o Hanna Schygulla,
sciantosa di varietà, sulla riva
del Nulla³⁷.

Corrado Bologna

³³ A. M. RIPELLINO, *La magia della scrittura*, intervista a cura di C. Bologna, in «La fiera letteraria», 15.VI.1975; poi in ID., *Solo per farsi sentire* cit., pp. 69-77 (specie le pp. 70 e 73).

³⁴ Cfr. G. GOZZANO, *La Signorina Felicita ovvero la felicità*, vv. 308-313, in ID., *I colloqui*, ora in ID., *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, con un saggio di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 2016, pp. 103-17 (a p. 113).

³⁵ Cfr. M. MORETTI, *Carolina Invernizio*, vv. 25-27, in ID., *Il giardino dei frutti*, in ID., *In verso e in prosa* cit., pp. 47-48 (a p. 48).

³⁶ A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, n° 15 (*Quanta fatica per raggiungere la gioia*), in ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 215; ora si veda il magnifico commento di Umberto Brunetti nell'ed. cit., da lui introdotta e commentata nel 2021, pp. 121-22.

³⁷ Ivi, n° 86 (*Sonare su un violino in fiamme*), in ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde* cit., p. 292; ed. Brunetti cit., pp. 292-95 (a p. 293).

Il *patchwork* della poesia appare in questi versi essenzialmente di natura linguistica, come evidenziato dagli «stracci di sillabe», dalle «obese parole» e dagli «scurrili fonemi da fogna». Ripellino allude chiaramente all'espressionismo della sua scrittura, a quell'ardita mescolanza di arcaismi, dialettalismi, termini tecnici e vocaboli stranieri, oltre che alla ricerca di effetti sonori pirotecnici tramite l'inesauribile ventaglio di figure di suono, rime insospettabili (si noti qui l'ardita responsione del vocabolo basso «fogna» con l'esotico nome dell'attrice russa «Irina Petròvna») e ricercate cadenze ritmiche, che costituiscono la sua cifra inconfondibile. Si può, tuttavia, estendere legittimamente la metafora del *patchwork* e quindi della poesia come operazione di assemblaggio, di cucitura di materiali differenti, al piano della ricchissima intertestualità che nutre tanto la prosa quanto la produzione in versi di Ripellino. È l'autore stesso che si premura di rilevare questo tratto distintivo nei due principali scritti di natura autoesegetica che ci ha lasciato, il primo del 1967 e il secondo del 1975:

Ogni tessitura poetica è anche un amàlgama e un compendio di citazioni³.

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: ombre jiddisch, immagini di Klee e di Magritte, motivi di Mahler e di Janáček, splendori barocchi, truculenze boeme, vampate di zolfo vi convergono come in un gran Baraccone dalle luci malate, scontorto da smorfie di clownerie, sconquassato da raffiche di ipocondria e di rimpianti⁴.

Nella produzione di Ripellino, l'inusuale ricchezza linguistica trova corrispondenza nella vastità dei riferimenti culturali e nel gusto per la comparazione, che deriva da una concezione della scrittura come «processo associativo», «ricerca di

³ A. M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia e altre poesie, Congedo*, Milano, Rizzoli, 1967, ora in ID., *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, Torino, Nino Aragno Editore, 2006, p. 203.

⁴ A. M. RIPELLINO, *Di me, delle mie sinfoniette*, in «L'ozio» I, 1, 1986, p. 11, ora in ID., *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane, C. Vela, Torino, Einaudi, 2007, p. 294.

rassomiglianze»⁵. Il principio fondante che governa la sua opera è la capacità di avere «gli occhi divaricati, di poter abbracciare diverse cose insieme», perché, come aveva scritto in una poesia del suo primo libro di poesie, «Non esistono cose lontane, / tutto è racchiuso nei globi degli occhi»⁶. Da questa concezione nascono nei suoi saggi e nei suoi scritti giornalistici le «iridescenze»⁷, «le analogie stregherelle»⁸ che mettono in dialogo le realtà artistiche e culturali più distanti, come la poesia di Majakovskij e il ritmo del cake-walk, la figura di Pasternak e il cinema di Buster Keaton⁹. Secondo un processo del tutto simile, anche le liriche di Ripellino, come i ritratti degli autori amati, aprono continui scorci su altri testi e diverse forme artistiche, evocati quali testimoni della propria visione del mondo e delle proprie emozioni più profonde.

Per illustrare tale peculiarità della poesia di Ripellino, che Calvino aveva definito nei termini di una «sostituzione assoluta del mondo della cultura a quello della memoria»¹⁰, mi limiterò in questa sede a una singola raccolta di versi dell'autore, *Lo splendido violino verde*, che costituisce per vari aspetti la *summa* della sua produzione poetica. Nel volume, composto da ottantasei liriche, si trovano, infatti, numerosi e diversificati esempi di intertestualità, che vanno dalla citazione esplicita al riferimento nascosto, dalla riscrittura al riassetto in forma poetica di materiali artistici differenti. La similitudine è la figura retorica più congeniale

⁵ Le citazioni sono tratte da una prosa di Ripellino su Pasternak. Cfr. A. M. RIPELLINO, *Iridescenze. Note e recensioni letterarie (1941- 1976)*, a cura di U. Brunetti e A. Pane, Torino, Nino Aragno Editore, 2020, p. 447.

⁶ A. M. RIPELLINO, *Non un giorno ma adesso, Non esistono cose lontane*, Roma, Grafica, 1960, ora in ID., *Poesie prime e ultime* cit., p. 102.

⁷ Il termine è usato da Ripellino nella *Lettera agli «anziani»*. Vd. 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: «Il fragoroso schianto della vecchia Università ha travolto per sempre anche il nostro lavoro di isolani, ha vanificato le nostre sollecitudini per la poesia, la nostra stessa concezione dell'arte e del mondo. I giuochi di rimandi, di analogie, di richiami alla pittura, alla musica, al folklore, al teatro, il nostro *apel'sinstvo* (per usare una parola di Blok!), le premurose analisi, le tele di malinconica *rêverie*, il febbrile scavo nelle immagini: tutto è diventato inutile – e del resto era troppo fragile, troppo privo di sostrati ideologici, troppo onirico per poter durare. E ora? Ora torneranno gli schemi, le secchezze dei dati, la Vecchia Scuola, il Manuale dalle gambe corte, il liceo. Bicchieri di piombo invece di vetri di Tiffany, lezioni protocollari, e non più iridescenze».

⁸ La citazione è tratta dalla poesia n. 21 di *Sinfonietta*. Vd. A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde* cit., p. 125.

⁹ Le due fulminee e stravaganti associazioni sono effettuate nell'articolo *Poesia russa del '900* in A. M. RIPELLINO, *Iridescenze* cit., p. 798, e nello scritto intitolato *Pasternàk-Keaton* in ID., *Saggi in forma di ballate. Divagazioni su temi di letteratura russa, ceca e polacca*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 171-73.

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

all'autore per il richiamo ad altre opere, di frequente enigmatico. Propongo di seguito tre esempi:

Come il padre di Amleto l'angoscia riappare,
impiegato postale accanito su unico timbro.
(n. 18, vv. 10-11)

Come un angelo di Klee dagli occhi cavi
mi corre dietro la consorte del Becchino
(n. 48, vv. 1-2)

C'è solo un filo di ignobile malinconia
che trapela talvolta di sotto una porta,
ma io riesco a tagliarlo, fingendomi ottusa
e decrepita come una mummia di Strindberg.
(n. 67, vv. 7-10)

Nella poesia n. 18 il riferimento al fantasma del padre di Amleto dell'omonima tragedia shakespeariana è arricchito dalla straniante personificazione dell'astratto e dall'accostamento ossimorico tra il personaggio regale del dramma e il prosaico impiegato postale colto nella sua occupazione alienante. Di gusto espressionistico è anche l'*incipit* della lirica 48, in cui la grottesca personificazione della morte nella «consorte del becchino» è amplificata dalla similitudine con il celebre dipinto di Paul Klee, *Angelus novus*, che a sua volta rimanda inevitabilmente all'interpretazione che dell'opera ha fornito il filosofo Walter Benjamin¹¹. In un crescendo progressivo in termini di difficoltà interpretativa si pone il terzo esempio sopra proposto, dove il riferimento a «una mummia di Strindberg» appare meno immediato dei due precedenti: l'articolo indeterminativo, infatti, trasforma in antonomasia un personaggio del dramma da camera *Sonata di fantasmi* dell'autore svedese August Strindberg.

¹¹ W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p. 142: «C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi».

Accanto ai rimandi espliciti, come i tre appena analizzati, Ripellino dissemina nello *Splendido violino verde*, quasi con lo stesso piacere di un enigmista, un numero altrettanto elevato di citazioni nascoste. A titolo di esempio si può leggere il memorabile esordio della lirica n. 7:

Si cruccia della solitudine e aspetta
sempre un cugino dal Paraguay,
un dottor Jazz con la sua Bugatti cachettica
che non verrà mai.

Solo un fortuito ritrovamento nelle agende ripelliniane¹² mi ha permesso in questo caso di rintracciare l'origine del fantomatico cugino del Paraguay, della cui visita l'io lirico resterà in perenne attesa: si tratta, infatti, di un divertito rimando a una lettera inviata da Franz Kafka a Max Brod nel 1906, in cui lo scrittore ceco annuncia con entusiasmo l'imminente visita del suo «interessantissimo» cugino del Paraguay¹³.

Oltre alle citazioni che arricchiscono il contenuto della lirica con una similitudine tratta dal mondo della letteratura e i prelievi di personaggi bizzarri che rafforzano la stravaganza delle immagini attorno a cui ruotano spesso le poesie di Ripellino, vi sono poi casi in cui l'intertesto, seppure nascosto, è a tal punto dominante che il componimento si trasforma in una riscrittura non dichiarata, quasi ai limiti del plagio. È quanto avviene nel n. 82 della raccolta, che riporto qui per intero:

C'era un paese che conteneva tutti i paesi del mondo,

¹² Agenda manoscritta 1971, in Archivio di Angelo Maria Ripellino e di Ela Hlochová, presso Archivio del Novecento, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Scritti, Appunti, “Kaufhof 1”, c. 325: «un cugino del Paraguay visita Kafka [all'inizio dell'Epistolario]».

¹³ F. KAFKA, *Epistolario*, I, in *Tutte le opere di Franz Kafka*, 4 voll., a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1964, p. 34: «Caro Max, il mio interessantissimo cugino del Paraguay del quale ti ho già parlato, e che durante il soggiorno europeo è stato alcuni giorni a Praga in un periodo in cui stavi per dare l'esame di stato, è di nuovo a Praga sulla via del ritorno».

e nel paese un villaggio che racchiudeva tutti i villaggi del paese,
e nel villaggio una via che riuniva tutte le vie del villaggio,
e in questa via purulenta una casa che comprendeva tutte le case,
e nella casa una povera stanza, e nella stanza un'enorme sedia,
e sulla sedia, sparuto, un minuscolo omino in bombetta,
e questo omino era tutti gli uomini di tutti i paesi,
e questo omino rideva, rideva sino alle lacrime.

5

La poesia è ispirata a una parabola di Rabbi Nachman di Brazlav, uno dei grandi maestri del chassidismo, il movimento sorto fra gli ebrei dell'Europa orientale nel XVIII secolo. La fonte indiretta a cui attinge Ripellino è il saggio *Célébration hassidique* dello scrittore rumeno Elie Wiesel, da lui recensito in un articolo su «L'Espresso» del 1972¹⁴. In esso si trova, infatti, la citazione alterata dell'apologo di Nachman¹⁵ che costituisce l'avantesto della poesia. La traduzione del passo è appuntata in un'agenda manoscritta di Ripellino:

C'era un paese che conteneva tutti i paesi del mondo; e nel paese una città che incorporava tutte le città del paese; e nella città una via che riuniva in sé tutte le vie della città; e in questa via una casa che conteneva tutte le case della via; e nella casa una stanza; e nella stanza un uomo; e quest'uomo personificava tutti gli uomini di tutti i paesi; e quest'uomo rideva, rideva, e nessuno aveva mai riso come lui (*Célébration hassidique*, p. 204)¹⁶.

L'intervento sul modello attuato da Ripellino è sottile ma significativo, e si esplica in primo luogo nell'inserimento di un'aggettivazione assente nel testo originale: i cinque attributi «purulenta», «povera», «enorme», «sparuto» e «minuscolo» approfondiscono in senso descrittivo l'immagine allegorica, producendo un allargamento semantico. Nella costruzione a matrioska, sottolineata stilisticamente dall'anafora della congiunzione ripetuta sette volte, è inoltre introdotto un oggetto: l'«enorme sedia», criptocitazione, svelata dall'autore, della «famosa sedia di

¹⁴ A. M. RIPELLINO, *Iridescentze*, op. cit., pp. 761-64.

¹⁵ NACHMAN DI BRESLAV, *La principessa smarrita*, a cura di G. Limentani, Milano, Adelphi, 1981, p. 70.

¹⁶ Agenda manoscritta 1971 cit., c. 232.

Nachman»¹⁷, attraverso la quale è suggerita un'identificazione tra il rabbino e l'uomo che ride del suo apologo. L'innovazione più significativa rimane, però, la trasformazione del protagonista della storia nella figura cara a Ripellino dell'«omino in bombetta», simbolo di una borghesia claunescamente irrisa, che trae origine dai soggetti di alcuni dipinti del pittore surrealista René Magritte, ma anche dalla famosa foto con bombetta di Kafka e dall'altrettanto celebre bombetta di Charlie Chaplin, a cui il poeta è legato per il particolare connubio di comicità e malinconia del suo personaggio. Il surrealismo di Magritte e l'assurdo kafkiano non risultano casualmente accostati all'apologo di Rabbi Nachman, ma ne costituiscono un'estensione dell'orizzonte di senso, che sfrutta alcune caratteristiche già insite nel modello di ispirazione. Nell'articolo dedicato al saggio di Wiesel sul chassidismo Ripellino parla, infatti, di «situazioni kafkoidi» presenti nelle «incongrue leggende di Rabbi Nachman»¹⁸. Sempre dallo stesso articolo traiamo, inoltre, spunti essenziali per comprendere il significato dell'enigmatica risata con cui si chiude la poesia-apologo:

Non la mortificazione ascetica, non la proterva oscurità delle cabale, ma l'allegrezza conduce a Dio e può mutare il ductus degli avvenimenti. Perciò i chassidim si profondono in balli, in profluvii di canti, in capestrerie. [...] Eppure i rabbini assertori di gioia soffrivano tutti di depressioni nervose. [...] E c'è da pensare che il riso sgangherato, che gorgogliava come un Urschrei dalle viscere di Rabbi Nachman di Brazlav, sgorgasse anch'esso da una tenebrosa tetraggine¹⁹.

Una risata «che sgorga dalla tetraggine» è dunque quella dell'omino in bombetta della poesia n. 82 ed è la stessa risata malinconica in cui si sciolgono numerose liriche di Ripellino: tutto si riconduce alla poetica della «buffoneria del dolore», espressa nel componimento n. 72 e che legittima l'appropriazione dell'apologo nachmaniano da parte dell'autore. Con estrema naturalezza nelle sue poesie Ripellino evoca scrittori e artisti come portavoce della sua medesima visione

¹⁷ Cfr. G. LIMENTANI, *Un Angelo per amico*, in ID., *Scrivere dopo per scrivere prima. Riflessioni e scritti*, Firenze, La Giuntina, 1997, p. 155.

¹⁸ Vd. A. M. RIPELLINO, *Iridescenti* cit., p. 763.

¹⁹ Ivi, p. 762.

del mondo, della propria esistenza in bilico tra «ebbrezza e malore»²⁰. Qui è evocato Rabbi Nachman, mentre altrove saranno la comicità piangente di Buster Keaton e *Il giardino dei ciliegi* čechoviano a testimoniare la perenne tensione tra comico e drammatico in cui vive l'autore²¹.

Voglio, però, prendere in esame un ulteriore esempio di poesia dello *Splendido violino verde*, la n. 62, che nasce sotto l'influsso diretto di un testo letterario tacitamente reimpiegato da Ripellino. L'indizio di una citazione nascosta è conferito dalla presenza di una voce femminile in sostituzione del consueto io lirico del poeta. La protagonista del componimento, che senza modestia si pone nel novero delle «più galantine e bellone», si lamenta del marito, impietosamente descritto come vecchio, malato e privo di ogni vigore. Per l'appunto con questa figura si identifica con autoironia l'autore, che nella seconda sezione della silloge assume i panni del suo alter ego Don Pasquale, ossia del vecchio amoroso dell'omonima opera lirica, duramente beffato dalla giovane e seducente Norina²²:

La notte, sacchetti di crusca al costato,
e ogni momento l'urinale, e i calmanti,
e gli sciroppi sedativi per la tosse:
che disgrazia un asino infreddato.
Col tanfo della bocca, purea di piorrea, 5
che cola come quella delle mule,
coi denti appiccicati come cera,
col culiseo rattappito, col lerciume di ciacco,
a che gli serve ascoltare nel suo padule
le Danze Slave di Dvořák? 10
E come posso io, tra le più galantine e bellone,
da moltissimi giovani donneata,
soffrire questo vecchio tutto pròtesi,
questa pillacchera, questa frittata,
questa grottesca ortopedia, questo orcio rotto, 15
dal cui ventre penzola un cencio in pensione,
un tordo moscio,
un porro cotto?

²⁰ La citazione è tratta sempre dalla poesia n. 72 dello *Splendido violino verde*.

²¹ Si tratta della poesia n. 25, che riproduce su pagina una celebre scena del film di Buster Keaton *Sherlock jr.*, e della n. 71, che rievoca la regia strehleriana del *Giardino dei ciliegi*.

²² Specialmente nei versi finali della poesia (vv. 11-18) è possibile avvertire un'eco delle parole rivolte da Norina a Don Pasquale nell'opera di Donizetti (*Don Pasquale*, II, 5): «Un uom qual voi decrepito, / qual voi pesante e grasso / condur non può una giovane / decentemente a spasso».

La poesia è armoniosamente inserita all'interno del filone che domina l'intera sezione *Don Pasquale*: la constatazione, grottesca e amara, della vecchiaia, che tra le sorti più penose porta con sé l'incapacità di vivere appieno, come in giovinezza, il sentimento amoroso. Il modello a cui è ispirato il componimento è una novella cinquecentesca di Pietro Fortini incentrata su un anziano dottore fiorentino che, nel tentativo di insegnare l'arte d'amare a un suo allievo, lo spinge involontariamente fra le braccia della sua bella e giovane moglie. Di fronte ai sospetti del marito la donna risponde con una veemente tirata, riconducibile al *topos* della "malmaritata", da cui Ripellino trae spunto per la lirica²³. Da un rapido confronto con il brano in questione si nota immediatamente come il poeta abbia attinto da Fortini il lessico erotico, che contraddistingue le *Giornate delle novelle dei novizi*, e quello relativo all'aspetto repellente dell'uomo: «asino infreddato» (v. 4), «col tanfo della bocca [...] / che cola come quella delle mule» (vv. 5-6), «pillacchera» (v. 14), «porro cotto» (v. 18). Altri termini ed espressioni prosaici, come «urinale» (v. 2), «culiseo rattappito», «lerciume di ciacco» (v. 8), «frittata» (v. 14), «cencio in pensione» (v. 16) e «tordo moscio» (v. 17), sono accostati con effetto di stridore parodico agli aulicismi «padule» (v. 9), «galantine» (v. 11) e «donneata» (v. 12). A questi ultimi si aggiunge l'esotico nome del compositore ceco Antonín Leopold Dvořák, che forma una preziosa rima imperfetta con «ciacco». È un limpido esempio di quella che Ripellino definiva «poetica della contiguità stridente», finalizzata a produrre un rinnovamento del lessico nella lirica contemporanea tramite il contatto inconsueto di vocaboli fra loro estranei sia per provenienza geografica che per distanza cronologica, come il nome esotico, in questo caso di lingua boema, e l'arcaismo italiano²⁴.

²³ Vd. P. FORTINI, *Le giornate delle novelle dei novizi*, 2 voll., a cura di A. Mauriello, Roma, Salerno Editrice, 1988, I, VI, p. 143: «O non maraviglio che già due sere siate tornato a casa tanto abbuon'ora, e l'altre solavamo stare a quattro o sei ore, che v'eravate avezo, e vi so dire che una donna n'ha voglia di cotesto porro cotto! È ben pazza quella che volentieri vi tiene a canto che almanco la gioia è bella: che non è recoglitrice che non se le voltasse lo stomaco a vedervi cotesta bocca puzzolente con quella barba tacolosa e la camicia depinta a panni di raza, e fra l'altre gentileze ha tuttavia una tosse che pare uno asino infreddato, e colali la bocca come una mula stanca. La v'ha pur fatto il dovere già due sere a serrarvi di fuori; e se la sarà punto savia, vi farà dell'altro, che quello fino a ora v'ha fatto è nonnulla, vecchiaccio ritroso, fastidioso, geloso, sospettoso, affannoso, pillacaroso, bavoso!». Il motivo letterario della "malmaritata" è trattato anche nel saggio di RIPELLINO su Kolař, in *Saggi in forma di ballate*, op. cit., pp. 242-45.

²⁴ Vd. A. M. RIPELLINO, *Sul trapezio del linguaggio*, in M. LUNETTA, *Sintassi dell'altrove. Conversazioni e*

Se negli esempi finora considerati la creazione poetica si fonda principalmente su un modello letterario che fornisce il terreno per una riscrittura, l'ultimo su cui mi soffermo testimonia la capacità di Ripellino di trasfigurare nei suoi versi altre forme d'arte, come la musica, l'arte visiva e il teatro. Il componimento n. 16 nasce, in particolare, dalla fusione nell'immaginazione dell'autore del dipinto di Magritte *Le mois des vendanges* con l'immagine dell'attrice e cantante Milva, apprezzata nel ruolo di Jenny delle Spelonche da lei interpretato nell'*Opera da tre soldi* di Brecht sotto la regia di Strehler. Tale convergenza è apprezzabile nell'incipit della lirica, in cui il nome di Milva compare al v. 2 con l'iniziale minuscola, assumendo valore antonomastico, ed è enfatizzato dall'aggettivo «mille» con cui forma una paronomasia:

Da mille porte dell'orizzonte mi appaiono stasera
mille milve violacee, griderecce, slungate,
con lugubri croste di bistro, le braccia di cera.

Il particolarissimo *patchwork* di questi primi tre versi amplia inoltre il suo orizzonte intertestuale internamente all'opera stessa di Ripellino, poiché nasce in parallelo a tre distinte recensioni da lui pubblicate; la prima, del 1971, è dedicata ai due saggi su Magritte pubblicati quello stesso anno da Patrick Waldberg e René Passeron, mentre le altre due, del 1973, vertono sulla regia strehleriana dell'*Opera da tre soldi* di Brecht, che Ripellino poté apprezzare prima al Teatro Metastasio di Prato e poi all'Argentina di Roma. Già nella recensione del 1971 lo scrittore siciliano aveva emulato sulla pagina la fantasia moltiplicatoria dei dipinti di Magritte e in particolare di *Les mois des vendanges*, nel quale da una finestra aperta appare un numero

interviste letterarie, Poggibonsi, Lalli, 1978, ora in A. M. RIPELLINO, *Solo per farsi sentire: interviste (1957-1977) con le presentazioni di programmi Rai (1955-1961)*, a cura di A. Pane, Messina, Mesogea, 2008, p. 47: «Io voglio realizzare un impasto tra cultura europea e cultura italiana sfruttando la parola italiana antica o desueta in senso moderno, mediante (ad esempio) il contatto di fonemi di diversa provenienza. Il fonema straniero o 'esotico' riscatta così per contiguità la parola italiana, e il rinnovamento del lessico va visto nel mio caso come prodotto attivo di questa poetica della contiguità stridente».

indefinito di uomini con medesima giacca e bombetta nera e identica espressione sul volto, con inevitabile effetto perturbante:

E se a Mosca andavo al quartiere sud-ovest a cercare il poeta Martýnov, da mille finestre di casamenti tutti uguali mille uguali Martýnov si sporgevano, facendomi perdere la bussola. Se vado per il Lippenslaan di Knokke, questo viale di sfolgoranti vetrine, [...] mi imbatto spesso in un crocicchio di anacronistici omini in bombetta e nero stifferius, tutti uguali, usciti evidentemente dai quadri di René Magritte.

Attorno a noi ogni simulacro si ripete in migliaia di stereotipi, le immagini aspirano all'iterazione, ogni effigie è l'effigie di un francobollo immutabile, ed è già molto se tira al burlesco²⁵.

Le «mille milve», che nel componimento sostituiscono gli omini in bombetta di Magritte, possiedono l'aspetto preciso del personaggio da lei interpretato nello spettacolo strehleriano, di cui Ripellino offre una particolareggiata descrizione nelle due recensioni teatrali sopra menzionate:

Da una ballata di cabaret, o piuttosto da un torbido quadro di Nolde, sembra uscita la spettrale Jenny di Milva, atillata in un nero lamé, il viso di cera violacea, i capelli laccati e con frangetta alla Brooks, le labbra cinabro, le braccia lunghissime, di un bianco diafano²⁶.

Milva è una memorabile icona: i capelli alla Louise Brooks, con le punte sulle guance, fasciata di un lugubre nero lamé, le labbra violastre, le braccia lunghissime diafane, di una sepolcrale bianchezza di avorio, che è il bianco con acini neri, il bianco di morte dei mimi²⁷.

La «spettrale Jenny» di Milva evoca dunque nella fantasia del poeta un presagio funesto e la moltiplicazione del suo simulacro accresce l'inquietudine per la morte incombente, che appare un destino inevitabile a causa della sua salute malferma. Nel cuore della lirica la percezione della fine imminente è sottolineata dall'espressione «È già tardi» e dalla metafora della vita che «scappa via dalle mani»

²⁵ A. M. RIPELLINO, *Iridescentze* cit., p. 729.

²⁶ A. M. RIPELLINO, *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti* («L'espresso» 1969-77), a cura di A. Fo, A. Pane e C. Vela, prefazione di A. Lombardo, Roma, Bulzoni, 1989, p. 159.

²⁷ *Ivi*, p. 239.

(v. 8). Compare, inoltre, l'immagine chiave della «fiammella», simbolo della poesia, che come un talismano è brandita dall'autore per stornare l'angoscia della morte. Quest'ultima in maniera ossimorica è definita «trastullo», a segnalare il rapporto ambiguo intrecciato con essa da Ripellino, che da un lato la teme e la rifugge, dall'altro, assieme alla propria malattia, la evoca e la corteggia, in quanto elemento essenziale della propria ispirazione poetica²⁸:

Come un topo di fazzoletto la mia vita negra,
assieme alla mia dappocaggine di sciocco filosofante,
mi scappa via dalle mani. È già tardi
per tener desta la fiacca fiammella di giallo limone,
che abbarbagliava sinora la morte, 10
mia pittima, mio nauseante trastullo,
che prende parvenze stereòtipe da cartellone.

La conclusione della poesia, che ripropone i versi iniziali con alcune varianti, conferisce alla stessa una perfetta struttura ad anello tramite gli artifici dell'anafora e del chiasmo (la frase «Da mille porte... mi appaiono... / mille milve violacee» è ripetuta al contrario al v. 13). La clausola finale propone sotto forma di similitudine un terzo riferimento colto, che va a completare il *patchwork* della poesia e consiste nell'allusione alla fiaba dello scrittore danese Hans Christian Andersen, *L'usignolo*²⁹, successivamente musicata da Stravinskij in *Le rossignol*:

Mille milve violacee mi appaiono da mille porte,
non c'è scampo: e perciò le vezzeggio, le aspetto
con guerci sorrisi e selvatici inchini, fasullo 15
come un dignitario di Andersen, come un Do di Petto.

²⁸ Cfr. A. M. RIPELLINO, *Solo per farsi sentire*, op. cit., p. 36: «E gran parte della mia scrittura è diventata il vezzeggiamento di questo eterno malessere, da me trasformato in feticcio, in oggetto prezioso come un pezzo di rame».

²⁹ H. C. ANDERSEN, *L'usignolo*, in ID., *Fiabe*, trad. di A. Manghi e M. Rinaldi, Torino, Einaudi, 2017, pp. 172-80. Nella fiaba gli ottusi dignitari di corte dell'imperatore cinese, incaricati di trovare l'usignolo, non riconoscono la bellezza del suo canto e, in seguito, rivelano la loro ipocrisia abbandonando l'imperatore in punto di morte per guadagnarsi i favori del nuovo sovrano.

Compare qui un altro tema portante della raccolta e di tutta la poesia di Ripellino, ossia la *clownerie*: per non soccombere senza colpo ferire, lo scrittore ribatte all'inquietante teatralità della morte con altrettanta teatralità, rivolgendo alle mille milve gli ipocriti gesti di una contraffatta galanteria («guercci sorrisi e selvatici inchini»). La buffoneria, con la sua capacità di trasformare l'angoscia in ilarità, assume allora una valenza metafisica: di fronte alla percezione tragica dell'esistenza, non resta che esorcizzare con il riso il dolore, prendendolo in contropiede, teatralizzando la vita e trovando in questo gioco sofisticato – costantemente in bilico tra finzione e realtà – una fonte di gioia. Per dirla con altre parole di Ripellino, «Viviamo nella caduta. / E che almeno sia gaia» (n. 43).

Umberto Brunetti

Cent'anni fa oggi:

Ela (e famiglia) nei versi di Angelo Maria Ripellino

OLGA Un anno fa oggi morì nostro padre. Cinque maggio, il tuo onomastico, Irina. Che freddo! Che neve! Io credevo di non arrivare alla sera. Tu eri morta, disfatta. È passato un anno e ce ne ricordiamo appena.

Così la struggente battuta iniziale di *Tre sorelle* di Čechov¹. Proiettandoci idealmente verso il 4 dicembre, noi, di anni, ne contiamo oggi cento, non dalla scomparsa, ma dalla nascita del grande poeta che onoriamo. E tuttavia oggi è il 23 ottobre del 2023. Questo significa, contestualmente, che domani, 24 ottobre 2023, saranno cento e uno anni da che a Praga nacque colei che sarebbe stata sua sposa, Elisa (ma, per tutti, Ela) Hlochová. E che dopodomani, 25 ottobre 2023, ricorrerà il loro anniversario di matrimonio: il settantaseiesimo. Non «è passato un anno», dunque, ma ne sono passati cento e uno, cento, settantasei... non importa: certo non si può dire, con la Olga di Čechov, che «ce ne ricordiamo appena». E di questo va innanzitutto ringraziata «La Sapienza» Università di Roma, che con ben due manifestazioni, e soprattutto grazie al costante impegno di Rita Giuliani, ha voluto quest'anno ricordare Angelo Maria Ripellino e il suo mondo².

Sappiamo bene come il tema čechoviano del «saremo dimenticati» attraversi tutta la produzione poetica di Ripellino, fino al celebre «non si accorgeranno nemmeno / di quello che hai scritto» del n. 17 di *Autunnale barocco*³. Ma compare

¹ A. ČECHOV, *Tre sorelle*, prefazione e traduzione di G. Guerrieri, Torino, Einaudi, 1953 (1964, 1991).

² In occasione della prima – il convegno *Angelo Maria Ripellino (1923-1978) maestro e poeta. Nel centenario della nascita*, a cura di S. Toscano e R. Giuliani (Roma, Università «La Sapienza», Odeion – Museo dell'arte classica – Facoltà di Lettere e Filosofia, 12 giugno 2023), di cui «Diacritica» pubblica gli atti, l'intervento di mia sorella Laura e mio si limitava ad alcune letture di poesie dal “ciclo di Zora” (vd. sotto, nota 37): ne recupero qui solo la lettera riportata in chiusa di articolo.

³ A. M. RIPELLINO, *Autunnale barocco*, s. l., Guanda («La Fenice»), 1977 (cfr. anche i versi citati oltre, nota 58). Da ora in avanti citerò le poesie di Ripellino (su cui cfr. nota 15) facendo riferimento ai due volumi che tutte le conservano. Per le raccolte einaudiane: A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, *Sinfonietta*, *Lo*

già nei primissimi testi rimasti inediti e recuperati, per la meticolosa cura di Antonio Pane, in *Poesie prime e ultime*. È bello ricordare alcuni versi del 1946:

Si, c'è un archivio per ogni stagione,
ma sulla nostra vita
nessuno farà una leggenda,
noi scenderemo dal loggione,
sperduti in una folla senza volto.

La menzogna infila i suoi pidocchi
nel bàvero del tempo, ed un giorno
troveranno storpiati i nostri nomi⁴.

O ancora:

Quando avremo toccata l'altra riva,
allora il mondo saprà dimenticarci⁵.

Tanto più significativa, dunque, è l'occasione di oggi.

Personalmente non ho potuto conoscere Ripellino, ma un giorno sono stato colpito nel profondo dalla folgore del suo formidabile genio e, come mi è avvenuto già di raccontare⁶, ho preso ad amarlo nello stesso modo in cui spero possano ancora

splendido violino verde, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, Torino, Einaudi, 2007. Per tutte le altre raccolte e i versi inediti e rari: A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, Torino, Nino Aragno Editore, 2006. La poesia sopra citata nel testo, *Non si accorgeranno nemmeno*, è ora in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 229.

⁴ Da A. M. RIPELLINO, *Neve e mitologia* [1946], in ID., *Poesie prime e ultime*, op. cit., pp. 369-70, nota di Pane a p. 503. Sulle poesie della prima stagione di Ripellino, e in particolare su quelle del biennio 1946-1947, è importante l'articolo di Antonio PANE (che all'epoca accompagnava già una rosa di questi testi: pp. 97-122), *Gabbiani sulla Vltava*, in «Idra», n. 1, 1990, pp. 123-38.

⁵ Da *Siamo scesi sul fiume, per guardare*, del marzo 1946: in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 343. Nota di Pane a p. 501. A proposito di queste antiche poesie del 1946-47, segnala Pane a p. 409 che si conservano «traduzioni in ceco, dovute a Ela Hlochová, di nove di esse (precisamente: *Notti praguesi*; “Ela, per te, dal fiume”; “Siamo scesi sul fiume, per guardare”; *Ballata*; “Forse nel vento troverò le note”; “Di flauti e di rosse cicale”; “Esiste ancora il passato. È la luna”; “Una gialla civetta nel bosco del male”; “La notte è lucida come un vecchio cilindro”»).

⁶ In A. FO, «*Datemi un violino, e*»...*Concerti da camera che spostano il mondo*, postfazione ad A. M.

farlo molti giovani appassionati di lettere, ovvero, per rubare nuovamente le parole del *Salvacondotto* di Pasternak, «con dedizione, senza riserve, con un'intensità pari al quadrato della distanza»⁷. Così è avvenuto ad altri: già, prima di me e indipendentemente, ad Antonio Pane, e poi a mia sorella Laura, Claudio Vela, Federico Lenzi, Umberto Brunetti, Federica Barboni... Mi permetto di ricordarlo perché ad alcuni di noi, rimasti al di qua del contatto diretto con Ripellino, sono perlomeno toccati quelli che il poeta tardolatino Rutilio Namaziano (*de reditu* I 11) definisce *proxima munera primis*, cioè la sorte, subito seconda per felicità, di poter – nel nostro caso – comunque guadagnare un accesso particolare a quel «meraviglioso» attraverso la compagna di una vita e custode della memoria di Angelo. Per questo desidero che questo breve intervento tenga una volta di più, per quanto possibile, strettamente uniti Angelo ed Ela.

Ormai più di vent'anni fa, in vista di una fotobiografia di Ripellino, poi pubblicata su «Il Caffè Illustrato» del marzo-aprile 2003, Ela raccontò ad Antonio Pane e a me vari particolari dei primi anni con Angelo. Prese una bella istantanea a colori, un po' stinta dal tempo, e la commentò così⁸:

RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, edizione introdotta e commentata da U. Brunetti, Roma, Artemide, marzo 2021, pp. 297-301.

⁷ Cito qui *Il salvacondotto* (parte prima, fine capitolo 2) da una vecchia edizione I Nobel letterari Editrice, traduzione di G. Crino, Roma 1971, pp. 16-17.

⁸ Opero qualche taglio sul testo che si può leggere in *Dossier Ripellino*, con fotobiografia (raccontata da Ela Hlochová Ripellino), scritti dispersi di Angelo Maria Ripellino, saggio di Alessandro Fo (*Paralleli: Ripellino dopo 25 anni*: pp. 45-48), a cura di A. Fo e A. Pane, in «Il Caffè Illustrato», bimestrale di parole e immagini, diretto da W. Pedullà, Vol. 11, 2003, 36-59 (qui p. 52). Sostanzialmente in asse con questo racconto (ma cfr. quanto precisato oltre, alla nota 22) è ciò che Ela rievoca nei capitoli iniziali del suo romanzo *Variazioni su un tema grigio*, Padova, Rebellato, 1972, del tutto e assolutamente autobiografico.



Qui siamo al castello di Karlstejn, vicino a Praga. Ci eravamo conosciuti da poco ed era subito iniziata una tenera amicizia⁹. Il primo incontro fu nel gennaio del '46; io lavoravo a un'agenzia di viaggi, e, appena terminavo, mi dedicavo agli studi. Mi era stato suggerito di seguire un corso di letteratura italiana contemporanea all'Istituto di Cultura Italiana: quel corso era tenuto da Angelo, chiamato lì da Ettore Lo Gatto. Ancora non conosceva il ceco: lo stava studiando; e io non sapevo ancora bene l'italiano; nei nostri primi incontri parlavamo francese.

Trovo molto bello che i primi contatti di quella tenera amicizia si siano svolti fra i due nella lingua che troviamo come lingua del sogno e del corteggiamento amoroso in *Der Zauberberg* di Thomas Mann¹⁰. Ela continuò:

Nell'estate tornò in Italia e rimanemmo in contatto epistolare. Tornò nell'estate '47 per il Festival della gioventù. Fu allora che entrammo in rapporto con i futuri grandi amici del gruppo di artisti Forma 1, di cui dovevo diventare una sorta di madrina. Li conoscemmo a Praga, dov'erano venuti [...] per il Festival [...]: Angelo li portò tutti a casa mia. Avevano preparato un vagone pieno di opere d'arte, che però da Vienna, anziché giungere a Praga, era per un errore finito a Budapest. Così, anziché fermarsi tre giorni, come avrebbero dovuto, si fermarono tre settimane, e quella fu l'origine della grande amicizia per esempio con Piero Dorazio e Achille Perilli (che peraltro era stato allievo del padre di Angelo al Liceo Giulio Cesare). All'inizio dell'autunno raggiunsi Angelo a Roma e ci sposammo.

⁹ Nel seguito dell'intervista (sempre a p. 52), Ela specifica: «in questa occasione penso fossimo attorno al mese di marzo». Fra gli inediti, la ricordata *Neve e mitologia* recita: «Ricordi la mattina a Karlštejn, / la neve s'era annidata / nelle orecchie degli alberi, nei fili d'avena / caduti per la strada, ed il vento / la succhiava, come una pompa idraulica. // Noi salivamo, tra schiere di corvi, / venuti al congresso domenicale, / sui manifesti la questione della Slesia / lottava col vento fluviale».

¹⁰ Alludo in particolare all'incontro fra Giovanni Castorp e Madame Chauchat nel paragrafo *Sabato delle streghe* del capitolo quinto (pp. 381-91, specialmente a p. 383, dell'edizione in cui lessi il romanzo, quella tradotta da Bice Giachetti-Sarteni per «I Corvi» Dall'Oglio, *La montagna incantata*, Milano 1930).

Le chiedemmo allora qualche foto del matrimonio, e lei ci rispose in tutta sincerità che non ce n'erano, e ricordò come fossero andate le cose:

Le nozze fra me e Angelo furono nozze d'altri tempi, modeste e in forma molto privata. Era il 25 ottobre del '47. Pioveva molto. A mia madre – che peraltro aveva mobilitato un domenicano di sua conoscenza, proveniente dalla Cattolica di Milano, perché indagasse su chi fossero questi Ripellino che si accingevano a portare via la sua Ela – non fu possibile venire da Praga a Roma. E così dei miei non c'era assolutamente nessuno. Dei parenti di Angelo v'erano solo i genitori, e i due testimoni, i coniugi Castaldi, che erano stati coinquilini dei Ripellino in una casa, poi distrutta dai bombardamenti, di via della Lega Lombarda. Partimmo tutti e sei – noi due, i genitori di lui, i testimoni – da via Cimarosa, a piedi, sotto gli ombrelli. Raggiungemmo la cappella della chiesa di Santa Bonosa, a Piazza 'Quadrata' (Piazza Buenos Aires). E dopo il matrimonio ce ne tornammo tutti a casa Ripellino, dove mia suocera Vincenzina, che sapeva cucinare molto bene, aveva preparato un pranzetto speciale. E finì così. L'unico gesto di tono un po' più solenne venne dalla mamma di Angelo, che, attraverso la parrocchia, ottenne una benedizione particolare dal papa. Al momento dello scambio degli anelli un celebrante scalzo, con i piedi tutti bagnati e infangati, fece il suo ingresso portando il tanto atteso telegramma del Pontefice. Il viaggio di nozze? Quando smise di piovere, andammo a Villa Borghese.

Con il marito Angelo, Ela diede vita a quella che fu a lungo definita «l'officina Ripellino». Il loro rapporto di profonda intesa intellettuale si concretizzava in imprese comuni, a tutti noi note, e che non sto qui a ricapitolare, versandole in una nota¹¹. Particolarmente toccante l'edizione, nel 1983, di *Una notte con Ofelia e altre poesie* di Vladimír Holan, per Einaudi. Il saggio introduttivo, da lei tradotto, era di Vladimír

¹¹ In collaborazione con Angelo, Ela tradusse Veřa LINHARTOVÁ, *Interanalisi del flauto prossimo*, Torino, Einaudi, 1969 e poesie di Vladimír Holan confluite poi in V. HOLAN, *Una notte con Ofelia e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1983 (di cui più sotto; ripubblicazione: V. HOLAN, *Una notte con Amleto. Una notte con Ofelia. E altre poesie*, Torino, Einaudi, 1993). Alla sola Ela si devono le traduzioni di Bohumil HRABAL, *Inserzione per una casa in cui non voglio più abitare*, Torino, Einaudi, 1968 (con una nota di Angelo); Ladislav FUKS, *Il bruciacadaveri*, Torino, Einaudi, 1972 (con introduzione di Angelo); Jiří FRIED, *Hobby*, Torino, Einaudi, 1975 (con quarta di copertina di Angelo). Per i tipi di case editrici diverse da Einaudi, Ela ha tradotto Jan OTČENÁŠEK, *Romeo, Giulietta e le tenebre* (presentazione di Angelo), Firenze, Nuova Accademia 1960; Jiří LANGER, *Le nove porte. I segreti del chassidismo*, Milano Adelphi, 1967; *Il peccato del parroco Andrea e Il tuono viola*, Milano, Nuova Accademia, 1963 (*Il peccato del parroco*, per la sua veste economica, è un'edizione ridotta e divulgativa di *Il tuono viola*; ristampa con titolo *La casa felice e altri racconti*, con postfazione di Angelo, Milano, SE, 1988); B. HRABAL, *Dribbling stretto ovvero Nodi al fazzoletto*, romanzo-intervista; domande e risposte annotate da L. Szigeti, traduzione di E. Ripellino-Hlochová e G. Dierna, a cura e con una postfazione di G. Dierna, Milano, Sapiens, 1995) e ancora poesie da *L'ombrello di Piccadilly* di Jaroslav SEIFERT, Roma, e/o, 1985. Ela pubblicò anche varie traduzioni in rivista. Su «Carte segrete» apparvero la traduzione di *Svatý Tadeáš a Generalissimus* (San Taddeo e il Generalissimo) di B. HRABAL (a. 1, n. 1, gennaio-marzo, 1967, pp. 96-114) e dei *Colloqui di esatta fantasia* di Karel ČAPEK e Tomáš GARRIGUE MASARYK, tratti da *Hovory s T. G. Masarykem*, 1929 (a. II, n. 7, luglio-settembre 1968 (pp. 51-69). Su «L'Europa letteraria» (a. I, n. 2, marzo 1960, pp. 73-82) apparve invece la traduzione di Jan OTČENÁŠEK, *Romeo e Giulietta* (che include lo scritto *Aragon presenta Otčenášek*).

Justl, le traduzioni figurano attribuite in coppia a lei e ad Angelo, come anche la cura del volume, nonostante il marito fosse ormai scomparso da cinque anni, sicché a pagina XXII una breve nota di Ela (e precisamente con la sigla «E. R. H.») dedica il libro «alla memoria dei due grandi poeti amici, Angelo Maria Ripellino e Vladimír Holan».

Ripellino a sua volta scrisse molte poesie su di lei e sui loro giorni giovanili in Cecoslovacchia¹². E ricordò nelle sue liriche anche la malinconica figura della madre di Ela, corteggiata un tempo da Max Brod: l'ha immortalata nella splendida poesia n. 32 di *Notizie dal diluvio*¹³, e poi nel lungo e commovente inedito risalente al 1977 intitolato *La vecchina*¹⁴. A Ela Ripellino ha dedicato la raccolta di esordio *Non un giorno ma adesso*, e poi *La Fortezza d'Alvernia e altre poesie*, *Notizie dal diluvio* (con le parole «a lei, a Ela, ancora») e *Sinfonietta*¹⁵.

Una delle più celebri poesie di Angelo per Ela – la n. 35 di *Notizie dal diluvio*: molto vicina, dunque, nell'architettura del libro, alla ricordata poesia sulla suocera – esprime l'angoscia dell'autore di fronte al distacco imposto da una morte sentita come sempre incombente. Ma, a leggerla oggi, se ne coglie meglio anche la

¹² Sono tutte raccolte da Antonio Pane nella sezione di A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., che, all'insegna di un verso ripelliniano (ivi, a p. 434), s'intitola «Un rigoglio di accese somiglianze». *Versi inediti e rari*. Vi ritorno in dettaglio più oltre.

¹³ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio* (vd. nota 15), n. 32, ora in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, op. cit., p. 46. Vale la pena di riportarla per intero: «Ora che ormai anche l'ultimo figlio / se n'è andato oltre frontiera / e non dà più segno di vita, / che cosa le resta la sera, / quando le carrozze dei treni languiscono vuote / e il circo vicino ha spento le sue piccole lampade? / Che cosa le resta la sera, se non appoggiarsi / sul davanzale coperto di neve, e singhiozzare e piangere? / Tutta curva e con lunghe braccia reumatiche, / sparge ossi ai gatti e mangime agli uccelli. / Oh, se avesse le loro piume, per ripararsi dal freddo / nel triste scantinato in cui vive, / sommersa da bucce, rifiuti, ciarpame, brandelli. / Scardanelli a volte le fa visita, e parlano / dei tempi in cui lavorava alla posta, e ogni giorno / veniva a prenderla Max Brod». Anche Ela HLOCHOVÁ (in *Variazioni su un tema grigio*, op. cit., p. 77), ricordando la madre, scrive del «miserico scantinato dove ora abitava, senza il conforto del figlio, sempre in attesa di qualche mia lettera». È forse dedicata alla madre di Ela anche la poesia n. 14 di *Lo splendido violino verde* (incipit: «Sola sola prepara sciropi»), ora in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, op. cit., p. 214.

¹⁴ Ora in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., pp. 480-82; per la descrizione e la storia editoriale cfr. le note di Antonio Pane alle pp. 500 e 510.

¹⁵ A. M. RIPELLINO, *Non un giorno ma adesso*, Roma, Grafica («Collana di poesia e letteratura contemporanea» s. n.), 1960; ID., *La Fortezza d'Alvernia e altre poesie*, Milano, Rizzoli («Poesia» s. n.), 1967; ID., *Notizie dal diluvio*, Torino, Einaudi («Collezione di poesia» 62), 1969; ID., *Sinfonietta*, Torino, Einaudi («Supercoralli»), 1972. Le due ultime raccolte di Ripellino – *Lo splendido violino verde*, Torino, Einaudi («Collezione di poesia» 132), 1976 e il già citato (alla nota 3) *Autunnale barocco* – sono invece prive di dediche.

proiezione verso quel futuro giorno – il fatidico primo giorno di aprile del 2010 – in cui Ela lo avrebbe raggiunto oltre la barriera. Ripellino, consapevole di quanto fosse precaria la propria salute, vi manifesta una parallela consapevolezza di essere destinato ad andarsene prima di lei¹⁶:

Dove ci incontreremo dopo la morte?
Dove andremo a passeggio?
E il nostro consueto giretto serale?
E i rammarichi per i capricci dei figli?
Dove trovarti, quando avrò desiderio di te, dei tuoi occhi smeraldi¹⁷,
quando avrò bisogno delle tue parole?
Dio esige l'impossibile,
Dio ci obbliga a morire.
E che sarà di tutto questo garbuglio di affetto,
di questo furore? Sin d'ora promettimi
di cercarmi nello sterminato paesaggio di sterro e di cenere,
sui legni carichi di mercanzie sepolcrali,
in quel teatro spilorcio, in quel vòrtice
e magma di larve ahimè tutte uguali,
fra quei lugubri volti. Saprai riconoscermi?

Mi sembra interessante sottolineare come questa celebre lirica si apra con una movenza che richiama abbastanza da vicino l'apertura di una poesia di Vladimír Holan, dal significativo titolo *Sempre lei*, appartenente a una raccolta del 1967 che anch'essa reca un titolo non meno significativo: *In punto di morte*. Nella traduzione dell'"officina Ripellino", reperibile nel ricordato *Una notte con Ofelia*, l'incipit di *Sempre lei* suona «Dove incontrarci? L'estate è fuggita»¹⁸. E, tratto non meno interessante e significativo dei precedenti, in quello stesso *Una notte con Ofelia* –

¹⁶ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio* n. 35 (ora in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, *Sinfonietta*, *Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, op. cit., p. 49).

¹⁷ Potrebbe (ma non ne sono sicuro) riferirsi a Ela anche *Sinfonietta* n. 39 (in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, *Sinfonietta*, *Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, op. cit., p. 143), che inizia «Il mio smeraldo mi ha narrato storie verdi».

¹⁸ È a p. 24 dell'edizione 1983 di A. M. RIPELLINO, *Una notte con Ofelia*: «Dove incontrarci? L'estate è fuggita / e non potrei gettarti una vipera in seno. // Da chi incontrarci? L'autunno/ nella varietà dei suoi frutti / ha il motivo di rifiutare i doni. // Quando incontrarci? Tutte le ombre / degli elementi di natura scatenati / non si diradano, se sull'amplesso nevicata. // Perché incontrarci? La primavera c'era / prima che Adamo desse nome agli animali. / Fino a quando ci incontreremo? La morte è ceca: / sente il sesso, poi afferra...». A p. 19 la notizia che la lirica è tratta «dalla raccolta *Na sotnách* [In punto di morte] / 1967».

che, ricordo, è uscito nella “bianca” Einaudi, con la dedica di Ela, co-curatrice con Angelo, ai defunti Ripellino e Holan – la poesia *Sempre lei*, con quel suo «Dove incontrarci?», è proprio quella scelta per venire esposta (quasi nella sua interezza) in copertina.

Notizie dal diluvio vede la luce nel 1969: in questa raccolta cogliamo la fase matura e assestata del rapporto con Ela. La tratteggia un'altra celebre lirica, la n. 43¹⁹:

Cresce dal bianco e nel bianco si scioglie,
così da non essere né da esser cresciuto,
eppure cresce e non potrà farsi nero,
né oggetto né limite, e non avrà mai volume.
Di bianco in bianco, appena percettibile
solo ad occhi invaghiti, filiera di luce,
che avvampa e si affioca in uno spazio infinito,
che sorge ed annega in un precipizio prospettico,
timidezza che nega persino i vezzeggiamenti,
che preferisce l'assenza alla cattura,
fuga in filigrana, galassia con frange di lacrime,
disperatissimo imbroglio: un amore che dura
ormai da vent'anni.

Fra i fuochi artificiali della lingua, spremuta come tubetto di colore sulla tela della pagina, e del caleidoscopico stile²⁰, si intravede da parte del poeta una “sistemazione”, personale e indubbiamente assai soggettiva, della vita di coppia. Un contrappunto di passione e ritenutezza, «timidezza che nega persino i vezzeggiamenti», di infinita apertura e forse limiti imposti alla libertà («avvampa e si

¹⁹ Ora in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, op. cit., p. 58. La evoca anche Ela in E. HLOCHOVÁ, *Variazioni su un tema grigio*, op. cit., p. 73: «alcune poesie erano dedicate a me, al nostro silenzioso e perfetto accordo, al nostro amore che ormai durava da più di vent'anni...»; cfr. p. 91: «È vero che non uso sprecare parole grosse e non gli ripetevo ogni giorno “ti amo”, ma credevo che l'avesse sempre saputo o intuito, anche se negli ultimi anni non ne avevamo parlato». Credo che un'istantanea di Ela si colga anche in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio* n. 6, là dove si legge «Yellow sferruzza, assopita dal tedio insulare» (ora in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, op. cit., p. 20).

²⁰ Alludo naturalmente al *Congedo* di A. M. RIPELLINO, *La Fortezza d'Alvernia*: «[...] la mia ansia 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 [...]» (ora in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 205).

affioca in uno spazio infinito», «fuga in filigrana, galassia con frange di lacrime, / disperatissimo imbroglio»).

Se ci spostiamo un po' più indietro nel tempo, colpiscono per il loro trasporto e per la loro giovanile carica di entusiasmo le molte poesie, recuperate nell'edizione postuma curata da Antonio Pane, che risalgono ai primi tempi dell'amore con Ela. Databili fra febbraio del 1946 e fine 1947²¹, sono parte di un'appassionata manovra per colmare una distanza: affiancandosi a un fitto carteggio (testimoniato da Ela, ma, temo, perduto), stilano il verbale di un'improvvisa fioritura del cuore, che la lontananza va rinvigorendo²². Di alcune, come ricordavo, si conserva anche la traduzione in ceco di Ela, ulteriore riprova, ce ne fosse bisogno, di quanto profondamente questi testi fossero radicati in quel primo remoto reciproco innamoramento²³.

Accanto alle icone di Ela sulla Vltava²⁴, spicca soprattutto il vero e proprio mito personale del fiume Berounka e della vecchia capanna (a cui Ela disponeva di un misterioso accesso) che fu luogo di primi incontri e di scambi intellettuali e letterari²⁵, rimasti sempre incandescente ricordo. Basti pensare alla stilizzazione che

²¹ Vd. la *Notizia* di Antonio PANE in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., pp. 499-512 e il suo saggio, ricordato sopra alla nota 4, A. PANE, *Gabbiani sulla Vltava*, art. cit.

²² Vi fa cenno anche Ela, nei capitoli iniziali delle *Variazioni su un tema grigio*, anche se, alla luce delle difficoltà di rapporto coeve alla stesura del romanzo, tende a sminuirne il rilievo, e, di quel biennio intercorso fra il primo incontro e il matrimonio, stila un quadro non privo di ombre. Lo stesso romanzo di Ela, comunque, testimonia come in quella fase siano intervenute, da parte di Angelo, remore e ritrosie connesse con la propria malattia e con le difficoltà anche psicologiche e comportamentali che la accompagnavano (si notino le tracce di questa cupa presenza nelle occorrenze del «mio male» anche solo nei pochi versi che, della stagione 1946-47, ho antologizzato più oltre nel testo).

²³ Vd. sopra, nota 5.

²⁴ Vd. in particolare *Ela, per te, dal fiume* (febbraio 1946, tradotta in ceco da Ela; con versi come «O Vltava, nido di bianchi gabbiani, / lamento di gabbiani intorno ai ponti»: A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 341, con nota di Antonio PANE a p. 501) e *Notti praghesi* (una delle primissime poesie: tradotta in ceco da Ela in data 14 febbraio 1946 [san Valentino, peraltro]: A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 342, con nota di Antonio Pane a p. 501): «Ela, nel fiume gonfio muore il vento, / come il sogno nel velo delle ciglia. / Dalla ringhiera livida di pioggia / tu ascolti il canto fioco della Vltava. // L'acqua lampeggia, la luna vacilla / tra le cupole verdi nel tuo fiume; / un riflesso di lacrime, un rimpianto / può adornare di perle il nostro sogno. // Ma tu fermi col gesto della mano / nel vuoto il brulichio delle speranze, / e spegni il fuoco e disperdi il futuro / dentro la nebbia che non ci abbandona. // In altri inverni, in riva a un altro fiume, / ricorderò questi alberi svaniti, / il Mulino Olandese e la notturna / neve che svolazzava sui fanali. // Non resterà che un cupo gorgo d'ombra, / e una voce dissolta nella pioggia, / nel tremolio del fiume, ed il tuo guanto / sdrucito, come un solco nella vita». Vd. su tutto ciò A. PANE, *Gabbiani sulla Vltava*, art. cit.

²⁵ Vd. la poesia *È tardi per i sogni, spunta l'alba* (A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 394;

ancora ne tesse Ripellino in uno dei suoi ultimi libri, e cioè nel testo eponimo di *Storie del bosco boemo*, al paragrafo numerato 6²⁶:

[...] risolsi di fare un salto nei dintorni del paese, per rivedere una capanna legata alla mia giovinezza. Immaginate un paesaggio siffatto: l'argillosa e plumbea Berounka, il terrapieno con la strada ferrata, un largo prato cosparso di vecchie scarpe e scatole vuote, – e infine una capannuccia di tronchi con cancelletto e veranda e sambuchi all'intorno, sull'orlo di un bosco. Era chiusa ed abbandonata, ma in cima al comignolo dormivano ancora, come una volta, due colombi rossicci. Mi tornarono alla memoria i giorni in cui vi andavamo da Praga, dalla stazione di Smíchov²⁷. Estrella traeva da uno zaino due chiavi enormi. Aperta la scricchiolante porta massiccia, tanfate di umido e di stantio ci aggredivano. All'interno da una scaletta di lampionario traboccava, obesa pasta di piume, una massa di molli piumini, sempre più rosicchiati dai topi. Topi morti giacevano dentro una trappola incrostata di ruggine. Anche adesso, mentre osservavo con malinconia quei tronchi muffiti, di tanto in tanto si udiva, come in un vecchio carillon, la musica di un passaggio a livello. Guardai dalla parte del fiume: come allora, un treno merci se ne andava svogliato in direzione di Řevnice. Agosto era agli sgoccioli.

Continuamente si riverbera questo mito nei testi poetici della stagione 1946-47.

A cominciare dalla poesia direttamente intitolata *O Berounka* (1946)²⁸:

Berounka, fiume triste
come un corteo di topi,
ferisce il tuo pallore
con scaglie violacee la luna.
[...]

O Berounka, o Berounka,
corteo lento di topi,
tutti i più dolci ricordi
nel mio male mi sono tornati.

nota di Antonio PANE a p. 504, il quale riferisce della datazione sul manoscritto: «listopad [novembre] 1947»), che, nel ricordare la capanna, evoca anche «la notte che leggemmo “Rudoarmějci”» (ovvero il ciclo poetico di Holan *Soldati dell'Armata rossa*, risalente appunto al 1947: cfr. anche A. PANE, *Gabbiani sulla Vltava*, art. cit., p. 125).

²⁶ Alle pp. 119-21 dell'ed. originale, Torino, Einaudi, 1975. Il passo è a p. 98 della nuova edizione a cura di Antonio Pane, A. M. RIPELLINO, *Storie del bosco boemo e altri racconti*, Messina, Mesogea, 2006. Su questo mito, le prime importanti pagine di ricostruzione si devono ad Antonio Pane, nello scritto che accompagna gli inediti giovanili pubblicati in «Idra», n. 1, 1990 (A. PANE, *Gabbiani sulla Vltava*, art. cit.).

²⁷ Su questa stazione cfr. la poesia citata oltre, al contesto di nota 33. Cfr. anche (nel quadro di un riepilogo dei tratti connotativi dell'intero mito personale) A. PANE, *Gabbiani sulla Vltava*, art. cit., pp. 127-30.

²⁸ A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., pp. 363-64, con nota di Antonio PANE a p. 503 (data: 1946).

O ancora in versi da *Siamo scesi sul fiume, per guardare* (marzo 1946)²⁹, da *Ricordo il volo straziante dei gabbiani*³⁰; o da *Noi scendiamo le scale del calendario* (entrambe sempre del 1946)³¹:

Ricordo la Berounka, solenne
come una pagina del Testamento,
e il mormorio gutturale delle ombre
che si perdeva tra boschi e capanne.

Conosco lo slang di quelle ombre
che, lungo rive coperte di mota,
come il destino avaro ci inseguivano
con un chiacchierio fastidioso.

Molta tristezza adorna il frontespizio
dei giorni passati, e la felicità
non resta nelle schede, come un libro,
ma, velata di nero, svanisce.

A questo della capanna lungo la Berounka si connette il mito dell'aprile. Un mese – prima di quelli del 1978 e del 2010³² – ancora tutt'altro che «crudele»: e anzi porta che apre sui ricordi e la gioia. Basterebbe – sempre fra gli inediti del fervido biennio 1946-47 – il *Lungo poema d'aprile* (datato 1947, si direbbe, con evidenza, appunto in aprile)³³

Tu sei a Smichov, è tempo di Pasqua,
e aspetti il treno-formica, s'addensa

²⁹ Ivi, pp. 343-44, con nota di Antonio PANE a p. 501 (data: marzo 1946). Un cenno speciale alla capanna: «qui, nella capanna / che mi ricorda la casa lontana».

³⁰ Ivi, p. 358, con nota di A. PANE a p. 503 (data: 1946). «Ricordo il volo straziante dei gabbiani, / quando mi dicevi: a primavera / Řevnice fiorirà di gelsomini, / e tu non ci sarai, malinconia / di giorni vuoti, come tronchi cavi. / Ti prometto che ogni sera tornerò lungo il fiume, / alla capanna col mazzo di chiavi pesanti, / intrise d'erba e di ruggine, / mentre la luna con rosse fiammate / dirada la nebbia caduta sui treni / che vanno lenti verso lo scalo. / Quando sarò lontano, / scrivimi ancora / della capanna muffita, parlami ancora / dei topi morti sul prato».

³¹ Ivi, p. 337, con nota di A. PANE a p. 501 (data: 1946).

³² Notoriamente, nel 1978 la vita di Angelo si è fermata il 21 aprile; e, nel 2010, quella di Ela, come ricordavo sopra, il primo giorno di quel mese.

³³ A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., pp. 385-88, con nota di A. PANE a p. 504.

la nebbia chiara sul verde
tra selve di fiori gialli,
come aironi si piegano i fiori.
Mentre tu aspetti, brulica la folla
nello stanzone coperto di cicche e fanghiglia,
di vecchi orari e biglietti forati.
Poi sali sul treno che delira
e ti inonda di cenere balorda.

Qui, sul Tevere, sprizzano i tramonti
da un'incudine di rame,
la luna ha un alone di frecce
che spicca contro le foglie.

[...]

Come allora, tu bussi alla mia porta,
cantando «Il mondo azzurro scuro»,
mentre da ogni angolo divampa
l'incendio bugiardo d'aprile.

Tu copri le cose, come l'acqua,
ed il fondo dei sogni resta chiaro,
attraverso di te, mio cristallo,
vedo un orizzonte fiorito.

[...]

Stagioni, care immagini
dei miei distacchi e delle mie speranze,
la pioggia è innamorata
delle pietre e di noi e del fiume.

[...]

io dimentico il mio male
che in punta di piedi, l'inverno,
come un'ombra, mi seguiva.

[...]

E la giovinezza è aprile,
e tu, mio cristallo, sei aprile,
e gli urli dell'uccelliera
anch'essi sono aprile.

E l'acqua verde di salici,
e i gelsomini fioriti,
e l'acqua che odora di treno
e il crepitio delle rane.

E tutti i fiori, come occhi,
ed il passaggio a livello,
ed il comizio dei gabbiani a riva
e la smania degli alberi,
appena fa notte.

Ora se aprile è aprile
anche nella tua terra,
poggia le mani sul vento,
apri le finestre alla luce
e grida che noi siamo vivi.

Da vedere anche *Previsioni metereologiche* (1947)³⁴:

Forse aprile sarà un'allegoria³⁵,
treni barocchi corrono in aprile
con volute di fumo che nel vento
si fanno angeli dalle gote gonfie.

Primavera cavalca lungo la ferrovia,
traversa la Berounka limacciosa,
primavera cavalca lungo il fiume,
fra schegge di vetro e piume di colombe.

[...]

Nella Berounka già si sentono le rane,
tra giunchi rossicci e blatouchy,
si sgretola la fanghiglia delle sponde
in lunghe e torbide filacce.

E infine l'*Elegia per Ela* del 1947 (palese il sottile, esibito gioco paronomastico che iscrive il nome dell'amata nel cartiglio di un illustre genere poetico)³⁶:

Quando riappare la tiepida luna
tra ramo e ramo, le sere d'aprile,
si posano le mosche insonnolite
sugli orologi di vecchie stazioni.

³⁴ A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., pp. 389-92, con nota di A. PANE a p. 504 (in cui si legge: «il titolo rettifica curiosamente l'originario *Previsioni meteorologiche*»).

³⁵ All'orizzonte di questo verso va forse tenuto presente il «*tout pour moi devient allégorie*» di *Le cygne* di C. BAUDELAIRE (v. 31).

³⁶ A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 393, con nota di A. PANE a p. 504. Altrettanto palese è il cesello del nome di Ela nel nome del personaggio di «Estrella» del passo di *Storie del bosco boemo* sopra citato (al contesto delle note 26-27).

Prima di sera, sul tender del treno
sbocciano fiori che il vento travolge,
tu esci dalle quinte dell'inverno
tra le frange di luce del fogliame.

[...]

Quando ritorni, la notte, col treno,
e le chitarre ronzano come zanzare,
schiere d'alberi crollano sui finestrini,
e nel fiato gèlido d'aprile
ti senti frusciare sul viso
tutta l'erba del mondo che riluce
dietro una lanterna gialla.

Fra il motivo dell'aprile e quello della Berounka si affaccia qui anche il ricordo di uno degli affetti maggiormente presenti accanto alla giovane coppia in formazione, l'attrice Zora Jiráková, le cui lettere, più avanti nel tempo, saranno da Ripellino trasformate nelle liriche di un ciclo che si colloca ai vertici della sua poesia³⁷:

Quando l'inverno in un sudicio letto
muore come gli avari nelle stampe,
attorniato da eredi e pipistrelli,
fioriscono i salici, nidi di vespe,

con bocciòli spinosi e ricciuti,
lungo la strada in salita che porta
da quell'amica che si chiama Zora
e recita al DISK ogni sera.

Questa lontana, prima stagione praghese del loro incontro, presa nel suo complesso, gemma cristalli di partecipati ricordi anche in un testo pubblicato da

³⁷ Mi sono occupato di questo ciclo in: *Angelo Maria Ripellino, Il 'ciclo di Zora'*, in *Gli invisibili. Antologia-saggio del 900 poetico italiano alternativo*, a cura di M. Albertazzi e M. Pieri, Lavis (Tn), La Finestra Editrice, 2008, pp. 179-200 e in *Notizie dall'inverno: una voce da Praga nei versi di Ripellino*, in A. M. RIPELLINO, *L'ora di Praga. Scritti sul dissenso e la repressione in Cecoslovacchia e nell'Europa dell'Est (1973-1983)*, a cura di A. Pane, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 271-88; Zora ricorre anche – e, in questo caso, con l'autentico nome – nei ricordi autobiografici che danno corpo alle *Variazioni su un tema grigio* di Ela (per es. alle pp. 33, 40, 55).

Ripellino in rivista nel 1952 che, nel titolo *Mia sorella Praga*, significativamente s'ispira al titolo di Pasternàk *Mia sorella, la vita*³⁸.

Fra le poesie “ufficiali”, ovvero quelle pubblicate in vita da Ripellino, il mito personale dei giorni della Berounka ritorna nelle struggenti nostalgie del n. 52 di *Sinfonietta*, che chiamano alla ribalta due importanti parole chiave dell'universo di Ripellino, iscritte l'una nell'altra, «giovinezza» e «gioia»³⁹:

Tornare dal fiume Berounka, dal nero fiume la sera,
intrisi di malinconia, scarruffati dalle chitarre,
in un trenino sbilenco che balla come una balera
sotto il barbaglio di stelle malariche.

[...]

convocateli subito i dolci ricordi appassiti,
accarezzate le chiome della memoria,
restituitemi la giovinezza, la gioia,
fate questo miracolo.

Dell'autentica pioggia di versi su Ela che segna la prima produzione di Ripellino, solo una parte relativamente piccola viene riconosciuta da Angelo degna di entrare nelle raccolte pubblicate. In quella di esordio, *Non un giorno ma adesso*, si segnalano soprattutto *Senza di te* e *Lungo i campi polacchi ti ho pensato*⁴⁰, testo in cui Ela si fa riconoscere per quegli stessi «occhi smeraldi» che abbiamo incontrato nella n. 35 di *Notizie dal diluvio*:

³⁸ In «La fiera letteraria», 28 settembre 1952, p. 5; ora in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 406, con nota di A. PANE a p. 504. La raccolta di Pasternàk fu pubblicata nel 1922.

³⁹ Ne ho scritto in *La poesia di Ripellino*, introduzione ad A. M. RIPELLINO, *Poesie. Dalle raccolte e dagli inediti (1952-1978)*, a cura di A. Fo, A. Pane e C. Vela, Torino, Einaudi, «Gli Struzzi» 380, 1990, pp. V-XXIX e XXXVII-XXXIX (precisamente a p. XX). Cfr. anche A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio* n. 76, in ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, op. cit., p. 94: «Così se ne va per il mondo la gioia, la giovinezza / lasciandoci obliqui, appassiti, di pezza».

⁴⁰ Ora in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, rispettivamente alle pp. 88 e 90. Riporto interamente il primo: «Senza di te gli oggetti mi si spezzano / in una trama di raggi ubriachi. / Le luci si raggelano, la vita / si muta in un sordo monologo. / Mi giro da ogni parte come un gallo / sperduto sulle tegole del mondo. / Come le ali occhiute d'un mulino, / le strade mi ruotano attorno. / Saltello come un passero, impacciato / nelle piccole scarpe rilucenti, / dondolo la testa nello spazio, / marionetta percossa dai venti. / Ti porto in me come la vita, / ti sento in gola come le lacrime. / Senza di te come una vecchia nave / il mio cuore sprofonda negli abissi, / impigliandosi alle alghe del nulla».

[...]

Ho sognato le tue camicie sghembe,
lunghe sino agli antipodi,
i tuoi verdi occhi socchiusi
tra le pagliuzze delle ciglia.

[...]

Ed io pensavo al tictac della tua voce,
che cinguetta come una grondaia,
ai tuoi denti, minuscole lampade
nel grigiore funesto dei miei giorni.

L'angelo di Angelo si intravede naturalmente anche fra i ferrigni e cupi colori di *La Fortezza d'Alvernia*. Da lontano, nell'*incipit* del n. 17 del poema (*Da questa spenta città minerale vi mando notizie e un fagottino di desideri*⁴¹) e nel n. 34, in cui accanto a Ela si delineano le figure dei figli⁴²:

Va' a Roma, ballatetta, a salutare
ciò che più amo, il mio Tingeltangel,
la loro allegrezza ferita, ma non turbarli
col troppo ricordo da questa corte di pianto.
Cruda ventura mi avvinghia, e nulla, nulla
può scaldare il mio gelo. Giorno e notte
è una battaglia di sospiri che attraggono
come adamàs un acquivento di lacrime.
Ma tu va' a Roma, ballatetta, a scherzare
come Despina, come se nulla.

Quando, travolti dalla passione per gli scritti di Angelo e dopo aver, di conseguenza, chiesto un colloquio alla signora Ripellino, mia sorella Laura, Antonio Pane e io entrammo per la prima volta nello storico appartamento di Via Sant'Angela Merici 69 – erano le 15 del 12 marzo 1988 –, Ela ci accolse con cordialità e con molta prudenza⁴³. Era abituata alle improvvise accensioni e si apriva, sì, a chi

⁴¹ Ora in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 139.

⁴² Ivi, p. 156.

⁴³ Cfr. anche più oltre, nota 58.

desiderasse accostarsi al mondo di Ripellino, ma con riserbo e infinite cautele. E, a ripensarci da oggi, non poteva che essere così: quel mondo era troppo profondamente anche il suo personale; era stato ed era il “loro” universo. Al di là del profilo pubblico, che aveva registrato soprattutto i successi di Angelo, v'erano i mille risvolti privati, le vicende della famiglia, gli stessi travagli della loro vita di coniugi (di cui lei aveva profondamente – e anche pubblicamente – sofferto, e che tuttavia non le impedivano ora di continuare a farsi custode e promotrice del legato di Angelo e delle memorie di un passato comune). E quelli erano tutti àmbiti che richiedevano adeguata protezione.

La forza centrifuga delle storie “alternative” prospettate dalla «bella vita dalle mille offerte»⁴⁴ tenta, come ben sappiamo, anche i rapporti più solidi. Gli inediti poetici di Angelo hanno messo in luce un piccolo cedimento di Ela all'altezza del 1955, cui, per quanto marginale e di relativa importanza possa essere stato, Ripellino, nella sua gelosia, assegnò un rilievo tale da assumerlo come fine della propria giovinezza (basti la poesia *Così, spazzando la gioia della mia giovinezza*: dove si apprezzi il ricorso dei due cruciali e interconnessi poli di felicità di cui già si diceva)⁴⁵. Tuttavia, fra i tardi Cinquanta e gli anni Sessanta la presenza di Ela nei versi è ancora forte, e il suo profilo vira da quello del giovane angelo foriero di ebbrezze e di sogni verso quello della solida compagna di una vita che troveremo confermato nella ricordata poesia 43 di *Notizie dal diluvio*: in questa direzione vanno inediti come *A Ela*, di difficile datazione su quei due decenni (incipit «quando sei triste, quando sei più triste, / perle nere tu compri alla fiera del pianto»⁴⁶), e

⁴⁴ Rubo il v. 18 di *Un'altra risorta* di Guido GOZZANO, nel suo *I colloqui* (1911).

⁴⁵ Si tratta del gruppetto di componimenti alle pp. 421-25 di A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit. (note a p. 507), versi e testi assai aspri e sconsolati. *Così, spazzando la gioia della mia giovinezza* è a p. 421, con nota di A. PANE a p. 507 (datazione al 1955). L'episodio sembra essersi svolto a Monaco e riguardare un incontro di Ela con un suo precedente fidanzato, quel Mirko (nome quasi certamente falso) di cui parla all'inizio delle *Variazioni su un tema grigio* (pp. 31, 36-37): me lo suggerisce Antonio Pane, aggiungendo tuttavia (*per litteras*) «non riesco a rintracciare la fonte (forse fu Ela a parlargli, quando lavoravo a questi inediti)». Nel romanzo di Ela non si riscontra nessun preciso riferimento alla vicenda. Ripellino, dal canto suo, tenne rigorosamente per sé i testi ad essa relativi.

⁴⁶ In A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 451 (nota di A. PANE a p. 508, con datazione congetturale sull'arco 1950-60).

soprattutto «Mi sono scelta una sposa», con datazione congetturale successiva al 1957⁴⁷:

Mi sono scelta una sposa,
bionda e bella come Pearl White.
È nata sui tetti di Praga,
città radicata al mio cuore,
e sgambetta affannata per le stanze
come nelle straducole sghembe
d'un variopinto quartiere cinese.
Una sposa a tutto vapore,
che piange ogni tanto per nulla,
come un attore che reciti per puro giuoco.
Per me, arrugginito nei libri,
somiglia a un allegro cow-boy
su grigi prati di legno.
Mi ha regalato due figli, due piante
con foglioline di ruvida seta,
con occhietti furbi, due scoiattoli
che girano come due trottole
nel mio levigato silenzio.

Più avanti nel tempo, il cedimento alle seduzioni si avrà, notoriamente, sul fronte di Angelo. Possiamo qui sfiorarlo con queste parole di un suo famoso saggio del 1970 (e ben sappiamo da Ripellino stesso che «ogni discorso sugli altri è un diario truccato»): «*Il gabbiano* è anche un'allegoria spietata di quel male inevitabile, di quel fumoso e ubriaco fuoco di resina, che è l'invaghimento di un quarantenne per una fanciulla, e del viceversa, l'estatica infatuazione di una fanciulla per un quarantenne»⁴⁸.

⁴⁷ In A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 457 (nota di A. PANE a p. 508). Alcuni lineamenti di questo ritratto invitano a ritenere relativa a Ela (specialmente per via del suo finale: «e poi un dolce pastello, una donna / che piange e sorride, che piange e sorride») anche la poesia *Scalpiccio di cavalli di piombo* di A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 458 (nota di A. PANE a p. 508, con datazione congetturale successiva al 1957).

⁴⁸ Da A. ČECHOV, *Il gabbiano*, prefazione e traduzione di A. M. Ripellino, Torino, Einaudi, 1970, p. 11 (= *Il gabbiano*, in A. M. RIPELLINO, *Saggi in forma di ballate*, Torino, Einaudi, 1978, p. 8; la citazione sul diario truccato discende invece da A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima, I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965, p. 137). Ne resta traccia in alcune poesie di *Sinfonietta* (i numeri 2, 5, 11, 13, 18, 26, 38, 71, 76) e nell'inedito intitolato *Stop* (A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 477). In particolare *Sinfonietta* n. 5 (A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, op. cit., p. 109) palesa una sorta di autoidentificazione

Ela, com'è risaputo, rispose con il suo dolente e doloroso “romanzo”, pubblicato due anni dopo, *Variazioni su un tema grigio*, trasparente nei temi e negli intenti, sebbene sul retro del frontespizio vi si precisasse «la vicenda narrata in questo volume non contiene riferimenti personali». Proprio il romanzo di Ela, per quanto si fermi all'altezza del 1972, documenta – con un'intensa sofferenza che, come sappiamo, non lesina tratti impietosi – le difficoltà della coppia. Parallelamente, la presenza di Ela si attenua un poco nelle ultime raccolte di Angelo. Nello *Splendido violino verde*, del 1976, sembra muovere da lei la tenera battuta riportata a chiusa della poesia 18⁴⁹:

sebbene ogni tanto si accorga di esagerare,
quando gli dicono: Amore, esci dall'ombra,
non rurlare come gli uggiosi ranocchi,
non ti crucciare della tua grama salute, del tuo barcollío
di parvenza di fieno e bambagia tenuta su grucce:
tutti noi siamo nati dal malumore di Dio.

Ed è forse proprio a Ela rivolta la quartina del n. 72:

Darling, lo so, il mio continuo lamento ti attedia,
questa eterna altalena tra ebbrezza e malore.
Il mio rammarico è forse volontà di commedia.
Grande è la buffoneria del dolore.

(per certi aspetti) con il personaggio čechoviano di Trigorin («Invierò il mio curriculum a varie compagnie, soprattutto / al signor Krejča, perché voglia assumermi / sulla sua scena abbagliante, come Trigòrin, / vendiciarle a ragazze innamorate, / fosco devastatore di gabbiani») su cui anche E. HLOCHOVÁ, *Variazioni su un tema grigio*, op. cit. (p. 86; cfr. anche la battuta di un «amico di famiglia» a p. 98: «È il classico colpo per i quarantenni: quest'infatuazione dell'uomo di media età per una ragazza molto giovane»). La poesia n. 38 di *Sinfonietta* (A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, op. cit., p. 142) mostra invece la consapevolezza «di aver inferto atroci ferite», e nello stesso tempo una sorta di insofferenza per un «equilibrio», probabilmente quello familiare, divenuto 'stretto' («L'equilibrio invoca un distruggitore, / un uragano che rompa le norme del giuoco, / qualcosa che mandi in frantumi, in malora / lunghi anni di consuetudine»).

⁴⁹ *Incipit* «Guardando la pelle di pachiderma del mare», in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, op. cit., p. 218.

Ma il ruolo di Ela come colonna e perno della stabilità personale si trova ribadito nel testo n. 39 (*incipit* «Nella mia tristezza entravano masnade»), che tratta appunto, autoironicamente, della malia tentatrice delle “storie alternative”; ne cito solo qualche verso⁵⁰:

«Fedeltà» è una parola che trasciniamo a fatica,
bruciata come il legno di una chitarra zigana:
senza la mia unica donna mi mancava la vita,
ma le altre, tuffolotte, premevano con sguardi succhiosi
e con popolline mature, bramose di darsi buon tempo.
Ecco Violante tra i capelli di rame di un fràssino
in un caffè di Kufstein, ma frenetiche turbe
di claudicanti vecchiacce sbucate da tane di tassi,
con ricciolini e cappelli a cloche, Dio ci salvi,
dimenando un nodoso Alpenstock, mi garrivano:
«Stop, torna subito dalla tua unica!» E le Alpi
azzurre ripetevano: «Fedeltà!», come corvi.
E se Aquilia Zborowska dai guanti glacés fino al gomito
e dal collo lungo lunghissimo mi accarezzava le mani,
chiamandomi: «Dolce mia fiamma», «Idol mio»,
di colpo la gaglioffesca fanfara di pece dei corvi:
«Non si può. Non si deve.
Dove vai? Dove corri?
Parlane prima con Modigliani».

Coniugale – di questo connubio fatto di un amore che dura, questa volta, da più di trent’anni – è l’ultimo lacerto familiare nelle poesie pubblicate, nella n. 65 di *Autunnale barocco* (1977)⁵¹:

A mano a mano si fa sempre più squallida
e deserta la casa. Un freddo tè sul tavolo.
E non vi sono più fiori nei vasi di cristallo.
Vi si incontrano angeli sempre più stolidi,
incrostati di muffa e di bava,
angeli claudicanti e molto grigi.
In salotto una vecchia ed un vecchio sempre più soli
parlano di Parigi.

⁵⁰ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, op. cit., p. 239. Su entrambi i testi vd. il commento di Umberto Brunetti, nella sua edizione di A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde* ricordata sopra, alla nota 6.

⁵¹ Ora in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 279.

Ma, fra gli inediti, un testo del 1977 ci riporta all'atmosfera di quel «Dove ci incontreremo dopo la morte?» di *Notizie dal diluvio*, 35⁵²:

Verrai ogni tanto a visitarmi sottoterra,
come una bionda Persefone
in mezzo alle larve baritonali.
Ricordi: già ne parlammo a Wiesbaden.
Mi promettesti che quando prenderò alloggio nell'Orco,
di tanto in tanto verrai per un breve soggiorno
a consolare la mia malinconia,
il mio desiderio della terra,
a narrarmi degli amici.
E non importa se i figli
ti prenderanno per matta, pensando
che ciò che è morto va dimenticato
e che è assurdo questo lugubre turismo.

L'inflessibile appoggio di Ela ha propiziato negli ultimi trent'anni la fioritura di sempre nuove iniziative librerie e teatrali nel segno di Angelo, combinate talvolta con vere "spedizioni" che le davano gioia. Era, per esempio, il gennaio del 2005 quando, a Siena per una serie di iniziative, Ela pernottò nello stesso Hotel in cui un tempo si era fermato Alexandr Blok. Il più giovane dei suoi «cavalieri», come li chiamava, Federico Lenzi, la guidò per una lunga perlustrazione degli angoli più suggestivi (da allora, tutti gli anni ha avuto nel suo studio un calendario con le immagini della città del Palio).

Con materna, infinita pazienza Ela ci accoglieva nella casa-tempio di via Sant'Angela Merici, lasciava che «carezzassimo» libri e inediti⁵³, ci prestava materiali e preziose istantanee di tempi remoti, ci spiegava poesie e ci dispensava tasselli di quei giorni che desideravamo insieme far rivivere. Negli ultimi anni la sua salute era piuttosto precaria, ma cercava sempre di nascondere le condizioni con grande riservatezza. Ogni volta che la andavo a visitare, trovandola fisicamente

⁵² È in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 492, con nota di A. PANE a p. 512.

⁵³ Cfr. il «carezzare i miei libri la sera» del sopra citato (alla nota 41 e contesto) *La Fortezza d'Alvernia* n. 17.

debilitata, mettevo in conto che quello potesse essere il nostro ultimo incontro – sebbene siano sensazioni cui si fa resistenza, per tornare a farsi assorbire dalle “proprie cose”. E sempre ho avuto l’impressione che lo stesso pensiero si affacciasse in lei, segretamente opprimente, sebbene entrambi volessimo nascondercelo. Di qui quella sorta di commossa trepidazione che segnava il suo sguardo al momento dei saluti, velando di ansiosa malinconia quel qualcosa «di inespresso, di inafferrabile» che, secondo quanto ha scritto Angelo, «è in ogni congedo»⁵⁴. Del resto, i congedi non le piacevano; «meglio non moltiplicarli», mi disse una volta che, prima di partire per un viaggio, ipotizzavo di tornare il giorno dopo a salutarla. I suoi ultimi anni sono stati allietati dall’affettuosa presenza dei nipoti: Livia e Giulia, le figlie di Alessandro, e i leggendari gemelli di Milena, Daria e Pea, cantati nella loro infanzia da Angelo; e addirittura da quattro bisnipoti⁵⁵. Ma sempre pensava con nostalgia alla sua Praga e carezzava l’idea di tornarvi, pur nella persuasione che ormai si sarebbe dovuta accontentare di vagheggiarla da lontano. La sua città, in cui tutto era cambiato. Laggiù era la sua casa natale, in pieno centro, vicino al Teatro Nazionale, perduta con l’occupazione sovietica. Al momento di poterla riscattare, dopo la caduta del muro di Berlino, la pratica burocratica era troppo complessa e onerosa per essere affrontata dall’Italia. La sua porzione del palazzetto fu così poi acquisita da un cugino. Praga era per lei il ricordo della giovinezza, e dei cari via via venuti meno. Fra questi, di recente, nel marzo del 2008, anche Zora, l’attrice che aveva scritto ai

⁵⁴ A. M. RIPELLINO, *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti* («L’Espresso» 1969-1977) nella revisione dell’autore e con un inedito, ripubblicate a cura di A. Fo, A. Pane e C. Vela, Roma, Bulzoni Editore, 1989, p. 95.

⁵⁵ L’ultimo nato nella famiglia Ripellino (su cui cfr. anche la nota successiva) è il nipote di Alessandro; rinvio all’*incipit* di una bella intervista che quest’ultimo ha rilasciato a Giovanni Usai, pubblicata in italiano e in inglese e con un bel corredo fotografico (che in parte riprende gli scatti praguesi del giovane Alessandro per la prima edizione einaudiana di *Praga magica*: l’occhiello sottolinea che siamo anche «a cinquant’anni dalla pubblicazione» di quel capolavoro), in «RC-Progetto Repubblica Ceca» 3/2022 – 1/2023, pp. 8-15 «Angelo Maria, mio padre», *Intervista ad Alessandro Ripellino*: «“La settimana scorsa è nato mio nipote al quale mia figlia Giulia ha dato il nome di Alvar Angelo Ripellino, in ricordo del centenario della nascita di mio padre. Per noi è un evento che lega insieme tre situazioni culturali della nostra famiglia molto diverse: la mia attuale qui a Stoccolma, Praga di cui parleremo e Roma”. Inizia così la nostra conversazione con l’architetto Alessandro Ripellino, erede insieme alla sorella Milena di una delle voci più importanti della cultura italiana del XX secolo. Nato a Roma nel 1957, Alessandro vive da quarant’anni in Svezia, dove in questo periodo è diventato un architetto di fama internazionale, autore fra l’altro del padiglione svedese all’Esposizione universale di Dubai».

Ripellino lettere così toccanti da spingere Angelo a trasformarle nella serie di liriche già sopra ricordate. Per il Natale del 1988 – quello del decennale della morte di Angelo – ne ricevette una particolarmente commovente, che volle tradurmi, aggiungendo: «Angelo certo ne avrebbe fatto poesia». Ne ho data lettura in occasione delle celebrazioni tenutesi qui a Roma lo scorso 12 giugno. Ma mi sembra opportuno riportarne la parte principale anche in questa circostanza. Diceva fra l'altro⁵⁶:

[...]

Mi ha terribilmente sorpreso che siano passati già tanti anni dalla morte di Angelo, ma quando penso che Vladia se n'è andato nel '71, cioè più di diciassette anni fa – si era in giugno...–, vedo che è così.

Anche tua madre manca già da un paio d'anni.

La penso spesso: quei suoi occhi fiordaliso, che si riempivano così sovente di lacrime, ad ogni ricordo del figlio lontano, ma anche alla sua gioia per ogni tua lettera.

Era fiera di Sandro e lo amava con tutto il cuore. Ma si vantava anche dei bellissimi gemelli e ne sapeva raccontare in modo delizioso. Al suo nome resta legato il ricordo di una donna buona, modesta, che si meritava una felicità maggiore di quella che la vita le ha offerto.

Sì, questo è il lato negativo del Natale, delle sue gioie. Ti sommergono i ricordi di coloro che ci hanno lasciato per sempre. Il loro posto a tavola è vuoto per sempre. Ma i loro nomi, tutto ciò che è a loro legato, ciò che hanno significato, resta con noi fino alla fine dei nostri giorni. E questo è forse di un qualche conforto.

È domenica, sono seduta al tavolo e la radio mi suona piano le canzoni di Edith Piaf. Si ricorda che ha lasciato la sua Parigi proprio venticinque anni fa. Le sue melodie sono qui, e vivono...

Non volermene, se sono un po' sentimentale e vicina alle lacrime. Non mi succede spesso, me ne difendo: ma sto scrivendo *a te*, che, nonostante tutto ciò che è capitato, sei così intimamente legata alla nostra vita, a quello che abbiamo vissuto insieme, di cui eravamo felici e per cui ci struggevamo. Erano la nostra giovinezza, le speranze, i progetti per il futuro.

I nostri progetti: te li ricordi? Vivere insieme in una *garçonnière*, tu scriverai racconti, io farò l'attrice...

Tutto è andato poi diversamente.

Ma non dobbiamo essere ingiuste. La vita ci ha negato molte cose, però moltissime ce ne ha anche donate. Diciamo allora

je ne regrette rien.

Ti auguro di tutto cuore di passare un Buon Natale,

Zora

⁵⁶ La lettera, del dicembre 1988, è stata tradotta per me da Ela ai primi del 1989 (l'originale ceco è andato purtroppo perduto). Come la prima delle lettere di questo "ciclo", anche questa è scritta da Zora in un week-end (sul diverso «calvario» della memoria: cfr. A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio* n. 41, a p. 55 di ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, op. cit.). Vi si fa riferimento alla morte di Ripellino (come si è detto, avvenuta il 21 aprile del 1978); ad Alessandro Ripellino, il figlio di Ela e Angelo Maria, nato nel 1957; ai gemelli Daria e Pierre-André Transunto (1970), figli della sorella di Alessandro, Milena (nata nel 1949), e dunque, per la madre di Ela, bisnipoti. La citazione in francese («Non rimpiango nulla») proviene ovviamente dalla rievocata canzone di Edith Piaf, *Non, je ne regrette rien* (1960), testo di Michel Vaucaire, musica di Charles Dumont.

Per caso, queste parole mi tornavano in mente proprio la notte del primo aprile 2010, mentre, avvicinandosi le feste di Pasqua, pensavo alla malinconia di chi vive da solo. Sapevo che Ela non era stata bene ed era ricoverata all'ospedale Pertini, ma, con superficialità, immaginavo uno dei consueti malori passeggeri. E per Pasqua era addirittura in arrivo dalla Svezia il figlio Alessandro...

Ora Ela riposa al camposanto del Verano in Roma, accanto alle spoglie del marito, che volle inciso sulla propria lapide «Angelo Maria Ripellino, poeta». E mi pare bello salutarla con tre versi di Angelo così pieni di vita, tratti da una delle primissime poesie di quella loro prima stagione (febbraio 1946)⁵⁷:

Ela, per te, dal fiume
cresce questa ventata di luce
che ci inonda di verde.

Il verde di quel magico, splendido⁵⁸, vecchio violino⁵⁹ che per lei ha fatto valere la sua musica, rendendola una figura di rilievo della nostra poesia del Novecento.

Alessandro Fo

⁵⁷ A. M. RIPELLINO, *Ela, per te, dal fiume*, su cui vd. sopra, nota 24.

⁵⁸ Cfr. A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde* n. 51 (in ID., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, op. cit., p. 255): «Su questo magico violino verde / vorrei ancora sonare, se le mani / non brancolassero. [...] Sonerò ancora lo splendido violino verde, / finché le mani ce la faranno. / Sento però che la mia destrezza si perde / e crescono il disinganno e l'affanno. / Ma voi, claqueurs, assicuratemi / che di me durerà almeno un rigo, / che delle mie sconsolate sonate / qualcosa resterà vivo» (se ne veda il ricordato commento di Brunetti). Nella mia copia della prima edizione della raccolta ritrovo, sotto l'occhiello di frontespizio, questo appunto: «Il 12 marzo 1988 con Antonio Pane e mia sorella Laura entriamo (alle 15) per la prima volta a casa di Ripellino, conoscendo la signora Ela. Si parla di molte cose. Si aggiunge più tardi a noi Benedetta Sforza (l'allieva laureatasi sulla Komissarževskaja), che ha appena fondato una associazione culturale *Il violino verde*. “Chi l'avrebbe mai detto – commenta la signora – che un quadro di Chagall avrebbe fatto tanto male all'umanità”».

⁵⁹ Cfr. il A. M. RIPELLINO, *Lamento d'un vecchio violino* fra i testi inediti e rari di A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 459 (con nota di A. PANE a p. 508: datazione congetturale dopo il 1957).

L'Archivio Ripellino

Gli archivi sono esseri viventi e, come tutti gli esseri viventi, sono sottoposti ai colpi e ai capricci della sorte e degli uomini. L'archivio Ripellino non fa eccezione. Sulle sue peripezie si potrebbe scrivere, se non un romanzo, quanto meno un racconto picaresco (dove il picaro non è l'archivio!), ma non è questa la sede per farlo. Al momento versa in uno stato che definirei letargico e non è accessibile alla consultazione, ma, come tutti i letarghi, anche questo è destinato a finire con un risveglio di cui si intravedono confortanti avvisaglie. In attesa che venga restituito alla cultura italiana e agli studiosi, ne descriverò la composizione, poiché ho avuto l'opportunità e l'onore di avere libero accesso a questo luogo incantato per lunghi anni.

Dopo la scomparsa di Ripellino, avvenuta il 21 aprile 1978, in molti si sono impegnati a preservare e valorizzare la sua eredità poetica, critica e libraria. La Biblioteca di Lingue e Letterature Straniere dell'Università "La Sapienza" ha acquisito il suo fondo librario in tre diversi momenti: all'inizio degli anni Ottanta, nel 1996 e infine nel 2010, cercando così di garantirne l'integrità. Si è trattato di un lavoro collettivo, poiché i volumi della prima *tranche* sono stati in buona parte collocati dalle allora giovani collaboratrici di Ripellino alla Cattedra di Lingua e Letteratura russa: Michaela Böhmig, Rosa De Vito Winternitz, Claudia Scandura e la sottoscritta, mentre la terza *tranche* è stata velocemente inventariata con l'aiuto di un gruppetto di studenti di russo che, muniti dei propri computer portatili, hanno steso a casa Ripellino l'elenco dei libri da trasportare alla "Sapienza".

Valenti italianisti, presenti al Convegno del 23 ottobre scorso, hanno iniziato a raccogliere in volume saggi sparsi, interviste, articoli di stampa, prefazioni, note e recensioni di Ripellino, a ripubblicare e chiosarne le raccolte poetiche¹. Un'attività

¹ Mi riferisco al benemerito impegno di Umberto Brunetti, Alessandro Fo, Antonio Pane, Claudio Vela e

che negli ultimi anni si è fatta ancora più intensa. Sono stati “riscoperti” e riproposti al pubblico anche i saggi di ispanistica, indimenticato amore giovanile di Ripellino². Alla sua opera poetica³ e storico-critica sono stati dedicati studi, come pure ai suoi rapporti con le arti visive⁴ e al suo impegno civile⁵, mentre sono andate sempre più allungandosi le bibliografie dei suoi lavori, passando dalle 570 posizioni registrate nel 1983 da Cesare G. De Michelis⁶ al regesto curato nel 2020 da Antonio Pane che, combinando il criterio cronologico con quello della tipologia delle pubblicazioni, copre, composto in corpo undici, quarantun pagine del XXVII volume della rivista «Russica Romana»⁷.

Un po' alla volta hanno iniziato ad essere pubblicati anche gli inediti ripelliniani, tra cui alcune lettere a esponenti del mondo culturale italiano e internazionale, conservate negli archivi dei destinatari, quali Italo Calvino, Giulio Einaudi, Tommaso Landolfi, Ettore Lo Gatto e altri⁸. Un'altra, indirizzata al suo

Federico Lenzi; sulle raccolte ripelliniane da loro curate vd. *Bibliografia degli scritti di Angelo Maria Ripellino*, a cura di A. Pane, in «Russica Romana», XVIII, 2020, pp. 93-133; vd. inoltre il più recente A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, a cura di U. Brunetti, con due scritti di C. Bologna e A. Fo, Roma, Editoriale Artemide, 2021.

² A. M. RIPELLINO, *Oltreslavica. Scritti italiani e ispanici (1941-1976)*, a cura di A. Pane, nota introduttiva di A. Cusumano, Mazara del Vallo, Istituto Euro Arabo di studi superiori, 2007.

³ Già tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Ottanta alcuni critici avevano colto l'importanza e la peculiarità dell'opera poetica e narrativa di Ripellino; vd. le posizioni riportate in *Angelo M. Ripellino (1923-1978). Bibliografia*, a cura di C. G. De Michelis e con un disegno di A. Dell'Agata, Roma 1983 [stampato a Atripalda, Tipolitografia Pellicchia, 1984], p. 35, cui si può aggiungere: G. SPAGNOLETTI, *I racconti di Ripellino* [1981], in *La letteratura in Italia, Saggi e ritratti*, Milano, Spirali, 1984, pp. 162-66.

⁴ Vd. A. M. RIPELLINO, *I sogni dell'orologio. Scritti sulle arti visive (1945-1977)*, a cura di A. Nicastrì, con uno scritto di A. Perilli, Firenze, Polistampa, 2003; A. NICASTRI, *Ars una. Angelo Maria Ripellino e gli artisti di Forma 1*, con un'intervista ad A. Perilli e una testimonianza di P. Dorazio, Avellino, Ripostes, 2005.

⁵ Vd. A. M. RIPELLINO, *L'ora di Praga. Scritti sul dissenso e sulla repressione in Cecoslovacchia e nell'Europa dell'Est (1963-1973)*, a cura di A. Pane, con la collaborazione di C. Panichi, prefazione di N. Ajello, contributi di A. Catalano e A. Fo, Firenze, Le Lettere, 2008.

⁶ *Angelo M. Ripellino (1923-1978). Bibliografia*, op. cit. Per una bibliografia degli studi su Ripellino, rimando all'elenco curato da Antonio Pane in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, Torino, Aragno, 2006, pp. 24-26. Per gli studi d'epoca posteriore sono da ricordare gli atti del convegno “Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi”, in *Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi*, Atti del Convegno di studi (Ragusa, 6-7 aprile 2016), a cura di N. Zago, A. Schininà, G. Traina, Leonforte, Euno, 2017 (con interventi di R. Giuliani, N. Zago, U. Brunetti, G. Traina, E. Camassa, A. Schininà) e il volume di G. TRAINA, *Primaverile ripelliniano. Su Ripellino prosatore*, Modena, Mucchi, 2023.

⁷ Vd. *Bibliografia degli scritti di Angelo Maria Ripellino* cit.

⁸ A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, introduzione di A. Fo, Torino, Einaudi, 2018; ID., *Lettere a Ettore Lo Gatto*, in ID., *Sono contento di avervi continuato. Lettere a Ettore Lo Gatto conservate alla Biblioteca nazionale centrale di Roma*, a cura di V. Bottone e G. Mazzitelli, con la

insegnante di Lingua russa all'università, Leonida Gančikov, è in corso di stampa⁹. Un nutrito pacchetto di missive indirizzate al poeta ceco Vladimir Holan, edite nel 2018, proveniva invece dall'archivio Ripellino¹⁰.

Parliamo dunque dell'archivio. Nel 2008 gli eredi Ripellino (la moglie Ela e i figli Milena e Alessandro) sottoscrissero un contratto di comodato che ne prevedeva la cessione per dieci anni a un dipartimento della “Sapienza”, il quale si impegnava a inventariarlo e digitalizzarlo. Per una serie di motivi che non starò ad elencare, le cose andarono diversamente, ragion per cui l'archivio di Angelo Maria e di Ela fu acquisito nel 2010, dopo la morte di Ela, da un altro dipartimento dell'ateneo, che lo collocò nell' “Archivio del Novecento”, dove si trova a tutt'oggi, non inventariato né digitalizzato, nonostante la presenza di una precisa clausola *ad hoc*.

Quanto al suo contenuto, mi baserò sugli appunti presi negli anni Ottanta e Novanta, nel periodo in cui lavoravo alla pubblicazione di alcuni inediti ripelliniani di argomento russistico sotto l'affettuosa tutela della signora Ela, a cui sono stata legata da una bella amicizia fino alla fine dei suoi giorni, ovvero fino al 2010. Ela Hlohová Ripellino, Elisa all'anagrafe, praghese, dell'archivio è stata la “vestale” dagli «occhi smeraldi»¹¹.

All'epoca presi nota del contenuto della sezione russistica, la più voluminosa e importante. Gli studi di letteratura russa costituiscono infatti il *corpus* più ampio e compatto dell'archivio e ben rivelano la passione profonda, l'inusitato «ardore» (parola, questa, attinta al vocabolario ripelliniano) dello studioso per le lettere russe. Lavorai nell'archivio non solo per procedere a una selezione degli inediti da raccogliere in volume, ma anche perché stavo scrivendo un ampio saggio su Ripellino

collaborazione di P. Avigliano, Roma, Biblioteca nazionale centrale di Roma, 2020, pp. 153-56. Altre lettere indirizzate a Giulio Bollati, Guido Davico Bonino, Italo Calvino, Ennio Cavalli, Gabriella Di Milia, Luciano Fabiani, Giuseppe Larocca, Rolando Pieraccini, Serena Vitale, Lev Veršinin e agli allievi e ai suoi studenti «anziani» sono apparse in svariate sedi: vd. *Bibliografia degli scritti di Angelo Maria Ripellino*, op. cit., *passim*.

⁹ La lettera è in stampa in «Russica Romana», XXX, 2023.

¹⁰ A. COSENTINO, *Poesie je vzácné kořeni*. *Ke korespondenci Angelo Maria Ripellino – Vladimir Holan 1948-1977*, in «Slovo a smysl», XV, 2018, 29, pp. 187-89 [introduzione], 190-225 [lettere].

¹¹ Dalla lirica n. 35 della raccolta *Notizie dal diluvio, Dove ci incontreremo dopo la morte?*, in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, Torino, Einaudi, 1969, p. 49.

per una prestigiosa collana scientifica russa, «Literaturnoe Nasledstvo» (‘Il retaggio letterario’), che stava preparando un volume monografico sul tema “La Russia e l’Italia”. Il progetto editoriale andò in fumo; a me restò, oltre all’articolo, anche l’elenco dei materiali d’archivio.

Il cuore dell’archivio era uno scaffale chiuso da due sportelli nella grande libreria anni Sessanta, in stile svedese, del salone di casa Ripellino, in via S. Angela Merici, a Roma. Lì lo slavista custodiva, in ordinate cartelle color grigio perla, i suoi lavori *in progress*, manoscritti con appendici di foglietti sparsi, non ancora inseriti nel corpo dei saggi. Data l’acribia con cui Ripellino lavorava, non era sempre facile stabilire se si trattasse di materiali raccolti in vista di un corso monografico oppure di saggi critici. Erano fogli non numerati, vergati con pennarelli multicolori, che mettevano allegria solo a guardarli. Aprendo le ordinate cartelle su cui si stagliava in neretto il titolo dei saggi, balzava all’attenzione l’organizzazione della pagina critica: un montaggio di frammenti, un variopinto collage di brani critici e di citazioni, per lo più poetiche.

Ripellino amava scrivere su foglietti, su materiali poveri e casuali: inviti a teatro, a conferenze, locandine, biglietti d’auguri, ausili preziosi per poter datare l’epoca della composizione dei testi. Quando iniziava a stendere un lavoro, riuniva tutti i materiali raccolti in tempi diversi su quel dato autore o argomento e, in una festa di forbici e colla, aiutato da Ela – come ha recentemente ricordato il figlio Alessandro¹² – li ordinava in progressione, organizzandoli in un organico discorso critico. Colpisce in questi materiali la subitaneità e la limpidezza della scrittura: la bella, rotonda grafia ripelliniana – definita da Luciana Stegagno Picchio una «bellissima scrittura tonda, scrittura di pittore»¹³ – ignora quasi del tutto correzioni e cancellature: è una scrittura felice e polita che scaturisce come di getto dopo un lungo lavoro di documentazione bibliografica e di elaborazione critica. Si sarebbe tentati di parlare di mozartismo, se Ripellino stesso non avesse messo in guardia, nel saggio su

¹² “Angelo Maria, mio padre” *Intervista ad Alessandro Ripellino* / “Angelo Maria, my father” *Interview with Alessandro Ripellino*, di/by G. Usai, in «RC. Progetto Repubblica Ceca» 3/2022-1/2023, p. 11.

¹³ L. STEGAGNO PICCHIO, *Gli anni dell’«Enciclopedia dello spettacolo»*, in *Omaggio a Ripellino*, in «Nuova Rivista Europea», 10-11, 1979, p. 107.

Puškin, contro lo stereotipo dell'«improvvisatore inebriato» che crea senza sforzo, «in un 'raptus' euforico»¹⁴.

Nel 1979 fu pubblicato, a cura di Claudia Scandura e mia, il breve saggio *Il cilindro di Esenin*¹⁵. Cinque lunghi saggi – *Pasternak, Majakovskij ride, Majakovskij piange*¹⁶, *Esenin, Blok*¹⁷ e *Gogoliana* – furono da me raccolti nel 1987 nel volume, da tempo esaurito, *L'arte della fuga*¹⁸, titolo ideato da Ripellino per un volume che aveva in animo di scrivere. Probabilmente i saggi sui quattro poeti pubblicati nell'*Arte della fuga* erano proprio destinati al libro che Ripellino intendeva scrivere: lo suggerisce il fatto che, in un testo del 1976 intitolato *Un affiatato quartetto*, egli aveva individuato in Blok, Esenin, Majakovskij e Pasternak le quattro vette della poesia russa del Novecento¹⁹. Forse, più che una dichiarazione d'intenti, quel testo era l'«abstract» di un lavoro già avviato.

Nel 1994 vide la luce su «Russica Romana» un inedito su *Anna Karenina*, curato dalla sottoscritta, che fu ripubblicato in volume l'anno seguente dalle edizioni Voland²⁰. Non mi risulta che in seguito siano stati pubblicati altri inediti ripelliniani di argomento russistico.

L'archivio contiene inoltre studi ancora inediti di letteratura russa, tra cui un lungo saggio di 152 pagine manoscritte sul filosofo Nikolaj Fëdorov, pensatore che ebbe una grande influenza su Majakovskij e la sua generazione (un testo che ho

¹⁴ A. M. RIPELLINO, *Tre capitoli su Puškin*, in A. PUŠKIN, *Teatro e favole*, versioni di T. Landolfi, Torino, Einaudi, 1961, p. XXVII.

¹⁵ A. M. RIPELLINO, *Il cilindro di Esenin*, in *Omaggio a Ripellino*, op. cit., pp. 83-94.

¹⁶ I capitoletti *Il circo*, *Teatralità dei cubofuturisti*, *Danze dei futuristi*, *Poesia come follia* erano stati già pubblicati in «Stilb», 5, 1981, pp. 23-29 sotto il titolo *Majakovskij ride, Majakovskij piange*, con presentazione e a cura di R. Giuliani.

¹⁷ I capitoletti *Fiori* e *La donna (in senso ornamentale)* erano già apparsi in R. GIULIANI, *Da un inedito di Angelo Maria Ripellino su Aleksandr Blok*, in *Atti del Symposium "Aleksandr Blok"*. Milano – Gargnano del Garda, 6-11 settembre 1981, a cura di E. Bazzarelli e J. Křesálková, Milano, Università degli studi di Milano, 1984, pp. 161-79.

¹⁸ Cfr. A. M. RIPELLINO, *L'arte della fuga*, introduzione [pp. 5-31] e cura di R. Giuliani, Napoli, Guida, 1987.

¹⁹ Cfr. A. M. RIPELLINO, *Iridescenze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, a cura di A. Pane e U. Brunetti, Torino, Aragno, 2020, vol. II, pp. 821-24. Il testo era stato approntato nel 1976 per un programma RAI e poi inserito nel 1980 nel programma di sala di uno spettacolo di Carmelo Bene; vd. *ivi*, p. 843.

²⁰ A. M. RIPELLINO, *Anna Karenina*, a cura di R. Giuliani, in «Russica Romana», I, 1994, pp. 93-119, (introdotta da R. GIULIANI, *La Anna Karenina di Ripellino*, *ivi*, pp. 87-92); L. TOLSTOJ, A. M. RIPELLINO, *Per Anna Karenina*, a cura di R. Giuliani, Roma, Voland, 1995.

trascritto ma che attende ancora di essere pubblicato) e una biografia di Puškin di 107 pagine manoscritte. Sarebbe molto interessante capire quale taglio critico avesse scelto Ripellino per ricostruire la travagliata esistenza e la complessa personalità del massimo poeta russo. In un primo momento si prevedeva di inserire anche questo testo nell'*Arte della fuga*, per dare testimonianza dell'ampiezza degli interessi di Ripellino; poi decidemmo di preferirgli *Gogoliana*, dal momento che il saggio costituiva una novità assoluta nello spettro dei grandi contributi russistici di Ripellino. In un primo momento *Gogoliana* doveva essere curato da Serena Vitale, che a un certo punto rinunciò al progetto e restituì il manoscritto alla signora Ela. La biografia di Puškin non rimase però senza cultori, poiché anni dopo la stessa Serena Vitale le dedicò il fortunato volume *Il bottone di Puškin*²¹, più volte rieditato in Italia e anche tradotto in altre lingue. Il Puškin ripelliniano, invece, attende ancora il suo curatore. Una lunghezza simile – 109 pagine – ha anche un altro inedito sul poeta egofuturista Igor' Severjanin.

Nell'archivio figurano anche materiali più brevi, quanto ad estensione. Si tratta di studi su alcuni poeti russi del Novecento: Mandel'stam, ancora Blok (i diari), gli Immaginatisti, il poeta Nikolaj Zabolockij, e su due personalità dell'Ottocento russo, il poeta Vladimir Benediktov e lo scrittore e pensatore Timofej Granovskij. Scritti ancora più brevi e frammentari vertono uno sulla raccolta di racconti *Le veglie alla fattoria di Dikan'ka* di Gogol' e, a sorpresa direi, un altro su un famoso personaggio del Seicento, l'etmano cosacco Ermak Timofeevič, il conquistatore della Siberia.

Di alcuni di questi inediti riuscii a stabilire l'epoca della stesura sulla base o di indicazioni interne ai testi o della datazione dei corsi monografici dedicati a quegli scrittori: oltre alle datazioni acclarate, o proposte, per i saggi dell'*Arte della fuga*, composti tra la seconda metà degli anni Sessanta e il 1977²², posso indicare il 1967

²¹ Cfr. S. VITALE, *Il bottone di Puškin*, Milano, Adelphi, 1995.

²² Ho datato la composizione dei testi al 1972 per il saggio su Pasternak, al 1977 per l'ultimo intervento certo su *Majakovskij ride, Majakovskij piange*, al 1965-66 per la composizione di *Esenin*, alla seconda metà degli anni Sessanta per *Blok* e alla fine degli anni Sessanta-1972 per *Gogoliana*; vd. A. M. RIPELLINO, *L'arte della fuga* cit., pp. 374, 381-82, 391, 398, 406.

per lo studio su Fëdorov e il 1974 per quello su Mandel'stam, mentre lo scritto sulle *Veglie* gogoliane risale a un periodo sicuramente posteriore al 1967.

Tra i grandi lavori di Ripellino attende ancora di essere pubblicato *Storia di due clowns*, grande monografia sul teatro ceco fra le due guerre, in particolare sul teatro d'avanguardia di Voskovec e Werich, una sorta di *Trucco e l'anima* di ambiente boemo. Una giovane boemista di cui non conosco il nome ne aveva chiesto il manoscritto alla signora Ela, per curarne la pubblicazione, ma non se ne fece nulla e, se ben ricordo, anni dopo glielo restituì.

Nell'archivio era custodito anche il manoscritto originale di *Praga magica*, che la famiglia decise di tenere per sé.

Altri materiali si trovavano invece nello studio di Ripellino, talvolta “scoperti” dalla signora Ela solo col passare del tempo, accidentalmente, come nel caso delle agende, foderate di carta, che Ripellino usava come serbatoio, “magazzino” di citazioni e appunti già selezionati e pronti per essere inseriti nei suoi testi critici. Non a caso, sul frontespizio delle agende troneggiava il titolo scherzoso *Kaufhof*, che talvolta Ripellino riportava nei manoscritti come fonte di alcune citazioni – *Kaufhof*, seguito dal giorno del mese in cui la citazione era appuntata nell'agenda. Invano all'epoca avevo consultato una lunga serie di omonimi bollettini commerciali tedeschi: il mistero di questa fonte non identificata fu sciolto solo dopo la pubblicazione dei saggi in questione. Uno smacco che ancora mi brucia.

Oltre alle cartelle, nell'archivio c'erano taccuini, libri con dedica, agende. Ricordo la commozione provata nel trovare due quaderni dattiloscritti, forse edizioni in *samizdat*, delle raccolte poetiche di Pasternak *Kogda razguljaetsja* (*Quando rasserena*) e *Stichi iz romana v proze* (*Versi da un romanzo in prosa*), cioè dei versi di Jurij Živago dal romanzo *Il dottor Živago*. Fu grande la curiosità di capire se le varianti appuntate a margine da Pasternak fossero state riportate nelle edizioni canoniche dell'epoca. Vi erano in effetti lezioni diverse, di cui conservo gli appunti e che a distanza di tanto tempo andrebbero confrontate con le più recenti edizioni

pasternakiane. Se la memoria non mi inganna, i due quaderni entrarono a far parte del Fondo Ripellino della Biblioteca di Lingue.

Nell'archivio erano presenti anche lettere e cartoline indirizzate a Ripellino, ma non, a quanto mi risulti, minute delle sue lettere. Conservo l'elenco di quelle inviategli da scrittori russi, elenco che non presume però di essere completo:

– due lettere di Pasternak, una del 1955, in francese, in cui il poeta spendeva parole entusiastiche sull'antologia ripelliniana *Poesia russa del Novecento* (1954) – da lui definita «*votre présent inestimable*» –; un'altra, del 1956, in cui ribadiva la superiorità del *Dottor Živago* rispetto alla propria produzione lirica, in disaccordo con Ripellino che affermava (e avrebbe continuato a farlo anche in seguito) il contrario. Le due lettere furono pubblicate nel 1979 su «Nuova Rivista Europea»²³.

– una cartolina di Lydia (Lidija) Pasternak Slater, sorella di Pasternak, del 1963. Chimica per formazione, Lydia Pasternak era emigrata in Inghilterra dopo la rivoluzione d'Ottobre, e aveva tradotto poi in inglese molte opere del fratello;

– due lettere di Evgenij Evtušenko, allora giovane talento di grande successo, non datate, ma contemporanee o appena posteriori alla rivoluzione cubana castrista. Una lettera, da Cuba, era accompagnata da alcune poesie di Evtušenko, di cui una, *Zoluška (Cenerentola)*, dedicata a Ripellino;

– una lettera del poeta Nikolaj Zabolockij, del 1957, anno in cui Ripellino fece un viaggio in URSS e conobbe molti poeti della nuova generazione, i cui versi avrebbe tradotto e raccolto nell'antologia *Nuovi poeti sovietici*, del 1961²⁴. Nell'ottobre del 1957 Zabolockij venne in Italia con una delegazione di scrittori e di italianisti sovietici, che incontrò ed ebbe scambi di opinioni con Ripellino²⁵. Il poeta era molto caro a Ripellino: ne aveva tradotto in russo tre poesie e lo aveva ospitato a

²³ Negli anni di «*Živago*»: due lettere inedite di Pasternak a Ripellino, nota e traduzione di C. Scandura e R. Giuliani, in *Omaggio a Ripellino* cit., pp. 97-101. La seconda lettera fu pubblicata priva della lunga appendice in cui Pasternak spiegava passi delle sue liriche, che in quel periodo Ripellino stava traducendo e preparando per le stampe.

²⁴ A. M. RIPELLINO, *Nuovi poeti sovietici*, Torino, Einaudi, 1961.

²⁵ Vd. A. M. RIPELLINO, *Dnevnik s Zabolockim*, perevod M. Maurizio, primečanja I. E. Loščilov, in *Italija v ruskoj literature*, pod red. N. E. Mednis, Novosibirsk, Izd. NGPU, 2007, pp. 190-93.

Mosca nel 1958, poco prima della sua improvvisa scomparsa. Nel 1960 lo slavista ripercorse l'opera e la figura dell'amico in un intenso *Diario con Zabolockij*²⁶;

– una lettera di Lili Brik, del 1959, in cui la storica compagna di Majakovskij ringraziava Ripellino per il dono del volume *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* (1959), una pietra miliare negli studi su Majakovskij, tradotto anche in altre lingue;

– due cartoline rispettivamente del 1962 e 1963, di un altro giovane e apprezzato poeta, Andrej Voznesenskij, molto stimato da Ripellino, da lui più volte tradotto e che ebbe modo di frequentare anche in Italia;

– una lettera del critico formalista Viktor Šklovskij, del 1963²⁷.

Ma perché ho usato il passato per parlare dell'archivio? Spero di poter ritornare presto a parlarne al presente: in realtà, il miglior modo per rendere omaggio a Ripellino nel centenario della nascita è proprio risolvere le questioni relative al suo archivio e renderlo disponibile alla comunità scientifica. Di recente è stato finalmente intrapreso un percorso per “dissotterrare” quello scrigno incantato che ho in parte descritto, e dobbiamo esserne grati a chi si sta impegnando in questa impresa meritoria: non un quartetto, ma un terzetto ben “affiatato”, la Preside di Lettere e Filosofia Arianna Punzi e i colleghi Camilla Miglio e Giovanni Solimine. Grazie al loro impegno sono stati appena stanziati fondi per cooptare un esperto di lingue slave in grado di orientarsi nei materiali dell'archivio e per bandire il concorso per un archivista che lavorerà alla loro sistemazione. Anche se l'autunno non è la stagione più indicata, sembra che l'archivio stia davvero uscendo dal suo lungo letargo.

Rita Giuliani

Parole-chiave: archivio, inediti, prospettive di catalogazione, A. M. Ripellino, sezione russistica.

²⁶ A. M. RIPELLINO, *Diario con Zabolockij*, in «L'Europa letteraria», 5-6, 1960, pp. 45-57, ripubblicato in ID., *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 251-66.

²⁷ Nella lettera Šklovskij pregava Ripellino di salutare gli studenti della sua cattedra, che aveva avuto modo di conoscere e apprezzare. Questi stessi studenti – C. Graziadei, E. Robertiello, A. V. Visalberghi, S. Vitale – sotto la guida di Ripellino avrebbero poi scelto e curato testi di V. Šklovskij, B. Ejchenbaum, R. Jakobson, G. I. Vinokur, K. Skipina, T. Roboli, V. Hoffmann, Ju. Tynianov, raccolti in *Sklovskij & Co.*, in «Nuovi Argomenti», 6, 1967, pp. 218-72.

Le apocalissi infrastoriche di Belyj e Rozanov nella prospettiva di A. M. Ripellino

Ripellino e l'apocalisse infrastorica

Nel commentare *Foglie cadute*¹ di Vasilij Rozanov (1856-1919) e *Pietroburgo* di Andrej Belyj² (1880-1934) Angelo Maria Ripellino ritrovava il *Leitmotiv* escatologico, l'ansia di sradicare il male dell'individualismo, quello che egli definiva come «il tormento della seconda generazione simbolista»³. Il nichilismo tragico di Rozanov e quello di Belyj apparivano a Ripellino come due forme opposte di reazione alla crisi del mondo moderno. D'altra parte, nella loro diversa appartenenza al fenomeno artistico simbolista, Rozanov e Belyj avevano tradotto in arte quella sfera destinale e transitoria della simbologia russa. Se entrambi furono epigoni di una visione anti-utopica del fenomeno rivoluzionario russo, Rozanov lo condannava da un'enigmatica prospettiva spiritualista e a tratti pseudo conservatrice⁴, quale epifania di una catastrofe che annientava la vita; Belyj, viceversa, assisteva alla rivelazione rivoluzionaria secondo una visione simbolista e futuristica, interpretandola quale sintomo di una crisi che preparava a una rinascita.

Il pensiero apocalittico, dimensione profonda e nascosta della storia nella quale si manifestano le forze irrazionali, mitiche e simboliche che agiscono sul destino

¹ A. M. RIPELLINO, *Ròzanov: ricognizione del sottosuolo*, in V. ROZANOV, *Foglie cadute*, trad. it. a cura di A. Pescetto, Milano, Adelphi, 1976, pp. 480-88. Il saggio di Ripellino che chiude il volume traccia un ritratto vivido e appassionato dello scrittore russo, mettendone in luce le contraddizioni e le provocazioni, ma anche la profondità e l'originalità. Ripellino mostra come Ròzanov sia stato un precursore di molti movimenti culturali del Novecento, come l'esistenzialismo, il surrealismo, l'ermeneutica, il postmoderno. Ripellino definisce *Foglie cadute* come «un libro che non ha eguali nella letteratura mondiale e che non si può leggere senza rimanerne scossi» (p. 480).

² A. BELYJ, *Pietroburgo*, prefazione e traduzione di A. M. Ripellino, Torino, Einaudi, 1961. Si ricordi che Andrej Belyj è uno pseudonimo.

³ A. M. RIPELLINO, *Iridescenti. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, voll. I-II, a cura di U. Brunetti, A. Pane, Torino, Nino Aragno Editore, 2020, vol. I, p. 108.

⁴ Per una recente analisi sulla contraddittorietà del rapporto tra Ròzanov e il cristianesimo, cfr. H. MONDRY, *Synthesizing Religions: Vasily Rozanov's "Phallic Christianity"*, in «Religions», 12, 2021, p. 430. Cfr. l'URL: <https://doi.org/10.3390/rel12060430>.

degli uomini e delle civiltà, ha animato gli scrittori e i filosofi russi di fronte alle grandi crisi storiche, quali quelle vissute nel 1905 e nel 1917, quando la storia dell'impero russo sperimentò l'intreccio di guerra e rivoluzione. All'alba del nuovo secolo il paradigma apocalittico era stato riportato alla superficie delle coscienze dalla diffusa percezione dell'imminenza della fine di un'epoca e dagli eventi rivoluzionari percepiti come straordinari e, in quanto tali, come *signa temporum* annunciatori di un cataclisma che si approssimava⁵.

All'epoca della cosiddetta “Età d'argento” della poesia russa *l'impero russo* visse quella che Aleksandr Blok aveva definito «una notte insonne e pullulante di spettri» (*Ja pomnju čas gluhoj, bessonnoj noči*)⁶. L' “Età d'argento”⁷ (definita in origine da Nikolaj Ocu, poeta del tardo acmeismo vicino a Gumilëv) si fondava sull'idea che in Russia esistessero epoche più o meno dotate di *stichija* poetica: l'“alleato irrazionale” che consente al talento di elevarsi alle altezze vertiginose della creazione geniale⁸. Nell'ambito dell'“Età d'argento”, l'umanesimo tragico peculiare del Rinascimento russo si dilaniava vivendo un dilemma intrastorico che si era autoannunciato attraverso la trasformazione del socialismo in una nuova religione⁹. In bilico tra Decadentismo e Simbolismo, il momento insonne della storia aveva assunto su di sé gli effetti della *finis Europae*¹⁰. Per il filosofo religioso Nikolaj Berdjaev (Kiev, 1874-Parigi, 1948), come nella leggenda del Grande Inquisitore, l'“era dostoevskiana” dell'“Età d'argento” aveva transitato la Russia dal messianesimo

⁵ Cfr. R. GIULIANI, *Leonid Andreev e la rivoluzione d'ottobre. La rivoluzione come apocalisse*, in «Europa Orientalis», 12, 1, 1993, pp. 213-33: 215.

⁶ A. BLOK, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 20-ti tomah*, Tom I. Moskva, Nauka, 1997. Cfr. l'URL: <https://ilibrary.ru/text/1945/p.1/index.html>.

⁷ *Serebrjanyj vek*.

⁸ Per Ocu, l'“Età d'argento” era qualunque periodo vedesse affievolirsi o spegnersi questa energia creatrice impersonale e insondabile. Rispetto all'epoca aurea, l'età argentea era da definirsi come un'arte a misura umana, in cui «tutto è più asciutto, povero, essenziale, ma tutto è conquistato a più caro prezzo, più autentico»: citazione da N. OCUP in D. RIZZI, *L'inafferrabile*, in «Europa Orientalis», 15, 2, 1996, pp. 77-96: 78.

⁹ R. VALLE, *Il tramonto dell'Europa e la doppia identità della Russia: guerra e rivoluzione nel pensiero politico russo dell'età d'argento*, in *La dialettica esaurita? A 100 anni dalla rivoluzione d'ottobre. Interpretazioni politiche, filosofiche, estetiche*, Roma, Drengo, 2017, pp. 491-507.

¹⁰ Sulla fine dell'Europa e l'idea che la Prima guerra mondiale aveva svelato il lato cruento e “satanico” della *Belle Epoque* di inizio Novecento. Dietro le illusioni socialiste e l'opulenza capitalista si muovevano forze sotterranee che prefiguravano l'eclissi della modernità e l'avvento di un nuovo Medioevo: cfr. N. BERDJAEV, *Novoe srednevekov'e. Razmyšlenie o sud'be Rossii i Evropy* [1923], Moskva, Feniks, 1991.

religioso al messianesimo rivoluzionario, in quella definitiva rivelazione della guerra civile europea¹¹. La “fatale necessità” della rivoluzione era stata prevista come un gigantesco “neciaevismo” che aveva pervaso la Russia¹².

Tale epoca di apocalisse infrastorica che si riferisce al binomio di guerra e di rivoluzione iniziato all’indomani dello scoppio della guerra russo-giapponese del 1904 fu più volte descritta nell’*Arte della prefazione* di Angelo Maria Ripellino¹³. Secondo Ripellino, l’apocalisse infrastorica era una forma di resistenza e di critica al potere, alla violenza, alla modernizzazione forzata e alla perdita di identità della Russia zarista e sovietica. L’atmosfera apocalittica non era una profezia di un futuro remoto, ma la rivelazione di un presente angoscioso e tragico: la Russia si trovava a vivere una crisi spirituale, politica e sociale senza precedenti. Come Ripellino rilevava attraverso la lettura di Dostoevskij, «il popolo russo, apocalittico nella struttura del suo spirito, non aspira ad un regno di diritto nel senso europeo ma è rivolto verso la fine della storia, in cammino per la realizzazione del regno di Dio, o, del suo contrario, il regno dell’Anticristo»¹⁴. Attraverso l’indagine sul significato dell’apocalisse nell’“itinerario nel meraviglioso”¹⁵ della letteratura russa, Ripellino esprimeva una sorta di pietà nell’argomentare il carattere russo.

L’ambivalenza proteiforme dell’apocalisse come fonte di conoscenza e quale emblema di una “trasfigurazione nell’abisso”¹⁶ abitava il Ripellino recensore, letterato, poeta, saggista, sperimentatore letterario ed esistenziale in una condizione caduca: l’Alvernia¹⁷. D’altra parte, nella critica di Ripellino (la “professura”), il

¹¹ N. BERDJAËV, *Russkaja ideja: (Osnovnye problemy russkoj mysli XIX veka i načala XX veka)*, Paris, YMCA Press, 1946.

¹² Cfr. V. STRADA, *La rivoluzione svelata. Una lettura nuova dell’Ottobre 1917-2007*, Roma, Liberal edizioni, 2007.

¹³ A. M. RIPELLINO, *L’arte della prefazione*, a cura di A. Pane, Pisa, Pacini Editore, 2022.

¹⁴ A. M. RIPELLINO, *Iridescentze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, voll. I-II, a cura di U. Brunetti, A. Pane, Torino, Nino Aragno Editore, 2020, vol. II, p. 608.

¹⁵ A. M. RIPELLINO, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968.

¹⁶ O. CLÉMENT, *I visionari*, trad. it. di A. Dell’Asta, Milano, Jaca Book, 1986, p. 9.

¹⁷ «Il toponimo Alvernia» avverte Ripellino nel *Congedo*, «è una parola composta, 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 Juliet Gréco: un orroroso labirinto di malattia, di sofferenza, di paura, illuminato, talora, dalla flebile-tiepida luce di una speranza smorzata subito dall’irrimediabile gelo di morte incombente»: A. M. RIPELLINO, *La fortezza d’Alvernia*, Milano, Rizzoli,

desiderio di partecipare “militantemente”¹⁸, ispirato da un’esperienza totalizzante (quale quella dell’apocalisse)¹⁹, corrispondeva alla proiezione di un personale ulissismo intellettuale²⁰. Come scriveva Olivier Clément, «la ricerca dell’Adamo smarrito che è in ciascuno di noi fa esplodere in tutto il suo splendore l’amore di Dio per l’uomo [...] La crocifissione è il grado più basso della *discesa* del Verbo incarnato. Ma [l’apostolo] Giovanni, per designarla la indica come *innalzamento*; il fondo stesso della discesa è *innalzamento*»²¹.

L’apocalisse in Rozanov (1856-1919)

Ripellino mette in luce la complessità e la contraddittorietà del pensiero rozanoviano che si muove tra il cristianesimo ortodosso e il paganesimo, tra il conservatorismo e l’innovazione, tra il razionalismo e il misticismo. Ripellino attribuiva la straordinarietà del pensiero rozanoviano al fatto che questi, nonostante fosse stato influenzato in particolare dal pensiero di Fëdor Dostoevskij, di Friedrich Nietzsche e di Vladimir Solov’ëv, avesse elaborato una visione originale e personale della realtà. Rozanov fu uno scrittore controverso, che espresse la propria russicità tra teologia, filosofia, critica letteraria, sessuologia, autobiografia e satira. Nell’interpretazione ripelliniana, l’apocalisse di Rozanov non era solo un evento storico, ma una dimensione interiore, una piena crisi esistenziale dell’uomo del sottosuolo²² che poneva interrogativi sul senso della vita, della morte, dell’amore, della famiglia, della natura.

1967, in F. PAPPALARDO LA ROSA, *Lo specchio oscuro. Piccolo-Cattafi-Ripellino*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004, pp. 154 e sgg.

¹⁸ Ed eruditamente alle opere analizzate, con spirito da studioso e al contempo con la vivacità del giornalista. Cfr. A. M. RIPELLINO, *Iridescentze*, op. cit., vol. I, pp. XIII, XIV.

¹⁹ Il riferimento più esplicito alla quale è presente in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, Torino, Einaudi, 1969.

²⁰ Cfr. *Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi*, a cura di N. Zago, A. Schininà, G. Traina, Enna, Euno Edizioni, 2018.

²¹ O. CLÉMENT, *I visionari* cit., p. 9.

²² V. ROZANOV, *Foglie cadute*, op. cit., p. 416.

Foglie cadute, una raccolta di appunti, aforismi, riflessioni e confessioni scritte da Rozanov tra il 1893 e il 1918, esprimeva il pensiero apocalittico rozanoviano, basandosi sul dilemma tra il Golgota della sofferenza e della morte del Salvatore, e l'ipostasi della santità, il matrimonio, Betlemme²³.

Rozanov criticava il cristianesimo per aver negato la corporeità e la sessualità dell'uomo, per aver imposto una morale astratta e repressiva, per aver separato Dio dal mondo. A tale castrazione Rozanov opponeva la riscoperta del legame tra il sacro e il profano, tra il divino e l'umano, tra il cielo e la terra²⁴. La contrarietà di Rozanov al cristianesimo derivava dalla sua convinzione che la religione fosse una risposta naturale e fisica alla Creazione piuttosto che il prodotto delle sue istituzioni formali. L'apocalisse rozanoviana era rappresentata sia dall'inabilità, da parte dei cristiani, a soccorrere il genere umano, dalla mestizia e dalla negazione della carne, sia dal socialismo materialista, il cui frumento (foraggiamento) è nella terra. Nel febbraio 1917, dopo che aveva riposto negli accadimenti politici russi un primo barlume di speranza, Rozanov vide nella rivoluzione bolscevica dello stesso anno l'apice del senso di morte, un movimento nichilista che distruggeva il principio della vita incarnato dalla Chiesa ortodossa e dalla tradizione russa. Nell'*Apocalisse del nostro tempo* del 1918²⁵, Rozanov giunse all'apice della critica al cristianesimo e al nichilismo materialista; rifiutando di aderire al nuovo regime, morì, povero e disperato, nel 1919.

Secondo Jacques Michaut, Rozanov accoglieva il simbolismo apocalittico come un segno negativo del tempo. La prospettiva apocalittica rozanoviana²⁶ era riassunta in una lettera che Rozanov il 26 ottobre 1918, tre mesi prima di morire, aveva scritto a Gollerbach:

²³ Ivi, p. 443.

²⁴ Rozanov esprime la sua ammirazione per alcuni aspetti del comportamento religioso ebraico, in particolare il modo in cui l'ebraismo ha conservato ciò che egli considera una lettura autentica dell'Antico Testamento. Cfr. V. ROZANOV, *Izrail': intimnye rasskazy*, Petrograd, Userdie, 1916; ID., *Izrail': intimnye rasskazy*, Petrograd, Userdie, 1916, vol. II; ID., *Iz vostočnyh motivov*, Petrograd, Sirius, 1916; ID., *Iz vostočnyh motivov*, Petrograd, Sirius, 1917.

²⁵ V. ROZANOV, *L'apocalisse del nostro tempo*, trad. it. e a cura di A. Pescetto, Milano, Adelphi, 1979.

²⁶ Ivi, p. 30.

La Russia ora brucia di una fiamma, di un fuoco stranieri, brilla di una luce che non ha nulla di russo e scalda assai male le stanze... su questo ormai pieno di dolori, di lacrime, su cui si piange e che simboleggia da solo l'ormai del niente e del vuoto, del nihil assoluto, si leva la preghiera immateriale

Tenebre della storia
Fine di tutto
Silenzio. Sospiro
Preghiera. Crescita

La civiltà europea sarebbe finita per compassione: una paralisi totale, un'insensibilità e infine il cedimento ai facinorosi avrebbero fatto a pezzi l'Europa che si sarebbe disfatta in un percorso inevitabile²⁷. Il ruolo della rivoluzione era quello di stabilire il regno dell'Anticristo, un mix demoniaco tra mongolo ed europeo²⁸. La Russia soccombeva all'apocalisse dalla calma. All'improvviso il diavolo avrebbe rimestato il fondo. Secondo Rozanov, si sarebbero levate correnti torbide, bolle paludose, sarebbe apparsa nella confusione, nell'ansietà la cattiveria e l'habitat sarebbe stato occupato da uomini superflui, tediati, malvagi²⁹. L'impero in briciole, rovinoso appariva a Rozanov come:

Una cortina di ferro cade sulla Storia Russa, stridendo, cigolando, sbattendo.
– La rappresentazione è finita.
Il pubblico si alza.
– È ora di infilare la pelliccia e di rientrare a casa.
Ci si volta.
Non vi sono più pellicce, né case³⁰.

²⁷ V. ROZANOV, *Foglie cadute* cit., p. 255.

²⁸ G. BAFFO, *The Titled Pillar: Rozanov and the Apocalypse*, in *Shapes of Apocalypse: Arts and Philosophy in Slavic Thought*, a cura di A. Oppo, Boston, USA, Academic Studies Press, 2013, p. 35.

²⁹ Ivi, p. 231.

³⁰ V. ROZANOV, *L'apocalisse del nostro tempo* cit., p. 140.

Ma la lettera di Rozanov a Gollerbach finiva con la chiosa: «Dalla mia negazione nasce l'Aurora, l'Aurora dalle dita di fata»³¹. D'altra parte, secondo Rozanov «tutta la struttura dell'uomo muore e viene a risorgere di nuovo»³².

Rozanov viveva il percorso apocalittico *in itinere*, investito, come gli altri simbolisti, dalla coscienza della fine di un'epoca. Tuttavia, il processo decadente approdava al suo culmine e nonostante tutto, verso la luce: l'aurora³³. Come in un processo dialettico hegeliano, dopo la prima fase basata sul fondamento teorico, la produzione rozanoviana aveva attraversato una seconda fase di analisi del mondo materiale alienato dall'elemento divino ed era, infine, approdata alla ricerca di un umanesimo, quale risposta pratica e religiosa alla necessità del divino nella vita dell'uomo³⁴. «Va da sé che morirò, dopo tutto, nella chiesa»³⁵, diceva Rozanov, ammettendo che con il passare degli anni la Chiesa gli divenne «assai più necessaria della letteratura»³⁶. Rozanov reagiva alla tristezza del cristianesimo mortificatore e alla falsità del nichilismo materialista rivoluzionario attraverso la riaffermazione della dignità dell'umanesimo spiritualista. Anche se l'esaltazione della persona aveva un'accezione diversa nella prospettiva di Rozanov e di Berdjaev³⁷, l'urgenza di fuoriuscire dal sottosuolo accomunava molti critici del filisteismo russo.

Come aveva esortato Berdjaev, gli intellettuali (*intelligenty*) dovevano «sforzarsi di diventare uomini»³⁸. Ebbene, secondo Belyj, attraverso la propria geniale letteratura, attraverso la ricostruzione artistica di quei simboli infuocati della storia russa che la rendevano universale, Rozanov aveva compiuto tale sforzo. Per Belyj le immagini folgoranti di Rozanov non soltanto avevano emblemizzato la

³¹ Ivi, p. 33.

³² S. D. CIORAN, *The apocalyptic symbolism of Andrej Belyj*, The Hague, Mouton, 1973, p. 19.

³³ R. C. WILLIAMS, *The Russian Revolution and the End of Time: 1900-1940*, in «Jahrbücher für Geschichte Osteuropas», 43, 1995, pp. 364-401: 372.

³⁴ A. URE, *Rozanov, the Creation, and the Rejection of Eschatology*, in «The Slavonic and East European Review», 89, 2, 2011, pp. 224-47.

³⁵ V. ROZANOV, *Foglie cadute* cit., p. 270.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ L'emigrazione russa a Parigi accolse con forte critica le posizioni rozanoviane sul cristianesimo. V. M. RUBINS, *La réception de Vasilij Rozanov des deux côtés de la frontière*, in «Modernités Russes», 13, 2012, pp. 59-78: 62.

³⁸ N. BERDJAEV, *La svolta Vechi: l'intelligencija russa tra il 1905 e il 1917*, trad. it. di U. Floridi, Milano, Jaca Book, 1970, p. 75.

storia della vera Russia, ma l'avevano avvicinata alle altre nazionalità e universalizzata³⁹. Nonostante la contraddittorietà e in alcuni casi la marginalità del pensiero rozanoviano, esso aveva incarnato a pieno l'arte e il dramma della Russia apocalittica. In effetti, come rileva Rubins, molti aspetti del programma poetico del fenomeno artistico modernista della Montparnasse russa⁴⁰ si rifecero a Rozanov (la *rozanovščina*)⁴¹.

Tra i caratteri peculiari del fenomeno modernista dell'emigrazione nella prospettiva rozanoviana vi è la sostituzione del romanzo letterario con l'io-documento e la predilezione per la persona privata⁴². L'esaltazione dell'io uomo, spirito nell'arte appare la stessa esaltazione tragicamente umana e spirituale che nella crocifissione, nell'esperienza dell'abisso (apocalisse), esperisce anche l'innalzamento (rinascita)⁴³. Ciò che in definitiva appare rilevante nella lettura apocalittica di Rozanov (confermata attraverso la lettura ripelliniana) è lo sforzo perpetuo di un'intima salvezza; la rivolta personale avverso le evidenze sia della rivoluzione sia della tradizione. Non a caso, Rozanov dichiara in *Foglie morte* di usare la letteratura come «bara, dolore, disgusto»⁴⁴.

L'apocalisse in Belyj (1880-1934)

Seppur articolato in direzioni diverse, il tema dell'umanesimo (*gumanizm*) divenne uno dei fulcri nella ricerca simbolista⁴⁵. Come simbolista russo, scrittore e teosofo, Belyj⁴⁶ cercò di esprimere nelle sue opere una visione mistica e cosmica

³⁹ Come quando Dostoevskij era apparso come precursore della vicinanza dell'Egitto alla civiltà russa: A. BELYJ, *Na perevale*, Moskva, Izdatel'stvo Z.I. Gržebina, 1923, cap. VI. *Otcy i deti russkogo simvolizma*.

⁴⁰ M. RUBINS, *Russian Montparnasse: Transnational Writing in Interwar Paris*, NY, Palgrave Macmillan, 2015.

⁴¹ *Rozanoviana*, in «Čisla», 1, 1930, cit. in M. RUBINS, *La réception* cit., p. 63.

⁴² Ivi, p. 64.

⁴³ O. CLÉMENT, *I visionari*, op. cit., p. 9.

⁴⁴ V. ROZANOV, *O sebe i žizni svoej*, Moskva, Moskovskij rabočij, 1990, p. 214. Cfr. anche M. RUBINS, *La réception* cit., p. 76.

⁴⁵ Cfr. T. GUDELYTE, *La riflessione sul crollo dell'umanesimo nella cultura letteraria russa del primo Novecento*, in «Quaderni di Palazzo Serra», 23, 2013, pp. 211-29: 214.

⁴⁶ Per Georges Nivat, il primo grande movimento culturale moderno a cercare di superare l'antagonismo tra la visione nazionalista e quella cosmopolita, aprendosi alle nuove esperienze artistiche europee e tentando di

della realtà. Per Ripellino, Belyj usava il linguaggio come uno strumento per creare immagini suggestive e significative che rivelavano una realtà nascosta e misteriosa. Nel suo libro di memorie, *L'inizio del secolo*⁴⁷, Belyj descriveva la nascita del Simbolismo in antitesi al Decadentismo (rispetto al cui tramonto i simbolisti si sentivano capaci di rinnovarsi)⁴⁸. Belyj sentiva il crollo dell'umanesimo pesare come un macigno sul destino dell'Europa e, di riflesso, della Russia⁴⁹. In *Apocalisse della poesia russa*, pubblicato per la prima volta nel 1905⁵⁰, Belyj aveva affermato che il contenuto di ogni tragedia fosse la lotta fra unità e universalismo. Secondo Belyj, gli intellettuali russi, attraverso la “ricerca di Dio” (*bogoiskatel'stvo*), volevano dare una risposta che sarebbe dovuta partire dall'individuo e dalla sfiducia nel sacro manifestatasi in Occidente. Attraversando il ponte con la religione, la poesia russa rappresentava quell'anello di congiunzione tra la visione tragica del mondo dell'umanità europea e l'ultima chiesa di credenti, uniti per la “lotta con la Bestia”⁵¹.

L'idea apocalittica di Belyj aveva un carattere epifanico, secondo la concezione mutuata dal maestro e filosofo Vladimir Solov'ëv. Per Solov'ëv, al di là della linea binaria di materia e spirito, si sarebbe spalancato il regno della rivelazione, sarebbe trionfata la “tuttunità” all'insegna dell'eterno femminile, della saggezza della *Sofija*. Ma in Belyj la rivelazione apocalittica era ambivalente. L'apocalisse, a lungo annunciata dal fenomeno rivoluzionario, sarebbe corrisposta a un crollo fragoroso e al successivo e quasi subitaneo avvento di giorni nuovi: alla morte avrebbe fatto seguito una nascita⁵².

Riflettendo sul Simbolismo, Belyj scriveva:

conciliarle con il “carattere massimalista del sogno escatologico”. Cfr. T. GUDELYTE, *La riflessione* cit., p. 213.

⁴⁷ A. BELYJ, *Načalo veka*, Moskva-Leningrad, Gos. ozdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1933.

⁴⁸ Ivi, pp. 111-12.

⁴⁹ T. GUDELYTE, *La riflessione* cit.

⁵⁰ A. BELYJ, *Apokalipsis v russkoj poëzii*, in «Vesy», 5, 1905, pp. 11-28.

⁵¹ R. C. WILLIAMS, *The Russian Revolution* cit., p. 372.

⁵² *Ibidem*.

Viviamo in un mondo di crepuscolo, né luce né oscurità: crepuscolo grigio; una giornata senza sole o una notte per niente nera. L'immagine di una vita vittoriosa, come l'immagine della morte, non è ugualmente contenuta nel contenuto della nostra coscienza. Ricreando la pienezza della vita o la pienezza della morte, l'artista moderno crea un simbolo; ciò che ti fa esagerare, creare combinazioni di vita inedite, è l'imperativo categorico della lotta per il futuro (morte o vita). Per le persone con un'esperienza media, un simile atteggiamento nei confronti della realtà sembra irrealistico; non sentono che la questione "essere o non essere per l'umanità" sia reale. Mancano di realismo interiore nel loro approccio alla vita; Non sono in grado di ascoltare nelle loro anime le voci del futuro. Sono illusionisti⁵³.

D'altra parte, Belyj aveva anche assunto il dogma apocalittico nietzschiano della creazione attraverso la distruzione⁵⁴. Per Ripellino Belyj concepiva l'apocalisse come un processo di trasmutazione spirituale dell'uomo e della società. Nel fenomeno rivoluzionario del 1905, in effetti, Belyj vedeva il preludio di una trasformazione spirituale della Russia e del mondo, una purificazione dal male e dalla violenza⁵⁵. Secondo Belyj o il misticismo si sarebbe asservito all'estetica o, al contrario, si sarebbe combinato con l'estetica nell'unità teurgica della creatività religiosa. In quest'ultimo caso, una nuova religione, ancora sconosciuta al mondo, sarebbe nata dalle profondità della poesia⁵⁶.

In *Pietroburgo*, un romanzo pubblicato nel 1916 e rielaborato nel 1922, Belyj descriveva la città di Pietroburgo come il luogo nel quale si scontravano le forze occulte determinanti per il destino della Russia e dell'umanità tutta. Pietroburgo, definito da Ripellino "poema d'ombre", era per il critico letterario palermitano un «romanzo nero»⁵⁷. Secondo Ripellino, sullo sfondo della Russia rivoluzionaria del 1905, lo scatenamento dell'apocalisse in *Pietroburgo* era rappresentato dallo scontro tra l'Idealismo metafisico, simboleggiato dal giovane Nikolaj Apollonovič Ableuchov, e il Positivismo incarnato dal padre Apollon Apollonovič Ableuchov. Il giovane fatuo Nikolaj, idealista, kantiano, era idiosincratico al padre, incarnazione

⁵³ A. BELYJ, *Na perevale* cit., cap. I. *Simvolizm*.

⁵⁴ S. D. CIORAN, *The Apocalyptic* cit., p. 48.

⁵⁵ G. GIULIANO, *Andrej Belyj da Pietroburgo a Mosca: dalla prosa ornamentale alla lingua oscura*, in *20/Venti. Ricerche sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo*, a cura di A. Accattoli e L. Piccolo, Roma, RomaTre Press, 2022, pp. 113-38.

⁵⁶ A. BELYJ, *Apokalipsis* cit.

⁵⁷ Ivi, p. 180.

abietta della burocrazia imperiale petrina⁵⁸. Così, il nucleo del romanzo era l'azione terroristica che metteva di fronte a un alto funzionario governativo il proprio figlio, al quale era stato dato l'ordine di uccidere il padre. Guardando delinearsi la fine definitiva di ogni religione, con la Russia preda di echi del radicalismo politico nello stile di personaggi quali Nikolaj Nekrasov⁵⁹, Belyj cantava lo sbigottimento e l'infelicità pari all'epoca reazionaria di Pëtr Stolypin⁶⁰. Per ricostruire l'ambiente dell'epoca della decadenza morale e spirituale della vita russa del principio del secolo, Belyj alternava immagini contrastanti come nei quadri di Vrùbel⁶¹. L'apocalisse corrispondeva a quella rivelazione sublime della lotta tra bene e male: se l'Oriente apportava un viluppo di tenebre, un rovesciamento di significati, l'Occidente era una secca impalcatura meccanica, un plesso di prospettive monotone, una vuota serie di case numerate⁶². Il contesto allusivo della rivoluzione del 1905 si traduceva, per Ripellino, nella lotta tra luce e ombra, tra il sottosuolo del *podpol'e*, il sottosuolo, e la superficie dei palazzi, delle prospettive della realtà visibile. D'altra parte, l'esplosione incompiuta dell'ordigno-bomba destinata al padre e scagliata dal figlio adombrava tutta la storia russa. Belyj osservava la rivoluzione come un cataclisma di reazionari, socialisti, terroristi, tutti nichilisti⁶³. In *Pietroburgo* si sviluppavano in forma di metafora gli eventi e le conseguenze della guerra russo-nipponica del 1904-1905: gli atti di terrorismo, gli scioperi delle ferrovie e delle fabbriche, le cariche dei cosacchi, gli scontri. Nel disprezzo della Russia cancelleresca di Pietro il Grande, Belyj sciorinava, come Rozanov, anche malaugurati pronostici su orde di asiatici che avrebbero imporporato di oceani di sangue i campi europei e sul destino di Pietroburgo, sulla quale i cinesi avrebbero costruito un tempio⁶⁴. Pietroburgo era un brulicare di ceffi di mongoli che balenavano tra la

⁵⁸ S. D. CIORAN, *The Apocalyptic* cit., p. 58.

⁵⁹ A. M. RIPELLINO, *Iridescenze* cit., vol. I., p. 109.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ A. M. RIPELLINO, *Iridescenze* cit., vol. I., p. 108.

⁶² A. BELYJ, *Pietroburgo* cit., p. 30.

⁶³ *Ivi*, p. 25.

⁶⁴ A. M. RIPELLINO, *Iridescenze*, op. cit., vol. II, p. 621.

caligine, con mostaccio e sangue orientale⁶⁵. Come per Rozanov, il terrore panmongolico si gonfiava nell'urbe e nella mente di Belyj come in una sorta di incubo cosmico. La rivoluzione coincideva col trionfo delle orde di Tamerlano, con la calata degli asiatici⁶⁶. D'altra parte, come discusso tra gli attori del romanzo *Pietroburgo*: «tutti i russi hanno sangue mongolo»⁶⁷. L'epoca dell'esausto Umanesimo era terminata; la storia era una marna in continua erosione: stava per cominciare l'epoca della barbarie, la chiamata dei Mongoli⁶⁸.

Come scriveva Belyj nell'epilogo, Aleksandr Ivanovič, nuovo Eugenio (e dunque ulisside), capì che tutto il passato e l'avvenire erano solo un'illusoria sequela di travagli in attesa che squillasse la tromba del Giudizio⁶⁹.

Eppure, anche Belyj serbava una speranza, come aveva anticipato nel saggio *Apokalipsis*⁷⁰:

il vortice che si è alzato sulla Russia contemporanea, con un gran turbine di polvere, deve creare inevitabilmente lo spettro del terrore rosso, nuvole di fuoco e di fumo, poiché la luce, nel filtrare attraverso la polvere, la infiamma. Occorre ricordare che il drago rosso che avanza verso di noi dall'Oriente è un fantasma: si tratta di nuvole e nebbia e non già della realtà. Neppure la guerra esiste: essa è il prodotto della nostra immaginazione malata, il simbolo esteriore della lotta delle nostre anime contro le chimere e le idre del caos.

Anche nell'idea apocalittica di Belyj era presente un opaco seme di rinascita⁷¹; tuttavia, secondo Berdjaev, l'amore di Belyj per la Russia era contraddittorio e distruttivo, perché Belyj auspicava una rinascita russa solo mediante la rovina⁷². Ripellino nella sezione VII di *Pietroburgo* di Belyj individua esattamente nella costante e ineluttabile dualità la cifra della complessità beliana: da un lato il caos,

⁶⁵ Ivi, p. 620.

⁶⁶ A. BELYJ, *Pietroburgo*, op. cit., p. 29.

⁶⁷ Ivi, p. 79.

⁶⁸ Ivi, p. 283.

⁶⁹ Ivi, p. 295.

⁷⁰ A. BELYJ, *Apokalipsis v russkoj poëzii*, cit., pp. 11-28.

⁷¹ In Nikolaj Apollonovič Ableuchov la coscienza tendeva a riconciliarsi nell'universo.

⁷² Quest'amore (per Berdjaev) è tipico della natura russa: N. BERDJAEV, *Astral'nyj roman*, trad. it. di G. Di Paola, in «eSamizdat», 13, 2020, pp. 449-54: 453.

«farragine amorfa di fiamme d’inferno, di melma, di nebuli, di incandescenti spirali, baratro [...] dall’altro, il gelido e circoscritto microcosmo del raziocinio. La metodologia e la dialettica sono per Belyj l’unica salvezza dal magma dilagante del caos»⁷³.

Come sottolinea anche Ripellino, ciò che riassume il valore della prospettiva apocalittica beliana è l’ammissione di un’inconciliabilità tra luce e ombra. Dal punto di vista dell’apocalisse infrastorica, essa si tradurrà nello scivolamento da parte di Belyj (Ariel) nel solco dell’esoterismo puro (come seguendo la più lontana luce)⁷⁴.

Conclusioni

A partire dal 29 novembre 1901, per due volte al mese e fino al 1903, si erano tenute in una Sala della Società Geografica alla Fontanka le riunioni filosofico-religiose (*religiòzno-filosòfskie sobrànija*). Belyj e Rozanov vi parteciparono con numerosi scrittori, filosofi eminenti e teologi (come Konstantin Leont’ev, Vladimir Solov’ev, Nikolaj Berdjaev, Sergej Bulgakov, Pavel Florenskij) perché tutti erano dolorosamente interessati al mistero dell’esistenza e ne cercavano la soluzione nella religione e nella comunicazione con persone che si dedicavano a ricerche simili.

Le riunioni filosofico-religiose avevano lo scopo di discutere i problemi della società, della cultura e della fede russa. Come ricorda anche Rozanov in *Foglie cadute*⁷⁵, l’idea delle *religiòzno-filosòfskie sobrànija* era venuta nell’autunno del 1901 a Dmitrij Merežkovskij e a Zinajda Gippius come incontri tra i rappresentanti dell’*intelligencija* Pietroburghese e quelli del clero per un libero esame dei rapporti tra chiesa ortodossa e cultura laica che si appassionava ai problemi religiosi⁷⁶. Ripellino sosteneva che le società filosofico-religiose avessero espresso il senso di

⁷³ A. M. RIPELLINO, «Pietroburgo»: un poema d’ombre. Saggio introduttivo, in A. BELYJ, *Pietroburgo* cit.

⁷⁴ Cfr. G. NIVAT, *Prospero et Ariel: Esquisse des rapports d’Andrej Belyj et Vjačeslav Ivanov*, in «Cahiers du monde russe et soviétique», 25, 1984, pp. 19-34: 33.

⁷⁵ V. ROZANOV, *Foglie cadute* cit., pp. 436-37.

⁷⁶ Ad esse si accompagnava la pubblicazione della rivista «Novji Put’». «La Nuova Via» (1903-1904) nasceva come sviluppo diretto dell’idea delle Assemblee religioso-filosofiche e dell’indagine religiosa sia all’interno sia all’esterno della Chiesa, secondo la convinzione di Merežkovskij.

una crisi profonda e di una trasformazione radicale della Russia, sia sul piano spirituale sia su quello storico. Nate dall'esigenza di ristabilire la giustizia accentuata dall'indisponibilità a sacrificare la "vita vissuta" a favore di "altri mondi", nella Russia della fine del XIX e dell'inizio del XX secolo i dibattiti delle *religiòzno-filosòfskie sobrànija* andarono sviluppandosi lungo due percorsi sempre più divergenti: il percorso della lotta rivoluzionaria per la giustizia sociale e l'ulteriore costruzione, basata su principi esclusivamente atei, di una società perfetta e di un "uomo nuovo"; e il percorso alternativo della rivitalizzazione e della riforma della coscienza religiosa, del cambiamento della visione del mondo (cioè dell'umanizzazione e dell'universalizzazione della visione del mondo).

Nel 1909 uscì, su iniziativa di Geršenzon, una raccolta di articoli intitolata *Pietre miliari (Vechi)*, in cui vari autori, interrogandosi sul fallimento della rivoluzione russa del 1905, portavano l'attenzione sull'*intelligencija* russa, ne tracciavano il profilo storico e ne definivano il carattere e le responsabilità. Nel suo articolo sulla coscienza creatrice, Geršenzon attribuiva alla responsabilità morale degli intellettuali la causa prima di quel fallimento. A suo giudizio, l'intellettuale russo era afflitto da una malattia che egli stesso ignorava, ossia la dissociazione dell'io, la separazione tra l'io autentico e la coscienza, cosa che gli impediva di agire in maniera controllata ed efficace. Per Geršenzon la coscienza s'era indirizzata all'esterno, alla vita sociale o politica, abbandonando la vita personale e volitiva e diventando «prigioniera della società»⁷⁷. Viceversa, l'intellettuale doveva riconquistare la saldezza dell'unità personale e ristabilire la libertà con un'adeguata formazione del suo spirito individuale.

Il lungo momento del fenomeno rivoluzionario aveva rivelato il trionfo delle orde di Tamerlano⁷⁸, ma alcuni cantori della coscienza infelice della Russia avevano tentato, seppur spesso maldestramente, di avvertire la comunità dell'imminente avverarsi della catastrofe dettata dall'assenza di spiritualismo. In *L'apocalisse del*

⁷⁷ M. GERŠENZON, *Tvorčeskoe Samoznanie*, in *Vechi. Sbornik statej o russkoj intelligencii*, Moskva, Tipografija V. M. Sablina, 1909, p. 348.

⁷⁸ A. BELYJ, *Pietroburgo*, op. cit., p. 29.

nostro tempo Rozanov aveva criticato l'*intelligencija* perché «da Pietro il Grande» era cresciuta allo stato brado e perché la sua letteratura si era preoccupata solo di sapere «come quei tali si amassero e cosa dicessero»⁷⁹. D'altra parte, commentando *Pietroburgo*, Ripellino scriveva che, per Belyj, tanto il regime autocratico quanto gli intellettuali e le masse erano le due facce dello stesso “principio mongolico”.

Il richiamo da parte dell'*intelligencija* all'unità della persona nasceva dalla consapevolezza che non potesse esserci una responsabilità sociale fuori o al di sopra della responsabilità morale e che i problemi sociali non potessero risolversi senza l'impegno della totalità della persona che, nella sua opera di trasformazione sociale, doveva portare all'attuazione dei valori della persona in cui risiede la coscienza morale⁸⁰. Era la grande lezione di Dostoevskij, ampiamente citato anche dagli intellettuali dell'emigrazione. Tale lezione era stata differentemente ma parimenti assunta da Rozanov⁸¹ (*Dalla mia negazione nasce l'Aurora*)⁸² e da Belyj, il cui percorso verso la rinascita della vita, come esplicitato nel manifesto del Simbolismo, passava attraverso il rinnovamento del linguaggio⁸³.

Nonostante le polemiche tra le varie accezioni della persona, ovverosia la sua natura spirituale o fisica (carnale), per coloro che erano straziati dalla coscienza del cadavere della Russia e insieme dell'Europa⁸⁴ la ricomposizione della persona nella sua integrità appariva come l'antidoto all'orda mongola, foriera di privare la Russia della sua identità europea e slava. La ricomposizione era altresì la soluzione, quella che Berdjaev definiva “una Chiesa che contenga la pienezza dell'esistenza”, alla

⁷⁹ V. ROZANOV, *L'apocalisse* cit., p. 45.

⁸⁰ In *Foglie cadute* Rozanov sentenziava, in effetti, come solo Geršenzon e Bulgakov non lo avessero deluso. V. ROZANOV, *Foglie cadute*, op. cit., p. 72.

⁸¹ *La posizione di Rozanov fu complessa e in alcuni casi ritenuta inaccettabile (tanto da determinare la fuoriuscita dello stesso dal gruppo transitato alle riunioni pietroburghesi). Il risultato della ricerca religiosa e filosofica di Rozanov fu la religione dell'essere, che eliminava parzialmente la contraddizione tra le idee cristiane e pagane, caratteristica della fase di sviluppo delle idee filosofiche del dualismo. E. LO GATTO, Storia della letteratura russa contemporanea, Milano, Nuova accademia editrice, 1963, 2. Ed. p. 190 e ss.*

⁸² V. ROZANOV, *Foglie cadute*, op. cit., p. 255.

⁸³ Cfr. A. Belyj. *Počemu ja stal simbolistom* (1928), in *Simvolizm kak miroponimanie*, Moskva, Respublika, 1994, pp. 418-460.

⁸⁴ D. GROH, *La Russia e l'autocoscienza d'Europa. Saggio sulla storia intellettuale d'Europa*, trad. it. di C. Cesa, Torino, Einaudi, 1980.

secolarizzazione laicizzante e anticipatrice di quell'americanizzazione livellante e occidentalizzante che avrebbe lasciato indietro l'unità del credo.

In *Notizie dal diluvio*, anche Ripellino aveva delineato in una sorta di catarsi l'immagine apocalittica universale: «Signor Universo, Mister Supremo Armonico / [...] Tutti i sogni dell'armonia kepleriana si spaccano / con uno schianto di rami di casserole / rotolate per gli schinieri di un monte [...]»⁸⁵ e l'apocalisse religiosa: «La pigrizia del Cristo che si sveglia dal sepolcro / [...] La nausea di perdonare, di fingersi forte, / la nausea di essere Cristo [...]»⁸⁶. Alla rievocazione dell'apocalisse come *notizia dal diluvio* Ripellino aveva, tuttavia, affiancato il monito da artista, da critico, da uomo che ne lo *Splendido violino verde* voleva allontanare il filisteismo e l'individualismo spersonalizzante: «Guai a chi si costruisce il mondo da solo. [...] Guai a chi sulla terra è sprovvisto di santi»⁸⁷.

Come per Rozanov e per Belyj, al diluvio apocalittico si opponeva lo splendore (anche quando illusorio e rifranto) di una qualche spiritualità collettiva che transitasse oltre la “notte” russa, verso il Cristo: oltre la terribile oscurità e il caos russi⁸⁸.

Devi associarti a una consorteria
di violinisti guerci, di furbi larifari,
di nani del Veronese, di aiuole militari,
di impiegati al catasto, di accòliti della Schickeria.
E ballare con loro il verde allegro dello sfacelo,
le gighe del marciume inorpellato,
inchinarti dinanzi ai feticci della camorra,
come Abramo dinanzi al volere del cielo⁸⁹.

Renata Gravina

⁸⁵ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pace, C. Vela, Torino, Einaudi, 2007, n. 45, p. 63.

⁸⁶ A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, ed. 1969 cit., n. 62, p. 76.

⁸⁷ A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, Torino, Einaudi, 1976, n. 2.

⁸⁸ N. BERDJAËV, *Astral'nyj* cit., p. 453.

⁸⁹ A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde* cit.

Parole-chiave: Apocalisse infrastorica, Belyj, Panmongolismo, persona, Ripellino, rivoluzione, Rozanov, Umanesimo tragico.

Keywords: *Bely, Infra-Historical Apocalypse, Panmongolism, Person, Revolution, Ripellino, Rozanov, Tragic Humanism.*

***Fillotàssi di giorni sempre uguali:
il racconto della malattia in A. M. Ripellino e G. Bufalino***

Dalla Conca d'Oro di Palermo a Dobříš, nei pressi di Praga, a una ventina d'anni di distanza l'uno dall'altro, due autori siciliani, Angelo Maria Ripellino e Gesualdo Bufalino, si trovano a passare un periodo di ricovero in due sanatori, per l'aggravarsi delle loro condizioni di salute¹. Da queste due soste forzate nascono una parte della *Fortezza d'Alvernia*, seconda raccolta poetica di Ripellino, e il romanzo d'esordio narrativo di Bufalino, *La Diceria dell'untore*². Già Giuseppe Traina ha mirabilmente accostato, in una prima ricognizione, l'opera dei due autori³; questo studio si propone di mettere in parallelo e confrontare alcuni temi e motivi delle due opere sopracitate, nate entrambe in seguito a una degenza, e facendo astrazione riguardo ai loro tempi fra scrittura e pubblicazione, ben differenti⁴.

¹ Ripellino nel 1965 aveva quarantuno anni, ed era in viaggio per la Cecoslovacchia con la moglie Ela, quando le sue condizioni di salute peggiorarono rapidamente. Proprio Ela, nel 2003, con Alessandro Fo e Antonio Pane, ha ricostruito le fasi dell'improvviso ricovero: «già in viaggio, a Vienna, Angelo si sentì male; aveva la febbre molto alta, e non appena arrivammo al Castello [degli Scrittori] fu necessario chiamare un medico. Angelo venne immediatamente ricoverato nel vicino sanatorio di Dobříš, dove rimase a lottare contro la tubercolosi dal luglio al dicembre del '65: gratuitamente, in quanto scrittore di chiara fama» (brano tratto da *Dossier Angelo M. Ripellino*, in «Il Caffè illustrato», marzo-aprile 2003). Bufalino, nell'autunno del 1944 si ammala di tisi, e viene ricoverato. Dopo la fine della guerra, nel maggio 1946, «ottiene il trasferimento in un sanatorio della Conca d'Oro, fra Palermo e Monreale», dal quale sarà dimesso, ormai guarito, nel febbraio 1947 (*Cronologia*, da G. BUFALINO, *Opere 1981-1988*, introduzione di M. Corti, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, «Classici» Bompiani, 1992, p. XXXVIII. Per Bufalino, questa sarà la nostra edizione di riferimento).

² A. M. RIPELLINO, *La Fortezza d'Alvernia e altre poesie*, Milano, Rizzoli ("poesia"), 1967. G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1981. Per Ripellino, prenderemo come edizione di riferimento A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, Torino, Nino Aragno Editore, 2006.

³ G. TRAINA, *Il dialogo intertestuale di Bufalino con Ripellino: un primo sondaggio su L'amaro miele*, in *La "biblioteca totale". La citazione nell'opera di Gesualdo Bufalino*, a cura di M. Paino e G. Cacciatore, in «Cahiers d'études italiennes», 30, 2020.

⁴ Se la *Fortezza* esce a poca distanza di tempo dalla degenza di Ripellino, ed è comunque un'opera inserita in una dinamica editoriale ben viva e strutturata, lo stesso non si può dire per l'esordio letterario di Bufalino, che «inizìò l'opera "nei primi anni dopo la guerra, al tempo della glaciazione neorealista", la interruppe scontento del proprio "liberty funebre", la riprese nel '70 e la rielaborò per anni» (Maria CORTI, dall'introduzione a G. BUFALINO, *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, «Classici» Bompiani, 1992, pp. VIII-IX).

Si potrebbe obiettare la diversa natura dei due testi. Ma nella *Fortezza d'Alvernia* è presente una certa narratività, perché la raccolta è costruita come un diario, e descrive un periodo e un mondo ben definiti⁵. D'altro canto, possiamo anche parlare di una liricità presente nella *Diceria*. Liricità data dalla ricchezza delle scelte lessicali, dalla moltiplicazione sistematica di sinonimi e aggettivi, dal suo barocchismo⁶. Inoltre, in entrambi gli autori possiamo facilmente riscontrare un'intertestualità stratificata e feroce, più o meno nascosta⁷. Infine, ci hanno spinto in questa direzione un'affinità, una consonanza fra le due opere, che cercheremo quindi brevemente di indagare.

Un primo punto di incontro, decisivo, è rappresentato dai luoghi e dagli edifici che inquadrano il racconto, in versi o in prosa: che ne sono teatro. Il sanatorio di Dobříš dà il titolo alla raccolta poetica, e diventa la più militare “fortezza” (per “l'Alvernia”, si veda il *Congedo* della raccolta stessa)⁸. Il sanatorio della Conca d'Oro in cui viene trasferito un venticinquenne Bufalino, invece, nel romanzo è trasformato in “Rocca”. I due edifici non sono abitati solo da degenti, ma anche da medici, infermieri e infermiere, suore, inservienti, giardinieri: tutto un sistema di personaggi che interagisce, più o meno direttamente, con i due autori ed è ben presente nei testi.

I due edifici generano un'importante opposizione fra spazi interni ed esterni. Foreste circondano la Fortezza, con il loro corredo di animali selvatici e di suoni. Un bel giardino si stende intorno alla Rocca, accessibile ai malati, così come la terrazza.

⁵ Si notino, in tal senso, il ricorso insistito all'io narrante poetico, e anche una sintassi dei testi ricca di frasi di senso compiuto.

⁶ «[...] assolo di requiem a gara con il barocco funebre di una terra che ama l'iperbole, e sostenuto e pomposo, quanto è lecito aspettarsi in una condizione eccessiva qual è quella di chi aspetta la fine: di cruciverba sofisticato, di allegoria... Altra intenzione: di ricercare nel lirismo esibito e nell'artificio del “recitar cantando” gli stessi effetti di distacco da una materia dolente che altri nel “recitar straniato”» (G. BUFALINO, *Qualche intenzione*, in ID., *Istruzioni per l'uso*, in ID., *Opere 1981-1988*, introduzione di M. Corti, a cura di M. Corti e F. Caputo, op. cit., p. 1301).

⁷ Bufalino «è uno scrittore la cui identità, specificità vuole realizzarsi in area manieristica, in un universo barocco. L'affermazione è più sottile di quanto sembri perché B. da un lato è un raffinatissimo esperto di ludi retorici, dall'altro possiede come i grandi autori barocchi una cultura letteraria assai vasta in ambito di testi classici, medievali, moderni da utilizzare nel sublime gioco dello stile e della citazione occulta» (Maria CORTI, dall'introduzione a G. BUFALINO, *Opere 1981-1988* cit., p. XVII).

⁸ A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, op. cit., pp. 199-205.

L'opposizione fra interno ed esterno assume presto un valore simbolico, e diventa quella fra malati (rinchiusi) e persone sane (fuori). Si legga in questo senso la seconda parte della poesia 24 della *Fortezza*⁹.

24

Gelido nickel. Zaffate di lisoformio.
Lungo filari di porte con numeri
continuo il mio torpido viaggio, sfiorando
flaccide lance di cactus malati.
Nella stazione d'Alvernia la mia negritudine
pende dall'orologio appassito. Nel cubo cubicolo
non trovo ragione al mio nero tormento.

Perché siamo qui? Perché mi hanno rinchiuso,
come un vecchio ronzino coperto di zecche
a pestare i minuti come uva intinata?
La foresta respinge quei portatori che a notte
abbandonano la spedizione. E dunque resistere.
Bollire l'acqua per il Nescafé, e qualche volta
carezzare i confini dell'immensa foresta,
che circonda la nostra tenebria malsanile.

In entrambi gli autori si ritrova, con il passare del tempo e l'osservazione dello spazio esterno, lo scorrere delle stagioni, che si traduce, per la *Fortezza*, nell'arrivo della neve, in un'invasione di bianco. Ripellino e Bufalino si mostrano sensibili all'arrivo dell'autunno¹⁰, in cui forse vedono rispecchiata la propria precarietà fisica.

L'opposizione interno/esterno, come abbiamo già accennato, simbolicamente è anche l'opposizione fra i malati, i morti da una parte, e i vivi, i sani dall'altra. Sia per

⁹ Ivi, p. 146.

¹⁰ Poesia n. 23, in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, op. cit., p. 145. Per Bufalino citeremo il passaggio: «Era buio, il giardino, ma distinsi il lustrare di una cesoia dimenticata nell'erba, e percepì la soddisfazione delle radici dentro la terra bruna e bagnata. È piovuto, ecco dunque l'autunno. [...] Intanto quieta quieta veniva giù di nuovo la pioggia. Io restavo col capo sporto fuori a metà, sotto l'acqua che gocciava dai coppì del tetto, e mi sentivo stranamente lieto. O pago, piuttosto, mentre guardavo nel giardino il prato imbevvero ancora e l'acqua battere il suo mite alfabeto sulle sedie di ferro rovesce, sul fogliame e gli aghi degli alberi» (fine del penultimo capitolo del romanzo, in ID., *Opere 1981-1988*, introduzione di M. Corti, a cura di M. Corti e F. Caputo, op. cit., p. 133. Interessantissimo lo studio di Giulia Cacciatore, che ricostruisce le letture e le citazioni che ci sono dietro a questa pagina (e ad altre) di Bufalino, in G. CACCIATORE, *Dicerie di un lettore: altre (e inedite) Istruzioni per l'uso*, in «Cahiers d'études italiennes», 30, 2020.

Ripellino che per Bufalino, questa malsania si traduce in un sentimento di invidia verso gli altri, ma anche in un fastidio, una colpa.

[...]

Amaro è il 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 dannati¹¹.

Dall'opposizione malati/sani scaturiscono due conseguenze nelle opere analizzate. Prima di tutto, per i malati la morte è onnipresente, sia nei loro pensieri, su cui getta un'ombra, sia nelle persone intorno¹² (nella *Diceria* alla fine del romanzo sono morti quasi tutti i personaggi principali; l'unico che si salva sembra essere il narratore stesso, e il suo è un vero e proprio ritorno alla vita)¹³. In secondo luogo, entrambi gli autori avvertono un'alterità nel loro essere malati, alterità che è suggerita dalla loro cultura, dalle strategie e dalle risorse intellettuali adottate per arginare il male.

12

In che cosa io sono diverso da quei nonostante che non pensano?

¹¹ Versi di chiusura della poesia n. 5, in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, op. cit., p. 127. «Che altro eravamo, del resto, noi qui della Rocca, se non, ciascuno, un guardiano di faro scordato dagli uomini sopra uno scoglio di Mala Speranza? Non molti mesi erano trascorsi, pochi anzi, ma già, così dai mostri della guerra di ieri come dal nuovo patema di vita che faceva spuma d'attorno a noi, un braccio di mare morto ci aveva separati per sempre» (G. BUFALINO, *Opere 1981-1988*, introduzione di M. Corti, a cura di M. Corti e F. Caputo, op. cit., p. 48).

¹² «[...] Ma il fondo sformato, corroso, flaccido di quelle brache, / quel rataplan, mio Dio, di babbucce / tengono a bada la morte, il suo lezzo di becco, / il suo volto esvaliato, la Senza ginocchia, la figlia di Bruegel [...]» (versi di chiusura della poesia n. 6, in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, op. cit., p. 128). «Così non c'era giorno o notte, alla Rocca, che la morte non m'alitasse accanto la sua versatile e ubiqua presenza» (G. BUFALINO, *Opere 1981-1988*, introduzione di M. Corti, a cura di M. Corti e F. Caputo, op. cit., p. 11).

¹³ «Tregua o condono che fosse in arrivo, sapevo che avrei durato fatica a rivisitare la vita, e le sue insolenze, il parapiglia preoccupante dei suoi commerci» (G. BUFALINO, *Opere 1981-1988*, introduzione di M. Corti, a cura di M. Corti e F. Caputo, op. cit., p. 109).

poesia 24, già citata, o due versi della n. 4)¹⁷, e così ogni possibilità di futuro è disattesa, risulta negata. In questo tempo sospeso, i sanatori si trasformano in teatri¹⁸, e la malattia diventa spettacolo.

Che platea di pigiami a righe, si pigiava nella sala, forse attori eravamo anche noi, da quest'altra parte, inceronati di rosa agli zigomi e pronti a intonare in coro il nostro cantabile requiem, gli spettatori veri s'erano nascosti, ci guardavano in silenzio da una barcaccia che sembrava vuota¹⁹.

Come suggerisce Bufalino, i due autori si ritrovano intrappolati in un sistema di scatole cinesi, fuori dalla vita, dalle attività umane e, anche se affrontano la degenza a età diverse, entrambi sono costretti ad accettare questo stato di sospensione forzata; a giocare questa partita con la morte, che avrà in seguito tempi ed esiti diversi.

In conclusione, *La fortezza d'Alvernia* e *Diceria dell'untore* rappresentano, per entrambi gli autori, una sorta di rinascita, una partenza (o ripartenza, nel caso di Ripellino) intellettuale e artistica. Per Ripellino, possiamo affermare che, a livello poetico, con la *Fortezza* entriamo in una fase nuova, che mostra uno scarto importante rispetto alla prima raccolta, grazie alla compattezza della sezione che abbiamo preso rapidamente in esame: alla sua unità, stilistica e tematica (e il tema della malattia tornerà, come un *fil rouge*, nelle raccolte successive)²⁰. Per Bufalino la

¹⁷ «[...] V'è un orologio dal vetro incrinato, incollato / con bende di carta, ma fermo, attrappito, impassibile. (A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, op. cit., p. 126).

¹⁸ «Parli Charlie Rybàri, l'illusionista, il gran mago. / “Anch'io sono chiuso nel ventre di 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 follie e speranza: qualcosa che sventola, sventola senza uno spazio. / Vo a cominciare, e lor tutti mi guardino, / un teatro nel teatro del teatro d'Alvernia”. Musica [...]» (poesia n. 45, in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, op. cit., p. 167).

¹⁹ G. BUFALINO, *Opere 1981-1988*, introduzione di M. Corti, a cura di M. Corti e F. Caputo, op. cit., p. 41.

²⁰ Andando in ordine cronologico di pubblicazione: in *Notizie dal diluvio* le nn. 4, 18, 29, 42, 49, 77. In *Sinfonietta* le nn. 8, 36, 55, 62, 66, 73, 78. *Nello Splendido violino verde* le nn. 18, 24, 37, 62, 74, 84, 85 (le tre raccolte sono adesso riunite in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane, C. Vela, Torino, Einaudi, «Collezione di poesia», 2007). Per finire, anche in *Autunnale Barocco*, ultima raccolta pubblicata da Guanda nel 1977, troviamo il tema della malattia, nelle poesie nn. 36, 46, 55, 61, 72. Ma qui è meno presente, come sopravanzato da altri temi, più urgenti: la

Diceria rappresenta l'esordio letterario, la vittoria del premio Campiello e il lancio di una sorprendente e tardiva carriera di romanziera *in primis*, ma più in generale di autore e intellettuale di primo piano.

Preme ricordare che entrambi hanno accompagnato la loro opera con un piccolo *vademecum*, con una guida che svelasse qualche mistero testuale, qualche citazione particolarmente ben nascosta, e al tempo stesso servisse come dichiarazione di poetica, di intenti. Al desiderio di soccorrere il lettore, di aiutarlo e rassicurarlo, può forse essere ricondotta la propria sopravvivenza al male, e la volontà che questa esperienza sia capita e tramandata²¹.

Infine, per Ripellino e Bufalino la scrittura è un modo per distrarre, per tenere a bada la morte. Ed entrambi lo rivendicano, nei testi di accompagnamento alle opere. Concluderemo l'intervento con le parole di Ripellino, intervistato dalla Rai a margine del premio Cittadella che *La fortezza d'Alvernia* vinse nel 1967:

Io penso che la poesia debba essere una sintesi, una sincronia di diverse arti, che vanno appunto dalla pittura, alla musica, al jazz. Insomma, al fondo di tutto questo c'è anche un desiderio di non cadere nel solito sofferentismo che in fondo cerca di coprire il vuoto con le stille delle lacrime, ma di fare della sofferenza una cultura²².

Federico Lenzi

vecchiaia, in opposizione con la giovinezza perduta, e la morte (A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, op. cit.).

²¹ Per Ripellino si tratta del *Congedo*, ora in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, op. cit., pp. 201-205. Per Bufalino pensiamo alle già citate *Istruzioni per l'uso* (vd. nota 6), che tra l'altro non uscirono con la prima edizione Sellerio nel 1981, ma l'anno seguente, in un volumetto a parte, con una ristampa del romanzo a cura del Club degli Editori (cfr. la *Nota ai testi* relativa al romanzo, in G. BUFALINO, *Opere 1981-1988*, introduzione di M. Corti, a cura di M. Corti e F. Caputo, op. cit., p. 1325).

²² A. M. RIPELLINO, *Solo per farsi sentire. Interviste (1957-1977) con le presentazioni di programmi Rai (1955-1961)*, a cura di A. Pane, Messina, Mesogea, 2008, p. 25.

**«Una rapinosa infilata di porte»:
Angelo Maria Ripellino ed Ettore Lo Gatto**

«Ripellino sta a Lo Gatto, come Chlebnikov sta a Puškin»
(Sante GRACIOTTI)¹

In una delle scene finali di *Roma città aperta* al prete che cerca di confortarlo prima che venga fucilato, Don Pietro, il personaggio interpretato da Aldo Fabrizi, dice: «Non è difficile morire bene, vivere bene è difficile». Tornano alla mente i versi finali della poesia di Majakovskij *A Sergej Esenin*: «In questa vita / non è difficile / morire. / Vivere / è di gran lunga più difficile». Chissà che non sia stato Celeste Negarville, che collaborò alla sceneggiatura del film e che poteva conoscere i versi di Majakovskij, ad aver suggerito questa battuta.

Le riprese di *Roma città aperta* iniziarono nel gennaio del 1945. In quello stesso mese² Angelo Maria Ripellino discuteva con Ettore Lo Gatto la sua tesi di laurea sulla poesia russa del Novecento. «Insieme – ha ricordato Riccardo Picchio – avevamo scoperto, durante la guerra, una modesta stanza alla facoltà di lettere dell’università di Roma, dove i nostri maestri di slavistica illustravano a uno sparuto gruppo di studenti le civiltà letterarie di quelle che, sotto il fascismo erano per la maggioranza degli italiani ‘l’Europa proibita’»³.

Lo Gatto era stato trasferito alla “Sapienza” da Padova il 29 ottobre 1941 – al rientro dal lungo soggiorno praghese, durato ben cinque anni, durante i quali aveva insegnato italiano all’Università Carlo e diretto l’Istituto italiano di cultura –,

¹ S. GRACIOTTI, *A Lo Gatto il suo Istituto di slavistica di Roma*, in *Studi in onore di Ettore Lo Gatto*, a cura di A. D’Amelia, Roma, Bulzoni, 1980, p. XXIII.

² Si veda A. COSENTINO, *La geografia lirica di Holan e Ripellino*, in «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», 64, 2021, n. 1, p. 3.

³ R. PICCHIO, *A Roma tantissimi anni fa*, in «L’Espresso», 7 maggio 1978, p. 117.

trasferimento che sarà revocato da un Decreto Ministeriale del 18 luglio 1945 per un difetto di forma, ma che verrà poi confermato in data 9 novembre 1945, consentendo a Lo Gatto di proseguire il suo insegnamento alla “Sapienza”.

Non è facile immaginare come si svolgesse la vita universitaria in quegli anni di guerra⁴. Eppure, dai ricordi dei suoi compagni di studi, malgrado il conflitto, la fame, la borsa nera, le retate dei tedeschi durante i 271 giorni dell’occupazione nazista e i bombardamenti alleati, sembra che Ripellino, al pari degli altri studenti della sua età, riuscisse a vivere una sua, seppur precaria, normalità. Pietro Scoppola, più giovane di Ripellino di tre anni, ricorda «una università bombardata con alcune aule impraticabili, ma viva di interessi e di speranze»⁵; Mario Pirani testimonia che l’«inverno 1944-45, il primo dopo la Liberazione, Roma era fredda, povera, e, malgrado tutto, fervida di vita»⁶. Ed Enzo Forcella non ha dubbi a sostenere: «Ecco un aspetto di quegli anni e di quella generazione che oggi è difficile capire: la centralità che la letteratura aveva assunto nel romanzo di formazione dei giovani dell’epoca»⁷.

Dopo il bombardamento di San Lorenzo del 19 luglio 1943, per più di 50 volte la città, dichiarata “aperta” unilateralmente da Badoglio, fu oggetto di raid aerei con un bilancio che si stima in almeno 7000 morti. Il 18 marzo 1944 anche la casa di Lo Gatto, che all’epoca abitava in via Messina, una traversa di via Nomentana molto vicina a Porta Pia, subì dei danni. Ricorda Umberto Zanotti Bianco che il 21 marzo andò a trovarlo per sincerarsi che stesse bene:

Sono poi stato da Lo Gatto, anche via Messina è stata colpita. Lo trovo sofferente a letto nell’unica camera che ha conservato i vetri. Sta rimettendo alle finestre i vetri della sua libreria. Uno spezzone è passato

⁴ Se ne trova una ricostruzione in: M. COCCIA, *La città universitaria di Roma negli anni del secondo conflitto mondiale*, in *Atti e memorie dell’Arcadia*, serie 3, 9 (1988-1989), 1: *Studi in onore di Giorgio Petrocchi*, pp. 221-56.

⁵ P. SCOPPOLA, *Fra speranze e lotta per la sopravvivenza*, in *Roma 1944-1945: una stagione di speranze*, Milano, FrancoAngeli, 2005, p. 57. Un documentario dell’Istituto Luce documenta i danni subiti dalla Città universitaria all’URL: <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000052291/1/la-citta-universitaria-bombardata.html>.

⁶ M. PIRANI, *Poteva andare peggio. Mezzo secolo di ragionevoli illusioni*, Milano, Mondadori, 2012, p. 100.

⁷ E. FORCELLA, *La Resistenza in convento*, introduzione di P. Citati, Torino, Einaudi, 1999, p. 176.

attraverso il muro, gli ha bucato alcuni libri della biblioteca che sembrano mangiati dai topi, ed è uscito dall'altra parte della casa traversando pure il corridoio. È molto calmo. Prevede che fra poco lo collocheranno a riposo non essendo giovane; ma si tratterà di breve tempo. Continua a leggere i suoi libri e aiuta come può gli amici⁸.

Non sappiamo se Ripellino abbia aderito allo sciopero indetto dagli studenti nel gennaio 1944 a causa di una «circolare del Rettorato che escludeva dagli esami gli studenti sprovvisti 'del biglietto comprovante l'avvenuta presentazione al distretto militare'»⁹, ma di sicuro in quei travagliati anni universitari di guerra, come ha scritto Michele Colucci, «Allievo di Ettore Lo Gatto, Giovanni Maver, Enrico Damiani, Ripellino aveva appreso da questi maestri quale lavoro di preparazione, di raccolta e vaglio di dati presupponga la storiografia letteraria»¹⁰. Se Damiani aveva guidato Riccardo Picchio a orientarsi nello studio della bulgaristica, emulo di un altro suo brillantissimo alunno, Luigi Salvini, Lo Gatto non poteva non cogliere il valore e l'eccezionalità di Ripellino e subito nacque tra discepolo e maestro un rapporto speciale. In una lettera a Lo Gatto datata 20 novembre e con ogni probabilità ascrivibile al 1961, anno in cui Ripellino lo sostituì sulla cattedra di russo alla "Sapienza", si legge:

Sono passati ormai fugacissimamente anni e anni, quasi secoli, da quando ascoltai la sua prima lezione. E provo una strana vertigine se penso che, ecco, la sorte e la volontà mi affidano ora il compito di continuare la sua magnifica fatica. Allora eravamo tutti e due più giovani, ma in me tutto era nebbioso ed incerto e, benché non sprovveduto, ero ancora di quelli per cui Omsk e Tomsk sono puri suoni, come Zanzibar o Guadalquivir. Fu lei ad aprirmi una rapinosa infilata di porte che davano su incantevoli lontananze, fu lei a rivelarmi le immagini, i nomi, i filtri d'un mondo che doveva affascinare la mia fantasia per sempre. E tutto questo era tanto più attraente in quanto mi si offriva, non solo nella luce dell'intelligenza e della scoperta, ma anche con

⁸ U. ZANOTTI BIANCO, *La mia Roma. Diario 1943-1944*, a cura di C. Cassani con un saggio introduttivo di F. Grassi Orsini, Manduria-Bari-Roma, Lacaita, 2011, pp. 172-73.

⁹ E. MASINI, *Le scuole superiori romane nell'anno scolastico 1943-1944*, in *Roma durante l'occupazione nazifascista. Percorsi di ricerca*, Milano, FrancoAngeli, 2009, p. 163. Secondo una testimonianza di Elio Filippo Accrocca, iscrittosi a Lettere nell'a.a. 1943-1944, «Alla fine del '43 l'università fu chiusa, fu riaperta nel '44 con la liberazione dai tedeschi»: in C. DE SIMONE, *Venti angeli sopra Roma. I bombardamenti aerei sulla Città Eterna, 19 luglio e 13 agosto 1943*, Milano, Mursia, 2022, p. 205.

¹⁰ M. COLUCCI, *Angelo Maria Ripellino (1923-1978)*, in «Ricerche Slavistiche», 27-28 (1980-1981), p. 18. Sulla russistica alla Sapienza si veda R. GIULIANI, *La scuola di russistica della "Sapienza": le personalità, i libri, il magistero*, in «Ricerche slavistiche», LVI (X n. s.), 2012, pp. 221-32.

quel calore umano, con quel fervore poetico, di cui sentivo soprattutto bisogno. Quella poesia, quell'umanità premurosa non si sono mai spente nel carosello degli anni (di anni per me spesso difficili)¹¹.

Nel cementare il rapporto tra il giovane studioso e il suo maestro, svolge un ruolo fondamentale la biblioteca di Lo Gatto che, in una lettera più tarda, Ripellino definirà «una miniera di re»¹², ricordando di quando, da ragazzo, andava a consultarla. C'è da supporre che già i riferimenti bibliografici presenti nell'articolo dedicato a Blok, che Ripellino pubblica sul fascicolo 8 di «Maestrale» dell'agosto 1942¹³, e in quello su Annenskij, uscito sulla stessa rivista nel 1943¹⁴, siano debitori di visite a casa Lo Gatto, e non può non stupire come Ripellino conosca la critica russa e non ancora ventenne la maneggi con tanta sicurezza¹⁵. Come è noto, sarà su sollecitazione di Lo Gatto, tornato a dirigere il locale Istituto italiano di cultura nell'immediato dopoguerra, che Ripellino si recherà a Praga. Ed è inutile sottolineare quale importanza avrà nella sua vita l'incontro con la capitale boema.

Le pubblicazioni di Ripellino del 1945 si muovono tutte nel solco della sua esperienza universitaria¹⁶. Lo Gatto lo coinvolge in iniziative editoriali quali *Russia*,

¹¹ Sono contento di averti continuato. *Lettere a Ettore Lo Gatto conservate alla Biblioteca nazionale centrale di Roma*. A cura di V. Bottone e G. Mazzitelli, con la collaborazione di P. Avigliano, Roma, Biblioteca nazionale centrale di Roma, 2020, p. 153.

¹² Ivi, p. 154. Sulla biblioteca di Lo Gatto rimando a G. MAZZITELLI, «Una miniera di re»: la biblioteca di Ettore Lo Gatto, in *Culture e funzione sociale della biblioteca: memoria, organizzazione, futuro. Studi in onore di Giovanni Di Domenico*. Redazione a cura di A. Bilotta, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2022, pp. 105-14.

¹³ A. RIPELLINO, *Blok*, in «Maestrale», 2, 1942, n. 8, pp. 29-38. Questo e molti altri contributi critici di Ripellino sono stati raccolti in volume: A. M. RIPELLINO, *Iridescenti. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, a cura di U. Brunetti e A. Pane, Torino, Aragno, 2020, 2 voll.

¹⁴ A. RIPELLINO, *Innokentij Annenskij*, in «Maestrale», 3, 1943, n. 1-2-3, pp. 47-53.

¹⁵ Quale ulteriore testimonianza dell'utilizzo da parte di Ripellino della biblioteca privata di Lo Gatto, si veda la nota che chiude il saggio introduttivo a *Poesia russa del Novecento*: «Desidero ringraziare il mio maestro, prof. Ettore Lo Gatto, che mi ha fornito, con la consueta generosità, gran parte delle raccolte poetiche, delle illustrazioni e dei materiali critici di cui è ricca la sua biblioteca. Ringrazio inoltre la signora Zoja Matveevna Lo Gatto, che mi ha aiutato ad intendere molti passaggi tortuosi, e il prof. Leonida Gančikov, per i suoi acuti suggerimenti»: in *Poesia russa del Novecento*. Versioni, saggio introduttivo, profili bibliografici e note a cura di A. M. Ripellino. Con 24 caricature originali, Parma, Guanda, 1954, p. CXI.

¹⁶ Dopo che una prima bibliografia degli scritti di Ripellino era stata curata nel 1983 da C. G. De Michelis (*Angelo M. Ripellino (1923-1978): bibliografia*, a cura di C. G. De Michelis e con un disegno di A. Dell'Agata, Roma, s. n., 1983, 35 pagine), Antonio Pane nel corso degli anni ha ripetutamente pubblicato degli aggiornamenti, l'ultimo dei quali è uscito nel 2020: A. PANE, *Bibliografia degli scritti di Angelo Maria Ripellino*, in «Russica Romana», 27, 2020, pp. 87-133.

edita da De Carlo – un numero monografico il cui titolo richiama volutamente e nostalgicamente la rivista che lo slavista aveva diretto dal 1920 al 1926 – e «La cultura sovietica», rivista della neonata Associazione per i rapporti con l'URSS¹⁷. Ma lo stesso può valere anche per le traduzioni di tre poesie di Pasternak apparse sul secondo quaderno di «Poesia», diretta da Enrico Falqui. E non è da escludere che siano stati Maver o Damiani a procurargli la collaborazione con la rivista «Iridion. Quaderni di cultura», edita sotto l'egida dell'Ufficio Cultura e Stampa del Secondo Corpo d'armata polacco¹⁸.

Nel 1946 esce, nella collana «La Civiltà Europea» edita da Sansoni, che già aveva ospitato nel 1942 la *Storia della letteratura russa*, il primo volume della *Storia della Russia* di Lo Gatto. Ripellino lo recensisce su «La fiera letteraria»:

Qualcuno si meraviglia della varietà di interessi che Ettore Lo Gatto dimostra, passando dalla letteratura alla storia, dall'arte all'economia della Russia. Ma in realtà la trilogia (*Storia della letteratura*, *Storia politico-sociale*, *Storia del teatro*) che egli va pubblicando per i tipi della casa Sansoni, oltre che essere il frutto di vent'anni di studi intensi, risponde ad un unico piano che pone sotto la stessa luce fatti e figure di materie diverse. Fondamentalmente letterato, il Lo Gatto vede in una cornice letteraria anche gli avvenimenti storici che spesso appaiono addirittura come il felice pretesto per l'opera d'uno scrittore¹⁹.

Il giovane recensore non si fa remore a proporre anche un accenno critico:

Un'opera così impegnativa (e ne uscirà presto il secondo volume) non può certo mancare di incongruenze, nonostante la preoccupazione del Lo Gatto di mantenere un equilibrio tra i diversi periodi. Per citare a caso due esempi, avremmo preferito una maggiore ampiezza nella trattazione della politica estera e della personalità di Caterina II o in quella delle manie militaresche di Paolo I²⁰.

¹⁷ Su questa rivista si veda G. MAZZITELLI, «*La Cultura sovietica*»: una rivista dimenticata, in «*Slavia*», 22, 2013, n. 4, pp. 3-26.

¹⁸ Si veda K. JAWORSKA, *Contro la congiura del silenzio. Pubblicazioni in italiano del Secondo Corpo d'armata polacco*, in «*Poloniaeuropa*», 2, 2011; cfr. l'URL: https://www.poloniaeuropae.it/pdf/Jaworska_contro-la-congiura-silenzio-OK.pdf.

¹⁹ «*La fiera letteraria*», 25 settembre 1946, p. 4, ora in A. M. RIPELLINO, *Iridescenti. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, a cura di U. Brunetti e A. Pane, Torino, Aragno, 2020, vol. 1, p. 149.

²⁰ Ivi, p. 150.

Nel 1947 Ripellino è a Praga mentre si svolge il primo Festival mondiale della gioventù: Mario Pirani, all'epoca esponente del partito comunista, ha il compito di organizzare gli eventi della delegazione italiana e si rivolge a Ripellino

che aveva allora 24 anni e si era iscritto individualmente al festival per raggiungere il suo maestro Ettore Lo Gatto, grande slavista, direttore dell'Istituto italiano di cultura a Praga. Ripellino mi illustrò il grado di sofisticatezza della intelligenza cecoslovacca e l'opportunità che ci era data di trasmettere una visione non provinciale della cultura italiana sia ai praguesi sia alle delegazioni degli altri paesi. [...] Ripellino mi aveva suggerito di dedicarmi soprattutto al teatro e alla musica, se volevo incontrare i gusti e la sensibilità degli spettatori slavi²¹.

E così Luigi Squarzina mise in scena al Teatro di Královské Vinohrady *L'uomo e il fucile* di Sergio Sollima con un cast che comprendeva tra gli altri Achille Millo, Arnoldo Foà, Tino Buazzelli e una giovane attrice Rossella Falzacappa, che in seguito adotterà il nome d'arte di Rossella Falk. La regia di Squarzina fu un successo tale che si aggiudicò tutti i premi in palio²².

Nel 1950 non è, di certo, un caso se l'articolo di Ripellino che celebra su «La fiera letteraria» i sessanta anni di Lo Gatto si intitola *Tra Puskin e Mácha*:

Trent'anni fa, quando gli studi di slavistica erano da noi pressoché sconosciuti e di essi ci giungeva eco attraverso fonti straniere, Ettore Lo Gatto seppe dar inizio a una tradizione alla quale è rimasto fedele con un'ostinazione e un fervore che denotano un temperamento singolare. Pochi hanno la sua facilità creatrice, il suo sangue freddo di artigiano. Chi gli è stato a lungo vicino, sa com'egli possa entusiasmarsi a un fuggevole accenno, a un minimo suggerimento e svilupparlo con uno slancio che non conosce dubbi né ostacoli. Guerre e incomprensioni non hanno scoraggiato questo entusiasmo. Noi, in verità, non sapremmo prodigarci in tal modo. Egli vive nella cerchia di spiriti ch'egli stesso si è formata, con una dedizione mai corrosa da scetticismo, in una favolosa biblioteca, tra cosacchi di bronzo e fantocci paffuti di Trnka. [...] Quel che sorprende nelle indagini critiche, nelle sintesi storico-letterarie, nei profili di Ettore Lo Gatto è l'ampiezza degli interessi, il continuo contrappunto d'arte e letteratura. Il vigore analitico dello studioso s'incontra e tempera in lui con la prontezza e la vivacità del giornalista. Un moto di giovinezza pervade i suoi gesti letterari²³.

²¹ M. PIRANI, *Poteva andare peggio. Mezzo secolo di ragionevoli illusioni*, op. cit, p. 133.

²² Si veda P. PUPPA, *Squarzina, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 93 (2018), all'URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-squarzina_%28Dizionario-Biografico%29/.

²³ A. M. RIPELLINO, *Tra Puskin e Mácha (per i sessantanni di Ettore Lo Gatto)*, in «La fiera letteraria», 16

E conclude: «Il sessantesimo compleanno trova Ettore Lo Gatto nel pieno della sua attività, sempre rivolta, anche in tempi oscurissimi, a creare le basi per un avvicinamento spirituale dei popoli»²⁴.

Nel 1953 «Ricerche Slavistiche», la rivista fondata l'anno precedente da Giovanni Maver, ospita due scritti di Ripellino: *Del teatro popolare russo*²⁵ e la recensione alla *Storia del teatro russo* di Lo Gatto²⁶, edito sempre da Sansoni nel 1952:

La Storia del Teatro russo conclude quel trittico di libri in cui, con la pazienza certosina e con l'appassionata dedizione di coloro che il moderno poeta ceco Otokar Březina chiamò «costruttori di templi», Ettore Lo Gatto ha raffigurato lo svolgimento della cultura di Russia dalle origini ai nostri tempi. [...] Per vastità di concezione e per abbondanza di particolari, la Storia del Lo Gatto supera quanto s'è scritto sinora sul teatro russo in Occidente e forse anche in Russia. [...] Questa Storia, [...] resterà come una miniera inesauribile per tutti gli studiosi di teatro e come un vanto della nostra slavistica²⁷.

Di sicuro il Ripellino docente a Bologna e poi al Magistero a Roma continua un dialogo ininterrotto con il suo professore²⁸: quando Lo Gatto il 27 maggio 1956 visita Pasternak, non ha dubbi a suggerirgli Ripellino come possibile traduttore del *Dottor Živago*, sottolineando che si tratta non solo di un valente studioso, ma anche di un poeta²⁹.

Divenuto a metà degli anni Cinquanta consulente dell'Einaudi³⁰, Ripellino non può, però, stemperare più di tanto le critiche di Calvino che, in una lettera del 12

luglio 1950, p. 3; ora in ID., *Iridescenze*, op. cit., pp. 239-40.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ A. M. RIPELLINO, *Del teatro popolare russo*, in «Ricerche Slavistiche», 2, 1953, pp. 60-91.

²⁶ A. M. RIPELLINO, *Recensione* a E. LO GATTO, *Storia del teatro russo*, Firenze, Sansoni, 1952, in «Ricerche Slavistiche», 2, 1953, pp. 210-12.

²⁷ *Ibidem*; ora in A. M. RIPELLINO, *Iridescenze* cit., p. 262 e p. 264.

²⁸ Per la biografia di Ripellino rimando al contributo pubblicato in due parti da A. FO-A. PANE, *Vita di Ripellino*, in «Università di Siena, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», 10, 1989, pp. 109-30 e 11, 1990, pp. 217-40. Antonio Pane ha curato anche altri profili biografici in diversi volumi a cui ha collaborato.

²⁹ Lo scrive Pasternak a Feltrinelli a proposito della traduzione del *Dottor Živago*: «Assicurate all'opera una buona traduzione. Il signor Professor Lo Gatto a questo proposito mi ha fatto le lodi e ha raccomandato il poeta e traduttore Ripellino a Roma»: lettera citata in C. FELTRINELLI, *Senior Service*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 122.

³⁰ Si veda A. PANE, *Notizie dal carteggio Ripellino-Einaudi (1945-1977)*, in «Annali di Studi Umanistici», 7,

febbraio 1959, lo informa, senza nascondere il suo disappunto: «Stavamo per pubblicare il *Platonov* di Cecov tradotto da Lo Gatto, ma è una traduzione così sgangherata che avrà bisogno di un'attenta revisione. Lo Gatto ha fatto anche una lunga prefazione; noiosa e inconcludente»³¹.

Ripellino gli risponde:

Mi rattrista quello che dici del *Platonov*. Purtroppo Lo Gatto, è amaro ripeterlo, non migliora con la vecchiaia. Anzi il ritmo del suo lavoro è diventato più veloce. La media è adesso di un volume ogni venticinque giorni, e sono sempre più voluminosi. C'è una spettrale dattilografa che lavora solo per lui, e non so chi dei due sia più svelto. Anche a copiare dai libri degli altri è necessario un certo tempo, ma la meccanicità è ormai tale, che si può parlare di pura magia³².

In effetti, la produzione di Lo Gatto in questo scorcio di fine anni Cinquanta è davvero impressionante: cura per la collana di Mursia «I grandi scrittori di ogni paese» le opere in più volumi di Puškin, Dostoevskij e Turgenev; esce la *Storia della letteratura russa contemporanea* per la Nuova Accademia nella fortunata collana «Thesaurus litterarum»; cura per Bompiani *I protagonisti della letteratura russa dal XVIII al XX secolo*, un'antologia di profili critici di scrittori russi. E anche il *Platonov*, oggetto delle critiche di Calvino, viene pubblicato con una manchette editoriale che la presenta come la prima traduzione integrale. Peraltro, fra il 1959 e il 1960 Lo Gatto darà alle stampe due dei suoi libri più importanti: *Il mito di Pietroburgo e Puškin. Storia di un poeta e del suo eroe*. Quest'ultimo sarà recensito da Ripellino su «L'Europa letteraria»:

Accusato di tenere un atteggiamento negativo nei confronti di Puskin, Majakovskij scrisse in una sua lirica del 1924, rivolgendosi al grande poeta dell'Ottocento: «*Io vi amo, ma vivo e non mummia*». Queste parole ci

2019, pp. 191-264.

³¹ Archivio Sorico Einaudi, Segreteria editoriale, *Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani*, marzo 174/1, fascicolo 2577/1. Ringrazio Giulia Baselica che ha reperito gli originali sia di questa lettera sia di quella di Ripellino di risposta e me ne ha fatto avere copia.

³² A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, introduzione di A. Fo, Torino, Einaudi, 2018, p. 50.

sono venute in mente nel leggere la densa biografia di Puskin pubblicata da Ettore Lo Gatto, biografia nella quale l'autore dell'*Onegin* appare straordinariamente vivo, umano, moderno e, per usare un'altra espressione di Majakovskij, senza il «lucido delle cretomazie».

Pur rilevando «qualche forzatura negli schemi», Ripellino sottolinea:

Il Lo Gatto tiene in gran conto le digressioni puskiniane (che sono, a nostro parere, l'elemento più vivo dell'*Onegin*) e trova in esse una serie copiosa di riferimenti autobiografici. Il suo libro ha dunque la novità di procedere dall'opera letteraria verso la biografia e non in senso inverso, come di solito avviene.

E conclude:

La scorrevolezza del narrare, spesso avvivato da aneddoti e da agili descrizioni d'ambiente, si fa equilibrio con l'ampio inventario erudito indispensabile in un lavoro simile. Le vicende parallele di Puskin e del suo principale personaggio vi acquistano un suggestivo risalto drammatico. Così che la biografia del Lo Gatto non è solo un libro per "competenti", ma per tutti coloro che amano la poesia e sono curiosi della vita dei poeti³³.

Nel 1961 Ripellino succede a Lo Gatto sulla cattedra di russo della Sapienza:

Voltandomi indietro, vedo che gran parte della mia vita è lì, nel suo studio, a frugare tra i suoi libri, a discorrere con lei, ad ascoltare i suoi progetti e i suoi crucci. Man mano che si approfondiva la mia conoscenza delle cose russe e slave, più cresceva il mio attaccamento. Sì, io volevo esser diverso, tentare altre strade, trovare come Treplev nuove forme, tuffarmi da acrobata in mosaici e rompicapi a lei estranei, ma la mia ricerca, i miei esperimenti avevano le radici nella sua immensa e abbagliante fatica, nei mille viottoli della sua opera-labirinto, nelle sue invenzioni di poeta. Il maggiore incentivo all'esperimento mi veniva appunto dal clima di libertà culturale, di apertura senza schemi né pregiudizi, che lei stesso e i suoi scritti mi suggerivano. Ma tutto il lavoro comune, tutto il brulichio sotterraneo di impulsi e di idee, che nasceva dai nostri incontri e discorsi, sarebbero poco senza la tenerezza, la comprensione, il fervore che ci ha legati in questi lunghi e brevissimi anni. Nell'esprimerle adesso una gratitudine senza retorica, voglio dirle che sarà questo affetto a guidare la mia attività futura, perché viva e fiorisca col ricordo di lei e nel suo nome ciò che lei ha costruito con passione e entusiasmo. Spero che Dio mi darà, per esser degno di lei, almeno un briciolo della sua dedizione, della sua semplicità, della sua irrequietudine, della sua giovinezza³⁴.

³³ A. M. RIPELLINO, *Una biografia di Puskin*, in «L'Europa letteraria», 1, 1960, n. 3, pp. 183-84.

³⁴ A. M. RIPELLINO, *Sono contento di averti continuato*, op. cit., pp. 153-54.

Continuità nella diversità: sembra essere questa la cifra che contraddistingue il loro rapporto. Un filo lega *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* del 1959 e *Il trucco e l'anima* che vincerà il Premio Viareggio nel 1965 alla *Storia del teatro russo* di Lo Gatto che il Viareggio lo aveva vinto nel 1960 con il libro su Puškin. Certo Ripellino ha fama di rifuggire dall'Accademia tanto quanto Lo Gatto si era dato da fare per entrarvi. Hanno caratteri diversi: gioviale il maestro, l'eloquio facile, il desiderio di comunicare; riservato, apparentemente timido l'alunno, si direbbe quasi distaccato se non fosse che in realtà sembra nascondersi ed è continuamente in cerca di vicinanza e comprensione, come testimonia la poesia 29 di *Notizie dal diluvio*:

Grande era in me l'invidia per i liberi,
quando non sfioravo la terra, perché mi portavano
come un re malato in un palanchino,
quando il Signore si rivelava volubile,
come un barometro pazzo, quando ero scontento,
come l'asino che porta il vino.
In quel tempo di turbini e di nubi,
di contumelia e rancura l'Angelo della Morte
scese sul mio patibolo a darmi occhi diversi,
perché nello sfacelo e nella mala sorte
con altre pupille, frantumi di specchio celeste, io scorgessi
la caparbietà del miracolo e l'orrore del gretto
equilibrio dei sani e la nobile, ahimè, poesia del soffrire.
Ma a che mi serviva questa veggenza cerimoniale,
se io avevo sete di vita banale
di ruvide cose, di semplice affetto?³⁵

Gli anni Sessanta sono anni cruciali: l'impegno didattico alla Sapienza, la recrudescenza della malattia di cui soffriva sin da giovane, la contestazione giovanile, la primavera di Praga, ma anche l'imporsi di Ripellino come poeta, critico, con una produzione giornalistica che è testimonianza della linfa vitale che lo attraversa, del

³⁵ 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. 43.

desiderio di sconfiggere l'Angelo della Morte. Anche l'attività di Lo Gatto non conosce tregua. Ed entrambi non disdegnano di farsi divulgatori della letteratura russa presso il grande pubblico: Ripellino collabora con la Televisione italiana, mentre Lo Gatto con la Radio della Svizzera Italiana.

La stesura di *Praga magica* impegnerà Ripellino tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. Il volume esce nel 1973. Il 12 ottobre Lo Gatto lo recensisce su «Il Tempo»:

Quasi un quarto di secolo fa fui io che feci conoscere Praga a Angelo Maria Ripellino, autore dell'originale libro – saggio-romanzo-poesia – *Praga magica*, pubblicato in questi giorni dall'editore Einaudi di Torino. Ho nella mia biblioteca uno degli esemplari numerati della prima opera del Ripellino *Storia della poesia ceca contemporanea* del 1950 con la dedica: "Al mio caro Ettore Lo Gatto, al quale debbo tutto nel campo delle cose slave: Mosca e Praga, Jecminek e Ivan, Macha e Pasternak"³⁶.

E prosegue:

Giusto, secondo me, dire Praga «arcana», cioè misteriosa, segreta, occulta, ma non giusto ritenere che da arcano, cosa cioè che non è possibile conoscere, derivino solo lugubrità e sfacelo. [...] Voglio chiudere ricordando che il libro è il risultato di ben sei anni di lavoro e di una precedente preparazione che ha poche eguali; ma voglio aggiungere anche che esso ha voluto essere un *requiem* per una civiltà soggiogata e in sfacelo, chi scrive queste righe, che ha amato ed ama Praga, nella quale ha trascorso anni lieti, ha fede che dalla soggezione e dallo sfacelo la magica città risorgerà, perché nello spirito e nel cuore dei praguesi esistono tutti gli elementi intellettuali, morali e spirituali che ne sono garanzia. E Ripellino lo sa, come ci dice il suo «vi ritornerò»³⁷.

Ripellino il 14 ottobre 1973 lo ringrazia: «Carissimo Ettore, profondamente commosso, ti ringrazio dello splendido e affettuoso articolo, che ha riaperto in me

³⁶ E. LO GATTO, *Praga magica*, in «Il Tempo», 30 (12 ottobre 1973), n. 279, p. 3. Riproduco la trascrizione corretta della dedica: «Al mio caro Ettore Lo Gatto, al quale debbo tutto nel campo delle cose slave: Mosca e Praga, Ječmínek e Ivàn, Mácha e Pasternàk». Ringrazio Valentina Longo, responsabile dell'Ufficio Catalogazione Manoscritto Antico della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, che me ne ha fatto avere copia.

³⁷ *Ibidem*.

abissi di ricordi. E poi hai colto certe minuzie, che altri recensori non avevano visto. Mi hai fatto un bel regalo e te ne sono grato»³⁸.

Escono nel 1976 *I miei incontri con la Russia* di Lo Gatto. È un libro di memorie, ma che traccia anche un bilancio della sua attività di studioso. Ripellino compare in queste pagine in più di un passaggio. Nel riportare un brano dell'articolo *Tra Puskin e Mácha* che il discepolo di un tempo gli aveva dedicato nel 1950 commenta:

Grato ad Angelo Maria per le sue parole, desidero testimoniare qui quanto egli sia modesto nell'affermare che non avrebbe saputo prodigarsi nel modo che a me riconosceva. Quanto egli si sia prodigato da quel lontano giorno sanno tutti coloro che (studenti e non studenti), amando la letteratura russa, sono stati confermati in questo loro amore dalle sue opere (traduzioni e saggi critici) che hanno reso familiari agli italiani i nomi di Blok, di Belyj, di Chlebnikov, di Majakovskij e di tanti e tanti altri³⁹.

Il 20 settembre 1976 Ripellino gli scrive:

Carissimo Ettore, ho accolto con gioia il tuo nuovo libro. Non solo mi ha avvinto per la felicità dei ritratti intagliati con un affetto intriso di malinconia, per la pienezza succosa dei suoi capitoli. Ma soprattutto mi ha commosso fino alle lacrime per le parole che mi dedichi: parole che hanno in me risvegliato un'onda di nostalgie, di ricordi di un tempo ahimè già lontano. Di quando, ragazzo, venivo da te a consultare la tua miniera di re, di quando mi aiutavi coi tuoi consigli e mi raccontavi delle tue esperienze. Gli anni sono fuggiti, la vita corre disperatamente. Ma tu hai saputo conservarti giovane in un mondo di sfaceli. Vorrei avere la tua saggezza, il tuo meraviglioso equilibrio, il tuo fermo sguardo. Grazie, Ettore. Sono contento di averti continuato⁴⁰.

Ma il 10 gennaio 1977 sarà costretto a rispondere negativamente all'invito a partecipare al Colloquio italo-sovietico su Puškin poeta e la sua arte che doveva tenersi a Roma:

³⁸ A. M. RIPELLINO, *Sono contento di averti continuato*, op. cit., p. 154.

³⁹ E. LO GATTO, *I miei incontri con la Russia*, Milano, Mursia, 1976, p. 38.

⁴⁰ A. M. RIPELLINO, *Sono contento di averti continuato*, op. cit., p. 154.

Caro Lo Gatto, ringrazio l'Accademia dei Lincei e te per l'invito al convegno puškiniano. Volentieri vi parteciperei con un intervento sul Festino in tempo di peste, ma purtroppo nel momento presente non posso impegnarmi a causa di un forte esaurimento nervoso con agitazione psicomotoria che mi impedisce di lavorare. Oltre alle lezioni e agli articoli di teatro non riesco a far altro. E come prevedere il futuro a così lunga scadenza? Non posso sapere fino a quando durerà questo stato. Ti prego, perciò, benché a malincuore, di esimermi⁴¹.

In quell'anno accademico 1976-1977 aveva iniziato le lezioni come al solito a dicembre, onde consentire anche agli studenti del primo anno di prendere confidenza con l'alfabeto cirillico. Il corso monografico era dedicato a Majakovskij. Fu un anno accademico molto travagliato. Il primo febbraio del 1977 l'Ateneo venne occupato e a seguire uno sciopero del personale non docente costrinse a una lunga interruzione delle lezioni, che ripresero solo ad aprile. Nel 1976 era uscito per Einaudi *Lo splendido violino verde*, forse la vetta più alta della sua produzione lirica⁴². In quel 1977 pubblicò, ma con Guanda, *Autunnale barocco*⁴³. Le sue condizioni di salute si aggravarono. Nell'anno accademico 1977-78 tenne un'unica straziante lezione su Pasternak, al termine della quale lo vedemmo allontanarsi barcollante lungo il corridoio dell'Istituto di Filologia Slava come un uccello ferito, mentre l'aula in cui aveva tenuto la lezione grondava di lacrime. Secondo Cesare G. De Michelis,

Chi è stato di lui allievo [...] negli anni universitari; chi ha poi continuato a ricercarne e a riceverne il consiglio, la lettura, lo stimolo intellettuale e umano, può facilmente venire indotto, oggi, ricordandolo, a sovrapporre e a confondere la consuetudine personale col contributo intellettuale; e devo dire non senza ragione, perché Ripellino sapeva non disgiungere la pienezza di quella cosa buffa che è la vita, dalla ricchezza del suo mondo poetico, dalla sua eccezionale dottrina di studioso, dal suo impegno (ingrato, ma quanto amato) nella 'professura', dalla testimonianza civile e politica, come nei giorni amari del '68 praghese. E viceversa. La poesia era per lui vita; e come la vita, confina con la morte⁴⁴.

⁴¹ A. M. RIPELLINO, *Sono contento di averti continuato*, op. cit., p. 155.

⁴² A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, Torino, Einaudi, 1976. Si veda la pregevole edizione critica curata da U. Brunetti: A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, edizione introdotta e commentata da U. Brunetti. Con due scritti di C. Bologna e A. Fo, Roma, Artemide, 2021.

⁴³ A. M. RIPELLINO, *Autunnale barocco*, Parma, Guanda, 1977.

⁴⁴ C. G. DE MICHELIS, *Ricordo di Angelo Maria Ripellino (1923-1978)*, in *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria*, 8. *Relazione della giuria e cronaca del premio. Atti del settimo Convegno sui problemi della traduzione letteraria. Aspetti della traduzione teatrale*, Monselice, a cura dell'Amministrazione comunale, 1980, p. 33.

Posso testimoniare che la notizia della scomparsa di Ripellino si abbatté come un feroce macigno sugli studenti dei corsi di Lingua e letteratura russa che, travolti dall'onda di un'emozione sincera, parteciparono ai suoi funerali, ai quali era presente anche l'ormai quasi novantenne Lo Gatto: ne ho un ricordo preciso, ma che certo oramai scolora a distanza di più di quarant'anni. Era la prima volta che lo vedevo, mai immaginando i nostri incontri successivi. Indossava un basco e camminava ancora ben ritto, con passo abbastanza sicuro. Ma sembrava smarrito, avvinto da una solitudine senza conforto. Quasi avesse perso un figlio. Quando ci capitò di parlare di Ripellino, non esitò a definirlo il suo alunno prediletto.

Senza tema di smentita, Sante Graciotti ha sostenuto che «Ripellino, unus pro omnibus, lui morto e il migliore di tutti, è spiritualmente chiamato da me a testimoniare per tutti l'incidenza determinante di Lo Gatto sui caratteri della russistica italiana fino ai nostri giorni»⁴⁵.

Nell'*Avvertenza* alle *Poesie* di Pasternak, edite da Einaudi nel 1957, Ripellino aveva scritto: «Pasternak rappresenta uno dei punti fermi della nostra vita»⁴⁶: lo stesso vale per la sua figura di ineguagliabile poeta e studioso. La sua morte prematura, il 21 aprile del 1978, mentre il nostro paese viveva una delle pagine più tragiche della sua storia repubblicana, ci ha condannati a un doloroso e inconsolabile rimpianto.

Gabriele Mazzitelli

⁴⁵ S. GRACIOTTI, *A Lo Gatto il suo Istituto di slavistica di Roma*, op. cit., p. XXIII.

⁴⁶ A. M. RIPELLINO, *Avvertenza* a B. PASTERNAK, *Poesie*, introduzione, traduzione e note di A. M. Ripellino, Torino, Einaudi, 1957, p. 11.

Le Fiandre di Ripellino

In una lettera a Guido Davico Bonino (26 settembre 1971) Ripellino scrive: «Ti prego di voler tenere in considerazione un certo rallentamento del mio lavoro, perché, nonostante un'estate di riposo nelle Fiandre, i miei nervi sono alquanto in disordine, e sto tentando varie cure per rimetterli in sesto»¹. Il reperto ci dà notizia di un lungo soggiorno² che si riverbera in vario modo nell'opera di Ripellino: precisamente in un gruppo di poesie di *Sinfonietta*, nel capitolo 72 di *Praga magica*, in due recensioni librarie apparse su «L'Espresso» e in due capitoli (*Parapiglia* e *Manichinia*) di *Storie del bosco boemo*. Questo ventaglio di scritture getta una luce su un episodio biografico non altrimenti testimoniato, ci consente di ripercorrerne, per così dire, le piste e insieme di seguire le sorti, le singolari declinazioni di un tema “incontrato per strada”, figlio del caso, frutto di una stagione di ozi obbligati³.

¹ Vd. A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, introduzione di A. Fo, Torino, Einaudi, 2018, p. 112.

² Da collegare a una precedente missiva, datata maggio 1971, allo stesso destinatario, quando il ritardo nella consegna della traduzione di *Hobby* di Jiří Fried veniva giustificato dal fatto «che non sto troppo bene coi nervi e ho dei fastidi a un occhio (appannamenti e cosiddette “mosche volanti”), e la cura mi stordisce e deprime più del male stesso» (ivi, p. 110).

³ Si noti che, prima di questo segmento, le Fiandre avevano mantenuto nella produzione di Ripellino una figura eminentemente bellica. Nel *Congedo* della *Fortezza d'Alvernia*, il procedere della poesia «dal di dentro, dal cuore del fuoco, dal gorgo della tempesta» è paragonato al «racconto commosso di quei soldati che tornavano col braccio al collo dalle guerre di Fiandra o di Candia o della Goletta». Vd. A. M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia e altre poesie*, Milano, Rizzoli («Poesia»), 1967, p. 131 (ora in ID., *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, Torino, Nino Aragno Editore («Biblioteca Aragno»), 2006). Similmente, nella poesia n. 17 di *Notizie dal diluvio* «Sul cranio calvo della terra / come una guerra di Fiandra fiammeggia il cielo». Se si eccettua la cifra “caravaggesca” di *Variazioni con droga e spazzatura* (in «L'Espresso», 18 febbraio 1973, p. 23), dove si evoca la «notturna Fiandra delle cantine», le recensioni teatrali pubblicate fra il 1972 e il 1977 (riunite in A. M. RIPELLINO, *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti (L'Espresso) 1969-1977*), a cura di A. Fo, A. Pane, C. Vela, prefazione di A. Lombardo, Roma, Bulzoni («Biblioteca teatrale»), 1989) ne esalteranno invece l'aspetto “tessile”: dalle «tele di Fiandra» di *Goldoni senza parrucca* (in «L'Espresso», 29 ottobre 1972, p. 22), alla «scuffietta di Fiandra» di *Biancaneve al supermercato* (in «L'Espresso», 11 febbraio 1973, p. 23), alle «biancherie di Fiandra» di *Un Ibsen con il cimiero* (in «L'Espresso», 11 marzo 1973, p. 23), ai «merletti di Fiandra» di *C'è un bigotto fra gli spettri* (in «L'Espresso», 14 dicembre 1975, p. 106), agli «aghi di Fiandra» di *Zitti, arriva il cavaliere* (in «L'Espresso», 20 marzo 1977, pp. 100 e 103).

Il ciclo di *Sinfonietta*⁴ è a suo modo annunciato, nella poesia n. 56, da dettagli che tradiscono una conoscenza diretta del territorio⁵ (la maschera autobiografica del «piccolo agente di commercio, / con referenze e conoscenza di qualche linguaggio, / e con la bombetta sul capo come i cocchieri di Ostenda», e le «crevettes»⁶, i gamberetti, celebrata specialità culinaria di Ostenda), ma viene propriamente inaugurato dalla poesia n. 58, che presenta la «spiaggia di Knokke» (con la sua «diga») e il «prato di Zoutelaan», pertinenze del comune di Knokke-Heist, la rinomata stazione balneare delle Fiandre Occidentali che fu la “base” della ristoratrice vacanza, condivisa con i nipoti ancora lattanti Daria e Pierre André (i gemelli di Milena Ripellino e di Fulvio Transunto, nati a Bruxelles il 10 dicembre 1970)⁷. Giocata sul contrasto fra lo «stuolo di coccinelle morte» che destano cupi pensieri («La mia gioia picchiettata da tempo si è spenta, / come le coccinelle e le cresse stelle marine, / che crepano senza splendore sulla battigia»)⁸ e il «prato di Zoutelaan, rappezzato con toppe di sole febbrile / come un’erbosa e un po’ fuori moda valigia» (panorama circense in cui «le verdi parrucche degli alberi, i rossi

⁴ A. M. RIPELLINO, *Sinfonietta*, Torino, Einaudi, 1972. Finito di stampare il 15 aprile 1972, il libro comprendeva la replica della precedente raccolta, *Notizie dal diluvio*, apparsa da Einaudi nel 1969 (ora in ID., *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane, C. Vela, presentazione di A. Fo, introduzione di A. Pane, Torino, Einaudi («Collezione di poesia»), 2007). Le poesie di *Sinfonietta* furono composte, a quanto si legge in parentesi sotto il titolo della silloge eponima, nel biennio 1970-71.

⁵ Gli «omini violacei / con scròfole e maschere e nasi di Ostenda» della poesia n. 2 di A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio* erano, invece, una trasparente allusione alle stravolte figure di Ensor.

⁶ «Scrivo la sera, come suol dirsi, a tempo perso, / perché le crevettes non abbiano freddo al mercato».

⁷ Ne ho avuto a suo tempo conferma da Ela Hlochová, la moglie di Ripellino.

⁸ La realistica irruzione dei variopinti insetti è curiosamente anticipata dagli «strakapouni con elmi punteggiati di coccinelle» e dalla «danza dagli occhi coccinelle» delle poesie n. 50 e 53 di A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio*, nonché dagli «occhi avvizziti, / ancora inquieti come coccinelle» della poesia n. 24 di *Sinfonietta*. Gli esotici «strakapouni» sono chiosati in un altro testo di RIPELLINO, *È uscito il primo dei cinque volumi della «Storia del teatro cecoslovacco»*, recensione a *Dějiny českého divadla*, Praga, Accademia delle Scienze, 1968-1969, apparsa su «Il dramma», n. 6, marzo 1969, pp. 8-9, ora in A. M. RIPELLINO, *Iridescenti. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, a cura di U. Brunetti e A. Pane, Torino, Nino Aragno Editore («Biblioteca Aragno»), 2020, pp. 623-26 (da cui cito le pp. 623-24): «Per il costume pluricolore, Arlecchino fu ribattezzato dal popolo Strakapoun, che è il nome di un picchio variegato, il picchio rosso, e si confuse a volte con Hanswurst, con Pickelhering e con personaggi del teatro di Vienna, come il villano grullo Kilian Brustfleck di Johann Valentin Petzold e il briccone Bernardon di Josef Kurz. Nei villaggi divenne componente essenziale dei cortei carnevaleschi, accanto alle innumeri maschere locali di discendenza pagana, come le Lucky gobbute, dai lunghi becchi spettrali, che entravano nelle case al crepuscolo con gran fracasso, per scacciarne gli spiriti, o le Perchty, che si aggiravano per i villaggi in camicia bianca, col viso incrostato di farina, nelle mani intrise di sanguinaccio tenendo un falchetto o un coltello».

gerani ubriaconi / risvegliano in me il buonumore, un atroce desiderio di vivere»), la poesia offre anche, nell'immagine dei «Piccoli memlinc» che «appendono a una tavolozza / gli stracci muffiti, i lenzuoli del cielo», un omaggio al pittore tedesco Hans Memlinc (maestro della cosiddetta seconda generazione fiamminga), forse tarato sui cieli caliginosi della *Passione di Torino* (1470-71).

Nella poesia seguente, la n. 59, l'ambigua apparizione di «Un camping raggrinzito dalla pioggia o un piccolo circo, un fungo di tela gialla?» accende un altro “numero” di «ceffi di cedro giulivi, / lunghi nasi coperti di pruina, / sgangherate cicogne dello Zwin, / istrioni con ceri esequiali e bombetta / in una grande allegria funebrina», dove entra in campo la riserva naturale dello Zwin, sul litorale di Knokke, nota sede di nidificazione di quei volatili. E anche qui l'umor nero lascia trapelare, sia pure in costume clownesco, il «desiderio di vivere»: «Benché il mio sussiego faraonico non lo permetta, / al circo Wiener scenderò anch'io sulla pista, / saltimbanco fallito, nella luce impudica, / che sgocchia sui capelli chiara d'uovo. / Caverò dalle mie profondissime tasche una folla / di folli strumenti dall'ancia distorta, / suonando a distuono e a capriccio, / riempirò febbrilmente la bolla / della mia testa smorta / di un grullo sorriso posticcio».

Questa pantomima da *chapeaux*, questo alternarsi di tristezza e allegria, contagia anche la poesia n. 63 («E un'esile gioia vacillante pinguina, / la mia gioia contumace, assopita dai morbi e dai lutti, / si sveglia, sorride, si inebria, si adombra, si strugge, / la mia goffa gioia dignitosa in bombetta e marsina»), che veicola un nuovo toponimo, eleggendo a malinconica quinta, avvivata dai «carri fioriti» che «sfilano sul litorale» (forse ispirati a una manifestazione indigena), il porto di Bruges: «Vecchie caracche cariche dei miei mali, / rullando sui crisantemi di lacera fiamma dei flutti, / salpano da Zeebrugge verso lidi lontani».

La poesia n. 64 ripropone il tema della n. 58: «Le coccinelle a sette punti hanno fame / e si spostano verso il litorale in cerca di àfidi, / ma i venti e il mare del Nord le respingono. / Così la vita respinge me affamato di vita, / perché non sapevo godere delle sue piccole gioie / e la trascuravo, incollandomi al miele dei libri, / e borbottavo

come una noiosissima tàccola. / Ora che vorrei rotolarmi sull'erba fiamminga / e volare sbilenco coi gabbiani-tromboni / e ridere assieme alle eretiche bionde, alle dame-bottiglie, / è troppo tardi, troppo tardi». I punteggiati insetti e il paesaggio nordico sono ancora tramiti del rimpianto, specchi del tempo perduto⁹, e il verde dell'erba è ancora la sola, malcerta, contromisura: così precaria che nella poesia n. 66 il «verdissimo verde di Zoute» (ossia del quartiere di Knokke-Heist che guarda al confine olandese, e che ospita il Royal Zoute Golf Club) andrà a certificare l'impossibilità di salvarsi («Anche se mi accadesse di guarire, / è in me ormai così forte la malía del malessere, / che non saprei accettare la salute, / la smargiassa, l'estranea. Me ne sono accorto / in mezzo al verdissimo verde di Zoute»), a smuovere il desiderio di una vita "banale" (condensata nell'«espressione gaudiosa di una pera» del verso conclusivo).

Il motivo è ulteriormente sviluppato lungo le tre sezioni (A, B, C) in cui si articola la poesia n. 67, sotto l'emblema, impresso nei rispettivi incipit, di quelle «cicogne dello Zwin», che si profilavano «sgangherate» nella poesia n. 59: «Ancora la giovinezza mi chiama, trampoliera e beccuta / come le cicogne dello Zwin»; «Ancora la giovinezza mi chiama, appuntita / come le cicogne dello Zwin»; «Ancora la giovinezza mi chiama, falòtica / come le cicogne dello Zwin». «Trampoliera e beccuta», «appuntita», «falòtica», l'età verde, riaccesa dal verde dei prati di Zoute, guadagna un contrappunto di virtuosistiche variazioni: nella prima con le «arroganti guglie», le «candele incrostate dei suoi pinnacoli», i «gomiti aguzzi», le «sghembe luci», la verticale audacia contrapposta al «rotondo ridicolo, i gonfi guanciali, / le sformate pantòfole, i paffuti batúffoli, / tutto ciò che ha mollezza di mollica, / gli oblòmov, la butirrosa, la mitica / sofficià dei palloni che scuffiano»; nella seconda (ribattezzata, in quanto «ogivale», Gelmeroda, dal nome del villaggio tedesco che ospita la cattedrale variamente ritratta da Lyonel Feininger) con il «gotico incendio delle sue cúspidi», il «prisma delle sue luci funambole», che irridono «i molluschi, /

⁹ Questa nota risuonava già nella citata poesia n. 56: «Scrivo i miei sfoghi di povero cristo, / smanio e racconto come un vecchio soldato, / ma non ho piú la parlantina occorrente, / e il campionario è già stinto, / il mio albero di metafore un tempo stupende, / e la scrittura è decrepita, stolta. / Dov'è il mio furore di vivere, il mio barocco?».

le prugne globose, la cascàggine apàtica, / la gelatina di flàccide bambole, / la morbidity disossata»; nella terza con «la sua effigie gotica, gli «occhi verdi che mi amano», «i suoi aguzzi violini» che sbaragliano «i poponi poltroni, il torpore panciuto, / le tane assonnate dei tassi, l'obeso Erebo, / in cui molti sprofondano, il canapè di velluto, / in cui, grassa e vecchia, una Salomè ingioiellata / aspetta un pene di paglia, i bambocci di lievito, / la traboccante adiposità disossata».

Nella poesia n. 69 i nomi di luogo lasciano il posto, come per un congedo, alla quintessenza del paesaggio divinato da un acquarellista. Ne avremo il «nordico mare brumoso / con la sua bava di moca e candeggina, / col suo caffelatte che intride le dighe, / con la sua filigrana di nebbia salina», il «cielo maví, da cui sfólgora, / adorna di grossi mustacchi, la testa / di un sole albino», il «verdógnolo rame dei cieli vastissimi»: desolati orizzonti che, come l'arlecchinesco «prato di Zoutelaan», esortano per paradosso «a reggersi vivi malgrado le interminabili eclissi, / malgrado l'assidua contiguità della morte».

Dopo questa apparizione “atmosferica”, le Fiandre riaffiorano obliquamente in tre altre poesie, concludendo (quasi in dissolvenza, in briciole) la nostra collana. La n. 70, che potremmo intitolare “Fantasie dolciarie di un diabetico”¹⁰ fra le leccornie evocate dal «pasticciere solitario, / mentre passeggia mogio mogio lungo il mare», contempla «obese torte floreali, / scappate dai banchi della fiera di Heist». Nella n. 71, difesa dell'*amour fou* distrutto dai pettegolezzi, figurano invece «il bloemencorso delle chiacchiere fanàtiche» (che allude ai popolari cortei di fiori dei Paesi Bassi, già richiamati nella poesia n. 63) e l'immagine della reprobata gettata «in un maleolente canale di Bruges o Kampa»¹¹, mentre la proliferazione ad elenco delle «lunghissime strade in cui vorrei correre», che riempie la n. 74, include fiandresche «traiettorie sull'orlo di un pestilente canale» e «dighe protese verso l'Olanda».

¹⁰ Quale Ripellino, piuttosto gravemente, era: con il danno della retinopatia accusata, come si è visto, nella lettera del maggio 1971.

¹¹ «Nere beghine assalgono la strega / dai lunghi capelli di fieno, gettandola / in un maleolente canale di Bruges o di Kampa».

Il «maleolente canale di Bruges o Kampa» ci porta al capitolo 72 di *Praga magica*, per la sua didascalia in parentesi «Scritto a Bruges», senz'altro riconducibile all'«estate di riposo nelle Fiandre», e per la divagazione che lo conclude:

Qui, a Bruges, ti ho pensata, Praga. Lungo i canali putridi e sonnolenti, sui prati in cui si assiepano stormi di cigni bianchi con una B sul becco, dinanzi alle immagini di Memlinc, nella quiete del Béguinage, nel Markt che rammenta la dissipata albagia delle Fiandre, dinanzi alle maisons-Dieu, in via dell'Asino cieco, sul Quai du Miroir, nelle botteghe che ammucciano candelabri e merletti e quisquilie di rame, ti ho pensata, Praga, coi tuoi splendori di pietra e con le tue cassapanche gremite di rugginosi rottami, coi tuoi cetriuoli in aceto, il cui acre sentore provoca angoscia. Il marciume delle acque lezzose di Bruges ha un'assai stretta parentela con la muffa di certe tue viuzze nell'isoletta di Kampa, dove abita il gran pifferaio di ombre e di larve Vladimír Holan. | Smarrito, spinoso come un cardo violaceo di Tichý, ho gettato una corda funambola dalla Spagna fiamminga alla Spagna boema. Nei giorni impregnati di malta attaccaticcia, quando l'umido verde dei polder intorno stilla mestizia, quando le gotiche case di Bruges (che Hanuš Schwaiger riportò nei suoi quadri) sono inquietanti come la misteriosa Sibylla Sambetha dipinta da Memlinc, ho pensato ai tuoi parchi, Praga, ai tuoi palazzi stregati, alle tue béttole, dove si fa gran guasto di birra¹².

Oltre a duplicare il parallelo Bruges-Kampa, e a rimettere in campo – dopo un'estrosa istantanea dei caratteristici e molto fotografati cigni cittadini (titolari di una divulgata leggenda) – il Memlinc della poesia n. 58 (poi associato al pittore boemo Hanuš Schwaiger¹³, che nel 1888, durante una visita dei Paesi Bassi, aveva più volte raffigurato il mercato ittico di Bruges), il brano ci porta virtualmente a spasso, come un suggestivo baedeker, nella “Venezia del Nord”, trascegliendone l'antica sede delle beghine (denominata *enclos de la Vigne* o, in olandese, *De Wijngaard*), la centrale Piazza del Mercato, le Maisons-Dieu (*Godshuizen*), complesso di edifici caritativi costruiti per devozione a partire dal quattordicesimo secolo, la Rue de l'Âne Aveugle (*Blinde-Ezelstraat*), e il Quai du Miroir (*Spiegelrei*), il suo più frequentato naviglio.

Passando ai due articoli apparsi su «L'Espresso» dopo il ritorno di Ripellino in Italia, si rileva che l'incipit del primo¹⁴ riecheggia l'attacco del brano di *Praga*

¹² A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, Torino, Einaudi («Saggi»), 1973, p. 205.

¹³ Menzionato, per un suo «orrido» *vodník*, in ID., *L'omino delle acque*, in «La fiera letteraria», 12 ottobre 1952, p. 4 (ora in ID., *Iridescenze*, op. cit., p. 270).

¹⁴ A. M. RIPELLINO, *E Čičikov cadde in ginocchio* (recensione a H. TROYAT, *Gogol*, Parigi, Flammarion, 1971), in «L'Espresso», 12 settembre 1971, p. 17 (ora in ID., *Iridescenze*, op. cit., pp. 721-24).

magica che abbiamo trascritto («Sulla brumosa spiaggia di Ostenda ho pensato a Gògol’, che vi si recava per soffocare la struggente ipocondria nei bagni di mare»), laddove l’altro¹⁵ recupera l’inedito fotogramma di una familiare “via dello shopping”, «il Lippenslaan di Knokke, questo viale di sfolgoranti vetrine, scenario di accadimenti inverosimili come un fiammingo Nevskij prospekt», per farne spunto di una preziosa digressione esegetica che tesaurizza, diresti, l’inerzia di pigre passeggiate:

Ed ecco che sui viali e sulle dighe di Knokke mi càpita di incontrare gli omini in bombetta del pittore (belga) Magritte. Su quel litorale ho capito meglio la sua arte, i suoi immensi cieli, i suoi palchi di nuvole. Queste soffici, lanuginose, stracciate nuvole, che attraversano il corpo guizzante di un uccello in volo, che riempiono i battenti di larghe finestre, che trapassano dentro le tele su cavalletto dipinte all’interno dei quadri. Se la foresta renana e il romanticismo tedesco hanno influito su Max Ernst, se la lugubrità di Praga si è appresa ai ventriloqui e ai clown di František Tichý, in Magritte si trasfonde la ciclotimia che già incrina le liriche dei simbolisti belgi, si insinua qualcosa dei nordici spazi coperti di bruma, delle bassure, dei grandi cieli con nuvolaglia.

Se queste epifanie del “tema fiammingo” hanno la vivacità delle impressioni “a caldo” (o, quantomeno, recenti), quelle depositate nelle prime due delle quattro sequenze di *Storie del bosco boemo*¹⁶ ne rappresentano ormai l’eco lontana, l’affioramento nostalgico. I termini della composizione di *Parapiglia* e *Manichinia* sono, infatti, stabiliti in due lettere dell’autore a Guido Davico Bonino: quella del 27 novembre 1972, con l’elenco di «saggi-racconti» (che «dovrebbero, con ancor più fantasia, applicare su piccoli spazi verbali la formula della cancellazione dei confini tra i due generi, già tentata nel *Trucco* e in *Praga*») in cui figurano *Dariopea: storia di due bambini* e *Storie di manichini*, prototipi di *Parapiglia* e *Manichinia*; e quella

¹⁵ A. M. RIPELLINO, *Il mondo in colletto duro* (recensione a P. WALDBERG, *René Magritte*, Bruxelles, André Re Rache, 1971, e R. PASSERON, *René Magritte*, Parigi, Filipacchi-Odege, 1971), in «L’Espresso», 10 ottobre 1971, p. 18; ora in ID., *Iridescentze*, cit., pp. 729-32 (la mia citazione è a p. 731).

¹⁶ A. M. RIPELLINO, *Storie del bosco boemo*, Torino, Einaudi («I coralli»), 1975 (ora in ID., *Storie del bosco boemo e altri racconti*, a cura di A. Pane, Messina, Mesogea («La grande»), 2006, da cui citerò).

dell'8 luglio 1974, che comunica: «Ho ora finito un volumetto di quattro racconti, che copierò in agosto»¹⁷.

A tale distanza, *Parapiglia* vede i suoi protagonisti, i gemelli Daria e Pierre-André (ribattezzato Pea), intenti a devastare «un negozio di objets farfelus sulla diga di Knokke, afferrando gingilli, palline, orologi a cucù, velieri dentro bottiglie»¹⁸. In *Manichinia* le Fiandre Occidentali sono la scena “meravigliosa” di una storia fondata sull’animazione di quadri di Paul Delvaux e Oskar Schlemmer: «Fu già nelle parti di Fiandra un paese chiamato Manichinia»¹⁹. La pittoresca cittadina di Damme, a 12 chilometri da Knokke, è eletta sede dell’incontro (durante un «congresso di fantocci, conclusosi con un Gala au profit du Comité de protection pour mannequins abandonnés») fra le «donne di cera di Manichinia», “rubate” alle tele di Delvaux, e i «piuoli di Schlemmerlandia» carpiri al pittore tedesco²⁰. Insieme alla *new entry* della «torre di Lissewege»²¹ (il monumentale edificio campanario, con scala di 264 gradini, da cui si possono ammirare le distese dei *polders*, il porto di Zeebrugge, le tre torri di Bruges, la costa belga e persino, a cielo pulito, le isole olandesi), la narrazione prevede, oltre un *Kultuurpaleis*²² senza riscontro nella Damme reale (ve ne è, invece, uno a Ostenda), «ville fiamminghe (di quelle che si vedono a Knokke)»²³, e «grandi

¹⁷ Vd. A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, op. cit., pp. 119-20 e 123.

¹⁸ Vd. A. M. RIPELLINO, *Storie del bosco boemo e altri racconti*, op. cit., p. 32.

¹⁹ Ivi, p. 49.

²⁰ Ivi, p. 58. Per l’enumerazione dei prestiti si veda la mia *Postfazione* (pp. 136-38).

²¹ Ivi, p. 58: «Soffi di brezza marina piegavano i pioppi lungo le strade che portano a Bruges. Come un faro, la torre di Lissewege sembrava guidare la navigazione di treni e trenini, che riversavano a Damme brigate di manichini, come una volta nel porto di questa città ormai fatiscente navigli di tutto il mondo pannilani e ricchezze».

²² Ivi, p. 59: «S’intende, fu una di loro, Maria Crombrugghe, che di leggiadria tutte le altre avanzava, a vincere il primo premio al Concours d’Elegance, al Kultuurpaleis». Il nome della reginetta può essere stato suggerito da un brano di *Descrizione storica degli ordini cavallereschi* di Giovanni Antonio Luigi CIBRARIO (Torino, Stabilimento Tipografico Fontana, 1846), laddove si parla dell’istituzione, da parte di Filippo il Buono, nell’occasione delle sue nozze con Elisabetta di Portogallo (1429), dell’ordine del Toson d’oro, (p. 87): «E si fu tra le sontuose feste celebrate in tal occasione nella città di Bruges che procedette alla fondazione di quest’ordine nobilissimo addì dieci del mese di gennaio. L’insegna dell’ordine fu una collana formata di pietre focaie ed acciarini o fucili divisi da fiamme; dalla collana pendono le spoglie d’un montone, nel quale chi credette raffigurarsi il vello d’oro degli Argonauti, chi il mistico vello di Gedeone, ed altri, forse con maggior senno, il simbolo dell’arte della lana, a cui dovettero le Fiandre oro, libertà e grandezza. Vi fu chi andò cercando a quella istituzione di Filippo un’origine amorosa; nominando fin anche la bella dama che vi diè causa, Maria Van Combrugge».

²³ Ivi, p. 50.

occhi di vetro assai simili alle gemme di paccottiglia che vendono alla fiera autunnale di Heist»²⁴.

Al termine di questa rapida ricognizione, si può aggiungere che la nostra “serie fiamminga” realizza una sorta di rimpatriata, il saltuario ritorno a un sentiero battuto in gioventù. In una lettera del 6 maggio 1942 a Giovanni Descalzo²⁵, Lola Bocchi, allora segretaria di redazione di «Maestrale»²⁶, descrive un Ripellino diciannovenne «che conosce il russo, il polacco, l’olandese, il rumeno»²⁷. Le molteplici e vivide risposte agli impulsi dell’occasione festeggiano, forse, la ripresa di una consuetudine che, acquisita sui libri, nell’esercizio linguistico, trova una sua impreveduta verifica “sul campo”. E i versi protesi alla «gioia» degli anni inesorabilmente andati fioriscono forse dalle stesse sillabe (Knokke, Lissewege, Lippenslaan, Zwin, Zeebrugge, Zoute) che ne conservano il suono, l’irripetibile aroma²⁸.

Antonio Pane

²⁴ Ivi, p. 64.

²⁵ Citata in F. DE NICOLA, *Scritti giovanili di Angelo Maria Ripellino (1941-1943)*, in «Lunarionuovo», a. VI, n. 29, marzo-aprile 1984, p. 12.

²⁶ Ripellino vi collaborò fra il 1941 e il 1943.

²⁷ Negli scritti critici ripelliniani di questo periodo non vi sono, tuttavia, menzioni di autori dei Paesi Bassi, se si eccettuano quelle del francofono Maurice Maeterlinck, rispettivamente in *Sinfonia nordica* (nota introduttiva ad Andrej BELYJ, *Sinfonia nordica*, in *Russia. Letteratura, arte, storia*, a cura di Ettore Lo Gatto, Roma, De Carlo, 1945, pp. 57-72; ora in A. M. RIPELLINO, *Iridescenze*, op. cit., p. 113), dove si discorre di «un purgatorio maeterlinckiano. Belyj descrive un’isola con canali di specchio e di smeraldo che intersecano giuncaie sulle quali risplende un tramonto giallopaco», e in *Mascherate e pastorali nel simbolismo russo* (ivi, pp. 109-18; ora in ID., *Iridescenze*, op. cit., p. 125), quando entrano in gioco i costumi disegnati da Sudèjkin per *Le follie veneziane* di Kuzmin, «dove balenano, in una prospettiva fugace, gondole, padiglioni, mantelli, sullo sfondo del carnevale di Venezia che – secondo un’esigenza simbolista – si conclude in una scena di morte, come in Maeterlinck». La letteratura rumena vi è invece rappresentata da Mihai Eminescu: in A. M. RIPELLINO, *Rime e leggende di Bécquer* (in «Roma Fascista», 12 novembre 1942, p. 3; ora in ID., *Iridescenze*, cit., p. 45) se ne citano le poesie *Scrisori* e *Luceafărul*; in A. M. RIPELLINO, *Cardarelli e altri poeti* (in «Maestrale», n. 12, dicembre 1942, pp. 29-33; ora in ID., *Iridescenze*, op. cit., p. 57) *Veneția*.

²⁸ Ulteriore rielaborazione, dopo quella apparsa su «Dialoghi Mediterranei», n. 64, novembre 2023, del mio intervento al convegno di studi *L’arte della fuga. Ripellino e gli itinerari nel meraviglioso tra letteratura e storia*, tenuto il 23 ottobre 2023 all’Università “La Sapienza” di Roma, per il centenario della nascita di Angelo Maria Ripellino. La sede ha ospitato, il 12 giugno 2023, anche l’incontro *Angelo Maria Ripellino (1923-1978) maestro e poeta nel centenario della nascita*, a cura di Silvia Toscano e Rita Giuliani. Il 12 ottobre 2023 la Società Dante Alighieri e l’Università Masaryk di Brno hanno promosso la serata letteraria *Vivere... e non stancarsi d’amare. Omaggio a A. M. Ripellino oltre Praga magica*.

Il parapiglia, l'equilibrio e il lessico familiare
nelle Storie del bosco boemo

Le intenzioni e i risultati conseguiti nel libretto del 1975 *Storie del bosco boemo*¹ sono già stati chiariti da un'autoesegesi esaustiva consegnata da Angelo Maria Ripellino alla quarta di copertina e a due importanti interviste (ma forse bisognerebbe definirle conversazioni) con Corrado Bologna e Rosella De Vito²; e d'altra parte la postfazione di Antonio Pane all'edizione aumentata del 2006³ (ma anche qualche suggestione offerta da un intervento di Giacinto Spagnoletti, pronunciato al convegno acese del 1981)⁴ ha disvelato il fittissimo gioco di allusioni, citazioni, echi e sberleffi che Ripellino ha nascosto, come al solito, sotto la lettera del testo.

Quel poco che si potrebbe aggiungere adesso può risultare da una rilettura del testo in cui si vada alla ricerca di macchiette emergenti in mezzo al politissimo smalto dello stile di Ripellino: uno stile che pare capace di escludere inesattezze, lapsus, dimenticanze e abbassamenti di tono che, naturalmente, non siano voluti. E tuttavia, come vedremo in seguito, mi pare ci sia qualcosa di rilevabile proprio nella presenza di quel "lessico familiare" a cui accenna il titolo di quest'intervento.

Ma andiamo con ordine: e partiamo da un dato emerso soltanto a partire dalla pubblicazione delle einaudiane *Lettere e schede editoriali*, procurata da Antonio Pane e arricchita dall'introduzione di Alessandro Fo⁵.

¹ A. M. RIPELLINO, *Storie del bosco boemo. Quattro capricci*, Torino, Einaudi, 1975.

² C. BOLOGNA, *Angelo Maria Ripellino e la magia della scrittura*, in «La fiera letteraria», LI, 24, 1975, pp. 12-15; R. DE VITO, *Un forziere*, in «Il Veltro», XIX, 3-4, 1975, pp. 361-65. Si leggono ora in A. M. RIPELLINO, *Solo per farsi sentire. Interviste (1957-1977) con le presentazioni di programmi Rai (1955-1961)*, a cura di A. Pane, Messina, Mesogea, 2008, pp. 62-68 e 69-77.

³ A. M. RIPELLINO, *Storie del bosco boemo e altri racconti*, a cura e con postfazione (*Ripellino narratore?*) di A. Pane, Messina, Mesogea, 2006.

⁴ G. SPAGNOLETTI, *I racconti di Ripellino*, in «Lunario nuovo», V, 21-22 (*A. M. Ripellino poeta-slavista*, a cura di M. Grasso), 1983, pp. 145-48.

⁵ A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, introduzione di A. Fo, Torino,

Da una lettera di Ripellino a Guido Davico Bonino del 27 novembre 1972 si apprende che tre delle quattro future *Storie del bosco boemo* erano state inserite dall'autore nell'indice di un libro già progettato e composto da brevi «saggi-racconti» che «dovrebbero, con ancor più fantasia, applicare su piccoli spazi verbali la formula della cancellazione dei confini tra i due generi, già tentata nel *Trucco* e in *Praga*»⁶: fra i testi elencati nell'indice ne emergono tre, che hanno titoli ancora provvisori, ossia *Dubček come Pierrot*, *Dariopea: storia di due bambini*, *Storie di manichini*. Alcuni degli altri testi elencati confluiranno in altri volumi mentre ritroviamo queste tre «storie», con titoli modificati (*Storie del bosco boemo*, *Parapiglia* e *Manichinia*) nel «volumetto di quattro racconti»⁷ che Ripellino annuncia come quasi imminente in una lettera a Davico Bonino dell'8 luglio 1974.

Evidentemente, rispetto al progetto iniziale, le tre «storie» suddette, a cui si aggiungerà la riscrittura della favola puškiniana *Il gallo d'oro*, sono quelle in cui la componente narrativa ha finito per prevalere: quelle, cioè, in cui ha preso corpo il di più di «fantasia» evocato da Ripellino quando scriveva a Davico Bonino.

Questa componente narrativa, per quanto sapientemente intramata di affondi saggistici e memoriali, emerge tuttavia con un rilievo tale che, poi, Ripellino sembra quasi volerla schermare o addirittura giustificare, quando risponde a Corrado Bologna definendo i quattro testi delle «instabili macchine narrative» tracciate su una pagina che «si squarcia, sovente, fa le grinze, borbotta, si rifiuta di stare al gioco»⁸. Anzi, si direbbe che l'ispirazione metaletteraria di Ripellino abbia voluto tematizzare proprio l'emergere di un corpo a corpo con la Pagina che, nel racconto *Parapiglia*, assume un rilievo proprio e fa quasi da *Leitmotiv*, tanto che Spagnoletti scrisse che in *Parapiglia* «l'unica reale presenza resta la Pagina»⁹.

Einaudi, 2018.

⁶ Ivi, p. 119.

⁷ Ivi, p. 123.

⁸ A. M. RIPELLINO, *Solo per farsi sentire. Interviste (1957-1977) con le presentazioni di programmi Rai (1955-1961)*, op. cit., p. 71. Sull'«instabilità» costitutiva dei testi ripelliniani ho provato a dire qualcosa anch'io in G. TRAINA, *Primaverile ripelliniano. Su Ripellino prosatore*, Modena, Mucchi, 2023, *passim*.

⁹ G. SPAGNOLETTI, *I racconti di Ripellino*, op. cit., p. 147.

Poeta-saggista e saggista-poeta, Ripellino sembra dunque a disagio nel proclamarsi narratore: probabilmente sa di non avere il “fiato” necessario alla narrazione distesa di stampo ottocentesco; o si dovrebbe meglio dire che di tale “fiato” non saprebbe che farsene, data la sua costante predilezione (di lettore e di studioso) per le scritture narrative frammentarie, incompiute, sperimentali, a *collage*, che emergerebbe anche se pescassimo a sorte nella sua produzione critica non solo slavistica. Ed ecco spiegato il titolo della raccoltina, che echeggia musicalmente le *Storie del bosco viennese* di Strauss (come suggeriva già De Vito)¹⁰, e anche il sottotitolo (*Quattro capricci*)¹¹ dell’edizione originale. Ma soprattutto mi sembra che titolo e sottotitolo vogliano denunciare la voluta esclusione dell’opzione tassonomica tra “racconto/novella” e “fiaba” (perché una componente fiabesca è pur presente in questi testi!). La più generica parola «storie» diventa così una parola-ombrello sotto la quale ospitare, senza contraddizioni interne, gli elementi novellistici, fiabeschi, musicali e teatrali che nei quattro testi si mescolano omogeneamente e mirabilmente. E si tratta di una mescolanza che avviene sotto il segno di un’ironia costante, anche venata di costante autoironia e caratterizzata da toni via via cangianti: dal gioioso di *Parapiglia* al lùbrico di *Manichinia*, dall’ironico di *Il gallo d’oro* al pensieroso del testo eponimo.

Non insisterò sulle suggestive chiavi di lettura proposte dall’autore nei luoghi autoesegetici che ho ricordato, ma vorrei menzionarne almeno due: la prima perché mi lascia un po’ perplesso, ed è l’intenzione di scrivere dei «racconti-saggi al modo di Borges», confessata però in un’intervista più antica, del 1972, sempre rilasciata a Corrado Bologna¹². Può darsi che l’allusione a Borges fosse limitata al concetto di

¹⁰ Cfr. A. M. RIPELLINO, *Solo per farsi sentire. Interviste (1957-1977) con le presentazioni di programmi Rai (1955-1961)*, op. cit., p. 63.

¹¹ «“Capricci” per due ragioni: per un incremento che ha in questo libro la musicalità della lingua, trattata come trama di agganci fonetici e quasi trascrizione di righe musicali; per i continui rimandi al repertorio dell’opera lirica (Rossini, Mozart, Rimskij-Korsakov, Donizetti ecc.), e per certe trovate da opera buffa» (*ibidem*). L’importanza della musica e del “pensare in musica”, com’è noto, è fondamentale in Ripellino: ai “capricci” di questo sottotitolo fanno eco altri titoli, da *Saggi in forma di ballate* a *Sinfonietta* fino a *L’arte della fuga*. A tal proposito si veda anche, nel presente fascicolo, il contributo di Nicola Ferrari.

¹² C. BOLOGNA, «*L’arte può salvarci con ferite di gioia*», in «Il nostro tempo», XXVII, 30, 1972, p. 3, poi in A. M. RIPELLINO, *Solo per farsi sentire. Interviste (1957-1977) con le presentazioni di programmi Rai (1955-1961)*, op. cit., pp. 39-44: 41.

«racconto-saggio», ma può anche darsi che lo stile dei testi sia cambiato nel corso del tempo, rispetto alle intenzioni precedenti: mi pare certo, però, che i quattro testi licenziati nel 1975 non abbiano granché in comune, soprattutto nello stile e nei toni, con le opere del grande scrittore argentino. La seconda è un'interessantissima voce dal sen fuggita che fa dichiarare a Ripellino, nell'intervista a De Vivo: «Ho paura del vuoto: ecco il mio massimo difetto. Ho bisogno di colmare, colmare i vuoti con gli oggetti sonori [...]. Baroccheria? Forse. Ma anche difesa della specificità della poesia in un mare di logorrea politica»¹³. Una “confessione” che può spiegare, almeno in parte, la strenua tensione ripelliniana alla conquista d'una scrittura lussureggiante nel lessico, nella sintassi e nella prosodia e il suo specifico, originalissimo tramutarsi in azione etica o politica *tout court*.

Accennerò brevemente ai tre racconti recuperati da Pane, che arricchiscono l'edizione Mesogea: *Il sogno di frate Anselmo*, *Uomini che invocano la pioggia* e *Lo scarafaggio*. Apparentemente simili, tutti e tre, nell'essere dissimili rispetto alla scrittura ripelliniana che conosciamo e amiamo – circostanza spiegabile con l'essere i primi due dei testi giovanili¹⁴ e il terzo con la fedeltà alla novellina originale raccolta da Giuseppe Pitré¹⁵ –, si differenziano, poi, per la forte componente ironica presente nel terzo (la *pointe* attualizzante «Consultori a quel tempo non ne esistevano»¹⁶; l'insistenza sul càntero dalla «selletta smaltata a fiorellini»¹⁷) e per il citazionismo ancora un po' ingenuo che accomuna i primi due, e che emerge quando, nel *Sogno di frate Anselmo*, il *refrain* dei limoni gialli si rifugia sotto l'egida montaliana mescolandosi, nell'*incipit*, all'evocazione di una gialla «chiarità»¹⁸; e poi, a livello onomastico, quando Ripellino allude a William Blake battezzando Guglielmo il Nero

¹³ Ivi, pp. 63-64.

¹⁴ Precedentemente pubblicati su «Roma fascista», rispettivamente il 22 ottobre 1942, p. 3 e il 26 novembre 1942, p. 3; si leggono ora in A. M. RIPELLINO, *Storie del bosco boemo e altri racconti*, op. cit., pp. 107-13 e pp. 115-21.

¹⁵ Precedentemente pubblicato in *Favole su favole*, premessa di W. Pedullà, Cosenza, Lerici, 1975, pp. 253-58; ora in A. M. RIPELLINO, *Storie del bosco boemo e altri racconti*, op. cit., pp. 125-27. La novella originale *Lu scravagghiu* si legge in G. PITRÉ, *Fiabe e leggende popolari siciliane*, Palermo, Pedone Lauriel, 1888, pp. 297-99.

¹⁶ A. M. RIPELLINO, *Storie del bosco boemo e altri racconti*, op. cit., p. 126.

¹⁷ Ivi, p. 127.

¹⁸ Ivi, p. 109.

uno dei personaggi invocatori di pioggia. Sono certamente tre prove “minori” ma, nel complesso, coerenti nell’anticipare l’ispirazione fiabesco-teatrale dei quattro testi del 1975.

Se si volessero rinvenire i temi e i motivi dominanti nel libro direi, in sintesi, che essi sono i treni, i colori verde e giallo, la mappatura degli spazi, il *kitsch*, una scatologia e un erotismo gioiosamente popolareschi. Nulla di realmente nuovo per chi conosce le altre opere di Ripellino, perché anche gli ultimi due elementi, apparentemente i più inconsueti, sono ricondotti a un riuso citazionistico (con prelievi, in particolare, dalla tradizione novellistica: da Boccaccio, da Bandello, da Straparola e altri) che, si sa, è parte integrante della poetica ripelliniana.

Se si volesse ricostruire la tonalità dominante del libro, si potrebbe pensare, per l’abbondanza delle citazioni, agli artifici allegri dell’opera buffa e della *screwball comedy* ma poi, anche in virtù dei frequentissimi richiami autobiografici ai tre spazi fondamentali dell’esperienza e della cultura ripelliniana (l’area fiammingo-germanica¹⁹, la Russia e la Boemia), ecco emergere una tonalità più corruciata, posture più rigide, colori più spenti, apparenze fantasmatiche: insomma, una buona dose di buio che allunga le sue ombre sulla luce. Come dire che, dietro lo scontro ecfrastico tra Paul Delvaux e Oskar Schlemmer, *Manichinia* celebra il trionfo del cerebrale erotizzato (o dell’eros cerebralizzato); *Il gallo d’oro*, in apparenza solo una riscrittura di Puškin, inneggia al fiabesco infantilmente insozzato; e *Storie del bosco boemo*, narrando l’incontro di un io vagante con una carovana di attori (e dunque alludendo, almeno nella parte iniziale, al *Capitan Fracassa* di Théophile Gautier), procede poi all’angosciosa e precaria liberazione da vari incubi e sensi di colpa, al distacco dall’ombra fraterna di Dubček, rappresentato un po’ come Don Chisciotte e un po’ come Pierrot²⁰. Anche per questo sottotesto riconducibile al trauma dei carri armati sovietici a Praga (e di cui recano tracce tutte le sue opere successive,

¹⁹ Cfr. A. PANE, *Le Fiandre di Ripellino*, in questo stesso fascicolo.

²⁰ «Il travestimento di scudiero canzona certi drammi cavallereschi in un contesto che vuole arieggiare la vana cavalleria degli idealismi politici. Dubček da anni mi perseguita come Pierrot. Questo volevo dire. Baraccone, opera buffa con sconquassati cavalieri. Ed io con loro, ridicolo scudiero» (A. M. RIPELLINO, *Solo per farsi sentire. Interviste (1957-1977) con le presentazioni di programmi Rai (1955-1961)*, op. cit., p. 66).

soprattutto *Notizie dal diluvio e Praga magica*), nei tre racconti, malgrado talune luminose apparenze, predomina la melanconia della perdita e le parole si rivelano «residui di un unico discorso perduto»²¹.

Se non ci fosse, appunto, l'eccezione rappresentata da quello che mi pare sia la punta di diamante della raccolta, ovvero *Parapiglia*: testo che si potrebbe schematicamente riassumere come una lotta gioiosa tra l'ordine e il disordine, l'uno simboleggiato dalla «Pagina» entro la quale «entrano con un gran chiasso»²² gli emblemi del Caos più vitale che ci sia, ovvero i nipotini gemelli di Ripellino, Daria e Pea, riunificati nell'ircocervo denominato Dariopea. Già sfumata la possibilità di trattenere entro la Pagina «i bianchi colombi che vi si annidavano» e che «prendono il volo spauriti»²³, il rischio è che «la candida carta» si laceri: si vede chiaramente in filigrana l'ansia, forse perfino l'angoscia, che la vita in difficile equilibrio del nonno scrittore venga sconvolta dalla pur meravigliosa sarabanda inscenata quotidianamente dalla Dariopea. È un equilibrio precario quanto un foglio di carta, va ribadito: là dove la salute, come nel caso di Ripellino, è ormai così fragile, i «bianchi colombi» d'una pace serena possono abitare soltanto l'appiattita dimensione cartacea della scrittura. Per provare a imbrigliare l'estro dei nipoti, ecco il tentativo di inscenare una recita teatrale: la vita come teatro e il teatro come vita, dunque, non costituiscono soltanto un'equivalenza²⁴, secondo il codice collaudato dal Barocco, ma anche un tentativo razionalizzante di imbrigliare il caos.

Se poi volessimo riferirci alla biografia di Ripellino, credo sarebbe produttivo confrontare il suo impossibile farsi regista del teatrino familiare e bambinesco con il suo, invece riuscito, farsi regista della compagnia teatrale universitaria degli «skomoroči»²⁴.

Ma torniamo al testo: il parapiglia teatrale a misura di bambino non può privarsi della dimensione ludica del linguaggio, veicolata dalle tante allusioni

²¹ Ivi, p. 72.

²² A. M. RIPELLINO, *Storie del bosco boemo e altri racconti*, op. cit., p. 9.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Cfr. *Ripellino regista. Una conversazione con Alberto Di Paola*, a cura di F. Lenzi, in «Trasparenze», 23, 2004, pp. 27-64.

intertestuali al mondo di Lewis Carroll ed Edward Lear ma anche portata fino alla dimensione, più ferma e rassicurante, dell'arguzia enigmistica. Non mi riferisco soltanto ai giochi più semplici, come quando la testa di Pea diventa una pera per inserzione di consonante²⁵. Penso soprattutto a un gioco complicato che mi sembra d'intravedere²⁶, nella conclusione della "stazione" n. 4 di *Parapiglia*:

Pea arpeggia col grillo sul bianco prato del letto, ne spalanca le cigolanti mascelle. Il cigolio come un brivido scorre per questa Pagina. Mi precipito a togliergli di mano la "scatola del diavolo". Così Paul Klee chiamava il telefono. In dispensa mettetelo, perché non ci disturbi durante la preparazione di un così arduo spettacolo²⁷.

Mi pare che qui Ripellino abbia costruito una sorta di crittografia mnemonica, concettuale e fonica insieme, costruita su slittamenti grazie ai quali il celebre telefono di design denominato «grillo», per cambio di consonante, si trasforma nel trillo del telefono medesimo, che però si preferisce chiamare, con Klee, "scatola del diavolo": e allora è come se, concettualmente, il passaggio da grillo a trillo mediato dal diavolo contenesse il "trillo del diavolo" di Giuseppe Tartini, con il suo fascino diabolico; ma tutto quanto è diabolico causa "brividi", come è stato per il cigolio (sempre prodotto dal telefono ultramoderno) che scorre minaccioso sulla pagina inseguito dalla terna stridente dei fonemi *gr-*, *br-* e *tr-*, ossia dal grillo, dal brivido e dal trillo. Nella settima "stazione", peraltro, si ribadisce che «strilli drammatici squarceranno la carta»²⁸.

Ma neppure il rigore dell'enigmistica può frenare l'irruenza dei nipotini. Il caos, con loro, dilaga e lo spettacolo teatrale che dovrebbe irreggimentarli si disgrega: Paul e François Fratellini si scambiano i ruoli da clown; i due bambini

²⁵ «Pea allunga il visino come un vecchietto avvizzito, storce gli occhi, diventa una pera» (A. M. RIPELLINO, *Storie del bosco boemo e altri racconti*, op. cit., p. 10).

²⁶ Ma trovo il conforto del mio amico Vincenzo La Monica – appassionato della scrittura di Ripellino quanto me, ma solutore più abile di me per quanto concerne sciarade, rebus e cruciverba – che qui ringrazio di cuore.

²⁷ Ivi, p. 12.

²⁸ Ivi, p. 15.

entrano dentro un quadro dell'amico Piero Dorazio come se fossero in una surreale comica del cinema muto (tante volte evocato con allusioni a Buster Keaton, a Charles S. Chaplin, ai fratelli Marx); le "lingue di gatto" devono cambiar genere²⁹ altrimenti non potrebbero rimare con l'ovatta...

Il nonno, affettuosamente, s'arrende al «chiasso del diavolo»³⁰ e si adatta a tramutare l'ansia in forte auspicio, adoperando uno dei suoi prediletti sintagmi imperativi costruiti sulla formula "siate + aggettivo": «E perciò scatenatevi, siate infernali, infastidite il buon senso»³¹. Quello che lui ha fatto in letteratura, i suoi nipoti lo faranno nella vita perché per loro, e purtroppo solo per loro, la vita proseguirà: «Bambini, voi vedrete la fine del secolo. Chissà che festa, che luminarie, che gorgoglianti comete di champagne. Pea, ricordi ancora quando guardavamo i trenini a Oberaudorf e non volevi staccarti dalla ringhiera della stazione?»³².

È evidente che Ripellino ha messo in atto la consueta strategia che consiste nel controbilanciare l'atrabile con l'allegria, l'angoscia di morte con lo sberleffo vitale e anti-filisteo³³. Ma, appunto, ciò vuol dire ribadire la strategia collaudata nelle sue raccolte poetiche (e, per la verità, anche nei testi saggistici) nell'ambito della quale la sfera del personale è sempre in perfetto equilibrio con quella del pubblico e perfino del politico, alla luce del fatto che «Brecht ha insegnato che cosa significhi 'impegno'; e 'rivoluzione' è parola che suonava non fessa in bocca a Majakovskij»³⁴.

È vero che i bambini s'affacciano, tematizzati, anche in alcune poesie di Ripellino: ma in *Parapiglia* la novità è rappresentata dal fatto che prendono la parola, e sulla pagina (o sulla Pagina) risuonano i loro lessemi infantilmente deformati ma

²⁹ «Ci si appiccica addosso l'ovatta stopposa del caldo meridionale. Il sedile posteriore del macinino che rantola è un'aiuola di briciole e lingue di gatta» (ivi, p. 31).

³⁰ Ivi, p. 40.

³¹ Ivi, p. 41.

³² Ivi, p. 28.

³³ «I filistei, nella loro rigidità di precetto, non consentono alcun teatro se non quello obbediente e ufficialissimo»: A. M. RIPELLINO, *Solo per farsi sentire. Interviste (1957-1977) con le presentazioni di programmi Rai (1955-1961)*, op. cit., p. 66; «Si cammina tutti, chi lo sappia e chi chiuda gli occhi, sul filo dell'assenza di significato, sulla corda d'acciaio della solitudine risucchiata dalle consuete ottusità dei mercati di parole e di idee. [...] L'arte è in certa misura rottura di un ordine, che è quello del conosciuto: è immissione dell'Impossibile in seno alla legalità quotidiana, inalterabile e spenta»: ivi, p. 70.

³⁴ Ivi, p. 74.

non corretti da alcuna autorità linguistica superiore. Tutto, infatti, si tiene perché *Parapiglia* mette in scena un tentativo di messinscena: ma lo fa narrativamente, senza struttura drammaturgica. E dunque succede che dilagano sulla pagina quelle parole infantili – kino, kischere, girintondo, bambele, uscellini o cellini, tūrne, càmmella – che, come in tutte le famiglie dove ci sono stati bambini, vengono ripetute con divertimento, deliberate e continuamente riproposte, consolidandosi così in “lessico familiare”, nello spazio di comunicazione privata instauratosi fra nonno e nipotini: questi ultimi hanno imposto al coltissimo nonno la dolcezza sentimentale delle loro deformazioni ed esse sono rimaste, pertanto, le uniche voci non gestite dal narratore, non uniformate nello smalto del suo stile unico.

Non inganni il riferimento al celebre libro di Natalia Ginzburg, il cui titolo è ormai diventato antonomastico: *Lessico familiare* finisce, se non sbaglio, per rappresentare un’ esplorazione del passato svolta “a chiarezza di sé” (e nella quale, significativamente, le parole “esclusive”, incomprensibili fuori dal contesto familiare, sono quelle pronunciate non da bambini ma dai genitori della narratrice o, comunque, da personaggi adulti ed emergono con un rilievo prevalentemente documentale), e dunque una specie di moderno *Bildungsroman* dell’apprendistato letterario sostanzialmente ripiegato sull’autrice; nel racconto *Parapiglia*, invece, il discorso si sposta, più autenticamente, sul versante linguistico e la realtà del lessico familiare in versione infantile viene messa a nudo, con tutta la sua carica eversiva, molto più che nel testo della Ginzburg.

In Ripellino, insomma, le tracce del lessico dei nipotini rappresentano quelle macchiuzze esterne e non assimilabili a cui alludevo all’inizio di questo scritto. Sono, insieme, l’estraneo infantile ma anche la speranza vitale a cui Ripellino s’affida mentre continua a suonare il suo splendido violino verde e poco prima di arrendersi al suo autunnale barocco.

Giuseppe Traina

Un poema d'ombre. Ripellino e l'estetica della storia della Russia

Astres! Je ne veux pas mourir! J'ai du génie!

(Jules LAFORGUE, *Éclair de gouffre*)

Premessa

In *Notizie dal diluvio* (1969) così scrive Ripellino: «[...] sparita la stirpe degli Aridi, un giorno / Parecchi avranno sete di bianca fantasia. / Per loro io lavoro, per di qui a cento anni».

Ponendosi sulla frontiera tra due epoche, Ripellino, quale poeta costruttore di mondi, ha visto precipitare la scala del Novecento e, come uno sciamano sceso nel reame dei morti a conversare con i lemuri, ha antevisto il vitreo deserto dei posteri che con la sua uniformità considera la poesia un vizio che annebbia i cervelli. Con Tommaso Landolfi, Ripellino è avulso dall'asfittico contesto culturale italiano ed è una sorta di poeta errante che si pone nel solco del byronismo russo, di una visione tragico-ironica, la sola capace di fornire una chiave per intendere la complessità del mondo¹. Ripellino, infatti, non solo apprezza le versioni da Puškin di Landolfi, quale «rassegna sperimentale delle varie possibilità traduttive», ma pone lo scrittore italiano nell'ambito della scenografia stilizzata e della coreografia del byronismo russo inaugurato da Puškin. Inoltre, Ripellino rileva in Landolfi quella curiosità della morte o corrosiva tanatomania che si riscontra in Majakovskij, tardo byroniano russo che oscilla tra l'anelito alla resurrezione e il suicidio². Majkovskij è stato il d'Anthès di sé stesso e ha assassinato in duello il proprio doppio, il cittadino dell'eden proletario. Il

¹ Cfr. R. VALLE, *Secret Freedom and Political Freedom. Dandyism, Byronism and Nihilism in Russian Political Thinking during the Golden Age and Silver Age*, in *Fashion trough History, Costumes, Symbols, Communication*, ed. by G. Motta and A. Biagini, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017, vol. II, pp. 530-47.

² A. M. RIPELLINO, *Play Majakovskij (Divagazioni su La cimice)*, in «Russia», n. 3, 1977.

suicidio lirico del poeta è un atto eroico e una festa, per questo Majakovskij continua ad essere il primo e unico uomo del futuro, un cadavere irrequieto con l'«eternità di scorta» (come Puškin) che, distandosi dalla morte-incantesimo e sollevandosi dal «letto della maldicenza», è destinato, secondo Pasternak, alla resurrezione permanente e a rimanere eternamente bello, ventiduenne, una nuvola in calzoncini come aveva predetto nel suo tetrattico.

La fenomenologia del byronismo russo è stata rilevata da Dostoevskij che ha definito il byronismo un orientamento di pensiero poetico santo e necessario che trascende la propria epoca e, con la sua inquietudine creatrice, affronta con agghiacciante ironia le questioni insolute e tormentose, ponendosi al di là degli stereotipi correnti. Posseduto dal demone dell'ironia, il byronismo seppellisce con un riso agghiacciante la raccapricciante realtà del filisteismo, riuscendo ad antivedere la miserabile deriva dispotica della libertà illimitata che si è smarrita o nella «smemoratezza dell'entusiasmo» amministrativo della plebe burocratica, o nella «smemoratezza dell'angoscia» della libertà segreta³. Quale manifestazione estetico-ideologica del nichilismo dell'angoscia di fronte alle «questioni insolute e tormentose», il byronismo ha mostrato che la Russia è una circostanza estrema e un'eterotopia della civiltà europea. In *Congedo*, prosa autoesegetica pubblicata in *La fortezza di Alvernia*, Ripellino così scriveva:

Noi viviamo dentro caselle da cui gli altri non ci permettono di uscire... Come in giovinezza, ancor oggi scriver poesie è per me soprattutto dare spettacolo, ogni lirica è un esercizio di giocoleria e di icarismo sul filo dello spàsimo, un tentativo di tenere a bada la morte con tranelli verbali, bisticci e negozi di immagini. È un'estrema tensione, uno scontro, da cui si esce ogni volta malconci, intontiti, con la schiena rotta, come un toro de lidia, que se desmanda huyendo sin dirección...⁴.

³ Cfr. R. VALLE, *Lo spleen di Pietroburgo. Dostoevskij e la doppia identità della Russia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021.

⁴ A.M. RIPELLINO, *La fortezza d'Alvernia*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 133-34.

Dalla seconda metà del XX secolo, il poeta appare alla minorità di massa come un *fool*, rifiutato «dall'Indifferenza e sommerso da quell'Eterno Buon Senso che oggi chiamiamo Civiltà dei Consumi – un fuori sesto, un X a disagio, che si sente colpevole di tutto, senza aver colpa di nulla». Per anni Ripellino si è vergognato di scrivere poesie; nel codificato mestiere di slavista, quale *hortus conclusus*, sembra non esserci posto per le sue ardite metafore tacciate di barocchismo. L'opera di Ripellino, invece, è uno sconfinato poema barocco che si erge come una cattedrale e che si caratterizza per lo stile ornamentale, il ricamo di parole, l'attrazione per il meraviglioso, il mostruoso, il teratologico, le idee ricorrenti come *vanitas vanitatum*, la ciclicità della storia concepita come fonte di *exempla* validi per la spiegazione dell'attualità, la visione del mondo come palcoscenico e la vita come sogno. Il barocco ironico di Ripellino è lo stile della sera con cui si chiude un lungo e bellissimo giorno della storia, lo stile di un'arte che aspira ad affermare il ruolo della personalità nella creazione e che ricerca incessantemente nuove visioni sia intraprendendo stranianti itinerari nel meraviglioso sia approdando a un'ironica parodia delle tradizioni storiche e culturali.

L'opera di Ripellino è pervasa dallo spirito della musica e *L'arte della fuga* è il compendio della sua poetica, perché resuscita il ritmo musicale delle diverse epoche, spaziando in campi culturali diversi e sottraendosi alla banalità ermeneutica dei cantori dell'ovvio. Come Bach, Ripellino affronta temi cromatici complessi sul quale improvvisare una fuga o sacrificio musicale. Come ha rilevato Hans-Eberhard Dentler⁵, ricercare è il termine arcaico per definire la fuga, quale opera contrappuntistica complessa; l'"arte della fuga" è sinonimo di volo e di ascesa, quale aspirazione alla scomparsa come volontà di potenza. L'arte della fuga ha consentito a Ripellino di essere l'architetto di un'ineffabile cattedrale barocca e il lirismo intenso e debordante è alla base di un poema teatrale punto di confluenza delle diverse culture slave ed europee (avanguardie russe e boeme, espressionismo tedesco, surrealismo francese) che sono state oggetto della ricerca-fuga. In tal senso, come

⁵ H-E. DENTLER, *L'arte della fuga di Johann Sebastian Bach*, Milano, Skira, 2002.

Rilke, Ripellino ha passato tutta la vita in fuga quale pellegrino o *Wanderer* eroe precipuo della dimensione magica e arcana della cultura che si è addentrato avventurosamente nel labirinto della storia e con caparbia poetica respinge la morte, anche se ne vermina tutto, e ricerca l'essenza dell'uomo nell'impenetrabile nulla che lo avvolge. L'uomo che pensa non si aggrega alla mandria irreggimentata dei ratti ed è un aristocratico cigno migratore in fuga dalla trivialità della vita e dal filisteismo, dallo specialismo asfittico: fuga nell'arte come unica forma autentica dell'esistenza e come stile sublime dell'età mitica.

L'arte della fuga e l'estetica della storia

L'estetica della storia è arte della fuga perché posseduta dallo spirito della musica, quale immagine della stessa volontà di potenza che irrompe all'improvviso, che disdegna gli stagnanti stereotipi di una storia spiegata al popolo intessuti dai cantori dell'ovvio. Come dimostra l'estetica della storia, anche la Russia si può amare in fuga, allontanandosi dalle considerazioni banali dell'imagologia forgiata dall'Attualità Planetaria che, secondo Kundera, è costituita da una sorta di stato maggiore della stupidità creativa che livella i valori culturali. Tale questione è stata oggetto di una libera discussione tra gli intellettuali cecoslovacchi, tra i quali Kundera, e Ripellino inviato a Praga da «L'Espresso» all'epoca dell'esuberante risveglio culturale della Primavera di Praga e dell'invasione sovietica. Dalle corrispondenze di Ripellino si può trarre sia la poetocronaca della Primavera di Praga come testimonianza delle ultime parole della libertà sia una visione estetica della storia quale confronto tra due statue simbolo: la statua equestre di Pietro il Grande di Maurice Falconet (1766-1778) e la statua equestre di San Venceslao a Praga, scolpita nel 1912 da Josef Václav Myslbek⁶. Come afferma Ripellino, tale confronto scaturisce sia dalla sua vecchia ossessione per i feticci e i fantocci sia dallo sgomento

⁶ A. M. RIPELLINO, *Due statue simbolo*, in ID., *L'ora di Praga. Scritti sul dissenso e sulla repressione in Cecoslovacchia e nell'Europa dell'Est (1963-1973)*, a cura di A. Pane, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 130-33.

in lui suscitato dall'arcana vitalità di quei simulacri in un'epoca di computer e di «ragionatori elettronici». Dopo l'invasione sovietica, il comune di Praga aveva provveduto a recingere la statua di San Venceslao e i quattro santi che gli fanno da scolta in un fitto boschetto di arbusti, per impedire veglie e cerimonie come nei giorni del rogo sacrificale di Jan Palach. Per Pasolini, dopo l'intervento sovietico in Cecoslovacchia, il silenzio era stato rotto dall'urlo solitario di Jan Palach che aveva messo in crisi i cortei della contestazione giovanile, perché in «un mondo rosso» era consentita soltanto un'«atroce libertà»: la libertà di un autodafé sacrificale non dissimile da quello dei bonzi vietnamiti; in tal senso Palach era un santo moderno⁷. Nell'ironica immaginazione popolare si prefigurava la trasformazione del boschetto in una selva ercinia con branchi di daini e cervi. Nella madornale difformità dei due monumenti, nel «dissimile teatro recitato dal principe boemo e dall'imperatore di Russia», si compendia, per Ripellino, il contrasto tra due culture e due storie che «solo finzioni ideologiche hanno maldestramente confuso e accozzato». Persino la positura dei due cavalli, quale «spettacolo ippico», testimonia dell'antinomia: con maestosa pertinacia il principe boemo cavalca austero e assorto, in armonia con la flemma, con il *festina lente* di Praga e con la perseveranza di un popolo a contrastare le invasioni; il destriero di Pietro il Grande, cavaliere di bronzo, è, invece, irruento e sull'orlo del precipizio e l'autocrate ha lo sguardo torvo e «l'inquieta gestualità di uno scatenatempete, di un implacabile, di un maestro di apocalisse». Sebbene Pietro il Grande sia considerato dagli storici un despota illuminato che fondando Pietroburgo, secondo Algarotti, ha aperto un «gran finestrone» sull'Europa, per Ripellino, invece, la massa ciclopica di bronzo incombe come un maleficio e una minaccia: nel mito letterario, il Cavaliere di Bronzo appare come una statua distruggitrice. Il monumento a Pietro il Grande si colloca nella «leggenda di una città pomposa, costruita sugli acquitrini e sulle ossa di schiavi e di manovali, nido di nebbie e di febbri quartane, plesso diabolico generato dalla demenza di un imperatore

⁷ P. P. PASOLINI, *Praga: una atroce libertà*, in ID. *Il caos*, a cura di G. C. Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1995, pp. 103-105.

Anticristo». Il simulacro di Pietro il Grande non solo testimonia dei disastri dell'adorazione, ma dal punto di vista dell'estetica artistica e letteraria la storia russa appare come un teatro d'ombre funeste: nelle opere Puškin e di Belyj il Cavaliere di Bronzo diventa un simbolo di persecuzione. Nel suo fantasticare estetico, Ripellino rileva con ironia le vicende di tenerezze fraterne e di finte provocazioni che hanno caratterizzato la storia boema a partire dalla morte di Venceslao causata dall'assalto di suo fratello Boleslao il Crudele e dei suoi scherani.

L'opera di Ripellino si pone, perciò, nel solco di quell'estetica della storia che è un tratto caratteristico dell'istoriosofia russa e che opera una sintesi tra storiografia e creazione artistica. Con il suo peculiare lessico («poema», «dramma mondiale», «ironia della storia», «ritmo della storia»), l'estetica della storia si fonda sulla costruzione di una descrizione storico-analitica; la storia è creata dall'umanità dell'artista e vive nella memoria del popolo come un'opera d'arte. Quale tratto peculiare della cultura russa, l'estetica della storia è, nel contempo, una forma di integrazione tra conoscenza storica e memoria nazionale, una scaturigine delle motivazioni morali, un orientamento nei rapporti sociali e un fondamento retorico-argomentativo della filosofia della storia e della prognosi storica⁸. L'estetica della storia consente di svelare, senza infingimenti retorico-ideologici, i recessi più reconditi delle azioni umane e trova la sua espressione più peculiare in quella che Ripellino definisce la «folta poesia di rammarico e di protesta» contro gli arbitrii e i soprusi del potere e della folla⁹. La poesia di rammarico in Russia è stata caratterizzata dalla diffusione segreta di canti di insofferenza attraverso la circolazione clandestina di manoscritti letterari, come attesta la rigogliosa lirica di proscrizione che è apparsa nel XIX secolo ed è pervasa di aneliti di libertà e di cadenze elegiache. A partire da Puškin, l'estetica della storia russa ha distinto tra la libertà personale, diversa e segreta, e la libertà politica che si addice alla folla anonima e priva di personalità. Il 10 febbraio del 1921, Aleksandr Blok, in occasione

⁸ Sull'estetica della storia russa cfr. A. V. GULYGA, *Estetika istorii*, Moskva, Nauka, 1974; K. G. ISUPOV, *Russkaja estetika istorii*, Sankt-Peterburg, Vyssh. Gumanit. Kursy, 1992.

⁹ A. M. RIPELLINO, *Ivan protesta cantando*, in ID. *L'ora di Praga. Scritti sul dissenso e sulla repressione in Cecoslovacchia e nell'Europa dell'Est (1963-1973)*, op. cit., pp. 230-32.

dell'84° anniversario della morte di Puškin, capostipite del dandismo e del byronismo russo, pronunciò un discorso in difesa della libertà segreta contro il potere bolscevico che, in nome della libertà politica, aveva concesso alla plebe burocratica il diritto di restaurare la censura in nome della *partijnost'* (spirito di partito, partiticità) e della «campagna per l'abbassamento della cultura» (come aveva vaticinato Puškin nel radioso avvenire il «numero dei cretini non sarebbe diminuito»). Principe dei poeti dell'Età d'argento della cultura russa e ultimo erede delle «tumultuose aspirazioni» e dei «morbosi cedimenti» del byronismo russo, Blok era l'ultimo rampollo di una stirpe fortuita che, nella sua unità contraddittoria, si era consacrata al demone dell'insoddisfazione rapace e delle aspirazioni sconosciute e che poteva o sprofondare nell'abisso di un'insensata e cupa disperazione o afferrare la «ruota della storia» e salire sul patibolo in nome della libertà. Nel radioso avvenire della dittatura del proletariato, secondo Blok, il retaggio del ribelle byronismo russo non si sarebbe estinto e, assieme agli schilleriani marchesi di Posa dell'avvenire, avrebbe continuato con la sua sotterranea libertà segreta ad operare per la distruzione dei tiranni.

Nell'epoca del crollo dell'Umanesimo (nella quale la «forza culturale motrice» non è più la persona ma la massa), secondo Blok, il byronismo russo coincideva con una «visione tragica, la sola capace di dare una chiave per intendere la complessità del mondo» e permetteva di comprendere che la rivoluzione russa non era l'inveramento storico della libertà illimitata (per cui ci si poteva disfare, secondo Lenin, della libertà segreta) ma nemesi: la rivoluzione si rivelava una miserabile apocalisse della plebe burocratica e, pietrificandosi, era inghiottita dalla propria epoca; la vendetta della storia disvelava la sembianza sfigurata della libertà illimitata, la sua anomalia mostruosa: il dispotismo illimitato. Blok appare a Ripellino «sempre là, in mezzo alla neve, nella fioca luce del sogno; così lontano che si ascolta l'eco della sua malinconia canora»: come Blok (che tra l'estate del 1917 e l'aprile del 1918 stilò un resoconto sugli ultimi giorni del regime zarista su incarico della Commissione Straordinaria incaricata di indagare sui crimini degli ex ministri e funzionari imperiali), lo storico esteta è uno straniero che appartiene a un altro mondo

o è vissuto sugli orli di quello apparentemente esistente e la sua «intensa solitudine terrena gli ha suggerito la via ad una solitudine eterna, gli ha dato inoltre un più acuto senso della caducità nostra che lascia solchi di sgomento nell'anima»¹⁰. Blok è il poeta delle allucinazioni del Nevskij Prospekt che, da una parte, canta l'umanità comune, quella dei fatti, concreta; dall'altra, invece, evoca il fragile sogno della Bellissima Dama, la primitività scitica e selvaggia della Russia allevata alla scuola dei mongoli e degli europei, quale figura apocalittica, l'apparizione di Cristo inghirlandato di rose che guida il drappello dei dodici rivoluzionari e che si muove come se volesse strapparsi dalla terra per immergersi in lontananze imperscrutabili.

In un'intervista pubblicata sul «Corriere della Sera» del 16 giugno 1963, Ripellino dialoga con Aleksandr Tvardovskij, poeta e direttore di «Novyj Mir», rivista vicina al dissenso, sul retaggio di Puškin e dell'estetica della storia del XIX secolo¹¹. Pur essendo stato il più geniale degli innovatori, Majakovskij appare più arcaico di Puškin, mentre *Una giornata di Ivan Denisovič* ha lo stesso alone poetico del *Cappotto* di Gogol', quale rivelazione del lacerante mondo di tenebre della storia. Come sottolinea Ripellino, Majakovskij, in una lirica del 1924, ha riconosciuto la propria discendenza dal byronismo di Puškin con una dichiarazione d'amore: «Io vi amo, ma vivo e non mummia». Sulla scia di Ettore Lo Gatto, Ripellino ricostruisce l'archeologia dell'estetica della storia russa, considerando Evgenij Onegin, eroe dell'omonimo romanzo in versi capostipite del byronismo russo, il doppio di Puškin: l'*Onegin* è considerato da Ripellino come una sorta di taccuino lirico e uno specchio vivissimo degli interessi, delle avventure, delle amicizie, dei viaggi, dei sentimenti del poeta¹². Attraverso un metodo del tutto originale, Lo Gatto procede dall'opera letteraria alla biografia dell'autore, perché *Onegin* è nel contempo un poema d'ombra e l'enciclopedia della storia e della vita russa dell'inizio del XIX secolo, un'epoca che, come la vita di Puškin, è stata «tumultuosa, ardente, impulsiva, tramata di fugaci

¹⁰ A. M. RIPELLINO, *Aleksandr Blok*, in ID., *Iridescenti. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, a cura di U. Brunetti e A. Pane, Torino, Aragno, 2020, vol. I, pp. 23-35.

¹¹ A. M. RIPELLINO, *Come la pensa un poeta sovietico*, in ID., *Iridescenti. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, op. cit., vol. II, pp. 433-36.

¹² A. M. RIPELLINO, *Una biografia di Puškin*, in ID., *Iridescenti. Note e recensioni letterarie (1941-1976)* cit., vol. I, pp. 381-83.

infatuazioni, di fervori, duelli, contrasti, sconforti, invaghimenti». Pensatore aristocratico e libertario, Herzen, in *Sviluppo delle idee rivoluzionarie in Russia* (1853)¹³, pone il byronismo tra le scaturigini del movimento rivoluzionario russo ottocentesco. Tuttavia, secondo Herzen, Puškin, con *Onegin* ha operato una sorta di nazionalizzazione del byronismo. Puškin non è un imitatore di Byron e Onegin non era il doppio russo di Manfred: Puškin ha rivelato i guasti della repentina civilizzazione imposta alla Russia dal giacobino Pietro il Grande. L'uropeizzazione forzata ha deviato il naturale corso della storia Russia e i russi autocoscienti, come Onegin, sono diventati superflui a loro stessi, fannulloni, una stirpe «inutile e bislacca» che ha spinto all'estremo limite ogni sorta di dissolutezza, esistenziale e ideologica, attendendo quel colpo di grazia che la liberi definitivamente dalla noia. Tuttavia esiste una differenza sostanziale tra Byron e Puškin: Byron è «una grande e libera personalità, isolata nella sua indipendenza» che si avvolge nel proprio orgoglio e nella sua «fiera e scettica filosofia», diventando sempre più cupo e irricongiungibile con il mondo circostante: non avendo più nessuna fede nell'avvenire, Byron, come un uomo superfluo, si è immolato per un popolo di greco-slavi che ha scambiato per gli elleni dell'antichità. Dal canto suo, Puškin non è né cortigiano né uomo di governo e mostra di avere fede nell'avvenire del popolo russo, affermando, simultaneamente, il valore della cultura storica russa e l'utilità della cultura europea per la Russia.

Nel definire la genealogia dell'estetica della storia, Ripellino attesta una sorprendente continuità tra l'ironia corrosiva degli scritti sovversivi di Herzen e le poesie beffarde di Majakovskij, quale rappresentazione satirica della sospettosa tetraggine che affligge la vita russa attraverso romanze crudeli o fiabe sarcastiche che ritraggono «lager sperduti nella taiga siberiana sotto una coltre di neve, con aguzzini implacabili; l'allegoria delle oche selvatiche colpite nel volo; il desiderio struggente di affrancarsi e di vivere liberi come gli zingari; il sogno di isole felici dove la falsità sia bandita»; il disgusto per gli immortali filistei dal «sedere incallito» e «robusti come lavandini». L'estetica della storia russa è un'esperienza tragica che impedisce

¹³ A. HERZEN, *Sviluppo delle idee rivoluzionarie in Russia*, Roma, Editori Riuniti, 1971, pp. 97-103.

di non lasciar scivolare nel dimenticatoio l'obbrobrio dei campi di filo spinato e lo sterminio dei grandi scrittori: tra il XIX e il XX secolo la lirica russa del dissenso ha tratto origine negli ambienti colti, dai poeti malvisti e proibiti e le poesie sovietiche di rammarico sono state anche la rammemorazione di Babel', di Marina Cvetaeva, di Mandel'stam, di Chlebnikov che ha eletto a Presidenti del Globo Terrestre i reietti contro i vecchi barbogi che non vogliono mollare le redini del potere. La poesia del rammarico è, per Ripellino, la prima ipostasi dell'estetica della storia ed è caratterizzata dall'ansia di ritrovare il «perduto senso di dignità delle generazioni passate» e dal disgusto e dalla nausea per i funzionari che si piccano d'arte, per i «pennaioli, i quali vanno superbi che Boris Pasternak non abbia fatto suicidio, impiccandosi come Marina Cvetaeva a Elabuga, né sia scomparso in un lager nell'Estremo Oriente, ma sia morto nel suo letto, il grande "sciamano" come di lui diceva Stalin». Tutta la poesia del rammarico russa agogna alla ricostruzione del razionale, al di là dell'assurdità del due più due uguale cinque dell'uomo del sottosuolo di Dostoevskij che attesta l'impossibilità della razionalità nella storia. L'arte è l'esilio della creazione, un altrove labirintico, come la selva oscura di Dante, nel quale si può agire e proiettare ancora l'ombra del proprio corpo.

Come afferma Herzen, che ha forgiato l'idea dell'estetica della storia russa, la storia è «l'autobiografia di un pazzo», un artefatto estetico creato non dagli interessi reali, ma dall'immaginazione e dall'arbitrarietà della fantasia¹⁴. Se la storia è un racconto stralunato narrato da un idiota, è quanto mai criminale giustificare l'oppressione e la crudeltà, l'esercizio di una volontà arbitraria che intende soggiogare i popoli in nome di vuote astrazioni, quali le esigenze del progresso o della tradizione, il destino fatale, la sicurezza nazionale, la logica dei fatti. Quale profeta estetico, lo storico deve disvelare l'inganno delle astrazioni storiciste, quali simulacri dell'immaginazione, e denunciare l'arbitrarietà dell'ingiustizia sociale e politica: colui che si riconcilia con l'ingiustizia non è profeta. Il «buddhismo nella

¹⁴ Cfr. A. HERZEN, *Dall'altra sponda*, Milano, Adelphi, 1993; I. BERLIN, *Herzen, Bakunin e la libertà individuale*, in ID., *Il riccio e la volpe e altri saggi*, a cura di H. Hardy e A. Kelly, Milano, Adelphi, 1986, pp. 159-205.

scienza» afferma il primato della ragione imparziale, favorendo il processo di distruzione della personalità che si annulla nelle astrazioni vampiresche della razionalità onnisciente che non ha bisogno dell'uomo e che è scevra dalle passioni. L'arte è l'esilio della personalità nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'umano troppo umano, un altrove labirintico, come la selva oscura di Dante, nel quale è possibile attraversare il mondo dei morti dell'impersonalità, per rinascere come persona nel mondo della realtà e della vita. Al di là del razionalismo massacrante dell'uniformità impersonale, la storia non può essere racchiusa in una formula perché caratterizzata da una sorprendente eterogeneità e diversità, per cui i suoi percorsi diventano sempre più complicati e non possono essere raffigurati in un'immagine del mondo forgiata dal buddhismo scientifico e nirvanico. L'estetica della storia è la rivelazione dell'autocoscienza dei popoli in azione: i popoli, quali personaggi del dramma mondiale, svolgono l'opera di tutta l'umanità come fosse opera propria, conferendo «finalità artistica e pienezza vitale alle loro azioni». Herzen definisce pietosa la visione che attribuisce ai popoli la missione di portare, come facchini, il fardello della storia nella prospettiva di un futuro sconosciuto e proiettato oltre la morte di diverse generazioni. Ogni epoca, invece, ha una propria peculiarità esaustiva e una meta, quale manifestazione particolare della ricerca eterna dello sviluppo completo che non si esaurisce in un'era perché non può placarsi in nessuna delle forme precedenti: questo è il segreto della sua trascendenza e della sua *übergreifende Subjektivität*, della sua personalità intercettatrice capace di oltrepassare i confini che essa stessa si è imposta.

Le astrazioni ideologiche sono nefaste e criminali e l'estetica della storia deve mostrare senza infingimenti cosa si nasconde dietro le espressioni altisonanti come *salus populi suprema lex e pereat mundus et fiat iustitia*, facendo sentire il «forte odore di corpi bruciati, di sangue, inquisizione, tortura» e l'afrore osceno del trionfo dell'ordine. Le astrazioni appaiono a Herzen come un tentativo di eludere quei fatti che non rientrano in uno schema precostituito e possono inficiarlo. La libertà creativa consente allo storico esteta di parodiare le fantasmagoriche narrazioni sui

meravigliosi destini dell'umanità, perché, come afferma Dostoevskij, non esiste al mondo un solo argomento che non possa essere considerato da un punto di vista estetico-parodico. Anche le opinioni apparentemente più serie possono essere ridicolizzate attraverso il rovesciamento ironico, che è un caposaldo della visione estetica e polifonico-tragica della storia. Il rovesciamento ironico consente di ridurre a maschere del vuoto quelle idee che ambiscono a essere icone, oggetti di un culto cieco, una sorta di mistero inglorioso che giustifica crimini di ogni sorta compiuti per il bene della causa. Per Herzen, l'estetica squarcia l'orizzonte storico con «lampi del nichilismo», quale procedimento di pensiero, con lampi di quell'assoluta libertà da tutte le «ostruzioni e gli sbarramenti ereditati» che hanno impedito all'«intelletto occidentale di andare avanti con la sua palla storica al piede». L'estetica della storia si caratterizza come epicedio delle illusioni infrante di moltitudini esauste condannate che gridano *Morituri te salutant*, condannando gli uomini alla «triste funzione di cariatidi costrette a sostenere una sala nella quale altri balleranno un giorno». Le illusioni del progresso attestano solo i progressi allucinatori di un'illusione, mentre nella realtà ogni generazione non si preoccupa dell'avvenire ed è come Cleopatra pronta a dissolvere la perla nel vino per un istante di piacere. Se l'umanità marciasse verso un qualsiasi risultato, non ci sarebbe la storia ma la logica che, tra l'altro, risulta ambivalente e la sua verità provvisoria dipende dal verso con il quale la si impugna. Se la storia seguisse un libretto, secondo Herzen, perderebbe ogni interesse e diventerebbe inutile e noiosa: «La storia è tutta improvvisazione, tutta volontà, tutta intuizione – non ci sono frontiere, non ci sono itinerari tracciati». Le considerazioni dell'estetica della storia russa non sono dissimili da quelle inattuali di Nietzsche sull'utilità e sul danno della storia per la vita che può diventare un delirante e sbadato mandare in frantumi tutte le fondamenta, e la storicizzazione instancabile appare allo storico artista come un ragno crociato nel nodo della tela del cosmo. Riconoscendo l'influsso di Nietzsche nella funambolica estetica della storia dell'Età d'argento della letteratura russa, Ripellino vede Dioniso passeggiare nella steppa e addentrarsi in un labirinto di anni nudi descritti dallo storico-esteta in base a documenti eccentrici e

arcaici avulsi dall'occhio fotografico dell'attualità nell'epoca della riproducibilità tecnica delle immagini stereotipate. Nel labirinto di anni nudi appaiono i brulicanti diorami della storia russa concepiti con uno stile a singhiozzo, arruffato e senza baricentri, nel quale la deflagrazione dell'esplosione e della rivolta sembra motivare il guazzabuglio dei procedimenti, quale denudamento degli instabili e fortuiti congegni che hanno provocato gli eventi.

Prendendo spunto da *L'anno nudo* di Boris Piln'jak, emblematico del modo di porsi artistico nei confronti della storia in atto, Ripellino rileva il predominio estetico di una visione straniante e caleidoscopica nella quale coesistono polifonicamente l'immagine della rivoluzione come incendio e tormenta, il ritorno all'età degli Sciti, l'apocalisse, il dilagare dei mongoli, visti attraverso le profezie del filosofo-poeta Vladimir Solov'ëv, il disprezzo per la Russia cancelleresca di Pietro il Grande, «la paura dei malefici di Pietroburgo, città palustre e demonica, l'esaltazione della Russia più antica, coi suoi monasteri, le icone, le agiografie, le accolte di storpi, di mentecatti e pitocchi, assiepati come nei quadri di Rëpin»¹⁵. L'estetica della storia russa si basa su dualismi e antitesi binarie e, come Jurij Lotman, Ripellino approda a una sorta di stravagante e affascinante semiotica storica che rileva la doppia identità della Russia, quale irriducibile contrapposizione tra la Russia asiatica, sporca e pulciosa ma che ambisce a essere autentica, e la Russia cerebrale e artefatta che sa d'Europa. Ripellino descrive la Russia come perennemente errante nello spazio e nel tempo al fine di inverare un paradossale sincronismo diacronico tra le immense steppe solcate dall'urlo dei lupi, la rozza provincia dell'ex-impero zarista, e le raffinate città occidentalizzate con gli alberghi di lusso e i tracolli di borsa.

Ripellino considera l'estetica della storia come una vetrina dell'irrealtà che espone i particolari brulicanti delle diverse e immaginifiche visioni del mondo che sono sfuggiti agli storici di professione. Studia l'estetica delle ombre russe, cancellando i confini tra la realtà e la creazione letteraria, per cui le diverse figure non si sa se siano esseri reali oppure il prodotto di abbagli e allucinazioni. Ripellino

¹⁵ A. M. RIPELLINO, *Esiste l'anno nudo per questa Russia*, in ID., *Iridescenze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)* cit., vol. II, pp. 477-79.

si addentra nel labirinto delle epoche attraverso l'autotrascendenza dionisiaca che gli consente di rappresentare la storia come un museo anatomico popolato di storpi alla rovescia. Ripellino privilegia i lampi di fantasia e gli schiaffi al gusto del popolo, al fine di far irrompere nello scenario gaio dell'avvenire rappresentato dai filosofi della storia la tragedia dell'autoimmolazione della poesia e della cultura e l'olocausto della maledizione poetica che induce a restare, come nel caso di Majkovskij, belli e ventidueni per l'eternità.

Esplorazione geopoetica del continente Russia ovvero il Vascello Folle della storia

L'estetica della storia dell'Estrema Europa ha contrassegnato la ricerca-fuga di Ripellino fin dal suo scritto di esordio, una recensione di *Le quattro sciabole* di Luigi Salvini pubblicata su «Maestrale» nel 1942¹⁶. Nel recensire l'antologia di narratori ucraini, Ripellino nota che l'orientamento prevalente di tale narrativa è quello di «staccarsi da ogni influenza russa». Gli scrittori ucraini fanno appello alla loro etnicità e alle origini leggendarie della patria, al fine di differenziarsi nell'ambito delle letterature slave: i canti del *kobzar* ridestano gli echi della grande steppa contrapposta nella sua irruenza alla lontananza di Mosca. Lo spirito dolente e nostalgico della Terra di Confine è suscitato dalla prevalenza della guerra che predomina anche sul paesaggio, che nei secoli è stato sempre una luminosa risorsa dell'arte ucraina. I narratori ucraini descrivono con malinconia lo squallore che dilaga dopo il combattimento, quale paesaggio desolato dopo la battaglia. Recensendo nel 1946 su «La Fiera Letteraria» *Storia della Russia* del suo maestro Ettore Lo Gatto, Ripellino afferma che gli avvenimenti storici possono essere compresi più compiutamente se sono collocati in una cornice letteraria¹⁷. L'alone letterario consente di porsi oltre la pedanteria storiografica e di far emergere la ricchezza culturale di una determinata epoca. Le frequenti allusioni alla letteratura popolare,

¹⁶ A. M. RIPELLINO, «*Le quattro sciabole*» di Luigi Salvini, in ID., *Iridescenze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, op. cit., vol. I, pp. 15-17.

¹⁷ A. M. RIPELLINO, *Storia della Russia*, in ID., *Iridescenze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)* cit., vol. I, pp. 149-51.

agli sviluppi architettonici, alla cultura scientifica, alle arti, in margine a un'epoca, offrono un'«immagine diretta della civiltà di quel tempo» senza le inutili elucubrazioni dei cantori dell'ovvio che tendono all'attualizzazione forzata di eventi lontani del tempo e nello spazio. L'estetica della storia, per Ripellino, è un tratto peculiare della cultura russa che è «tutta fondata su una proiezione artistica della storia patria», dalle antiche cronache al romanzo sovietico. L'estetica della storia russa ha avuto la sua prima formulazione con Puškin, poeta e storico, che in *Boris Godunov* ha descritto il periodo dei torbidi (*smuta*), un'epoca paradigmatica della storia russa destinata a ripetersi (per ricordare il 1612 fine della *smuta*, dal 2005 il 4 novembre è celebrato come la Giornata dell'Unità Nazionale), e nella *Figlia del capitano* e nello studio storico sulla rivolta di Pugačëv ha definito i tratti peculiari dell'insensata e spietata rivolta russa che è ricomparsa sulla scena della storia nel 1917.

Precursore dell'estetica della storia russa è anche Gogol', poeta della demonia perennemente in fuga e maschera del vuoto come un clown tragico e metafisico. Nel presentare l'inedito *Gogoliana*, Rita Giuliani rileva l'ammirazione per Gogol di Ripellino: l'arte gogoliana è una anticipazione stravagante dei procedimenti futuristici ed è caratterizzata dal barocchismo del linguaggio e delle immagini. Ripellino rileva «tracce certe dell'arte gogoliana in un poeta come Majakovskij» e suggestioni gogoliane anche nel fantastico grottesco di Tommaso Landolfi¹⁸. La storia russa appare a Gogol' come la Prospettiva Nevskij generata da una «civiltà d'orpello» contaminata dallo spirito di imitazione ed emblematicamente rappresentata da Pietroburgo: lo stravagante ed errante popolo russo ha trasferito la capitale da Kiev-Kyiv alla fine del mondo, per cui Pietroburgo ha assunto la sembianza sconvolta della città dello scherno e della parodia dell'impero e come un giovane teppista che «non sta mai in casa, è sempre vestito per uscire e, facendo il bello al cospetto dell'Europa, scambia saluti con la gente d'oltremare».

¹⁸ Cfr. R. GIULIANI, *Introduzione*, in A. M. RIPELLINO, *L'arte della fuga*, introduzione e cura di R. Giuliani, Napoli, Guida, 1988, pp. 18-19.

Come rileva Ripellino, Gogol' raffigura la colossale oscenità estetica della volgarità (*pošlost*) che, invece di essere dileggiata, è diventata una parte essenziale dello spirito, delle tradizioni e dell'atmosfera generale della civiltà moderna. La *pošlost* è la trivialità compiaciuta di sé, che può assumere connotati violenti e distruttivi, raffigurati da Gogol' nei racconti di *Mirgorod*, fittizia patria di revisori impostori, simulacro hoffmanniano dell'identità ucraina rappresentato dal *Vij*, un mostro dal volto di ferro che uccide con lo sguardo, quale metafora dell'orrore metafisico suscitato dalle macchinazioni segrete della Russia di Nicola I.

La raffigurazione estetica della storia è centrale anche nell'epos della guerra partigiana in *Guerra e pace* di Tolstoj, dove emerge una concezione simbolica, suffragata da una riflessione filosofica, del processo storico. Anche Pasternak, per anni perseguitato dal marchio di infamia della incomprendibilità (*neponjatnost'*), è per Ripellino un esteta della storia che con il suo stupendo metaforismo ha compreso lo spirito dell'epoca della rivoluzione, più delle assordanti fanfare ideologiche. Il 15 settembre 1957, assieme a Evtušenko, Ripellino aveva incontrato a Peredelkino Pasternak, che lo aveva scambiato per un poeta georgiano, quale inconscia attestazione dell'estraneità di Ripellino che ha avuto come patria lo stil novo e la lingua di Dante considerata da Mandel'stam la «più dadaistica delle lingue romanze». Ripellino apprezza la biografia di Pasternak, considerandola in una prospettiva storica, in quanto caratterizzata da tempestosi passaggi da un cerchio di interessi all'altro (musica, filosofia, poesia), da insoddisfazione continua, da massimalismo creativo, dalla prontezza a buttar via anni di lavoro per una «seconda nascita»¹⁹.

L'estetica della storia di Ripellino si fonda anzitutto sulla visione del Palazzo di Cristallo, quale allucinazione del progresso infinito e dell'Esposizione universale come simbolo dell'adorazione della tecnologia nell'epoca della società delle masse e che sembra avere sede nella dostoevskiana Roulettenburg, capitale grottesca della frenetica dissipazione del capitalismo d'azzardo, quale metafora dell'instabilità della sorte in un contesto storico in cui anche il filisteismo del benessere forzato diventa

¹⁹ Cfr. A. M. RIPELLINO, *L'arte della fuga*, op. cit., pp. 39-81; E. EVTUŠENKO, *Autobiografia precoce*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 161-67.

inferno e bagno penale *sui generis*. Quale byroniano russo, Ripellino assume la fisionomia straniata del gentiluomo dall'aspetto beffardo e retrivo al fine di irridere alle scontraffatte e mistificatorie chimere della filosofia della storia. Come afferma in *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*²⁰, l'estetica della storia russa trae l'amore della compattezza da Puškin, poeta e storico dell'insensata rivolta russa; il ritmo musicale da Belyj e da Blok. Nell'epoca catastrofica della rivoluzione russa, Aleksandr Blok, «figlio di anni terribili», ha scritto che la storia culturale del XIX secolo è stata una lotta tra lo «spirito della civiltà umanitaria» e lo «spirito della musica». La cultura russa ha vissuto simultaneamente in due tempi e in due spazi: il primo spazio-tempo è presente nella coscienza civilizzata; il secondo è quello delle tempeste musicali (in primo luogo, la rivoluzione). In queste tempeste è risuonato un motivo «notturno, delirante», quale *Leitmotiv* di «danze macabre» che, come un folle funebre corteo, hanno celebrato il crollo dell'Umanesimo. La storia della Russia è, per Blok, nemesi: nel romanzo di formazione della cultura russa, con le sue cicliche peregrinazioni alla ricerca di un altrove, ogni generazione non compie il proprio completo sviluppo fino alla scepsi e all'assennatezza, ma viene inghiottita da ciò che la circonda. Al di là delle maschere del tempo storico, il volto della cultura russa, quale sembianza sconvolta, si trasfigura ciclicamente nelle tempeste musicali. In base all'estetica storica, il testo fattografico può diventare un autonomo poemetto in prosa con cesure, cadenze, metafore, divagazioni e sortite in campi adiacenti, come attesta lo stesso Blok che, sullo sfondo della rivoluzione del 1917, fa apparire l'ombra-spettro di Catilina bolscevico romano. Il poeta storico è come Majakovskij un Golia grande e inutile che si aggira nel labirinto dell'esistenza e della storia come un defunto alla ricerca del proprio *revenant* in attesa di resurrezione ed è come Esenin un teppista, un appestato che celebra festini alcolici in tempo di peste assieme al suo doppio uomo nero, un ospite pessimo. Le vicende di Majakovskij e di Esenin attestano l'impossibilità della vecchiaia del poeta, che non diventa cadente e canuto e sopravvive alla morte perché la sua vitalità irrompe prepotente e sovrumana sulla

²⁰ A. M. RIPELLINO, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 5-11.

pagina scritta. Ripellino non ama i trappisti del metodo critico perché avulsi dall'estetica e dalla storia, ma i teppisti poetocronachisti come Esenin, come scrive a Calvino il 28 novembre 1961 in una lettera che notifica la vittoria nel concorso relativo alla cattedra di Letteratura russa di Roma, nonostante le sue «stravaganze e capriole». Ripellino non vuole mettere giudizio e assumere una gravità cattedratica rinunciando alle donne, all'alcol e alla poesia. Fuggendo dalla trappa accademica, Ripellino cita Esenin, il poeta teppista («l'anima viva non si può mai rifare»), e respinge come Majakovskij «l'ignominioso buonsenso», anche se si definisce un visconte dimezzato con due parti di sé erranti ognuna per conto proprio²¹.

Giacinto Spagnoletti rileva l'esigenza di Ripellino di ridurre la storia a farsa, anzi ad evento misterioso, babelico, dove tutte le carte sono confuse e l'unica realtà che conta è il bisbiglio o il gemito, ancora umano, di chi spegne nella «giocoleria da baraccone» ogni residua illusione di vita. In Ripellino poeta coesistono «la storia e l'antistoria. La prima dipende dal calore con cui egli aderisce agli avvenimenti di ieri e di oggi, evocando i fantasmi più vicini al suo cuore, e soprattutto il fantasma della libertà come ipotesi sovrana di vita, che ha bisogno della sua festa, del suo carnevale, soprattutto quando questi gli sono negati dai portatori di menzogne, alfieri di un parallelo regno dell'ordine ingrandito e deformato in nome di certi ideali. In una delle poesie della prima parte di questa raccolta (*Molti leggono ancora "Mein Kampf"*) colpisce il riconoscimento del valore di quanti, come eroi «[...] si schiantano / sotto i loro tacchi di ghisa», e infine il ricordo disperato della dignità umana, che invano si tenterà di strappare nel «Nuovo Diluvio capace di ogni promessa, e ogni inganno»²².

Orfico cantore dello sradicamento, Ripellino ambisce a realizzare un diario poetico sui fatti del mondo, ritraendo

la desolata demonia di un consorzio tutto in faccende di violenza e di guerra, tutto soprusi, che rendono ancora più grandi la nostra fragilità e malsania, l'implacabile senso di morte che vegeta dentro di noi. Per dissipare i subbugli e il malessere, per sopravvivere alla torbidezza infernale dell'epoca, a questo brulichio di

²¹ A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, op. cit., p. 61.

²² A. M. RIPELLINO, *Scontraffatte chimere*, a cura di G. Spagnoletti, Roma, Pellicanolibri, 1987, pp. 4-6.

scontraffatte chimere, di spie, di segugi, di monatti, di teologi pazzi, non resta che ritornare a simmetrie cézannesche, a sequele di parole tangibili come oggetti, ed accendere mestiche di sfavillanti colori, brucianti girandole di analogie. Nei riquadri delle mie liriche si assiepa, come in armadi onirici, una congerie di ciarpe, un Merz di cianfrusaglie, reliquie ancora lucenti di un esiziale Diluvio... Queste reliquie eteroclitiche di una tassonomia scombinata, e perciò grifagne, museali, divengono gli attrezzi di un giocoliere²³.

Lo storico poeta è una sorta di archivista di Hoffmann che rileva l'inconcepibile e l'assurdo nella storia, cercando un punto di incontro fra la lezione dei moderni lirici slavi, tedeschi, francesi, e i congegni e le «meraviglie» del Barocco. Con la sua iridescente sapienza poetica, l'estetica della storia consente a Ripellino di irridere al fragoroso schianto del sapere provocato dalla volontà di ignoranza della meglio gioventù che condurrà inevitabilmente allo schematico e ideologico *Manuale dalle gambe corte* per un proletariato di eterni liceali. L'estetica della storia, invece, rivendica l'*apel'sinstvo* di Blok, l'insensato che mina le rassicuranti visioni del radioso avvenire.

Tra il XIX e il XX secolo, in Russia l'estetica della storia è stata formulata, in senso apocalittico-escatologico, da Rozanov e da Berdjaev. Nel poema d'ombre scientifico di Ripellino si avverte l'influsso del saggio di Rozanov *Comprensione estetica della storia* (1892) nel quale è stigmatizzato l'autoinganno della storia derivante dall'ignoranza del futuro²⁴.

L'inveramento storico di un ideale assoluto, peculiare delle filosofie della storia improntate all'ottimismo escatologico, conduce alla distruzione delle differenze e del movimento. Alla presunta scientificità delle filosofie della storia eudemonistiche Rozanov contrappone l'estetica della storia che fa emergere quella sofferenza tragica che le scienze sociali non contemplano, perché ritenuta un fattore transeunte e soggettivo. La vita della cultura estetica è incommensurabilmente più lunga di quella delle nazioni e degli Stati, come testimoniano le rovine dell'antichità, e tale superiorità dell'estetica è stata affermata, quale lotta per la bellezza, da Byron,

²³ Ivi, pp. 7-8.

²⁴ Cfr. V. V. ROZANOV, *Estetičeskoe ponimanie istorii*, in «Russkij Vestnik», 1892, n. 1 pp. 156-88; n. 2, pp. 7-35; n. 3, pp. 281-327.

il quale ha annunciato, con disgusto e orrore, l'avvento di un'epoca in cui il genio europeo si sarebbe estinto. L'estetica rileva in anticipo la morte che si annida implacabile nella vicenda storica delle istituzioni e per questo è scienza del dolore. In tal senso, la storia russa è esemplare perché oscilla tra la creazione di nuovi e inauditi mondi e la catastrofe, ed è contrassegnata, soprattutto a partire dall'epoca di Pietro il Grande, da cesure. Per comprendere questa intricata e complessa vicenda, lo storico deve raggiungere le vette della creazione artistica e rilevare le fonti estetiche dell'immagine storica, quale rappresentazione peculiare di un'iconografia cangiante che può essere compresa attraverso la geopoiesi e la cronopoiesi, quale unificazione attraverso l'arte dello spazio e del tempo. La geopoetica è l'erranza nei recessi più reconditi del tempo storico, disvelamento delle fondamenta introvabili della geografia letteraria. Le metafore geografiche e cartografiche di Ripellino derivano da Chlebnikov e dall'«angoscia dello spazio», e dalla reinvenzione irriverente e poetica della geografia codificata dalla politica, quale contraltare al *Kitsch* da fortezza che appare come una cartolina illustrata della speranza, quale rappresentazione del cattivo gusto ideologico e politico²⁵.

Gli strati più occulti ed epici del tempo storico hanno una scaturigine poetica: come rileva Ripellino, Pietroburgo è anche una creazione di Puškin, di Gogol' e di Dostoevskij; questa storia apocrifa sorta dall'intreccio tra spazio poetico e tempo apocalittico ha annunciato, nel XX secolo, la fine dell'epoca imperialista e borghese e l'avvento del comunismo, quale inveramento dell'utopia sulla terra. All'epoca della costruzione del socialismo è comparsa sulla carta geopoetica della Russia l'anti-Pietroburgo: Čevengur, la città utopica protagonista del romanzo di Andrej Platonov. L'estetica della storia russa si associa, attraverso il cosmismo di Fëdorov, al mistero della resurrezione. L'ansia di risorgere in un più puro avvenire coincide con il desiderio di trasformare lo statuto ontologico dell'universo.

²⁵ A. CORTELLESA, *Rivestire di nomi l'abisso. Note per un itinerario in Ripellinia*, in «Ermeneutica Letteraria», V, 2009, pp. 115-34.

Alla fine degli anni Sessanta, Ripellino, recensendo il libro di Nikolaj Poltorackij²⁶, riscopriva la filosofia della storia di Nikolaj Berdjaev, perché, soprattutto dopo la fine della Primavera di Praga, risultava ineludibile valutare le azioni sovietiche nel «generale contesto della storia russa, istituendo confronti fra la tirannia degli zar e la caparbia dei regolisti che tengono oggi il Cremlino»²⁷. Il 29 settembre del 1922, Berdjaev, assieme a un centinaio di intellettuali non allineati, era salpato da Pietrogrado con la nave dei filosofi: per esplicito ordine di Lenin era espulsa dalla Russia sovietica quella *intelligencija* protagonista del Rinascimento filosofico e religioso dell'inizio del XX secolo. Con l'espulsione dell'*intelligencija* non allineata, la cultura russa ha subito una biforcazione, quale contrapposizione tra la dogmatica ideologica sovietica e l'*emigrkul't* (cultura dell'emigrazione), che è stata una sorta di età d'argento in esilio. Nell'*emigrkul't*, infatti, continuarono quelle diatribe istorisofiche sulle questioni maledette e sull'«impeto apocalittico» del male nella storia. Interrogandosi sulle lontane radici e sulle premesse del delirio dello Stato sovietico nel 1968, Ripellino afferma con convinzione l'idea della sostanziale continuità storica tra l'impero russo e l'Urss. Al di là delle ostentazioni dell'internazionalismo proletario, quale affermazione della sovranità limitata dei paesi dell'Europa centro-orientale inclusi nel blocco sovietico, la politica imperiale sovietica era il proseguimento con altri mezzi della politica oppressiva dei tempi zaristici. Al fine di comprendere tale continuità storica, Ripellino fa riferimento alla «preveggenza mostruosa» di Dostoevskij, prima ipostasi dell'estetica della storia del Rinascimento religioso dell'inizio del XX secolo. Le figure dei perfidi e dispotici ideologi, Šigalëv e Verchovenskij, nei *Demoni* appaiono a Ripellino come gli archetipi di Brežnev e dei suoi complici. La coscienza di tali connessioni è stata ravvisata da Ripellino meditando sulla raccolta di saggi *De profundis* redatta dai principali esponenti del Rinascimento religioso russo nel 1918, e pubblicata e

²⁶ N. P. POLTORACKIJ, *Berdjaev i Rossija. Filosofija istorii Rossii u N. A. Berdjaeva*, New York, Obščestvo Druzej Russkoj Kul'tury, 1967.

²⁷ A. M. RIPELLINO, *Čičikov conquista il Cremlino*, in ID., *Iridescentze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)* cit., vol. II, pp. 595-99.

immediatamente sequestrata nel 1921. Pur apprezzando la tendenza religiosa e metafisica del pensiero russo inaugurata con la pubblicazione di due altre raccolte, *I problemi dell'idealismo* (1902) e *Vechi* (1909), Ripellino non condivide le attribuzioni delle colpe storiche che gli autori di *De profundis* riversano sull'*intelligencija* populista, quale causa prima del sovvertimento del 1917, riducendo tutto il travaglio della rivoluzione a una manovra dell'utopismo razionalistico avverso a ogni trascendenza.

Ripellino afferma di apprezzare l'affermazione del poeta praghese Vladimir Holan, secondo la quale «senza uno schietto trascendentalismo nessun palazzo si potrà innalzare». Tuttavia il pregio precipuo di *De profundis* consiste sia nell'antiveggenza con la quale sono precorse le deformazioni future del regime sovietico sia nell'acutezza con la quale sono indagati i presupposti e i recessi della mentalità e dell'intolleranza dei bolscevichi nella tradizione e nella letteratura russa. Dal punto di vista dell'estetica della storia, Ripellino definisce illuminante il saggio di Berdjaev *Gli spiriti della rivoluzione russa*, che stabilisce una corrispondenza paradigmatica tra la rivoluzione e i personaggi e le dottrine di Gogol', di Dostoevskij e di Tolstoj²⁸. Contrapponendosi agli schemi stereotipati della critica sociologica, Berdjaev considera la storia come mito, quale realtà di ordine diverso dal dato empirico oggettivo. Il mito è il racconto conservato nella memoria popolare di un avvenimento passato che trascende i confini della fatticità oggettiva esteriore e dischiude la «fatticità ideale soggettivo-oggettiva»²⁹. Le considerazioni estetiche di Berdjaev sul senso della storia non solo svelano il carattere metafisico dell'idea di progresso, ma pongono una *suspence* interrogativa dirimente: esiste un senso superiore della storia?

Se avesse soltanto un senso terreno immanente e fosse considerata solo nella prospettiva del torrente distruttore del tempo, la storia sarebbe assurda, perché «tutte le difficoltà fondamentali collegate alla natura del tempo non sarebbero risolvibili

²⁸ N. A. BERDJAEV, *Gli spiriti della rivoluzione russa*, in *Dal profondo. Raccolta di saggi sulla rivoluzione russa*, a cura del Centro studi Russia cristiana Milano, Milano, Jaca Book, 1971, pp. 55-92.

²⁹ Cfr. N. BERDJAEV, *Il senso della storia. Saggio di una filosofia del destino umano*, Milano, Jaca Book, 1971.

oppure la risoluzione sarebbe fittizia, apparente, non vera». Dal punto di vista dell'estetica tragica, le illusioni provenienti dalla divinizzazione del futuro appaiono allucinazioni inconsistenti come nel caso della rivoluzione russa, che ha portato alla luce le malattie che si celano all'interno della vita di un popolo, ricomponendo in modo diverso sempre gli stessi elementi e riprendendo i vecchi personaggi in nuove vesti. Nella Russia rivoluzionaria si incontravano a ogni passo gli immortali personaggi di Gogol' e di Dostoevskij, e la dialettica metafisica di Dostoevskij e la riflessione morale di Tolstoj definivano il corso interiore della rivoluzione. Le intuizioni artistiche degli scrittori dell'«Età dell'oro» della letteratura russa hanno trasceso la loro epoca e sono diventate fondamentali per cercare la soluzione dell'enigma delle calamità e delle disgrazie apportate alla Russia dalla rivoluzione. In base a tale estetica della storia, secondo Ripellino, Berdjaev, come Rozanov, vede in Gogol' un «pittore di musci demoniaci, di maligne entità metafisiche, eternamente presenti della vita russa, e si accorge che quei grifi e grugni, prosperati dall'autocrazia e dalla servitù della gleba, riaffiorano nei giorni della rivolta, nascosti da involucri di fraseologia». L'elemento gogoliano della rivoluzione russa è definito da Berdjaev come il più tenebroso e il più disperato. D'altro canto, come aveva previsto Dostoevskij, profeta della rivoluzione, la passione frenetica per «l'uguaglianza spinta al non essere», il sospetto per ogni alterità, l'insofferenza e la paura per il pensiero creatore e originale e l'obbedienza forzata ai dogmi codini aveva contribuito all'affermazione del dispotismo illimitato sovietico. Berdjaev afferma, inoltre, che Tolstoj è un antesignano del costume bolscevico, perché ha considerato autentica solo la vita comunitaria, una vita senza personalità né divario qualitativo: credendo che le qualità individuali siano un male e un peccato, il Tolstoismo ha fornito una giustificazione etica ai «trucchi del nichilismo».

Per Berdjaev, Tolstoj è una sorta di incentivo all'apocalisse, uno spirito tentatore della «schiera dell'Anticristo» che ha trovato facile *humus* nell'anima dell'uomo russo che «non sente l'inscindibile vincolo tra i diritti e i doveri» e «annega in un irresponsabile collettivismo». Sebbene condivida l'estetica della storia

di Berdjaev, Ripellino ritiene che la «macchina di salvazione» progettata dagli spiritualisti di *De profundis*, quale risveglio di quella coscienza religiosa capace di sottrarre la Russia all'arbitrio dei demoni, non è «meno vaneggiante e massiccia della macchina ugualitaria» sovietica.

Negli anni Sessanta, i giovani intellettuali sovietici stavano riscoprendo la lezione dello spiritualismo russo, ma Ripellino sembra preferire le piccole frasi modeste come quella di Masaryk: «La verità finirà col trionfare» o come il «Non disperate!» che si leggeva sui timbri postali cecoslovacchi. Nel contempo, però, Ripellino attribuisce alla filosofia della storia di Berdjaev il merito di illuminare sulle taglienti antinomie della Russia che nella sua sconfinatezza territoriale e ideale appare da un lato come «la più antistatale, la più antipolitica, la più anarcoide» (nel XIX secolo Leont'ev, il Nietzsche russo, era convinto che l'anarchia fosse consustanziale all'essere russi), mentre dall'altro è il più burocratico e il più vessatorio impero del mondo³⁰. L'enigma della filosofia della storia russa consiste nel fatto che un popolo nemico della statalità organizzata sia stato nel corso dei secoli e in forme diverse lo sgabello obbediente di un massiccio e severo dominio autocratico, per Leont'ev effetto di infiltrazioni tedesche e tartare.

Come per Pëtr Čaadaev, filosofo e dandy ottocentesco che ha rilevato le priorità estetico-artistiche nella nascente storiografia russa, anche per Ripellino la storia russa è condizionata dal fattore geografico, per cui né l'impulso della rivoluzione né «l'eroicità da ballata» della Grande Guerra Patriottica hanno scalfito la secolare consuetudine dello *smirenje*, la rassegnazione popolare ai soprusi di un potere dispotico. La sconfinatezza della Russia, per Ripellino, ha per contrappeso il giogo di una statalità soffocante e, dal punto di vista geopoetico, appare determinante per lo scorrere del tempo storico «quella dimensione infinita, quella fuga di lontananze, quella “pianurità” (*ravninnost'*), che ha influito sull'indole della gente russa e sulla stessa sostanza dell'ortodossia: «dolce, serena» a detta di Rozanov «senza Monti Bianchi, senza tempeste. Senza pericolosi ghiacciai né scintillio di cime

³⁰ A. M. RIPELLINO, *Quando Dioniso passeggia nella steppa*, in ID., *Iridescenze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)* cit., vol. II, pp. 605-608.

nevate». La geopoetica della Russia può spiegare, per Ripellino, perché l'immenso sommovimento della rivoluzione sia rifluito nell'alveo dell'obbedienza e perché sotto il drappeggio dell'ideologia abbia continuato a grugnire il mondo torvo e cerimoniale di Ivan il Terribile: gli ideali dell'Ottobre sono stati sostituiti da uno statalismo asiatico, con una burocrazia ipertrofica e con organi di sicurezza più occhiuti dell'*ochrana* zarista. Nell'epoca dell'edificazione del socialismo i poemi sovietici tendevano a risolversi in allegorie e visioni che contrastavano con il dogma del realismo socialista, e il nome di Stalin era reiterato fino alla monotonia, quale eroe degli eroi che non conosceva ostacoli sulla via dell'inveramento storico del radioso avvenire. Stalin era definito il Grande Architetto e condottiero nell'ora del pericolo ed era rappresentato come un «nume di una mitologia socialista, genio tutelare e padre del suo popolo, non diversamente da com'erano visti nelle odi trionfali del settecento Caterina II e Potëmkin»³¹. A tal proposito, Ripellino rileva una straordinaria analogia tra la poesia russa del XVIII secolo e quella sovietica, per la comune tendenza all'allegoria, per certi schemi razionalistici e astratti e per «il linguaggio enfatico che, può sembrare un paradosso, coincide, sebbene arricchito di influssi popolari con quello dell'ode d'allora».

Ripellino concorda con Berdjaev quando afferma che i russi hanno «brama di un'altra vita, di un altro mondo, perenne insoddisfazione di ciò che esiste. La tendenza escatologica appartiene alla struttura dell'anima russa». Il «ramigare spirituale» attesta l'ansia escatologica, «l'attesa che il finito abbia fine, che la verità definitiva si sveli, che nel futuro ci sia una epifania inabituale». Nonostante i legami con la realtà delle diverse epoche, dal punto di vista dell'estetica la storia russa appare come una rassegna di spettri, un teatro d'ombre, proiezione di incubi, lemuri da lanterna magica. L'estetica della storia rileva la precarietà illusionista delle diverse istoriosofie e pone la questione della precarietà transeunte popolata di *idola theatri*, farsa spettrale; l'avvicinarsi delle ombre nasconde abissi stagnanti, idoli informi che popolano una scena storica dominata dall'istinto di pellegrinaggio di colonizzazione e

³¹ A. M. RIPELLINO, *Notizia sulla poesia sovietica d'oggi*, in ID., *Iridescenti. Note e recensioni letterarie (1941-1976)* cit., vol. I, p. 166.

di trasmigrazione determinata dalla situazione politica di un secolo tra i più rischiosi, ingarbugliati e briganteschi.

Come Dante, Ripellino ha i suoi Virgili che sono Majakovskij, Chlebnikov e Mandel'stam al fine di celebrare il rito di addio alla cultura del passato, al freddo boreale di anni sgomenti, contrassegnati dal palpito di Pietroburgo-Petropoli sospesa nel vuoto, mostruoso vascello a una terribile altezza: la Russia appare come il Vascello Folle di Olga Forš che consegnava all'archivio della storia gli estremi paradossi del periodo pietroburghese, quale invenzione estetica di Puškin e di Dostoevskij, affinché si potesse cambiare più velocemente la Russia nelle quattro lettere dell'acronimo URSS e amputare forme del passato non ancora soppresse dal tempo³².

La tragedia delle avanguardie artistiche e i topi di regime ovvero la teatralizzazione della storia

La concezione estetica e polifonica della storia ha indotto Ripellino a privilegiare le epoche di soglia, di trapasso verso la costruzione di un mondo nuovo come opera d'arte totale. Tale ricerca ha come guida la *russkaja chandra*, quale straniamento dell'esistenza che nega l'essere presente ed è rimembranza angosciata di un tempo superfluo e fervente di azioni inutili.

La *russkaja chandra* è errante e sconfinata come la geografia russa e induce alla riflessione istoriosofica sul destino storico della Russia. «Il tempo nuovo è quello dell'ansia e dell'inquietudine. Colui che comprende che il senso della vita umana è racchiuso nell'inquietudine e nell'ansia cessa di essere un borghese. Egli non sarà più una nullità soddisfatta di sé stessa, ma un uomo nuovo, una nuova fase dell'artista»: così scriveva nel 1918 Aleksandr Blok in un articolo che avrebbe dovuto fungere da introduzione al saggio di Richard Wagner *L'arte e la rivoluzione*.

³² Cfr. A. M. RIPELLINO, *Note sulla prosa di Mandel'stam*, in ID., *Iridescenze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)* cit., vol. II, pp. 521-29; O. D. FORŠ, *Il vascello folle*, Roma, Lucarini, 1991.

Wagner era il profeta della grande sintesi artistica e della rivoluzione come opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*), quale sintesi superiore di tutte le arti ed esplicitazione della loro massima perfezione. La Rivoluzione era destinata a dare vita a un'"opera d'arte suprema" che avrebbe contenuto «lo spirito dell'umanità libera». Liberato dal giogo degradante della schiavitù universale, il proletariato, per Wagner, si sarebbe elevato all'umanità artistica, al di là della barbarie civilizzata. Solo la forza onnipotente della Rivoluzione avrebbe consentito di raggiungere tale scopo, decretando il definitivo oltrepassamento della crisi della civiltà. Facendo proprio il retaggio rivoluzionario di Wagner, Bakunin e Marx, Blok affermava che la grande rivoluzione universale avrebbe distrutto la «menzogna secolare della civiltà» per far raggiungere al popolo le altezze dell'umanità artistica, rendendo agli uomini la «pienezza di un'arte libera»³³. Per Ripellino, Blok è il poeta che canta i fatti concreti contro i quali urta il sogno fragile della Bellissima Dama mistica, evocazione dell'Eterno Femminino e simile alla fiabesca principessa-cigno dei quadri di Vrubel'. Svanito il mondo onirico della Bellissima Dama, Blok è scivolato nella sfida oratoria fremente dei poemetti turbolenti, *Gli Sciti* e *I Dodici*, quale ritorno di una primitività selvaggia.

La Russia, per Ripellino, è stata allevata alla scuola dei mongoli e degli europei e tale doppia identità è emersa in maniera tumultuosa e infuocata all'epoca della rivoluzione con un linguaggio da Apocalisse: nel guidare il drappello bolscevico, il Cristo di Blok vuole strapparsi dalla terra e immergersi nelle lontananze irraggiungibili assieme alla Russia, quale sesto continente, un regno ricreato dai simbolisti russi che assume la sembianza sconvolta di un quadro di Böcklin con l'apparizione di esseri mitologici, ninfe e centauri, accanto alla morte che cavalca attraverso un paesaggio d'autunno. Il misticismo estetizzante del simbolismo russo, derivante da Dostoevskij e da Wilde, ha reiventato l'epoca delle tre rivoluzioni russe (1905-1917) rilevandone, attraverso lo spirito della musica, il pathos dionisiaco. Come in Hoffmann e in Dostoevskij, nella rivoluzione russa ricorre il motivo dello

³³ A. A. BLOK, *Isskystvo i revoljucija (Po povody tvorenija Richarda Wagnera)*, in «Znamja Truda», 19 janvarja 1918.

sdoppiamento e la storia assume la configurazione di una cupa mascherata: al centro campeggia il domino, figura di primo piano di *Pietroburgo* di Belyj, quale apparizione del destino che «scrolla la cenere del passato»³⁴. Ripellino immerge la storia dell'Età d'argento della cultura russa, con le sue mascherate simboliste, in un mondo teatrale creato da Djàgilev, Stanislavskij, Čechov e Mejerchol'd che da una parte annunciava, attraverso la teatralizzazione della vita, l'avvento della rivoluzione, mentre dall'altra, esulando dal chimerico costruttivismo ideologico, procedeva alla teatralizzazione della rivoluzione, rivelandone il trucco e l'anima³⁵.

Per Ripellino, la rivoluzione aveva scatenato l'inventiva di artisti e di poeti, cui parve di poter finalmente «dar vita in quel rovinio alle più strampalate utopie, di poter trasformare la Russia in una contrada di castelli in aria e chimere». Mentre i costruttivisti volevano ridurre l'arte a razionale processo produttivo, Chlebnikov, che aveva annunciato l'avvento dello scompiglio rivoluzionario nel 1917, farneticava di assoggettare l'intero consorzio umano a un governo di futuristi, insigniti del titolo di Presidenti del Globo Terrestre, di riconoscere alle scimmie il diritto di cittadinanza e di considerare l'Islanda come unica zona di guerra. Fra tutti i futuristi, Chlebnikov è un continente parte, un istrione solitario, «il più sfuggente e il più misterioso. Attraversa quegli anni di soqqadro e tormento, solitario, randagio, in disparte»³⁶. La fattografia non era ridotta a stenogramma degli eventi, simile al rapporto di un gendarme, e le avanguardie volevano dissolvere l'illusività del realismo nella trasfigurazione fantastica del capriccio, in una sequenza asintattica di eterogenee trovate. Precorrendo Artaud, le avanguardie propugnavano un teatro irritante e crudele e Mejerchol'd fu considerato lo scopritore di americhe teatrali, autentico rivoluzionario dell'arte: tutta l'epoca, per Ripellino, ruota intorno alle mirabolanti invenzioni all'eccentrismo biomeccanico di Mejerchol'd che ha influenzato anche gli esperimenti cinematografici di Ejzenštejn. Il funambolismo di Mejerchol'd, con le

³⁴ A. M. RIPELLINO, «*Pietroburgo*»: un poema d'ombre, in A. BELYJ, *Pietroburgo*, Milano, Adelphi, 2014, pp. 9-46.

³⁵ Cfr. A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1974.

³⁶ Cfr. A. M. RIPELLINO, *Alla scoperta di Chlebnikov*, in ID., *Saggi in forma di ballate*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 151-52.

sue scene-baleni, è stato oggetto della satira di Bulgakov che, in *Le uova fatali*, ridicolizza l'eccesso di atletica spericolata del teatro circense, fondato sulla liturgia di clown e sul trasformismo ininterrotto, immaginando che il regista sia morto nel 1927 durante una messinscena del *Boris Godunov* di Puškin, perché gli sono crollati addosso i trapezi con i boiari nudi. Le avanguardie russe sono considerate da Ripellino sia come un irripetibile prodigio storico-artistico sia come antidoto contro l'austerità ideologica e l'asfittico realismo oleografico: egli contrappone il clima di leggenda dell'avanguardia alla poesia erariale dei tediosi seminaristi dell'ideologia.

Il futurismo russo si poneva nel solco della tradizione e delle favole mitologiche e i cubofuturisti, guidati da Chelbniev, stigmatizzarono quegli avanguardisti russi che nel 1914 accolsero Marinetti, rilevando trine di servilismo su pecore ospitali. Mentre Marinetti indulgeva nella celebrazione della civiltà delle macchine, i *budetljane* cercavano il futuro nell'origine e amavano le civiltà remote e le vicende mitologiche: in Russia il futurismo era una rivolta dell'Asia scitica e panmongolica contro l'Europa; lo stesso Occidente era orientalizzato e gli spettri asiatici erano un incubo cosmico. Affermando il primato della libera estetica della storia, il teatro d'avanguardia divenne la tribuna polemica contro l'asservimento della rivoluzione al filisteismo burocratico ed economico del periodo della Nep.

Ripellino considera la vicenda delle avanguardie russe come l'acme dell'estetica della storia, perché, mentre nel mondo reale scompariva, la rivoluzione era assorbita dal teatro: a partire dalla recita di *Mistero buffo* (*Misterija-buff*) di Majakovskij per il primo anniversario della rivoluzione (7-9 novembre 1918) al Teatro del dramma musicale (regia di Mejerchol'd e scenografia di Malevič), la rivoluzione fu trasformata in spettacolo, in un *work in progress* che poteva essere cambiato, rendendolo contemporaneo e aggiornato ai tempi delle future messinscene³⁷.

Nonostante le miserie e le epidemie dell'epoca del comunismo di guerra, la Russia era impegnata in una recita e i tessuti vivi erano trasformati in tessuti teatrali.

³⁷ Cfr. A. M. RIPELLINO, *Majkovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959.

Allo scenario del potere sovietico si contrapponeva lo scenario del teatro d'avanguardia con la sua mirabile fioritura negli anni Venti. La recita della rivoluzione aveva come sfondo un museo anatomico popolato di silhouette deformi, alla mercé del cupo dio delle tempeste, e di manichini simili agli umiliati e offesi di Dostoevskij. Prevaleva l'inquietudine mistica tra icone e attesa della resurrezione annunciata dalla filosofia della causa comune di Nikolaj Fëdorov. Il teatro d'avanguardia, sulla scia del Cosmismo, rappresentava fantasiose visioni utopiche planetarie, riprendendo gli stilemi del teatro da fiera popolare. L'estetica d'avanguardia si basava su una visione hoffmanniana della storia che appariva come una gigantesca bambola di cartapesta che versava lacrime rituali o come una macchinosa armatura gremita di spettri e di larve grottesche. Nella contrada fantastica del teatro d'avanguardia la storia appariva popolata da automi che sembravano seguire l'astratto lineare nella metafisica del progresso storico, mentre da quel campionario allegorico di orridi manichini trapelava l'ambiente reale della città russa con le sue folle umiliate e con i suoi stridenti contrasti.

Ripellino considera il teatro d'avanguardia degli anni Dieci e Venti una sorta di poetocronaca della rivoluzione come diluvio universale e come mistero, in ciò che era grande, e buffo, in ciò che era ridicolo. Le avanguardie registravano il linguaggio della folla e dei giornali e, tra le pareti di un circo, appariva la miniatura di un mondo nuovo che oscillava tra sacro e burlesco, mentre la rivoluzione assumeva un'ampiezza cosmica, quale itinerario verso la Terra Promessa. Come nei misteri medievali il grottesco prevaleva sul sacro, anche se le avanguardie ricercavano un'analogia tra la storia sacra e la rivoluzione: per Belyj Cristo è risorto come mistero universale; per Blok, Cristo guida la marcia delle guardie rosse nella bufera per le strade nevose di Pietrogrado; Esenin concepisce la rivoluzione come l'avvento di un nuovo Nazareth, di un primitivo paradiso contadino; Stanislavskij nel 1920 metteva in scena *Caino* di Byron, ponendo la rivoluzione dalla parte di Caino.

Pur stigmatizzando il poema *Lenin* (da lui tradotto nel 1967), che riduceva l'autore a una sorta di trombonesco Monti della rivolta, Ripellino considera

Majakovskij il miglior fabbro dell'estetica teatrale della rivoluzione insidiata dalla meschinità filistea³⁸. Nell'epos ironico-lirico di Majakovskij, scevro dal realismo della *partijnost* e dalle decrepitezze del manierismo futurista, risuona il rombo-ritmo del tempo musicale dell'impetuosa rivoluzione-amore, «scatenato carnevale dei giorni irrequieti», che si era spenta nella cenere degli anniversari, facendo apparire la spettrale Repsovia come il paese dei sepolcri nel quale si poteva sfogliare solo il «volume delle tombe».

Lo scisma della rivoluzione dall'amore respinge ai margini del mondo nuovo colui che soffre e continua a ribellarsi. La rivoluzione d'ottobre aveva realizzato solo la prima parte del suo programma, la distruzione, e non aveva forgiato l'uomo nuovo ma l'*homunculus* sovietico neofilisteo, compiaciuto della propria esistenza volgare ed eterodiretta dalla catechesi ideologica. Majakovskij ha infranto la dogmatica della feccia filistea, mostrando che la vita non era diventata più felice e che l'edificazione del socialismo non aveva abolito la sofferenza personale. Mentre la nuova terra e il nuovo cielo del socialismo apparivano come un mistero buffo con un triste finale aperto, il suicidio di Majakovskij è un mistero tragico intorno al quale si è sgranato il rosario delle illazioni, delle rivelazioni e dei pettegolezzi: per Ripellino, la turba dei critici e dei testimoni, «turisti fastidiosi», ha impedito di vedere il vero volto di Majakovskij, artista polifonico e poeta in amore che non può essere ridotto al vieto cliché di bardo della rivoluzione. A tal proposito, Ripellino attribuisce un significato emblematico a *La cimice*, commedia fantasmagorica non dissimile da *Il sogno di un uomo ridicolo* di Dostoevskij: il futuro costruttivistico non è molto diverso dall'Arcadia dostoevskiana, contrada onirica delle creature senza peccato: Prisyppkin, eroe della commedia, inocula, come l'uomo ridicolo, alla società del futuro i germi del filisteismo. Il nuovo mondo sembra destinato a un'apocalissi triviale e sguaiata, quale trionfo della *pošlost'* gogoliana, che si manifesta come furiosa allegria di una festa nuziale. Il futuro è simile a un Eldorado asettico, un mondo del conformismo e della massificazione livellatrice posseduta dalla smania dell'ordine e dal timore per la

³⁸ Cfr. V. MAJAKOVSKIJ, *Lenin*, Torino, Einaudi, 1967; A. NIERO, *Angelo Maria Ripellino e il "suo" Lenin di Majakovskij*, in «Europa Orientalis», 37, 2018, pp. 121-58.

fantasia e per l'eccentrismo. L'avvenire del comunismo si configura come una sorta di puritana Cayenna, di manicomio della nettezza, una confraternita di insopportabili coribanti.

Negli anni Sessanta il sogno ideologico dei ridicoli topi di regime era stato infranto dagli assordanti appelli della letteratura del dissenso e in particolar modo da Solženicyn, il «primo rapsodo dell'agonia di milioni di condannati innocenti» nel Gulag staliniano. Scrittori, scribi e scrivani di regime avvolti dalle fitte tenebre del IV Congresso degli scrittori sovietici apparivano a Ripellino come «una folta radunanza di mummie sincronizzate, un così dovizioso museo delle cere», una plebe di austeri «faticatori della penna» destinata all'oblio³⁹. Nel 1967, Ripellino rilevava un'aria di caserma, a causa del tono a martello e per il contenuto stesso di molti interventi, come quello di Simonov imperniato sulla guerra e di altri che incitavano alla lotta ideologica, magari creando canzoni che aiutassero nella lotta l'eroico popolo del Vietnam. Mentre Evtušenko era ormai un «frondista da turismo» e uno pseudoribelle autorizzato, l'estetica della storia era affidata al *samizdat* e Ripellino aveva avuto occasione di leggere il dattiloscritto di un'opera di Arkadij Belinkov, allievo dei formalisti, sulla decadenza dell'*intelligencija* dopo la rivoluzione, una sorta di requiem incentrato sulla figura di Jurij Oleša, autore di *Invidia*, un affresco vischioso di una generazione che, come ha affermato Jakobson, ha dissipato i propri poeti, quali martiri dell'edificazione del comunismo.

Sinjavskij, condannato come dissidente nel 1966 insieme a Daniel', stava scrivendo in prigionia uno studio sul fato nel teatro di Shakespeare, mentre il potere sovietico, come ai tempi di Ivan il Terribile, sembrava propenso ad assolverlo se avesse indirizzato una lettera di pentimento, una supplica di perdono. Ripellino ammirava la rassegnata freddezza di Solženicyn nel rievocare le varie stazioni della sua *via crucis* nei campi di lavoro forzato e le fasi della sua malattia. Invece di macinare rancori, Solženicyn offriva alcuni spunti di meditazione sulla storia: l'incertezza del giudizio sugli avvenimenti contemporanei; il dubbio sull'opportunità

³⁹ A. M. RIPELLINO, *I topi di regime*, in ID., *L'ora di Praga. Scritti sul dissenso e sulla repressione in Cecoslovacchia e nell'Europa dell'Est (1963-1973)*, op. cit., pp. 219-25.

di uscire dall'ombra come scrittore in un'epoca di persecuzioni; l'angoscia, tipicamente russa, dinanzi alla misteriosità del futuro.

Solženicyn, inoltre, aveva inaugurato una nuova epoca dell'estetica della storia con *Agosto 1914*, primo nodo del romanzo-saggio *monstre* sulla rivoluzione *La ruota rossa*. Come un Tolstoj del XX secolo, Solženicyn insiste sulla fattografia per il desiderio di ricostruire la verità in un paese come l'Urss che, per Ripellino, aveva «sgarbatamente manipolato la storia»⁴⁰. La ricerca storico-estetica di Solženicyn è animata dal gusto del documento, quale variegato utilizzo delle fonti dell'epoca dai frantumi di notizie, ai giornali e alla réclame: l'occhio fotografico di Solženicyn consente un montaggio cinematografico delle fonti e il romanzo appare come una sorta di cinegiornale. Nel descrivere l'impreparazione dell'esercito russo all'inizio della Prima guerra mondiale, Solženicyn riprende la lacerante mestizia di Blok.

Ripellino rileva in Solženicyn, come in Pasternak, l'ansia di spiritualismo (anche se la censura sovietica vietava di scrivere Dio con la maiuscola) unita alla fede nella tecnologia. Solženicyn è avverso ai rivoluzionari perché avulsi dalla realtà e perché osteggiano l'opera di tecnici e ufficiali che costruiscono l'avvenire della Russia, subordinando le ubbie ideologiche al dovere nazionale. Sottraendo la complessa vicenda della rivoluzione alla menzogna ideologica, Solženicyn fonda la propria estetica della storia su uno «splendido e raro russo», restituendo classicità alla lingua nazionale, e su due tesi: la vanità di ogni rivoluzione perché non si può interrompere il flusso dell'organico sviluppo di un paese; alla vigilia della Prima guerra mondiale la Russia non era una «letargica e fatiscente contrada» ma un corpo robusto che si stava avviando sulla strada del progresso europeo e stava per uscire dall'arretratezza. In un'età che è precipitata verso la rivoluzione, la Russia è tornata ad errare verso un nuovo cielo e una nuova terra, quale manifestazione dell'assenza di asilo. L'estetica della storia è sfuggita all'infida macchinaria dell'Unione degli scrittori sovietici, perché una critica impigliata negli schemi ideologici, per Ripellino, ignora la sostanza del messianismo ironico e istoriosofico della letteratura che è

⁴⁰ A. M. RIPELLINO, *Poi venne Lenin*, in ID., *Iridescenti. Note e recensioni letterarie (1941-1976)* cit., vol. II, pp. 715-20.

rinato con i «decabristi sovietici», che hanno creato un ponte tra gli anni Venti e gli anni Sessanta: nell'epoca del dissenso, l'estetica della storia non solo ha ritrovato lo splendore e l'originalità, ma, come nel caso di *Sopravviverà l'Unione Sovietica fino al 1984?*, pubblicato nel 1969 dallo storico e testimone del futuro Andrej Amal'rik, ha previsto il crollo finale del sistema sovietico.

Sullo sfondo della fase crepuscolare dell'esperimento sovietico, evidente dopo l'occupazione di Praga città d'oro e della Cecoslovacchia, ricomparivano, coperti dal leucoplasto ideologico, gli spettri e i vecchi traumi della storia russa: Ivan il Terribile con la pelliccia fino a terra, il Grande Inquisitore, i metodi gendarmereschi degli zar al fine di creare, con il camuffamento dell'internazionalismo, un duro sistema coloniale, una sorta di umiliata *gubernija* con «vassalli obbedienti che si divorano tra loro come ragni in un barattolo».

Lo stile dell'estetica della storia russa di Ripellino è il barocco espressionistico e autunnale quale prova di resistenza alle insensate asperità della storia e all'indifferenza degli uomini. Ripellino concepisce l'estetica della storia come un *katechon* ironico e fantasmagorico contro il permanente stato d'assedio ideologico e imagologico in cui versa la storia contemporanea. In base all'estetica della storia, Ripellino ha scritto uno sconfinato poema d'ombre e ha forgiato una nuova scienza spettacolo radicata nell'esistenza e nell'intreccio tra varie arti (storia, letteratura, pittura, teatro), al di là di ogni asfittica definizione accademica che egli stesso considerava come una pietra tombale, come una mummificazione *ante mortem*.

Come per Benjamin, anche per Ripellino la storia, considerata dal punto di vista estetico-escatologico, è simile all'*Angelus Novus* di Klee che ha il viso rivolto al passato e guarda alla concatenazione degli avvenimenti come a un'unica catastrofe che ammassa incessantemente macerie. L'Angelo vorrebbe destare i morti e riconnettere i frantumi delle diverse epoche, ma la bufera del progresso lo spinge inarrestabilmente nel futuro. Come Benjamin, Ripellino fa riferimento all'automa vestito da turco e giocatore di scacchi del barone Wolfgang von Kempelen, che, in realtà, aveva nascosto dentro al turco un ufficiale polacco che, in seguito a uno

scontro con i russi dopo la spartizione della Polonia del 1772, aveva perduto le gambe: il polacco privo di gambe era un giocatore di scacchi e guidava per mezzo di fili la mano del manichino. Con il polacco nel turco e con il turco in una cassa, Kempelen si recò in Russia e riuscì ad ammagare Caterina II, che si convinse a giocare a scacchi con l'automa. A questa vicenda due teatranti, con la consulenza dell'illusionista Robert-Houdin rinnovatore dell'arte magica, consacrano un dramma, *La Czarine* (1868), che si concludeva con le «fragorose scene di rivolta di Pugačëv: il brigante e i suoi seguaci sono sconfitti, non dalle truppe imperiali, ma dai sortilegi e dagli spettri scatenati dal mago Kempelen»⁴¹.

Sia per Ripellino sia per Benjamin il materialismo storico, con il suo determinismo meccanico e automatico, non riesce a contrastare gli improvvisi del tempo musicale della storia e ha bisogno di prendere al proprio servizio o la teologia o le fantasmagorie dell'estetica. I ritmi estetici della storia sono la base strutturale dell'immagine dell'esistenza storica, quale viva vivente e non soggetta ad automatismi, intesa come opera creata la cui trama è accessibile, secondo Herzen, alla «provvidenza inversa» dell'estetica della storia. Dal punto di vista della provvidenza inversa, il progresso appare come un miserabile ammasso di larve in decomposizione e nel futuro radioso del materialismo, per Ripellino come per Rozanov, «il vizio è pittorico e la virtù così smorta».

Nell'epoca dei cervelli elettronici, Ripellino volta lo sguardo al passato agli automi di Houdin, misteriose e fallaci macchine. In una vita brulicante di congegni e di trucchi tecnologici, quale frenesia acinetica dell'eterno presente che riduce la storia a un racconto d'inverno da obliare, resta valido l'invito di Ripellino ad ammirare le fantasmagorie dello spettacolo dell'estetica della storia, perché c'è ancora bisogno di succedanei teatrali e di *soirées fantastiques*.

Roberto Valle

⁴¹ A. M. RIPELLINO, *Il polacco nel turco e il turco nella bara*, in ID., *Iridescenze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)* cit., vol. II, pp. 725-28; W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997, p. 21.

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

Nuovi itinerari nella letteratura russa

Dalle lettere di Angelo Maria Ripellino alla Redazione Einaudi

Il termine “itinerario” – che naturalmente richiama il noto saggio ripelliniano *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, pubblicato nel 1968 – assume qui un duplice significato. Se da un lato indica i nuovi percorsi conoscitivi che Angelo Maria Ripellino propone ai lettori italiani nel periodo compreso fra il 1945 e il 1977, dall’altro designa le nuove esplorazioni e le scoperte dello studioso, traduttore e poeta. Gli itinerari ripelliniani identificano altrettanti progetti editoriali le cui storie, non di rado complesse e tormentate, trovano testimonianza nella copiosa corrispondenza che Ripellino intrattenne con Giulio Einaudi, Italo Calvino, Luciano Foà, Daniele Ponchiroli, Renato Solmi, Mario Fruttero, Guido Davico Bonino, collaboratori della Casa editrice Einaudi¹. Il lungo e intenso dialogo – particolarmente fitto negli anni Cinquanta e Sessanta – si apre il 24 febbraio 1945 con la richiesta, pervenuta dalla sede romana della Casa editrice Einaudi, di valutare «il manoscritto Ciarovsky *Questo avvenne a Stalingrado*»².

Il 28 marzo l’Editore invia a Ripellino una nuova proposta: la traduzione del romanzo *U gorodskich vorot* [*Davanti alla porta della città*] di Evgenij Ryss. Diretta e quasi imperiosa la richiesta, completa di ogni dettaglio pratico:

Sarebbe Lei disposto ad assumersi la traduzione e in quanto tempo prevede di poter fare il lavoro?

¹ In argomento è doveroso ricordare gli indispensabili contributi: A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, Torino, Einaudi, 2018 e A. PANE, *Notizie dal carteggio Ripellino-Einaudi (1945-1977)*, in «Annali di Studi umanistici», vol. VII, 2019, pp. 189-264.

² A. PANE, *Notizie dal carteggio Ripellino-Einaudi (1945-1977)* cit., p. 190. Il nome dell’autore riportato nella lettera è in realtà Čakovskij (Aleksandr). Molto verosimilmente l’editore si riferisce al romanzo *Voennyj korrespondent* [*Corrispondente di guerra*], pubblicato nel 1944 sulla rivista «Oktjabr’», prima parte della trilogia *Èto bylo v Leningrade* [*Accadde a Leningrado*]. Dell’autore sovietico nel 1958 sarebbe apparso il romanzo *Un anno di vita* (*God žizni*), nella traduzione di R. Angelozzi, per i tipi della casa editrice Editori Riuniti.

Le accludo a ogni buon conto il testo dattiloscritto e La prego di una risposta sollecita che vivamente mi auguro affermativa.

Le offro a consegna un compenso di L. 10.000³

Non conosciamo la risposta di Ripellino, tuttavia deducibile dalla mancata realizzazione del progetto. In questo stesso anno con la Casa editrice Einaudi Ripellino avvia un'indiretta collaborazione, pubblicando nei primi due fascicoli della rivista «La cultura sovietica»⁴, editi rispettivamente in luglio e in ottobre, recensioni, saggi e traduzioni⁵.

L'ideale sigillo dell'intesa fra Ripellino ed Einaudi, finalizzata al compimento di un'autentica missione culturale, è contenuto nella lettera che Luciano Foà invia allo studioso il 20 dicembre 1955:

Per la letteratura russa [...] 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 pubblicate; 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 romanzi sovietici che appaiono attualmente nell'Urss, proseguendo nell'iniziativa presa dalla nostra Casa quest'anno con *Il disgelo* di Ehrenburg e *Nella città natale* di Nekrasov. Oltre a ciò, naturalmente, siamo sempre disposti a pubblicare qualche opera di primo piano (ad es. quanto più è possibile di Puskin) o moderno (come i Suoi Pasternak e Majakovskij), qualche buon saggio e qualche opera teatrale. Alla realizzazione di questo programma (che, pur essendo abbastanza ampio è ancora suscettibile di essere allargato) lei dovrebbe collaborare con proposte, segnalazioni e pareri. In particolare, sarebbe Suo compito consigliarci nella ricerca di nuovi traduttori⁶.

³ Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, Corrispondenza con autori e collaboratori, Mazzo 174/I, Fascicolo 2577/1, foglio 1. Nelle successive fonti d'archivio saranno indicati il Mazzo, il Fascicolo (fasc.) e il foglio (f.).

⁴ «La Cultura Sovietica» era un periodico trimestrale diretto da G. Manacorda e pubblicato dalla Casa editrice Einaudi, organo dell'Associazione per i rapporti con l'Unione Sovietica. Uscirono soltanto tre fascicoli, tra il 1945 e il 1946, e tuttavia negli anni dell'immediato dopoguerra la rivista rappresentò un importante luogo di confronto tra sensibilità ed esperienze diverse. Con la redazione del periodico collaborarono noti slavisti come Ettore Lo Gatto ed Enrico Damiani, oltre al giovane Angelo Maria Ripellino. (G. MAZZITELLI, *La Cultura Sovietica: una rivista dimenticata*, in «Slavia», XXII, 4, 2013, pp. 3-26).

⁵ Nel fascicolo 1 (1945) le recensioni a V. IVANOV, *Na borodinskom pole* (pp. 203-204); F. GLADKOV, *Kljatva*, (pp. 205-206); J. UTKIN, *O rodine, o družbe, o ljubvi* (p. 210). Nel fascicolo 2 (1945) il saggio *Teoria del manifesto sovietico* (pp. 358-68); il breve articolo *Majakovskij* (pp. 408-10); le traduzioni, accompagnate da note non firmate del contributo *Ideologia e tendenziosità dell'arte* di M. Rozentel (pp. 293-315) e del racconto *Anjuta* di V. Grossman (pp. 337-57).

⁶ A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali*, a cura di A. Pane, Torino, Einaudi, 2018, p. 14. Luisa Mangone rileva nei piani editoriali einaudiani una costante attenzione per l'Ottocento manifestata, anche, «con il proseguire del tradizionale interesse della casa editrice per la letteratura russa» (L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri,

Cinque giorni dopo Ripellino dà rapido riscontro alla proposta di Einaudi: «Cari amici, vi sono molto grato della proposta di consulenza generale per la letteratura russa»⁷ e, ricevuto dall'editore, il 17 gennaio 1956, il piano completo delle opere in preparazione, redige la proposta di un ampio programma editoriale, articolato in dodici punti, e lo invia all'editore il 21 gennaio. Propone, innanzitutto, un volume di circa cinquecento pagine dedicato a Nikolaj Leskov, «autore di primo piano e regge il confronto coi maggiori scrittori russi»⁸. Precisa, tuttavia, che Leskov «è autore difficile per il linguaggio pittoresco, tramato di giuochi verbali, di riferimenti astrusi, di termini di gergo, espressioni slavo-ecclesiastiche, parolette antico-russe, etimologie popolari»⁹ e propone di suddividere l'impresa traduttiva fra più persone, assegnando i testi, per esempio, a Tommaso Landolfi e ad Agostino Villa, oltre che a sé stesso. Si tratterebbe, nella proposta ripelliniana, di una raccolta di romanzi brevi e di racconti.

Indica in Aleksandr Sùchovo Kobylin «un classico che va assolutamente presentato»¹⁰, in un volume di circa trecento pagine, contenente la trilogia drammatica *Quadri del passato*. E «anche per questo libro sorge il problema del traduttore. Benché non vi siano particolari raffinatezze di stile, la resa del dialogo aforistico, ironico, tagliente di queste commedie non è delle più facili»¹¹. Raccomanda la pubblicazione, nel corso del 1956, dei due romanzi brevi dostoevskiani *L'eterno marito* e *Notti bianche* e suggerisce di aggiungere al piano editoriale *Il sogno dello zio*, «per dare un'immagine meno consueta di Dostoevskij»¹². Propone di assegnarne la traduzione a Corrado Alvaro, il quale «conosce il russo superficialmente, ma in cambio potrebbe darci una smagliante

1999, p. 705). Negli anni 1947, 1949 e 1950 erano infatti apparsi, nella traduzione di A. Villa, rispettivamente i romanzi *Anime morte* di N. Gogol', *I fratelli Karamazov* di F. Dostoevskij e i *Racconti* di A. Čechov.

⁷ Mazzo 174/1, fasc. 2577/1, f. 28.

⁸ A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali*, op. cit., p. 9.

⁹ Ivi, p. 8.

¹⁰ Ivi, p. 9.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 10.

stesura italiana»¹³. Consiglia, inoltre, di inserire nella futura pubblicazione della raccolta di opere di Michail Saltykov-Ščedrin le *Favole* e il romanzo *Storia d'una città*. Approva la prevista edizione, a cura di Agostino Villa, dei due volumi di prose gogoljane, con l'esclusione della selezione di brani dall'epistolario. Quanto al progetto puškiniano curato da Renato Poggioli, suggerisce di aggiungere i poemi *La casetta a Kolomna*, *La fontana di Bachčisaraj*, *Il conte Nulin*. Sconsiglia, invece, la pubblicazione degli scritti critici di Vissarion Belinskij: «a giudicare dal piano dei tre volumi di scritti critici di Belinskij, devo dire con tutta sincerità che c'è troppa roba che resterà lettera morta per il lettore italiano»¹⁴.

In merito alle segnalazioni relative alla letteratura russo-sovietica del Novecento, Ripellino suggerisce la pubblicazione del romanzo *La rosa d'oro* di Konstantin Paustovskij, seguito, eventualmente, dalla pubblicazione del libro *La corsa del tempo*, precisando che «la traduzione non presenta in questo caso particolari difficoltà (si potrebbe affidare alla Coisson, di cui voi scrivete: io non la conosco»¹⁵. Propone, poi, la realizzazione di un volume di circa quattrocento pagine dedicato a Michail Prišvin: «della sua vasta produzione si potrebbero presentare *Kalendar' prirody* (Il calendario della natura), *Ochotnič'i byli* (Storie di cacciatori), *Lesnaja kapel'* (Il disgelo silvestre)» e qualcuno dei *Rasskazy našich let* (*Racconti dei nostri anni*). Aggiunge: «forse si potrebbe affidare questa versione alla signora Anjuta Maver Lo Gatto, figlia di E. Lo Gatto, la quale traduce con garbo e conosce bene questo autore»¹⁶. Esorta, dunque, l'editore a considerare la produzione letteraria russa post-rivoluzionaria, per esempio proponendo ai lettori italiani una raccolta di racconti di Venjamin Kaverin:

in un tale volume metterei *Bol'saja igra* (Il grande giuoco), *Drug Mikado* (L'amico del Mikado), *Goluboe solnce* (Il sole azzurro), *Pjatyj strannik* (Il quinto pellegrino), *Ščity i sveči* (Scudi e candele), *Bočka* (La botte),

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali* cit., p. 12.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 13.

Revizor (Il Revisore), *Vorob'inaja noč'* (Breve notte d'estate), *Chronika goroda Lejpciga za 18... god* (Cronaca della città di Lipsia per l'anno 18 ...). Ma a chi affidarne la traduzione?¹⁷

Suggerisce di approntare un volume che raccolga i racconti *Bronepoezd 14-69* (*Il treno blindato 14-69*), *Partizany* (*Partigiani*) e *Cvetnye vetra* (*Vetri colorati*) di Vsevolod Ivanov e indica in Vittorio Strada il traduttore. Conclude la sua lunga e densa esposizione auspicando la pubblicazione del romanzo *Peterburg* (*Pietroburgo*) di Andrej Belyj e la ristampa del romanzo *Il demone meschino* di Fedor Sologub.

L'ispirazione che anima Ripellino incontra l'ambizione dell'editore Giulio Einaudi, il quale, soprattutto nell'immediato dopoguerra e almeno fino alla fine degli anni Sessanta, parrebbe identificarsi nell'«editore moderno» che «si rivolge a gente ormai adulta, o in via di diventare adulta, o per lo meno “matura” intellettualmente e culturalmente»¹⁸.

Negli anni Cinquanta la politica editoriale einaudiana pareva essere orientata a catturare l'attenzione del lettore, non per assecondarne il gusto, bensì per introdurre «nella cultura le nuove tendenze della ricerca in ogni campo, letterario artistico scientifico storico sociale»¹⁹ e «invece di suscitare l'interesse epidermico, di assecondare le espressioni più in superficie ed effimere del gusto, favori[re] la formazione duratura. Di un gusto, appunto; e anche di un pubblico, di un mercato»²⁰.

Costante era l'attenzione che la Casa editrice dedicava ai classici, quindi alle collezioni «I Millenni», «Narratori stranieri», «Universale», «Nuova raccolta», «Scrittori di storia», «Poeti con testo a fronte», considerando la possibilità di pubblicare opere complete, da collocare in una specifica sezione dei «Millenni». Nei verbali dei Consigli editoriali del 9 novembre 1949 e dell'8 novembre 1950 «erano anche stati indicati come primi autori Dostoevskij, Tolstoj, Melville, Flaubert»²¹.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ D. CANTINORI, *Conversando di storia*, Bari, Laterza, 1967, p. 95.

¹⁹ S. CESARI, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Torino, Einaudi, 2018, p. 6.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 702.

In rapida successione le lettere scambiate fra la redazione Einaudi e Ripellino a poco a poco delineano la struttura dell'ampio progetto editoriale. Il 17 febbraio 1956 Ripellino insiste sulla necessità di pubblicare Leskov:

se necessario si potrebbe fare qualche cambiamento, ma è chiaro che le cose importanti bisogna darle, anche se sono apparse in altre edizioni²². Insisterei in questo caso per l'esperimento del volume con versioni di diversi traduttori. Ne avete accennato a Villa? Io ne dirò a Landolfi. Poi si potrebbero dividere le parti²³.

Poco più di un mese dopo, il 26 marzo, Luciano Foà chiede aggiornamenti a Ripellino in ordine alla disponibilità di Landolfi a tradurre i testi di Leskov²⁴. Ripellino torna sull'argomento in una lunga missiva datata 21 dicembre 1956 e indirizzata a Italo Calvino. È l'ampio e dettagliato resoconto di un composito progetto editoriale, in parte ispirato da un fecondo confronto con Lia Wanstein, che Ripellino raccomanda caldamente come «traduttrice fine e avveduta»²⁵. Al piano editoriale concordato all'inizio dell'anno si aggiungono nuove proposte, nuovi itinerari: una scelta di racconti di Vsevolod Garšin; le memorie di Aleksandr Herzen; le memorie di Stanislavskij; *Il racconto dei sette impiccati* di Leonid Andreev. Informa Calvino di aver conosciuto

²² Di N. LESKOV erano apparsi: *Il viaggiatore ammalato* (traduzione di D. Ciampoli, Firenze, Salani, 1903); *L'angelo suggellato* (introduzione e traduzione di E. Lo Gatto, Roma, A. Stock editore, 1925); *Il brigante d'Ascolona*, (traduzione di A. Polledro, Lanciano Carabba, 1927); *La donna bellicosa e altri racconti* (traduzione di M. Silvestri-Lapenna, Torino, Slavia, 1929); *Tempi antichi nel villaggio di Plodomasovo*, (traduzione di M. Silvestri-Lapenna, Lanciano, Carabba, 1930); *Il segreto dell'Alfiere* (traduzione di G. Lussi e A. Pitta, Milano, Sonzogno, 1933); *Il viaggiatore incantato e La Belva* (traduzioni di B. Del Re ed E. Lo Gatto. Introduzione di L. Ginzburg, Milano, Bompiani, 1942); *L'angelo sigillato* (traduzione di B. del Re, Milano, Bompiani, 1942); *Una famiglia decaduta* (traduzione di D. Di Sarra e L. Longanesi, Milano, Longanesi, 1946); *Il pecorone (Il bue muschiato)* (traduzione di P. Cazzola, Torino, Frassinelli, 1946); *La pulce d'acciaio* (traduzione di P. Cazzola, Torino, Frassinelli, 1946); *La rapina e altri racconti* (traduzione di E. Lo Gatto e B. Del Re, Milano, Bompiani, 1948). Ripellino, che pubblicò la sua prima recensione nel 1941 (A. PANE, *Bibliografia degli scritti di Angelo Maria Ripellino*, in «Russica romana», XXVII, 2020, p. 93) non ebbe evidentemente occasione di recensire nessuno dei titoli leskoviani editi fra il 1942 e il 1948. Tuttavia, nel 1948, in un contributo pubblicato sul «Corriere della sera» e dedicato al saggio *Scrittori russi* di L. Ginzburg (Einaudi 1948), precisava che Leskov «è scrittore ingiustamente dimenticato» (A. M. RIPELLINO, *Iridescenti. Note e recensioni letterarie (1941- 1976)*, a cura di U. Brunetti, A. Pane, Torino, Aragno, 2020, p. 230).

²³ Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 46.

²⁴ Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 59.

²⁵ Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 106.

due giovani appena laureati in letteratura russa, sorella e fratello, Lucia e Giorgio Nicolai, di Roma, i quali stanno ora traducendo da Dostoevskij per Sansoni. Da me interpellati, hanno in linea di massima accettato di tradurre per noi. Chiedono qualcosa di non eccessivamente grave, poiché escono dalla prova gravosa di Dostoevskij²⁶.

Ripellino propone di affidare loro la traduzione dei romanzi *Ness Mend, ili janki v Petrograde* [*Mess-Mend ovvero gli yankees a Pietrogrado*] e *Tri tolstjaka* [*I tre grassoni*] di Jurij Oleša, in merito al quale osserva: «dovremmo, prima che ci arrivino altri, mettere in cammino anche questo romanzo di Oleša»²⁷. Domanda a Calvino se sia possibile, a proposito di Isaak Babel', «mettere le mani sull'*Armata a cavallo* che giace da Frassinelli»²⁸. Segnala, poi, una scelta di racconti di Aleksandr Grin e un'altra di Aleksandr Malyšin²⁹.

Tornando al proposito di pubblicare Leskov, il 20 gennaio 1957 Ripellino dichiara: «io sarei personalmente per il Leskov o il teatro di Turgenev o per la trilogia di Suchovo-Kobylin»³⁰ e tre giorni dopo Calvino propone di affidare la traduzione di Leskov a Lia Wanstein, precisando: «bisognerà studiare un piano di libri che sia il più rappresentativo possibile»³¹. Il 6 febbraio Ripellino annuncia: «la Wanstein sta preparando il progetto per Leskóv»³²; tuttavia non ne compare traccia né nella successiva corrispondenza né nei verbali delle riunioni editoriali. Trascorrono più di due anni e il 13 luglio 1959 Ripellino ripropone l'argomento e suggerisce a Luciano Foà di affidare la traduzione dei testi leskoviani a Tommaso Landolfi («è autore tagliato per lui») ³³, il quale ha appena consegnato all'editore le traduzioni delle poesie puškiniane per il volume *Poemi e liriche*, che uscirà l'anno successivo. Ma il 23 novembre 1959 Ripellino scrive a Foà:

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 107.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 108.

³⁰ Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 111.

³¹ Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 117.

³² Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 121.

³³ Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 356.

un avvocato di Torino, che ha già tradotto dal russo per Frassinelli, mi ha scritto, pregandomi di proporvi una scelta di prose leskoviane. Si chiama Piero Cazzola (via Alberto Nota 7) e dice di conoscerla personalmente. Allega un progetto abbastanza serio, nel quale sono incluse novelle mai tradotte e altre già pubblicate in italiano. Afferma di poter approntare il volume in un anno. Che cosa devo rispondergli? Lei ha avuto una risposta da Landolfi in proposito?³⁴

Il 2 dicembre Foà conferma di conoscere Piero Cazzola e osserva:

Poiché Landolfi ci ha scritto che non intende tradurre Leskov si potrebbe vedere quel che sa fare questo signore. Non so quanti racconti abbia scritto Leskov, ma certo sarebbe bene avere la scelta più ampia possibile, se non un'edizione completa di racconti³⁵.

Il 5 gennaio 1960 Ripellino dà conto a Foà del suo scambio epistolare con Piero Cazzola in merito al progetto leskoviano:

L'avv. Piero Cazzola mi ha inviato il progetto per un volume leskoviano e un saggio di versione, che ho confrontato sull'originale e trovo buono sia per la fedeltà che per la resa italiana. Il progetto ha un'ampiezza forse eccessiva, ma, se non sbaglio, voi preferite fare queste scelte piuttosto copiose. Nota il Cazzola che nel 1945-46 apparvero presso Frassinelli due volumetti di racconti leskoviani in sua traduzione. Avendone ora egli parlato al Frassinelli, questi non sarebbe contrario a cedere a voi i diritti, così come fece per Babel'. Il Cazzola pensa di farcela in un anno o poco più e desidera sapere le vostre condizioni. È disposto a inviare a me in visione le versioni a mano a mano che le verrà completando. Io, se volete metterci un'introduzione, potrei curare l'introduzione. Nel fissargli il compenso, dovrete tener conto delle particolari difficoltà che offre lo stile di Leskòv. Desidero comunque che anche voi diate un'occhiata al saggio e al progetto³⁶.

In calce alla lettera inviata da Ripellino è riportata un'annotazione a matita, verosimilmente di Franco Lucentini: «Traduzione in complesso buona e leggibile, anche se non “bella”. Ma per Leskov mi pare che possa andare senz'altro F.L.

³⁴ Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 396.

³⁵ Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 399.

³⁶ Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 407.

7/2/'60»³⁷. Tuttavia, il 17 febbraio Luciano Foà comunica a Ripellino la decisione definitiva:

abbiamo esaminato con attenzione il saggio di traduzione di Ljeskov dell'avv. Cazzola e dobbiamo dire che, pur avendolo trovato abbastanza corretto, non ci sembra del tutto soddisfacente dal punto di vista letterario. Per un "Millennio" occorre qualcosa di più, e abbiamo seri dubbi che il Cazzola, con le sue sole forze, riesca a farcela. Se Lei fosse disposto a lavorarci sopra per rialzare il tono della traduzione, allora diremmo di sì. Altrimenti sarebbe preferibile aspettare che qualcuno dei traduttori nostri più fidati si rendesse libero per questo lavoro. [...] A parte rimandiamo il saggio di Cazzola con i segni a margine fatti da noi³⁸.

L'ampio, forse ambizioso, progetto leskoviano non trova dunque realizzazione per mancanza di traduttori. Nel verbale 197 della riunione editoriale convocata il 3 febbraio 1960, parlando di Landolfi, Foà ha affermato: «gli avevamo proposto Leskov, ma lui non accetta»³⁹. In realtà, Landolfi cambierà idea. Il 27 luglio Ripellino invia a Luciano Foà una lunga missiva, nella quale riporta il circostanziato resoconto di uno scambio epistolare con Landolfi e annuncia: «sembra essersi convinto, con delle condizioni, a far la traduzione di Leskov»⁴⁰. Egli riproduce inoltre testualmente le parole landolfiane allusive e nel contempo ardite e vigorose, esplicita testimonianza del suo ripensamento:

E circa al tuo ripetere che egli è autor mio, recati almeno a mente, o immemore, quanto ne dicemmo alla sfuggiasca a Valdagno; e se non altro per delicatezza... Nondimeno tutto ciò si può fare: solo che, ad azzuffarmi col barbone, vorrei un compenso o anticipo per pagina esattamente doppio di quello che mi viene corrisposto per le mie versioni poetiche o cosiddette⁴¹.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 416.

³⁹ *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, a cura di T. Munari, Torino, Einaudi, 2013, p. 341.

⁴⁰ Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 468.

⁴¹ *Ibidem*.

Ripellino suggerisce infine: «sarebbe comunque bene accaparrarsi Landolfi anche per questo lavoro»⁴². Nella riunione editoriale del 28 febbraio 1962 Vittorio Strada comunica ai presenti che Landolfi «vuole tradurre [...] Leskov»⁴³. E un anno dopo, il 20 febbraio 1963, è ancora Strada ad annunciare: «È arrivato il Leskov, Il viaggiatore incantato»⁴⁴, preceduto da un saggio di Walter Benjamin. Sarà destinato alla collana «Nuova Universale Economica»; il 27 marzo ne sollecita la pubblicazione: «è talmente bello che è un peccato tardare»⁴⁵. Il libro apparirà soltanto nel 1967, e l'auspicato «Millennio» einaudiano di circa cinquecento pagine non vedrà mai la luce.

Ripellino non interviene, dunque, nella realizzazione del volume leskoviano né con un apporto traduttivo (nella sua prima lettera alla redazione Einaudi, il 25 dicembre 1955, aveva indicato la propria disponibilità a tradurre qualche opera dello scrittore russo, in un'eventuale pubblicazione collettanea) né con un contributo critico (nella lettera a Foà del 5 gennaio 1960 aveva proposto di scrivere egli stesso il testo introduttivo, ma in quella del 27 luglio 1960, annunciando la verosimile opportunità di ottenere da Landolfi la traduzione di opere leskoviane, di una propria introduzione non fa alcun cenno). Non vi è neppure alcun riferimento a un progetto editoriale preciso, alla selezione di titoli da includere nel volume. Nei due anni successivi, inoltre, appariranno nell'editoria italiana alcune traduzioni e ritraduzioni di romanzi e racconti di Nikolaj Leskov, che forse indurranno Einaudi a rivedere l'iniziale proposito di pubblicare una consistente selezione di scritti leskoviani⁴⁶. *Il viaggiatore incantato* è preceduto dal saggio di Walter Benjamin *Il narratore. Considerazioni*

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, cit. p. 551.

In effetti il 21 febbraio 1962, Ripellino aveva scritto a Vittorio Strada e lo aveva informato di un recente scambio epistolare con Landolfi: ormai giunto alla conclusione del volume di opere lermontoviane gli chiedeva suggerimenti in merito a nuove traduzioni. Tra i numerosi autori nominati da Ripellino (Suchovo-Kobylin, Tjutčev, Nekrasov, Benediktov, Jazykov, Boratynskij), riappare il nome di Leskov (Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 591).

⁴⁴ *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, cit. p. 706.

⁴⁵ *Ivi*, p. 721.

⁴⁶ Nel 1961 Mursia pubblica il ponderoso volume *Romanzi e racconti*, a cura di E. Lo Gatto, nel quale figura anche il romanzo breve *Il viaggiatore incantato*; mentre la torinese Paravia dà alle stampe *Il mancino di Tula*, nella traduzione di P. Cazzola. L'anno successivo Rizzoli edita *I preti di Stargorod: cronaca*, nella traduzione di S. Molinari e Bona pubblica *L'angelo suggellato* nella versione di P. Cazzola.

sull'opera di Nicola Leskov, che Renato Solmi aveva tradotto assieme ad altri scritti del filosofo tedesco, poi pubblicati da Einaudi con il titolo *Angelus novus. Saggi e frammenti*⁴⁷. Eppure, quello che rimarrà l'unico titolo leskoviano nel catalogo Einaudi si deve proprio alla generosa e instancabile perseveranza di Ripellino, il quale, con pazienza, propone autori da diffondere, cerca traduttori adeguati e, infine, rivede la versione italiana.

Intanto, tra il 1955, anno della prima proposta editoriale, e il 1967 Ripellino porta a compimento numerosi progetti, fra cui l'edizione delle *Poesie* di Pasternak, della quale si ha una prima notizia in una lettera di Renato Solmi datata 7 giugno 1955:

tengo a farLe subito 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)⁴⁸.

Il 24 maggio dell'anno successivo Ripellino informa la redazione Einaudi: «Io sto intensamente lavorando al Pasternak. Poiché mi sono da due settimane dedicato solo a questo lavoro, spero ormai veramente di darvelo al più presto»⁴⁹. Nel settembre dello stesso anno invia le traduzioni dei poemi *Il luogotenente Schmidt, L'anno 1905* e una scelta di liriche, il 10 settembre scrive a Calvino:

⁴⁷ Già nel 1955 Solmi aveva segnalato la necessità di tradurre e pubblicare saggi e articoli di Walter Benjamin e, di norma, «nel Consiglio le proposte di Solmi erano accolte e incoraggiate e pur nei tempi lunghi dell'attuazione editoriale le possiamo ritrovare negli anni successivi» (L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, op. cit., p. 821). La pubblicazione della raccolta *Angelus novus* avrebbe tuttavia suscitato polemiche e discussioni da parte dell'editore tedesco Suhrkamp (ivi, pp. 821-23). Ringraziamo il prof. Corrado Bologna per aver evidenziato, in sede di comunicazione congressuale, l'importante nesso fra Renato Solmi, il saggio di Walter Benjamin e il romanzo di Leskov.

⁴⁸ Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 12.

⁴⁹ Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 79.

credo che dovremmo fare uscire il Pasternak entro l'anno: Pasternak stesso mi ha scritto (in lettere che le farò vedere quando verrà a Roma) che prepara una raccolta retrospettiva delle sue cose per i primi dell'anno venturo. Si duole che il romanzo *Dottor Živago* sia finito in mano a Feltrinelli e mi sollecita a leggerlo nell'unica copia integrale e autentica che si trova presso il nostro comune amico polacco Ziemowit Fedeki⁵⁰.

L'uscita del volume di Pasternak è prevista per il mese di marzo del 1957, ma a un mese dalla pubblicazione non si ha più alcuna notizia, fino a quando, il 2 marzo, Calvino, con un espresso, informa Ripellino, e motiva il ritardo della composizione del volume: esiste a Torino un'unica tipografia in possesso di caratteri cirillici e

può fare quel che vuole e ha rimandato il lavoro di mese in mese dicendosi impegnata. Quindici giorni fa finalmente s'è detta disposta a incominciare e s'è ammalato il proto! Pare che torni in questi giorni e allora comincerà la composizione, cosicché in una ventina di giorni potrai avere le bozze dell'italiano e un po' più tardi quelle del russo⁵¹.

Il libro a poco a poco prende forma e Ripellino riceve man mano le bozze da correggere. Il 18 maggio 1957 scrive a Calvino: «attendo con ansia l'ultimo pezzo del Pasternak; perché temo che i Feltrinelli rapaci ci battano in velocità col romanzo di Pasternak»⁵². Il volume esce nel luglio del 1957. Ma Calvino in una lettera del 18 aprile aveva già trasmesso a Ripellino le sue prime impressioni: «Sono bellissime, e il vertice lo tocchi con le “tre variazioni”, dove quel tanto di sforzo che sempre porta con sé l'immagine pasternakiana è completamente annullata e non si sente il minimo peso di traduzione e c'è una limpidezza da restare senza fiato»⁵³.

Il libro *Poesie*. Antologia dell'opera poetica di Boris Pasternak. Versioni e introduzione di Angelo Maria Ripellino precede di pochi mesi la pubblicazione del romanzo *Il dottor Živago* per i tipi di Feltrinelli, nella traduzione di Pietro Zveteremich, e può essere considerato la prima opera monografica dedicata al poeta

⁵⁰ A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali*, op. cit., p. 21.

⁵¹ Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 128.

⁵² Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 157.

⁵³ Mazzo 174/I, fasc. 2577/1, f. 146.

russo, preceduta, nel 1947, dall'apparizione di alcune liriche incluse in un'antologia di poeti russi del Novecento⁵⁴.

Angelo Maria Ripellino non soltanto propone ai suoi amici einaudiani irrinunciabili titoli da offrire al pubblico italiano – significativo l'uso del verbo “dare”; ne è un esempio la già citata lettera del 17 febbraio 1956: «le cose importanti bisogna darle» – affinché il lettore possa avvicinarsi all'ancora poco nota letteratura russa, ma costruisce egli stesso itinerari per condurre idealmente i lettori verso luoghi ancora ignoti e attraverso epoche immaginate. Nascono dalla sua vulcanica versatilità le notissime opere saggistiche come *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* (1959), *Il trucco e l'anima. I maestri della regia del teatro russo del Novecento* (1965), *Praga magica* (1973), *Saggi in forma di ballate. Divagazioni su temi di letteratura russa, ceca e polacca* (1978). Il 13 agosto 1965 egli dà conto a Giulio Einaudi di nuovi progetti editoriali, fra i quali un libro di «saggi sulla letteratura russa dell'otto-novecento, legati in un particolar modo sperimentale»⁵⁵. Di questo volume, edito nel 1968, l'archivio Einaudi conserva un prezioso foglietto smezzato, di carta leggera, sul quale Ripellino riporta i titoli da lui ipotizzati, vergati con la sua grafia elegante e colorata: «Ombre, demoni, clowns, Saggi di letteratura russa; Critica come fattura di oggetti; Appassionata. Saggi di letteratura russa; Congegni e tempesta e (passioni?). Saggi di letteratura russa; I congegni chiedono fervore. Saggi di letteratura russa»⁵⁶. Da questi titoli prenderà vita *La letteratura russa come itinerario nel meraviglioso*.

Giulia Baselica

⁵⁴ I. HERENBURG, *Poeti russi moderni*, trad. di A. I. Barbetti, Milano, Editoriale italiana, 1947.

⁵⁵ A. M. RIPELLINO, *Lettere e schede editoriali*, op. cit., p. 82.

⁵⁶ Mazzo 174/II, fasc. 2577/4, f. 2076.

Inediti e traduzione

In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare (ma non solo) nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/I, 10/H, 10/L e 10/M

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/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN/03: Letteratura francese
- L-LIN/05: Letteratura spagnola
- L-LIN/06: Lingue e letterature ispano-americane
-
- L-LIN/04: Lingua e traduzione – Lingua francese
- L-LIN/07: Lingua e traduzione – Lingua spagnola
- L-LIN/12: Lingua e traduzione – Lingua inglese
- L-LIN/14: Lingua e traduzione – Lingua tedesca

Brevi note sulla poesia n. 38 di Notizie dal diluvio

38.

Con bianche stelle di gesso pentagonali
dipinte sulle orbite,
cantavano spaurite e come in bilico.
E un albero triangolo, tutto azzurro, girava,
sospeso a un filo.
E la giovinezza porgeva i teneri palmi,
e la vecchiezza inghiottiva le lacrime.
Cantavano meste kolende polacche,
lunghe dita-candele cantavano,
lunghe occhi sgomenti, baccelli di labbra,
spallucce attònite, ignare del male,
soffiava il vento quella sera, era sabato,
un gelido vento arrogante, boreale.

Da A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio* (Einaudi 1969)

Era il dicembre del 1968. Come ogni anno, l'Istituto di Filologia Slava dell'Università "La Sapienza aveva" organizzato una festa prenatalizia a cui partecipava tutto l'Istituto: professori, allievi, la mitica bidella Marcella e la bibliotecaria Cassia Papić. Noi studenti recitavamo poesie, scene e sketch teatrali, leggevamo brani di prosa nelle varie lingue slave.

Ripellino amava molto queste festicciole accademico-natalizie, durante le quali, nei primi anni, gli studenti erano soliti addirittura fargli dei regali. Lui ricambiava la loro dedizione con giudizi entusiastici. Ha ricordato la moglie Ela: «non faceva che vantare le studentesse del suo istituto, parlandoci sempre a tavola, e con enfasi, direi per lo meno sproporzionata, della loro bravura e straordinaria intelligenza»¹.

Quell'anno eravamo solo in tre iscritte al corso di Lingua e letteratura polacca e la nostra lettrice, Irena Mamczarz, convinse me, Alberta e Diana di Biase a cantare

¹ E. HLOCHOVA, *Variazioni su un tema grigio*, Padova, Rebellato, 1972, p. 67.

alcune *kolende*, canti natalizi polacchi, del tipo *Tu scendi dalle stelle* e *Adeste fideles*. Avremmo dovuto tenere in mano una bacchetta con in cima una stella. Ho detto «ci convinse» perché eravamo molto timide, impacciate, restie a parlare in pubblico, figuriamoci a cantare!

Il Professor Ripellino nei suoi versi descrive splendidamente la nostra emozione e il nostro imbarazzo. Le stelle, invece di metterle sulle bacchette, le avevamo dipinte di bianco intorno agli occhi e, poiché l'emozione era grande, per non dimenticare il testo, lo avevamo scritto su foglietti di carta bianchi, lunghi e stretti, che tenevamo in mano come fossero bacchette. Erano venuti dei nostri amici e tutti ci applaudirono con grande entusiasmo alla fine del canto. Era presente anche il Professor Giovanni Maver, il grande filologo slavo ormai in pensione, che non trattenne le lacrime perché le nostre *kolende* gli avevano fatto tornare in mente la sua giovinezza trascorsa in Polonia.

Al soffitto era sospeso a un filo un albero di Natale tutto azzurro, costruito con due triangoli di compensato incastrati fra loro, con dei buchi tondi di diversa grandezza, come fossero decorazioni natalizie. Lo aveva realizzato il nostro amico Alessandro Cogliati Dezza, che in seguito è diventato il marito di Alberta.

Era una gelida sera d'inverno.

Maria Antonietta Allegrini e Alberta Rossi

Voskovec e Werich vanno in scena a via Barnaba Oriani

La memoria inganna. O, meglio, è nutrita di passioni postume. Se questo si può dire della memoria privata, non è diverso ciò che accade alla grande storia che su quella minuta spesso poggia la propria ricostruzione. Ma di un'altra, ancor più effimera, vorrei dire con le parole che Ripellino riserva alla memoria del teatro e delle sue messinscene: «Ogni spettacolo è un castello di sabbia, un'effimera cattedrale che, col passare degli anni, perde i contorni, tremola, si assottiglia nell'acqua della memoria»¹. E vorrei fargli eco, chiamata a far rivivere uno spettacolo lontano, meglio, come si usa dire con benevolenza, uno “spettacolino”, una cosuccia quasi in famiglia, una briciola di quella fanciullesca allegria, favilla che brucia nel nulla, nell'emozione che animava l'attesa del Maestro fra gli allievi.

Della serata a casa Graziadei, in via Barnaba Oriani 22, manca la data precisa. Per la stagione, Serena Vitale è certa fosse dicembre, verso Natale. Si ipotizza fosse il 1966, per esclusione. Nel 1967, infatti, il gruppo di allieve del Corso di Lingua e letteratura russa, formato da Serena Vitale, Anna Valeria Visalberghi, Gabriella Armani e me, partì in autunno per Mosca, con una borsa di studio di nove mesi. L'anno successivo, il Sessantotto, immersa appieno nel clima di rivolta, per alcuni mesi mi allontanai da Ripellino. Pertanto il Natale del 1968 non partecipai, se ricordo, all'allestimento del piccolo spettacolo con canti di *kolęde* (pastorali natalizie polacche) organizzato nell'Istituto dalle allieve Maria Antonietta Allegrini e Alberta Rossi, cui Ripellino dedica la poesia n. 38 delle *Notizie dal diluvio*.

Certezza del luogo. Un villino progettato dall'architetto razionalista Mario Derenzi per il padre di mia madre, Augusto Giacinti, destinato a ospitare tutta la famiglia. Collocato su un dislivello, la scalinata di via Brocchi che congiunge via Barnaba Oriani a viale Parioli, si articolava, nella parte riservata a mia madre e a noi

¹ A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 1965, p. 11.

tre fratelli, in un piano terra e un seminterrato con ampio terrazzo. La scala quasi elicoidale che congiungeva i due piani, con gradini in legno, aveva un sinuoso corrimano sostenuto da sottili e robuste bacchette cilindriche in ottone che permettevano, scendendo, di aver immediato il colpo d'occhio sull'ampia sala del seminterrato, dove aveva posto, oltre a un comodo divano con due poltrone e a un tavolo da pranzo, un pianoforte che ben si prestava all'allestimento teatrale. Qui ci riunivamo con i compagni di corso, gli «Anziani» del primo gruppo di russisti ripelliniani, destinatari della celebre *Lettera*. Da quella scala dovevamo certo scendere noi protagoniste, Serena Vitale e io, del duo Voskovec & Werich², i clown surrealisti a cui Ripellino aveva dedicato un corso. Dal repertorio delle loro riviste, sempre musicate da Jaroslav Ježek, fu prescelta la canzonetta *La marcia degli uomini al cento per cento (Pochod stoprocentních mužů)*, satira dell'uomo forte, muscoloso dominatore nei cartelloni della propaganda sovietica.

Certo era il mio abbigliamento con una larga maglia a righe, come quella indossata dai due clown, mentre Serena Vitale ricorda il suo imitasse uno smoking, corredato di cilindro e fiore rosso all'occhiello. Null'altro. Maria Antonietta Allegrini e Alberta Rossi giurano di uno spettacolo così allestito invece nell'Istituto, dove credo di aver trasportato come arredo scenico una scaletta in legno a libretto, anni Quaranta, eredità di mia nonna. In via Barnaba Oriani venne, inoltre, mimata la canzonetta *Babička Mary (Nonna Mary)*, sempre tratta dalla rivista *Vest-Pocket-revue*, parodia dei film americani sul Far West, anch'essa oggetto di lezione nei corsi di letteratura ceca.

Ripellino era presente. Ho ricordo dell'attesa del suo arrivo; ci si affollava dopo la rappresentazione attorno a lui, di certo tutti ci servimmo di quanto mia madre doveva aver preparato per l'occasione e so che Ripellino la ringraziò ancora l'indomani per l'ospitalità. Si aggiunge a questa confusa permanenza, impigliata nel tramaglio assottigliato della memoria, un altro ricordo, attivato da Rita Giuliani, sulla messinscena del monodramma di Velemir Chlebnikov *Gospoža Lenin (La Signora*

² Per avere notizie dei due artisti e della loro attività, cfr. A. M. RIPELLINO, *Storia della poesia ceca contemporanea*, Roma, Le edizioni d'Argo (L'arcipelago, vol. I), 1950.

Lenin), in cui lei stessa impersonava uno dei sette ‘sensi’: l’Udito, a quanto ricorda. Non altro attorno alla laconica rimembranza anche per questo allestimento, di cui si ignorano data, protagonisti, regista, scenografo, costumi. Solo il luogo è certo, stando alle sue parole: sempre via Barnaba Oriani, 22.

All’origine del nostro ardire di improvvisati teatranti è di nuovo e ancora un avvio di Ripellino, quando, forse tra il 1964 e il 1966, affidò agli allievi dei quattro anni di corso il compito di ricreare una sceneggiatura per la *pièce* di Gogol’ *Ženit’ba* (*Il matrimonio*), dopo averne fatto rivivere, attraverso la sua cronaca, l’esilarante, travolgente messinscena di Kozincev e Trauberg nel 1922³ che ciascuno di noi tentò a modo proprio di doppiare. In coppia con la compagna di corso Mariella Mainini, tentammo di ideare una nostra variante, ma non ne venne fuori che una scopiazzatura di quelle ingegnossissime invenzioni. Tuttavia fu per tutti noi un introibo, ingresso all’audacia di esporre il corpo scenico, nonostante la riservatezza dell’educazione borghese, la timidezza dell’adolescenza ancora prossima.

Nella sua raddomantica introduzione alle *Cronache di teatro, circo e altre arti* dal titolo ripelliniano *Siate buffi*⁴, Alessandro Fo rinviene la radice «metafisica» del circo, onnipresente in Ripellino come «allegoria e compendio di tutte le meraviglie a cui la vita, variabilissima, ci espone»⁵. Delle Avanguardie Ripellino condivideva la passione per questa arte popolare, indissolubilmente tragicomica, dove «non c’è confine fra santità e allegria»⁶. Ne scopriva le sottili tramature ben lumeggiate dal celebre saggio di Starobinski *Portrait de l’artist en saltimbanque* che, appena pubblicato nelle edizioni Skira, divenne lettura imprescindibile per i suoi studenti,

³ Cfr. A. M. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d’avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959, p. 145.

⁴ «Siate buffi, siate buffi!», echeggiava a fine spettacolo dal piccolo loggione del teatro dei Servi a Roma, dove Rosa di Lucia, attrice prediletta, mise in scena il recital *Sinfonietta* dalle poesie di Ripellino, a dieci anni dalla sua morte, nel 1988.

⁵ A. FO, *Non esistono cose lontane*, in A. M. RIPELLINO, *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti (L’Espresso 1969-1971)*, a cura di A. Fo, A. Pane, C. Vela, Roma, Bulzoni editore, 1989, p. 45. Parla Claudio Vela di un’«astratta fenomenologia» che ricuce per i lettori «un testo slabbrato dalla ferita subita», ovvero «il materiale ebdomadario» delle note teatrali, inizialmente vergate al buio da Angelo Maria Ripellino critico teatrale, in C. VELA, *Note al testo*, ivi, pp. 71, 73.

⁶ A. M. RIPELLINO, *Chagall e la gioia saltimbanca della vita*, in «Il dramma», 3, 1970, pp. 73-79 (rist. in A. M. RIPELLINO, *I sogni dell’orologiaio. Scritti sulle arti visive (1945-1977)*, a cura di A. Nicastrì, Firenze, Edizioni Polistampa, 2003).

assieme alle *Operette morali* di Leopardi. Già dal 1949, intuisce Antonio Pane, il gemello dei Dioscuri che vegliano dall'inizio sulle porte del continente Ripellino, egli «‘vede’ le costellazioni di un cosmo originale. La più luminosa è l’Orsa Theatri»⁷.

C’era in Ripellino lo sconforto dei clown di *Rouault* e la levità dei funamboli da strada; il suo Credo era l’allegrezza dei Chassidim, la giocoleria di parola che sgorga per ammansire l’abisso, cita Rabbi Nachman di Breslav e la cultura chassidica di cui parlava con l’amica di lunghi anni, Giacometta Limentani, studiosa di Torah e Midrash. «Ferire di gioia, straziare il grigiore»: il vessillo che Corrado Bologna fa sventolare su quelle terre incognite dalle mille meraviglie⁸. E potrebbe dirsi che il *fool* shakespeariano, prossimo al russo *jurdivyj*, lo stolto di Dio, vada in ultimo ad accostarsi alla paradossale idiozia del *Buon soldato Švejk*.

L’interesse per Voskovec & Werich, nato durante il Corso di letteratura ceca, si consolidò nella lettura della *Storia della poesia ceca contemporanea*, testo di programma per l’esame di Lingua e letteratura ceca. Eravamo un esiguo gruppetto contagiato dallo sperimentalismo del Teatro Liberato (*Osvobozené divadlo*), diretto da Emil František Burian, dove nell’aprile del 1927 avevano debuttato V & W, passando dal teatro amatoriale al teatro vero e proprio con quella stessa *Vest-pocket-revue*, nella parte di due clown che «divennero poi maschere costanti, figure cicliche»⁹. Ripellino riconosceva nell’arte e nel loro repertorio «tutta la poetica del Devětsil: l’amore della vita, l’esotismo e il gusto delle *buffalobilky*, dei romanzi e dei film d’avventura»¹⁰. Inclini alla burla, al bisticcio verbale, al pastiche e al grottesco metafisico, ostili al teatro tradizionale, essi traevano piuttosto ispirazione da Cocteau, Apollinaire, dal *guignolesque* di Jarry, «soprattutto dal circo». «Trionfa spesso in loro una comicità senza oggetto, ‘*bezpředmětná*’ una ricerca della *švanda* (facezia) pura che sbocca nell’assurdo»¹¹. Vorrei credere che, forse proprio in virtù di quella mia

⁷ A. PANE, *Invio (come nei voti, lieve)*, in A. M. RIPELLINO, *Fantocci di legno e di suono*, Torino, Nino Aragno editore, 2021, p. VII.

⁸ Cfr. le due interviste, curate da Corrado Bologna in «Il nostro tempo», 23/07/1972, p. 3 e «La fiera letteraria», 15/06/1975, pp. 12-15.

⁹ A. M. RIPELLINO, *Storia della poesia ceca contemporanea*, op. cit., p. 30.

¹⁰ Ivi, p. 31.

¹¹ *Ibidem*.

duplice interpretazione, Ripellino decise di assegnarmi qualche tempo dopo la traduzione della lettera che Roman Jakobson scrisse ai due clown nel 1937 per il decennale del Teatro liberato¹². Si concludeva, dunque, il ciclo circense di quegli anni, che vanno ricordati anche per le intraprese che segnarono il laico miracolo dell'Istituto di Filologia slava alla Sapienza di Roma¹³, quando a Natale l'impareggiabile, rimpianta Signora Marcella¹⁴ allestiva un albero festivo con ninnoli e lucine, c'erano dolciumi e scambi di auguri, mentre a turno, in quegli anni di incantamenti sonori, di vagheggiamenti dell'edenica "Ripellinoland", noi allievi Anziani improvvisavamo piccoli spettacoli, tratti dal ricco fondaco dei corsi del maestro. L'Istituto si trasformava, lo studio di Ripellino diveniva camerino per cambi di costumi, mentre il corridoio d'ingresso si faceva platea attorno a uno spazio quadrato, lasciato libero davanti alla porta della sala di lettura con finestra e in seguito occupato dalla cattedra per le lezioni di letteratura. Così, per il Natale del 1964 (o 1965?), si tenne una lettura di poeti russi nelle traduzioni di Ripellino dalla *Poesia russa del Novecento*, sotto l'accorta regia della talentuosa Eliana Robertiello, forse del corso 1961-1962, con musiche selezionate dal boemista melomane del gruppo, Sergio Corduas¹⁵, che scelse il Largo e maestoso che apre la Sherazade per accompagnare la lettura della poesia di Nikolaj Gumilëv dedicata al *Canale di Suez*. Poi fu l'anno in cui Gianni Pampiglione, polonista¹⁶, riadattò e interpretò la pièce di Mrožek *I tre naufraghi*, in trio con Stefano Trocini¹⁷ e lo stesso Sergio Corduas, utilizzando la cattedra a mo' di zattera. Tanto veritiera fu la sua recitazione che

¹² Cfr. R. JAKOBSON, *Lettera di Roman Jakobson a Jiří Voskovec e Jan Werich sulla noetica e la semantica della facezia*, in ID., *Poetica e poesia*, intr. di R. Picchio, traduzioni di G. L. Bravo, R. Buzzo Margari, M. Contini, L. Fontana, C. Graziadei, M. Lenzi, Torino, Einaudi, 1985.

¹³ Ricordo che a partire da quegli anni anche a casa Lo Gatto, ancora presente il professor Ettore, la figlia Anna (Anjuta) Maver Lo Gatto, docente di Lingua russa alla Sapienza e poi di Lingua e Letteratura russa al Magistero di Roma, organizzava un albero di Natale, con dolci e piccoli doni, alla cui apertura l'anziano professore era impaziente di partecipare.

¹⁴ A lei, che non conosceva il cirillico, si dovevano tuttavia le dispense delle lezioni, con i testi dei poeti russi, prima da lei battute a macchina, poi ciclostilate e destinate agli allievi.

¹⁵ Sergio Corduas divenne in seguito docente di Lingua e letteratura ceca all'Università Ca' Foscari di Venezia. È mancato nel 2022.

¹⁶ Gianni Pampiglione, regista, attore, collaboratore di Witkiewicz in teatro, insegnante all'Accademia d'arte drammatica Silvio d'Amico per alcuni anni, si è spento due anni fa.

¹⁷ Stefano Trocini, dopo la laurea, aveva lavorato alla redazione romana dell'Agenzia Novosti. È mancato nel 2015.

ricordo quando si sfilò scarpa e calza, movimentando il piede nudo, tenuto fra le mani: un gesto per allora quasi scandaloso. E piace pensare che siano stati forse quegli ingenui “improvvisi”, invenzioni sceniche da collegiali, a muovere poi lo sperimentalismo della compagnia degli *skomorochoi* che Ripellino, nelle vesti di novello Mejerchol’d, diresse per alcuni anni negli spettacoli che andarono in scena all’Abaco e in altri teatrini off, fioriti a Roma nei primi anni Settanta. La grande prova generale, forse nella primavera del 1970, ebbe luogo nella sala rettangolare di lettura, con la finestra che affacciava al di sopra dell’ingresso della Facoltà di Lettere e filosofia, le pareti occupate dalle belle librerie in legno chiaro con i libri a vista chiusi nelle vetrine, un lungo tavolo dove si tenevano le primissime lezioni di letteratura e di lingua, finché l’aumento degli iscritti non mutò la funzione dei locali. Seduto al centro di quel tavolo, attorniato da un nugolo di studenti e curiosi, Ripellino proponeva agli aspiranti attori e attrici di pronunciare, tenendo fra le mani una matita o una bacchetta, una stessa parola “neutra” (non ricordo) con diversi accenti, sgomento, gioia, rabbia, ironia *etc.* Fu quello il battesimo.

Caterina Graziadei

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).

