UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Lingue, Mediazione, Storia, Lettere, Filosofia

Corso di Dottorato di Ricerca in

Scienze linguistiche, filologiche, letterarie e storico-archeologiche

Ciclo XXIX

Curriculum: *Interpretazione, filologia dei testi, storia della cultura*

LO SPLENDIDO VIOLINO VERDE DI A. M. RIPELLINO
Saggio di commento

RELATORE

Chiar.mo Prof. Andrea Rondini

DOTTORANDO

Dott. Umberto Brunetti

COORDINATORE

Chiar.mo Prof. Massimo Bonafin

ANNO 2018

Indice

Introduzione

I. Stato degli studi sulla poesia di A. M. Ripellino 4

II. La scelta della raccolta e gli avantesti 7

III. Introduzione allo *Splendido violino verde* 11

Nota al testo 41

LO SPLENDIDO VIOLINO VERDE 45

Das letzte Varieté 46

1. Uno scrittore che ha fatto molto parlare 47

2. Guai a chi si costruisce il suo mondo da solo 52

3. Da trenta finestre si affacciano trenta assennatissime Alici 57

4. La vita fugge come l'ombra di Euridice 61

5. Se non ci fosse l'alta marea 65

6. Movendo la burbera barba di stoppa 70

7. Si cruccia della solitudine e aspetta 75

9. Pagliaio scarmigliato, chiamerò il parrucchiere 80

12. A. Amo la mela 84

B. Statemi ora a sentire

16. Da mille porte dell'orizzonte mi appaiono stasera 89

18. Guardando la pelle di pachiderma del mare 94

19. Il cappellaio Aurevoir è morto ieri a Parigi 100

22. Misterioso. Misterioso. E molto lento 104

24. Sono uno zolfanello, ardo di botto 108

25. Uscire dalla malferma cabina di proiezione 112

30. Come gialli funghi cinguettano stasera 117

31. Si appressano gelide tenebre 122

32. Chi potrò salvare con gli stracci dei versi 126
33. Azzurra malinconia di tutte le cose perdute 131
34. Judith vuole leggere libri di critici 134
39. Nella mia tristezza entravano masnade 138
42. Se un nano-demiurgo affiorasse da un maremagno di cenci 143
43. Non essere mesto come l'azzurro mischiato col verde 147
45. Pensavano che fosse il mio pensiero 152
46. È inutile che il conte Strehler 157
48. Come un angelo di Klee dagli occhi cavi 163
49. Quando l'aria diverrà fecciosa e nera 168
50. Pian piano anche tu ti sfilerai dalla stretta 172

Don Pasquale 176
51. Su questo magico violino verde 177
52. Lei è poeta? Allora non è scrittore 182
53. Il dottor Paracelso con nera 186
62. La notte, sacchetti di crusca al costato 191
64. Scatoline di Megalopoli 196
67. È tanto che non ti scrivo. Non ho tue notizie. Ma sempre 200
68. *Tre Lieder* 204
    A. Buona notte, colline soffiate nell'aria
    B. Nel bianco mondo non sei nato invano
    C. Andavo sui prati. Mi apostrofò un fringuello
69. Mare perché continui a tentarmi 212
71. Come una calda Siberia, il giardino Strehler 216
72. Darling, lo so, il mio continuo lamento ti attedia 222
73. Il Pincio, vecchione con la barba giallastra 225
75. Da lontananze affluivano intere famiglie 230
78. Quante cose scompaiono, Ripellino 235
82. C'era un paese che conteneva tutti i paesi del mondo 239
83. Una farfalla svitata da aneddoti Zen 243
86. Sonare su un violino in fiamme 247

Bibliografia 254

Introduzione

1. Stato degli studi sulla poesia di A. M. Ripellino

La figura poliedrica di Angelo Maria Ripellino (Palermo 1923 – Roma 1978), saggista, poeta, grande studioso di letterature slave e critico teatrale, ha subito un destino beffardo nella nostra letteratura. Sebbene egli concepisse la slavistica come «evasione [...] dalle indagini specializzate per pochi savi, – come inusitata riserva di tesori poetici e pretesto di comparazioni»[1] – ragione per cui inaugurò, secondo Calvino, una «saggistica nuova, in cui lo studio documentato diventa prosa creativa»[2] –, tuttavia il suo indiscusso valore accademico finì per offuscare, danneggiandola, proprio la sua statura letteraria. Neppure le sue due opere maggiori, *Il trucco e l'anima* (1965) e *Praga magica* (1973), *rêveries* innamorate di un *poeta doctus* e autentici capolavori di quel genere ibrido che è il saggio-romanzo, sono bastate a sfatare la sua «sofferta canonizzazione entro la rosa dei nostri maggiori prosatori di secondo Novecento».[3]

Ripellino si considerava però, e fu innanzitutto, un poeta. Non per altro tra i notevoli contributi da lui forniti alla slavistica in lingua italiana emergono le sue traduzioni dei lirici russi e boemi (Pasternak, Majakovskij, Chlébnikov, Blok, Holan), su cui vi è l'impronta tangibile di una ben delineata ed esperta voce poetica. Ancor più della sua prosa, la poesia di Ripellino ha dovuto fare i conti con una difficilissima collocazione nel panorama contemporaneo, come già messo in luce negli anni Sessanta

[1] LIM, p. 5.

[2] Calvino 1983, p. 27.

[3] Cortellessa 2009, p. 134.

da Calvino.[4] Di ciò era ben conscio l'autore siciliano, che così scrisse nel *Congedo* del suo secondo libro di versi, *La Fortezza d'Alvernia* del 1967:

> D'altronde, nel lungo imperversare del Dopoguerra, quando sparavano a vista sui giocolieri e sui trasgressori dell'imperante realismo e dell'Alto Vernacolo dei Robivecchi e poi su coloro che non accettassero la squallidezza di un'arte chiamata «industriale», non c'era posto per le mie metafore, tassate di barocchismo. E la mia confidenza con la poesia di altri popoli, e in specie con quella dei russi, dei boemi, dell'espressionismo tedesco e dei surrealisti francesi, era un peccato di cui avrei dovuto pentirmi.[5]

Afferma Antonio Pane: «Straniero ai 'dibattiti' che in Italia tengono il campo (rimbalzello di pertinaci ermetismi, arte per il popolo, letteratura da industria, rabberciate avanguardie), pagherà cara la pretesa di rinnovare l'aria, di aprire frontiere».[6] Presto a questo suo isolamento artistico Ripellino vedrà aggiungersi lo scotto di un pregiudizio ancora peggiore, di cui si fa testimone, autoaccusandosi, un poeta della sua generazione, Giovanni Raboni: «Ma può anche darsi [...] che io giudicassi a quei tempi (parlo della fine degli anni Sessanta, dell'inizio dei Settanta) la poesia (la poesia in proprio) di Ripellino come l'ammirevole, scintillante *violon d'Ingres* [...] di uno studioso esuberante e inquieto, la valvola attraverso la quale, legittimamente e impropriamente, si sfogava il troppo pieno della sua genialità critica».[7] Gli veniva

[4] Cfr. Calvino 2000, p. 493: «mi pare un poeta del tutto fuori del tempo (e delle spazio; il suo mondo poetico comincia al di là di Tarvisio), un crepuscolare e "futurista" (alla russa) in ritardo, con un gran talento fantastico ma un circuito culturale e ideologico un po' stretto».

[5] FA, *Congedo*, p. 204 s.

[6] Pane 2007, p. XIV.

[7] Raboni 1981, p. 134.

così cucita addosso quella «croce al merito slavistico»[8] che Ripellino portò per tutta la vita con grande disagio.[9]

Dopo la morte precoce che lo ha colto per la concomitanza di vari malattie, a soli 55 anni, nel 1978, poche sono state le pagine critiche spese su di lui e un'impietosa trascuranza, che egli aveva amaramente profetizzato,[10] si è abbattuta sulla sua opera. Basterà osservare la totale assenza di Ripellino nei numerosi studi di uno dei maggiori critici italiani, Pier Vincenzo Mengaldo; più ancora dell'esclusione dall'antologia poetica novecentesca da lui curata per Mondadori,[11] sorprende il suo silenzio su Ripellino anche nel saggio *Profili di critici del Novecento*: una delle motivazioni addotte da Mengaldo in merito alla mancanza dell'autore «di un libro di culto come *Praga magica*» è «lo straripamento alluvionale, in lui, della scrittura sulla cosa».[12] Risponderemmo ironicamente con Pane: «Troppo poeta come studioso e troppo erudito come poeta».[13]

Fortunatamente l'opera ripelliniana ha conosciuto di recente significativi approfondimenti critici. In particolare nel primo decennio del Duemila sono stati ripubblicati vari suoi scritti dispersi ed è stata resa disponibile un'edizione integrale dei suoi testi poetici, suddivisa in due volumi separati: *Poesie prime e ultime* (Nino Aragno Editore, Torino 2006), contenente le prime due raccolte e l'ultima in ordine cronologico, *Non un giorno ma adesso* (1960), *La Fortezza d'Alvernia e altre poesie* (1967) e *Autunnale barocco* (1977), insieme a tutte le poesie disperse – per lo più gio-

---

[8] Ivi, p. 133.

[9] Cfr. FA, *Congedo*, p. 204: «Il mio mestiere di slavista, la mia etichetta depositata mi relegarono sempre in una precisa dimensione, in un ranch, da cui m'era rigorosamente vietato di evadere». Si veda inoltre l'ironica poesia n. 2 di *Notizie dal diluvio*: «Slavista! mi gridano donne con frappe sul capo / e con fettucce e colombe e fleurettes e cràuti e baubau. / Slavista! mi assalgono omini violacei / [...] Chiedo perdono. È deciso. La prossima volta / farò un altro mestiere».

[10] Cfr. AB 17, vv. 1-5: «Non si accorgeranno nemmeno / di quello che hai scritto. / Getteranno i tuoi versi tra gli stracci vecchi. / Resterai sguattero, guitto / in questa fiera di gattigrú delle lettere».

[11] Mengaldo 1978.

[12] Mengaldo, 1998, p. 10.

[13] Pane 2007, p. XIV.

vanili – e inedite finora recuperate, e *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde* (Einaudi, Torino 2007), che racchiude le tre raccolte centrali di Ripellino uscite per la 'collana bianca' rispettivamente nel 1969, nel 1972 e nel 1976. Nel 2005, inoltre, Enrico Testa ha inserito l'autore all'interno dell'antologia *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* (Einaudi, Torino 2005).[14]

A fronte di un inquadramento critico generale della sua opera in versi, realizzato principalmente attraverso i contributi di Alessandro Fo, Federico Lenzi, Antonio Pane e Claudio Vela che accompagnano le riedizioni delle opere ripelliniane (da segnalare sono anche alcuni recenti saggi di Andrea Cortellessa[15]), manca a oggi il commento scientifico alle singole sillogi, che Fo nella sua introduzione a *Poesie prime e ultime* indica come «impresa, ardua quanto attesa».[16] Un'operazione necessaria per districare la vasta eterogeneità di influssi culturali di cui è densa la lirica di Ripellino e approdare a una visione più definita di questa voce poetica non ordinaria che merita di trovare posto nel canone del nostro secondo Novecento.

2. La scelta della raccolta e gli avantesti

Nell'ottica di realizzare il primo commento critico a Ripellino poeta è parso opportuno rivolgersi a un'opera della sua piena maturità. La preferenza è ricaduta sulla penultima raccolta, *Lo splendido violino verde*, edita da Einaudi nel 1976, in quanto oltre a riunire ed orchestrare tutti i principali temi dell'autore, presenta numerosi componimenti che possono essere agevolmente posti ai vertici della sua produzione. Altro fattore che ha indirizzato la scelta è la possibilità di fronteggiarsi in questo mo-

[14] Prima di allora l'ultima antologia che ospitava il poeta era quella garzantiana del 1988, a cura di Gelli-Lagorio.

[15] Cortellessa 2006 e 2009.

[16] Fo 2006, p. 18. L'unico passo mosso in questa direzione è costituito da una tesi di laurea sulla *Fortezza d'Alvernia*: cfr. Panichi 2007-2008.

do con le famose «agende multicolori»[17] di Ripellino. Si tratta di cinque agende manoscritte (AG 1971, AG 1972, AG 1973, AG 1975, AG 1975[2]), utilizzate come quaderni di appunti e redatte tra il 1972 e il 1977.[18] Esse contengono una vastissima mole di note riguardanti letture, saggi in costruzione e numerose divagazioni ricche di convergenze tra le arti da lui più amate, teatro, cinema, pittura e musica. Appaiono inoltre anche bozze poetiche riconducibili a ben 36 liriche del *Violino*, contenute per la maggior parte nelle agende del 1971 e del 1972, che sono state scritte contestualmente agli anni principali di composizione della raccolta (1972-1974). Tali appunti si rivelano di grande interesse, poiché costituiscono gli unici esempi di avantesto superstiti delle opere in versi ripelliniane. Non è sopravvissuto, infatti, nessun manoscritto o dattiloscritto delle sei raccolte pubblicate in vita dall'autore.[19] Attraverso lo studio delle suddette agende è stato possibile indirizzare in maniera efficace il lavoro anche sul fronte della critica genetica.

In AG 1971, la cui redazione afferisce verosimilmente all'anno 1972, ci sono appunti di vario genere inerenti a 20 liriche del *Violino*, 14 della prima sezione, *Das letzte*

[17] Così definite da Fo (2006, p. 18) in quanto vergate da Ripellino con pennarelli di vario colore. Sono conservate nell'Archivio di Angelo Maria Ripellino e di Ela Hlochova, presso l'Archivio del Novecento, La Sapienza, Roma. Tale fondo, tuttavia, è in attesa di riordino, giacché l'inventario è incompleto e provvisorio, e pertanto non ci si riferirà ad esso. Piuttosto si citeranno le agende unicamente tramite apposita sigla abbreviativa (cfr. Nota al testo e Bibliografia). Prima che il fondo venisse trasferito dalla casa dei coniugi Ripellino, Ela fornì le agende in fotocopia ad Antonio Pane, il quale me le ha gentilmente messe a disposizione per il presente lavoro.

[18] Le date sono ricavabili con buona approssimazione confrontando gli appunti contenuti nelle agende e le relative pubblicazioni di Ripellino su riviste e giornali. Utili alla datazione sono, inoltre, alcuni ritagli di articoli conservati al loro interno.

[19] Cfr. Fo 2008, p. 283: «Va ricordato che – come implicitamente ribadisce l'assoluta assenza di stesure successive o di copie delle varie bozze di stampa corrette – Ripellino usava distruggere ogni traccia dell'elaborazione che aveva condotto ai suoi singoli testi editi». Le mie consultazioni del fondo ripelliniano conservato presso l'Archivio del Novecento della Sapienza di Roma e delle cartelline relative all'autore nell'Archivio Einaudi di Torino confermano quanto sostenuto da Fo.

Varieté, e 6 della seconda, *Don Pasquale*.[20] Nello specifico troviamo, oltre a singoli versi isolati, interi o frammentari, alcuni stralci più ampi di poesia, talvolta stesi in prosa, come nel caso, ad esempio, di AG 1971, c. 54, che ci restituisce un avantesto del componimento n. 20: «triangolini verdi di occhi nel fitto muro piovoso. Verde d'occhi e verde di blusa. Verde bosco di occhi verdi rilucenti nella notte piovosa. Verde rifiuto, verde burlesco».[21] In altri casi gli appunti testimoniano la prima idea attorno a cui nasce la poesia (ad esempio per la n. 29 si confronti AG 1971, c. 87: «un nottambulo col colletto del pastrano alzato si porta a casa un lampione acceso»). Particolarmente utili sono le cc. 176-184, in cui Ripellino analizza il film di Buster Keaton *Sherlock Jr.* del 1924, a cui è ispirata la poesia n. 25 della raccolta: di quest'ultima un ampio abbozzo in prosa è contenuto proprio a margine delle riflessioni sul film (c. 184: «uscire dalla cabina di proiezione, attraversare quatto quatto la sala, salire sul palcoscenico, entrare nello schermo, ficcarsi nell'azione cinematografica, venir respinti, cader fuori, riprovarci, rientrare nello schermo»). Molto preziosa è anche la c. 232 in cui Ripellino trascrive, traducendola dal francese, una parabola del maestro chassidico del XVIII secolo Rabbi Nachman di Brezlav citata nel libro di Elie Wiesel, *Célébration hassidique* (1972): il testo è versificato, infatti, con esigue variazioni nel componimento n. 82. Inoltre da un ritaglio di giornale conservato in fondo all'agenda scopriamo che l'immagine del musicista che suona un violino in fiamme posta ad *incipit* della lirica conclusiva (n. 86) trae ispirazione da un evento di cronaca riportato nell'articolo *Un'ora di applausi al Teatro di Praga costretto «al silenzio» dal regime* («Il Tempo», 12 VI 1972): «Nello stesso locale vengono dati spettacoli di

[20] AG 1971, c. 9 (n. 37); c. 30 (n. 27); c. 44 (n. 14); c. 52 (n. 26); c. 54 (n. 20); c. 89 (n. 29); c. 109 (n. 43); c. 168 (n. 60); c. 176 (n. 25); cc. 179-184 (n. 25); c. 224 (n. 60, n. 67); c. 225 (n. 60), c. 228 (n. 60); c. 232 (n. 82); c. 233 (n. 86); c. 240 (n. 82); c. 245 (n. 82); c. 260 (n. 86); c. 285 (n. 4); c. 325 (n. 7, n. 65); c. 326 (n. 66); c. 330 (n. 86); c. 331 (n. 2); c. 342 (n. 7); ritaglio del giornale «Il tempo», 12 VI 72 (n. 86); c. 366 (n. 16); c. 378 (n. 39); c. 379 (n. 1).

[21] Cfr. n. 20, vv. 1-8: «Triangolini verdissimi di occhi / nelle crepe di muri piovosi, / verdi occhi lucenti sulla blusa limone, / verdognoli occhietti vezzosi / nel notturno acquazzone. / Ho preso un granchio come Malvolio. / Brurlesco arabesco, minuscola / bambola verde».

mimi e cinematografici e questi spettacoli, comprendenti tra l'altro l'esibizione di un uomo che suona un violino in fiamme, proseguiranno anche dopo la chiusura del *"Za Branou"*».

La stesura di AG 1972 copre invece tutto il 1973 e parte del 1974 (contiene, infatti, anche ritagli di articoli afferenti a quest'anno). Al suo interno vi sono appunti riconducibili a 23 poesie della raccolta e fra queste 15 sono differenti da quelle testimoniate in AG 1971:[22] 6 appartengono a *Das letzte Varieté* e 8 a *Don Pasquale*. Qui in particolare troviamo sei carte (12, 15, 17, 371, 378-79) attinenti alla composizione della lirica n. 18, che si lega a una vacanza estiva trascorsa con la famiglia sul Gargano e trasfigurata anche in alcune pagine del racconto *Dariopea* in *Storie del bosco boemo*.[23] La c. 378 costituisce al contempo l'avantesto della poesia n. 69: «Mare, perché continui a tentarmi / con le gonnelline spumose delle tue onde, / coi tuoi occhi di uva violastra? / Sai bene che sono una fortezza sbreccata, / e aspetto con ansia l'assalto dei saraceni».[24] Gli ultimi due versi, completamente modificati nella poesia pubblicata, si ricollegano, infatti, all'immagine della «bicocca garganica» e del «burchiello corsaro» della lirica 18,[25] rivelandoci la contiguità di ispirazione nei due componimenti che troviamo distanti e in due sezioni diverse nella silloge.

Infine AG 1973, presumibilmente stilata tra il '74 e il '75 (anno in cui *Lo splendido violino verde* è già concluso e inviato all'editore), contiene alcune annotazioni riconducibili a 3 componimenti, di cui uno soltanto (n. 71) è irrelato agli appunti delle

---

[22] AG 1972, c. 12 (n. 18); c. 13 (n. 75); c. 15 (n. 18, n. 1), c. 17 (n. 18); c. 230 (n. 4); c. 242 (n. 66); c. 246 (n. 66); c. 257 (n. 8); cc. 266-67 (n. 56); c. 273 (n. 4); c. 275 (n. 42); c. 279 (n. 6); c. 282 (n. 14, n. 57); c. 283 (n. 6, n. 60); c. 284 (n. 5, n. 14); c. 287 (n. 14); c. 288 (n. 86); c. 289 (n. 6); c. 312 (n. 57); c. 348 (n. 57); c. 349 (n. 25); c. 350 (n. 74); c. 352 (n. 78); c. 369 (n. 70); c. 370 (n. 41); c. 371 (n. 80, n. 18); c. 378 (n. 69, n. 18); c. 379 (n. 18, n. 72); c. 402 (n. 43, n. 1).

[23] Cfr. SBB, pp. 31, 39.

[24] Cfr. n. 69, vv. 1-3: «Mare, perché continui a tentarmi / con le gonnelline spumose delle onde, / con occhi di uva violàcea?».

[25] Cfr. n. 18, vv. 1-4: «Guardando la pelle di pachiderma del mare, / aspettava, rinchiuso in una bicocca garganica, / che un burchiello corsaro venisse per liberare / il suo vitreo corpo, che trema a ogni vento, a ogni frana».

precedenti agende. Tale manoscritto risulta interessante soprattutto per le considerazioni intorno al *Don Pasquale* di Gaetano Donizetti, da cui trae il titolo la seconda sezione dell'opera.[26]

Oltre ai singoli casi di avantesto, le tre agende ci forniscono utili informazioni sulle molteplici letture di Ripellino, da cui provengono svariate criptocitazioni presenti nelle poesie, a segno di una scrittura coltissima: *Le piacevoli notti* di Straparola, *Descrizione di una battaglia* di Kafka, il teatro dell'Aretino, *Re Giovanni* di Shakespeare, *Attraverso lo specchio* di Carroll, *Book of nonsense* di Edward Lear, le poesie di Gozzano, solo per fare alcuni esempi.[27]

3. Introduzione a *Lo splendido violino verde*

Lo splendido violino verde è la quinta e penultima raccolta di versi di Ripellino, la terza consecutiva pubblicata con Einaudi dopo *Notizie dal diluvio* (1969) e *Sinfonietta* (1972). La silloge è suddivisa in due sezioni: la prima, di 50 liriche, è intitolata *Das letzte Varieté* («L'ultimo Varietà»), la seconda, di 36, *Don Pasquale*. Delle 86 poesie, tutte sprovviste di titolo a parte la n. 68 (*Tre Lieder*) e la n. 81 (*Symphonie fantastique*), soltanto tre erano già edite: le nn. 16, 57 e 73 erano apparse, infatti, senza alcuna variante sull'*Almanacco internazionale dei poeti 1974* (pp. 89-91). La composizione dell'opera si colloca tra il 1972 e l'inizio del 1975, come si può evincere dalla corrispondenza di Ripellino con la casa editrice. In una lettera del 27 XI 1972 indirizzata a Guido Davico Bonino l'autore afferma di aver iniziato a lavorare contemporanea-

[26] AG 1973, cc. 72-73 (*Don Pasquale*); c. 136 (n. 80); c. 138 (*Don Pasquale*); c. 158 (n. 71); c. 316 (n. 66).

[27] Alla novella II, IV de *Le piacevoli notti* di Straparola è ispirata la poesia n. 62; il v. 11 di n. 50 è una citazione dalla *Descrizione di una battaglia* di Kafka; al vocabolario dell'Aretino sono attinti numerosi arcaismi presenti nella raccolta (cfr. *infra*, p. 29); l'*incipit* della poesia n. 50 ricalca un verso del *Re Giovanni* di Shakespeare (V, 3: «Unthread the rude eye of rebellion»); il personaggio del romanzo di Carroll è protagonista della poesia n. 3; per l'influsso di Gozzano vd. *infra*, p. 30 s.

mente a un nuovo volume di poesie e a uno di saggi-racconti, che costituiranno rispettivamente *Lo splendido violino verde* e *Storie del bosco boemo* (Einaudi, Torino 1975),[28] mentre nella lettera a Giulio Einaudi del 23 V 1975 constatiamo che il manoscritto è stato inviato all'editore già nel marzo di quell'anno.[29] L'opera verrà pubblicata però solo l'anno successivo per evitare la sovrapposizione con l'uscita di *Storie del bosco boemo*, la cui stesura è coeva a quella del *Violino*.

Il titolo del volume, che prosegue la linea musicale inaugurata dal precedente *Sinfonietta*, ripropone una metafora frequentemente impiegata da Ripellino per indicare la propria poesia a partire dall'*incipit* di *Notizie dal diluvio* (n. 1, vv. 1-2: «Sweetheart, mio violino, sei sempre aggrondato / come in un numero comico»). L'immagine di gusto surrealista ha verosimilmente ascendenza nel dipinto di Marc Chagall, *Il violinista verde* (1923). Attraverso un'ipallage è trasferito sullo strumento il colore del «violinista dal volto verde, che suona sui tetti nevosi di Vitebsk».[30] A Chagall ci riconduce l'autore stesso con la dichiarazione contenuta nello scritto autoesegetico del 1975 *Di me, delle mie sinfoniette*: «Vorrei che la mia poesia risonasse come un violino [...]. Anche se storto, se guercio, e perciò chagalliano».[31] Un'altra

[28] «Carissimo Guido, / voglio darti notizia del mio lavoro e dei miei progetti per i prossimi mesi: / [...] ho in lento cammino un volume di poesie e uno di piccoli saggi (brevi, brevi, per Dio), che dovrebbe in parte sostituire quel libro sulla poesia russa, che avevamo in animo di stampare, ricordi? Questi saggi-racconti 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"» (lettera conservata in AE, m. 174, f. 2577, "Angelo Maria Ripellino").

[29] «Caro Giulio, / due mesi or sono ho inviato un manoscritto di mie nuove poesie. Qualche giorno addietro Bollati mi ha informato che in casa editrice non è aria per le mie liriche o per la poesia in genere e che gli umori non sono favorevoli. / Dopo "Sinfonietta" non me l'aspettavo. Ora, prima di rivolgermi ad altri editori, cosa per me spiacevole, vorrei un tuo conclusivo parere. Puoi capire come io sia amareggiato nella mia persistente illusione di essere un "vostro" autore e non uno di quegli autori erratici che saltano come cavallette da editore a editore. Talvolta ho la sensazione di esser rimasto, nonostante i lunghi anni di affettuosa e non oziosa fedeltà, tra voi un estraneo. Ti prego di darmi una sollecita risposta» (*ibid.*).

[30] Cfr. *Chagall e la gioia saltimbanca della vita*, in SO, p. 122.

[31] DMS, p. 293.

suggestione può essere individuata in un verso di *Englisches Café* del poeta tedesco Gottfried Benn, citato da Ripellino nel saggio su Esenin rimasto incompiuto (cfr. AF, p. 158): «Die Geigen grünen. Mai ist um die Harfe» («I violini inverdiscono. Maggio è intorno all'arpa»).[32] Metafora della creazione poetica, il violino sonato dal poeta è verde perché rappresenta uno strumento contro il «salire implacabile della vecchiezza» (S, n. 2), l'ultimo appiglio alla vita quando la morte incombe minacciosa dietro le continue vessazioni della malattia; è un violino verde perché, come Ripellino scrive citando il poeta cecoslovacco Jiří Kolář, «il sangue dei sogni è verde».[33]

La prima indicazione per addentrarci nell'opera ci viene offerta dalla noticina di presentazione stampata sulla quarta di copertina e attribuibile all'autore stesso:[34]

> Questa raccolta di versi di Ripellino, come la sua precedente *Sinfonietta*, vuol essere un diario in cui si riflette, associandosi ai crucci privati, il malessere, l'inclemenza dell'epoca. Come un sismogramma, la sua scrittura registra, rivivendole in chiave grottesca, le ansie, le beghe, la carenza di gioia di questi anni accigliati. Il poeta non ha rinunziato ai travestimenti pagliacci, ma il brivido della crescente vecchiaia, l'implacabile, imbriglia e attenua il suo giuoco. Nella nequizia del mondo egli, desideroso d'affetti, accende colori e fragori, orditure acustiche, orpelli che tengano a bada la morte. Il suo scopo del resto è far musica, perché la poesia, anche se mesta, sia festa comunque.[35]

Gli «anni accigliati» sono quelli della «crisi energetica», causata dall'aumento dei prezzi del greggio, che colpì l'Italia nel 1973 determinando l'inflazione delle merci e una conseguente politica di *austerity*. Il tema compare più volte nella prima sezione, a partire dalla poesia d'apertura (vv. 5-8: «Gli anticipi sono ormai divorati / e non c'è somma che basti. Bisogna pagare / le decime del comino, dell'aneto, della menta, /

[32] Benn, *Flutto ebbro*, *Caffè inglese*, v. 4.

[33] SFB, p. 235.

[34] Cfr. Pane-Vela 2007, p. 300.

[35] Il testo è ristampato in *Ibid.*

nutrire l'obeso carovita che stilla sugna»); poi ancora nella n. 10 (vv. 1-3: «Pesano persino il prezzemolo. / Ballonzola il Carovita, / sempre piú grasso, piú tremulo»), nella n. 29 (vv. 5-9: «ciarlavano di crisi energetica, di assalto al verde, / di bottegai flagiziosi, di avidità petroliera, / di Ser Zucchero, avvolto in ammanti d'oro a pagliette, / di Ser Olio, vanesio nelle sue calze gialle, di orrenda / come una forca di calce edilizia abusiva») e nella n. 32 (vv. 4-5: «ora che il gasolio delira e il carovita vaneggia / e lo zucchero muore»). Ma sono anche gli anni di piombo (nel '74 si registrano due tra i più gravi atti terroristici, le stragi di piazza della Loggia a Brescia e del treno Italicus) e, più in generale, della cortina di ferro, che fanno asserire al poeta: «Moriamo da guitti, da squarciacantoni, / mentre agonizza l'Europa» (n. 33, vv. 7-8). Ripellino vi assiste con disagio e pessimismo, come emerge chiaramente dalla piega apocalittica che assumono i versi quando si spingono in una previsione futura (cfr. n. 31, «Si appressano gelide tenebre»). Anche la fiducia nella poesia è continuamente in bilico nelle numerose riflessioni del poeta sul proprio ruolo nella società: «Guerriglia, pandemonio, orrori, lutto, / e una verbosa ideologia per frangia. / A che scopo riempire di uncini le pagine?» (n. 55, vv. 3-5).

Veri nemici dello scrittore sono i benpensanti, i «filistei» (come lui li chiama nella n. 26) che compongono «il tribunale dell'unto Buon Senso» (n. 81, *Symphonie fantastique*): di questa capacità giudicativa è massimo simbolo il personaggio carolliano, moltiplicato, poiché «le immagini aspirano all'iterazione»,[36] nelle «trenta assennatissime Alici» della poesia n. 3, che si beffano «della poesia nuda e bruca» e guardano al poeta «come un buono a nulla, / un imbrattacarte, una verruca». Una signora dell'alta borghesia romana nel componimento 52 fatica addirittura a definirne il mestiere (v. 2: «Ma se è critico, come può esser poeta?»), sottolineando con disappunto la sua identità ibrida di studioso e scrittore. Nella lirica più indignata del volume, la n. 2, Ripellino ostenta un orgoglioso individualismo, che è espressione di libertà intellettuale e distacco da qualsivoglia «consorteria» ideologica o letteraria, con la con-

[36] Così afferma Ripellino nel suo articolo su Magritte *Il mondo in colletto duro*, «L'Espresso», 10 ottobre 1971, p. 18, ora in SO, p. 133.

sapevolezza che «chi si costruisce il suo mondo da solo» ed è «sprovvisto di santi» è destinato a soccombere «come un re disperato / fra neri ceffi di lupo digrignanti». Alla propria solitudine di artista, che si esplica perfettamente nell'identificazione con «la sperduta Groenlandia» (n. 1), l'autore sa però anche guardare con ironia, che sarà lo strumento di catarsi brandito in tutta l'opera, come nella poesia n. 7, che esordisce: «Si cruccia della solitudine e aspetta / sempre un cugino dal Paraguay, / un dottor Jazz con la sua Bugatti cachettica, / che non verrà mai».

All'«inclemenza dell'epoca» e al dissidio con la società, si assommano e occupano grande spazio nel tessuto dei versi i «crucci privati», che rispondono a due nomi: malattia e vecchiaia. Per le recrudescenze di una tubercolosi malcurata in giovinezza, il poeta si dipinge come «fantasio sfiatato» (n. 22), «trascina il respiro come una sfera di ferro» (n. 6), è afflitto da una «senza respiro disperazione» (n. 74); ogni cravatta si trasforma in un «cappio» (n. 76) e la morte compare sotto forma di soffocamento (n. 31). L'«affanno», «il fiato» e il «respiro» sono altre parole tematiche della sua malattia polmonare, che ricorrono costantemente qui come in tutta la sua produzione a partire da *La Fortezza d'Alvernia* (1967), composta dopo la lunga degenza nel sanatorio di Dobříš in Repubblica Ceca nel 1965. «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. E la compassione di me stesso è entrata larvatamente in ogni mia pagina, con un compiacimento che non teme di sfiorare il luccichìo del *mélo*»: così Ripellino in un'intervista del 1970.[37]

La «malsanìa» nello *Splendido violino verde* assume però anche una tinta più beffarda, si fa «miele» (n. 4), per via del diabete che affligge lo scrittore negli ultimi anni di vita e del gusto per la paronomasia («il male è miele»). Ecco che «i dolciumi si tramutano in incubi»[38] («mostri rigonfi di zucchero» appaiono nella n. 60) e lo zucchero diventa «malvagio» (n. 27) e «molesto» (n. 47). Una lunga sequela di dolci si accatasta nella lirica n. 14, in cui l'enumerazione riveste di nuovo una funzio-

[37] Cfr. SFS, p. 36.

[38] Cfr. Lenzi 2007, p. 192.

ne catartica (la poesia nasce probabilmente a margine di un appunto conservato in AG 1971, c. 46: «riflessione sui dolci siciliani dell'infanzia, riflessione di un diabetico»). I dolci diventano una pericolosa tentazione sfruttata dalla morte sempre in agguato, con cui il poeta è costretto a giocare a nascondino: «la sposa del becchino con troppa / dolceria mi sussurra: "Amor mio"» (n. 6, vv. 5-6).

Il male è anche la vecchiaia, l'autunno che scende sul poeta con il suo «cascame» di foglie (n. 30, n. 19), con pioggia e burrasche che insidiano continuamente la sua «fiacca fiammella» (n. 16), «il suo vitreo corpo, che trema a ogni vento, a ogni frana» (n. 18, v. 4): «Ogni cosa è fradicia di pioggia, / ulula il vento barabba» (n. 79, vv. 1-2); «È vero, io sono, come suol dirsi, una sàgoma, / un fantasma afflosciato dalla rancura del vento, / una tremula fiamma di fili di fieno» (n. 53, vv. 6-8); «È già tardi / per tener desta la fiacca fiammella di giallo limone, / che abbarbagliava sinora la morte» (n. 16, vv. 8-10). «Il vento ha spazzato il tendone della giovinezza» (n. 66, v. 3) e la pioggia ha la parvenza del diluvio universale (n. 73, vv. 9-10: «Cadrà la pioggia a barili, a secchiate, / si spaccherà come un legno Piazza del Popolo»). Si affollano gli aggettivi sull'autunno, «amaro» (n. 37), «livido» (n. 21), «Straziante, insulso, disperato», in *tricolon* nella poesia n. 19. Il poeta si specchia in «un autunno agghindato di gialle morenti fiammelle» (n. 30, v. 8) e gli effetti delle intemperie sulla natura diventano metafora del suo corpo fiaccato dai malanni: «Sono pieno di gore, di stagni, / di borraccina, di gialle voràgini» (n. 37, vv. 10-11).

Connesso con l'invecchiamento è il tema dell'incapacità all'amore: la poesia n. 62 ruota attorno al motivo della giovane donna «malmaritata» che si lamenta del proprio uomo rattrappito, malato, incapace di soddisfarla. L'archetipo del «vecchio amoroso» di Commedia dell'Arte che va dietro agli amorazzi per giovani donne galanti («galantine») compare più volte, nelle poesie 22, 25, 27, 34, 39, 81 e 84. Ma il vecchio, che cerca di sedurre con «moine e con finte» da «ruffiano camuffato» e «collotorto», con «mellifluità che canzona» (n. 22), è destinato ad esser gabbato e respinto come Don Pasquale, *alter ego* del poeta, da Norina nell'opera di Donizetti: «Ma tu sei già vecchio, già vecchio, già torpido. / Ti sfugge tra i ghirigori e il bisbetico / intrico di un labirinto, beffandoti, molto scorretta. / Tu sei piú vecchio del fa-

raone Psammetico / e con sguardi avvizziti e conigli. / Ti respinge l'ariosa zerbinetta» (n. 81, vv. 12-17). Nelle poesie dello *Splendido violino verde* si affollano numerose figure femminili: oltre ad affascinanti dive del teatro e del cinema come «Milva», «Irina Petròvna» e «Hanna Schygulla», personaggi del mondo dell'arte come la Violante di Tiziano (n. 39), della lirica come Violetta (n. 4) e Rosina (n. 38), o del mito come Euridice (n. 4), fino alle giovani e seducenti «gentiluzze con occhi come bragia di fuoco» (n. 39), tra cui spesso si intravedono anche allieve universitarie (cfr. n. 34: «Judith vuole leggere libri di critici»). Al contrario la figura della moglie Ela, centrale nei versi giovanili e nelle prime tre raccolte, di cui costituisce l'unica dedicataria, come già in *Sinfonietta* è meno ricorrente (la possiamo individuare senz'altro nelle poesie 9, 18 e 72). Il tema dell'amore è, infatti, per lo più affrontato nella prospettiva di una tormentata fedeltà (cfr. n. 39, vv. 9-11: «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»).

Non è solo il fisico a patire i colpi inferti dall'età. Ne subiscono gli effetti anche la memoria (n. 21) e la destrezza nella scrittura (n. 51): rabbia e odio nascono allora per la vecchiaia che fa rincitrullire. Il destino quasi ineluttabile è osservato con sconforto nella poesia che chiude la prima sezione (n. 50), scelta anche per la copertina. L'angoscia deriva dalla consapevolezza che il tempo, spegnendo ogni furore per il domani, trasformerà il poeta stesso in un «oggidiano», in «un vecchietto benpensante che sgretola / croste di massime ottuse, la stolta / avena del fastidioso Buon Senso» (vv. 3-5). È ormai lontana anni luce la fede giovanile nel futuro, per cui nel '59 Ripellino scriveva, citando Majakovskij, in una lettera a Calvino: «Spero, ho fiducia che non verrà mai da me l'ignominioso bonsenso».[39]

Nelle liriche di questa raccolta la gioia è spesso evocata ma inafferrabile nel presente, in cui di converso basta pochissimo «a suscitare un disperato pianto» (n. 4). La

[39] Lettera a Calvino del 28 XI 59, in AE, c. 174, f. 2577, "Angelo Maria Ripellino". Cfr. Majakovskij, *Poesie*, *Frammento*, vv. 14-18.

felicità è relegata ai «tempi lontani» (n. 44), dove il poeta va sovente col pensiero colmo di malinconia: «ricordo irrevocabili giorni, e singhiozzo e piango» (n. 65). Il trascorrere del tempo è riflesso negli specchi «avvelenati» (n. 76) in cui si rivela la propria sembianza appassita (n. 56), è osservato nella lettera di un'amica lontana con cui sono diventati radi i contatti («È tanto che non ti scrivo [...] / Come stupide navi si dissolvono gli anni», n. 67). Sistematica è nei versi la contrapposizione tra ieri e oggi, segnalata a livello verbale dall'alternanza tra i tempi imperfetto e presente dell'indicativo, dove il primo si carica positivamente, mentre il secondo introduce uno stato negativo con la sferzata dell'avverbio di tempo «ora», «adesso», foriero di un senso di declino. «Conosceva tutto a menadito, / e ora invece è un trombone arrugginito, / una navicella che affonda» (n. 21); «Un tempo grancassa, ma adesso / languido primo violino» (n. 37); «egli era l'uccello Rukh / e con grandi ali copriva l'occhio del sole. / Ma ora è il misero Veglio del mare» (n. 56); «Pendevamo felici dal tram della storia. / Ora siamo appassiti strumenti di lagna» (n. 70); «Eravamo splendenti e ben saldi bottoni / sulla buffa marsina del mondo. Ora siamo canuti» (n. 78). L'imperfetto predomina ancora nelle poesie 39, 63, 68 c, 71, 75 e 83. Lo stato d'animo imperante all'interno della silloge è scolpito con una lunga anafora nella lirica n. 33: «Azzurra malinconia di tutte le cose perdute, / domenicale malinconia della giovinezza fuggita, / azzurra malinconia di un briciolo di salute, / azzurra malinconia di una gracile vita» (vv. 1-4).

Il futuro si accorcia e il tema della morte aleggia inquietantemente nei versi. Lo ritroviamo nelle poesie 6, 7, 11, 16, 18, 19, 27, 31, 42, 48, 58, 60, 68, 77, 86. Se nella lirica n. 18 la morte è addirittura attesa come liberazione dai mali del corpo, in quasi tutte le altre essa è una presenza tetra che incombe su di lui, assumendo diversi nomi e aspetti: compare nei panni della moglie del becchino nei componimenti n. 6 e n. 48, mentre nella lirica 16 assume le parvenze di una lugubre Milva nel ruolo di Jenny delle Spelonche dell'*Opera da tre soldi* di Brecht. Di fronte alla paura della morte, il poeta invoca spesso Dio, nominato in ben dodici poesie, tuttavia il sentimento religioso è oscillante: a dispetto di rari casi in cui appare una più salda fiducia nel Signore (n. 46: «Dio, fa' che si mettano a cantare / al più presto, al più presto gli stupidi galli»;

n. 49: «Quando l'aria diverrà fecciosa e nera, / ci sarà Dio a farmi luce negli ànditi bui»), sono più numerosi i momenti in cui dominano l'incredulità, il sarcasmo, la protesta. Un atteggiamento di sfida nei confronti di un Dio ammaestratore degli uomini è presente nella poesia 13, che ricorda la n. 23 di *Sinfonietta*. Addirittura l'autore si rivela contrariato all'idea che Dio venga a resuscitarlo, dicendogli di tornare a scriver poesie e di andare dai suoi figli ormai vecchi (n. 42). E se anche in due liriche (nn. 49 e 74) egli immagina di ascendere in Paradiso, vi è sempre qualcosa che incrina l'arrivo: angeli che lo guardano storto o gli porgono spiacevoli domande, o il Signore stesso che preferirebbe un cestino di fragole di Nemi al libro di poesie che Ripellino gli porta in dono. La fede è sempre in qualche modo scalfita dall'ironia e la speranza nella resurrezione vacilla, come si evince dal tono sarcastico del secondo dei *Tre Lieder* che costituiscono la poesia 68: «Risorgerai dalla fanghiglia nera / nella luce abbagliante del Signore. / Trallalà, trallalà, trallallallera». Circa il rapporto con la religione, indicativo è quanto affermato dallo scrittore in un'intervista del 1970: «Sebbene la malattia sia certamente rivelatrice di una realtà metafisica nascosta ai sani, il mio rapporto con Dio e col sacro negli alti e bassi di questa anamnési è stato oscillante, argilloso, futile, contraddittorio. [...] Dio è stato per me identità della morte, nel senso che l'ho cercato vilmente solo nelle ore in cui ero sul punto dello sfacelo».[40] E ancora significativo è l'appunto che leggiamo, sotto il primo abbozzo in prosa della poesia n. 74, in AG 1972, c. 350: «forse tutto il male fisico nasce dalla mancanza di fede».

Sebbene non sia possibile allontanarla del tutto, la morte può essere almeno addomesticata. La poesia si trasforma allora in un esorcismo: poiché il silenzio è «identità della morte»,[41] tanto più il poeta andrà incontro al «fragore», al «bailamme» (n. 86). Al tono funereo che vorrebbe impossessarsi dei versi Ripellino controbatte con l'esuberanza e la festosità della musica, seguendo il modello dei poetisti cechi, le

[40] Alleva 1999, p. 240 s.

[41] PM, p. 246.

cui pagine «inclinano ai capricci, ai bisticci, alle filastrocche infantili, alle canzoni da fiera, agli incastri di astratti congegni fonetici».[42] Il funambolismo linguistico si manifesta innanzitutto nell'inesausto gioco delle allitterazioni, spesso raddoppiate con incremento di gruppi sillabici omofoni, con vero e proprio effetto di incastri sonori: «la gorgogliante brodaglia dell'immenso brodulario» (n. 5, v. 20), «Io sono impassibile e in sommo grado sgradevole» (n. 6, v. 20), «con un solo sibilo assordo deserti» (n. 11, v. 11), «con lugubri croste di bistro, le braccia di cera» (n. 16, v. 3), «trèmula melma di lacrime» (n. 25, v. 8), «Io sono un vetro di scarto di una spettrale Vetralla» (n. 27, v. 16), «fantocci farciti di fecciosa lordura» (n. 29, v. 11), «bruciata brughiera» (n. 30, v. 13), «l'ombra di bracconieri braccati» (n. 37, v. 15), «biscotti, scarabàttole, brúscoli» (n. 42, v. 6), «una tremula fiamma di fili di fieno, / un'arancia spremuta, un agrume che a stento» (n. 53, vv. 8-9), «Accarezzare il verdastro velluto / dell'aria che ride» (n. 64, vv. 9-10), «Chiglie di chiese, banchise di cupole» (n. 73, v. 11), «orciolo di ocra che si scrosta» (n. 85, v. 9).

La poesia di Ripellino si distingue per «l'arroganza della Paronomasia»[43] che, se talvolta può apparire pleonastica, molto spesso stupisce per la perizia e la ricercatezza: «il male è miele» (n. 4, v. 5), «mondo, l'immondo» (n. 5, v. 7), «burbera barba» (n. 6, v. 1), «demonío demaniale», «melassa della massa» (n. 7, vv. 5, 6), «la gelida mela, l'angelica» (n. 12, v. 2), «mille milve» (n. 16, v. 2), «nel sale del sole» (n. 18, v. 13), «ribalda ribalta» (n. 46, v. 4), «di piatti e alloppiati fantasmi», «sconsolate sonate» (n. 51, vv. 14, 28), «candide sfoglie candite», «atra antracite» (n. 54, vv. 15, 17), «purea di piorrea» (n. 62, v. 5), «candido incanto» (n. 63, v. 8), «barca, / baracca» (n. 69, vv. 4-5), «grumi di agrumi» (n. 77, v. 9). Rime paronomastiche sono poi «taràntole... ràntolo» (n. 46, vv. 13-15) e «ride... iride» (n. 64, vv. 10-12). Sotto il segno della ripetizione di suoni si pongono anche gli omeoteleuti («quando passo, nero e paonazzo, con un codazzo esequiale», «creta di frane e di tane giallastre», «un pedante, un mercante di Carpi», «e crescono il disinganno e l'affanno»[44]) e le anafore

[42] *Gli ingenui stregoni di Praga*, in OP, p. 45.

[43] DMS, p. 295.

[44] Cfr. poesie 5, 12, 22, 51.

(Guai a chi sulla terra è sprovvisto di santi, / guai a chi resta solo come un re disperato», «questo ibrido astuto di furetto e di talpa, / questa tròttola, / questo fantasio sfiatato e incolore, / questa mellifluità che canzona», «Buona notte, colline soffiate nell'aria: / il vecchio tamburino va a morire. / Buona notte, ufficiali della consorteria letteraria», «e questo omino era tutti gli uomini di tutti i paesi, / e questo omino rideva, rideva sino alle lacrime»[45]).

L'intenzione dichiarata dall'autore nella quarta di copertina del libro è quella di «far musica, perché la poesia, anche se mesta, sia festa comunque». Oltre alle figure di suono sopra menzionate, allo stesso effetto contribuisce la ricchissima varietà ritmica dei versi, che si risolvono spesso in precise sequenze anapestiche, («delle pure sorgenti che avanzano verso il tuo cuore», n. 22, v. 12; «un autunno agghindato di gialle morenti fiammelle», n. 30, v. 8; «una tremula fiamma di fili di fieno», n. 53, v. 8; «alla porta serrata con cinque mandate tenaci / di Holan», n. 83, vv. 10-11) o dattiliche («Lungo la Senna balbetta una folla di foglie», n. 19, v. 2; «piccole dita di cera sottili gialline», «Come un coniglio spaurito egli tende l'orecchio», n. 30, vv. 4 e 11; «battono i denti dal freddo le ore», n. 46, v. 14). L'effetto non è lontano da una sorta di metrica barbara (un vero e proprio esametro con spondeo in terza sede è il v. 14 della poesia n. 6: «quando trascino il respiro come una sfera di ferro»). In alcuni casi in particolare l'utilizzo dell'anapesto (principalmente tredecasillabico) riguarda porzioni di versi consecutivi:

che trapela talvolta di sotto una porta,
ma io riesco a tagliarlo, fingendomi ottusa
e decrepita come una mummia di Strindberg.
(n. 67, vv. 8-10)

Ero a Jalta, appoggiato a un fanale.
Ero afflitto da troppi presagi, ero stanco.
Il giardino infuriava e ballava

[45] Cfr. poesie 2, 22, 68, 82.

[...]
una frivola e lugubre sua contraddanza.
(n. 71, vv. 7-9, 11)

Numerose sono anche le serie di trisillabi replicati con accento fisso sul secondo elemento, secondo uno schema frequente nella poesia di Palazzeschi:[46] «con guerci sorrisi e selvatici inchini, fasullo» (n. 16, v. 15), «Ascolta piuttosto la notte lo scalpito» (n. 22, v. 11), «Uscire alla luce nell'alba di menta» (n. 64, v. 5), «baracca di punte e di cuspidi stridule / che tuffa il suo naso scarlatto nell'acqua» (n. 69, vv. 5-6), «Il Pincio, vecchione con barba giallastra» (n. 73, v. 1).

La musica è ampiamente evocata sul piano lessicale: accanto allo strumento principe del violino, di cui si contano 10 occorrenze (nn. 36, 37, 51, 60, 65, 73, 85, 86; e inoltre «violinisti», n. 2; «sviolinano», n. 24; «violinista», n. 71), sono nominati anche i «contrabbassi» (n. 7), i «tromboni» (nn. 21, 40, 58), la «grancassa» (n. 37), i «flauti» (n. 38), la «chitarra» (n. 39), i «tamburi» (nn. 54, 55, 81, 84), le «nacchere» (n. 55) il «Glockenspiel» (n. 68) e le «trombe» (nn. 81 e 84). Molteplici sono inoltre i riferimenti musicali: il componimento n. 68, *Tre Lieder*, è ispirato alle composizioni di Mahler, mentre il n. 81, *Symphonie fantastique*, è legato all'omonima opera di Berlioz; a *The Rake's Progress* di Stravinskij Ripellino rimanda due volte nelle poesie 40 e 59; il personaggio di Violetta citato nella n. 4 deriva da *La Traviata* di Verdi; Papageno della n. 53 è tratto invece dal *Flauto magico* di Mozart. Da Donizetti proviene, oltre al titolo della sezione *Don Pasquale*, anche il dottore Dulcamara (n. 81) dell'*Elisir d'amore*. L'«ariosa Zerbinetta» della poesia 81 è riconducibile all'opera *Ariadne auf Naxos* di Strauss, «Rosina» (n. 38) al *Barbiere di Siviglia* di Rossini. Sono poi esplicitamente citate «la marcia nuziale di Mendelssohn» (n. 28), «le *Danze Slave* di Dvořák» (n. 62) e la «*Volpe furba* di Janáček» (n. 63). L'*Invito alla danza* di Weber è sottinteso nel primo verso del componimento n. 70. Ancora per quanto riguarda la musica colta, Debussy compare nella lirica 9, mentre il jazz è rap-

[46] Cfr. il capitolo *Su una costante ritmica della poesia di Palazzeschi*, in Mengaldo 1975, pp. 232-258.

presentato nella raccolta da Cole Porter (n. 19) e dal brano *Madame Bécassine* di Sidney Bechet, da cui è tratto il personaggio della poesia n. 12. La canzone popolare cubana *Guantanamera* chiude la n. 30. La cantante e attrice teatrale Milva (Maria Ilva Biolcati), infine, è protagonista della n. 16.

Insieme alla musica, un'altra arte è capace per Ripellino di allontanare la morte per mezzo della sua virtù illusionistica: la recitazione. La poesia non deve farsi perciò solo concerto, ma anche spettacolo teatrale. Il poeta diventa regista e sul palcoscenico del suo «letzte varieté» si avvicendano una moltitudine di personaggi: nomi di scrittori (Andersen, Čechov, Holan, Pasternàk), pittori (Goya, Modigliani, Klee, Puvis de Chavannes, Velazquez, Bernini), attrici e registi (Irina Petròvna, Giulia Lazzarini, Hanna Schygulla, Fellini, Strehler), si affiancano a quelli di personaggi attinti al mondo dell'arte e della letteratura (Violetta, Madame Bécassine, Pancrazio Stornello, Violante, Baba the Turk, Opsibeena, Schlemihl, Rosina, Dulcamara, Zerlina), delle cronache di costume (Onassis), della storia antica (Psammetico) e inventati (Aurevoir, Judith, Malello, Vanellino). Questa autentica passione per l'onomastica, che lo collega a uno dei suoi autori prediletti, Mandel'štàm,[47] si manifesta anche nella citazione del proprio nome, secondo una modalità molto rara nella nostra poesia, ma comune in quella russa:[48] «Quante cose scompaiono, Ripellino» (n. 78, v. 1).

In questa sorta di teatrino il poeta si trasforma a sua volta in personaggio, nascondendosi dietro una generica terza persona in alcune poesie dal taglio narrativo (nn. 1, 7, 18, 56). Altre volte, invece, l'io lirico è scalzato da un 'tu' che non corrisponde a un interlocutore esterno: il componimento diventa, allora, un dialogo dell'autore con se stesso (nn. 43, 50, 81). Di converso, per un continuo gioco di interferenza tra io e tu,

[47] Cfr. Alleva 1999, p. 222.

[48] Cfr. ivi, p. 223. Nella nostra tradizione poetica la citazione del proprio nome richiede principalmente il confronto con Gozzano. Cfr. *La via de rifugio*, vv. 33-36 («Ma dunque esisto? O strano! / vive tra il Tutto e il Niente / questa cosa vivente / detta guidogozzano!»), *L'altro*, vv. 9-12 («invece di farmi gozzano / un po' scimunito, ma greggio, / farmi gabriel dannunziano: / sarebbe stato ben peggio!»).

in due casi (nn. 62 e 67) la prima persona singolare coincide con un personaggio femminile, a cui Ripellino presta la voce: si tratta nella n. 67 dell'attrice praghese, sua amica, Zora Jiráková, a cui è dedicato un ciclo di poesie distribuite in quattro raccolte.[49] Oltre a far perdere le sue tracce confondendo i pronomi personali, lo scrittore gioca a depistare la morte variando continuamente le maschere («Se io venissi da te a raccontarti / che senza tregua cambio il mio trucco, / perché la morte non mi riconosca, / sobbalzeresti», n. 27, vv. 11-14). Nasce da qui il tema del poeta-impostore di ascendenza pessoiana («Dicono che la vita sia breve / e che il poeta sia un impostore»),[50] che trova espressione negli ammonimenti a diffidare delle proprie parole presenti nei componimenti 22 e 27 (il termine «impostura» è inoltre ripetuto nella lirica n. 24 e nella n. 51). Tra le maschere più care a Ripellino vi è quella del poeta-prestigiatore, che «manipola il fuoco» (n. 43), suona «su un violino in fiamme» (n. 86) e «fa strabiliare / rimando cricchi con tambernicchi» (n. 53): alla base vi è la concezione della poesia come «esercizio di giocolería e di icarismo sul filo dello spàsimo».[51] Vi è poi quella del poeta-clown, a cui vanno ricondotti i tipici connotati delle «bombette pagliacce» (nn. 75, 19, 80, 82) e dell'«accento circonflesso» delle sopracciglia (n. 71). Il riso è, infatti, la maggiore arma di esorcismo della paura, di reazione al dolore. Il pagliaccio, però, è *alter ego* del poeta soprattutto perché la disperazione è il basso continuo della *clownerie*.[52] Qui Ripellino si collega alla lunga tradizione del simbolismo che a partire da Baudelaire identifica l'artista nel clown malinconico. I numeri dei due pagliacci al centro della poesia n. 43 conducono, infatti, il poeta a un'amara riflessione sulla condizione umana: «Viviamo nella caduta. / E che almeno sia gaia». Il riso allora diventa una forma di reazione, di protesta, come quello dell'uomo della parabola di Rabbi Nachman di Brazlav a cui è ispirato il componimento 82.

[49] Cfr. Fo 2008, pp. 271-288.

[50] Cfr. Pessoa, *Poesie*, *Autopsicografia*, v. 1: «O poeta é um fingidor».

[51] FA, *Congedo*, p. 205.

[52] SB, p. 87.

Come al solito Ripellino utilizza per sé anche diversi eteronimi: «Lichène» (n. 18), «Papùga» (in polacco, «pappagallo», n. 58) e «Vanellino» (n. 65), già comparso in *Sinfonietta* (n. 50).[53] Numerosi sono poi gli *alter ego* individuati dall'autore e per la maggior parte impliciti: Buster Keaton (n. 25), l'«uccello Rukh» e il «Veglio del Mare» del ciclo di Sindbad da *Le mille e una notte* (n. 56), il vecchio dottore tradito e denigrato dalla moglie di una novella del narratore cinquecentesco Pietro Fortini (n. 62),[54] Rabbi Nachman (n. 82). Nei suoi continui camuffamenti giunge persino a identificarsi in un luogo di Roma, il colle del Pincio ritratto dopo una burrasca (n. 73), e in un intero paese, la «Groenlandia», isola «sperduta» nell'estremo nord dell'oceano Atlantico (n. 1).

La mestizia e lo sconforto per l'appressarsi della vecchiaia, per la malattia che incrudisce la vita sono i sentimenti predominanti nell'opera. Ripellino affida però allo *Splendido violino verde* anche il compito di dar voce a un moto di resistenza, a quella sterzata che riaccende l'entusiasmo, per affermare, anche se sottovoce, anche se di soppiatto, che nonostante tutto la vita «è bella, è impagabile, e il male non conta».[55] Se il nesso concessivo, come ha osservato Fo, è adoperato di consueto per «illustrare l'improvvisa irruzione dell'aspetto antagonistico in uno stato osservato»,[56] la congiunzione avversativa è al contrario la formula magica che apre uno spiraglio di luce nell'ombra: «È vero, io sono, come suol dirsi, una sàgoma, / un fantasma afflosciato dalla rancura del vento, / [...]. Eppure, Lorenzo, talvolta mi pare / di essere un rabbi [...], / un arcobaleno, un incendio che danza» (n. 53); «E tu corpo, armadietto di medicine, / orciolo di ocra che si scrosta, / [...] alberello umidiccio e malsano, eppure gran manichino, vestito di gaio tintillano» (n. 85); «Si udrà un brindello di orate fratres, / la voce di topo / di molti becchini. / Ma non c'è ancora ragione di morire. / Smettila con questa cabala» (n. 73).

[53] Riguardo a tutti gli eteronimi che compaiono nella poesia di Ripellino, cfr. Roana 2002, p. 124.

[54] *Le giornate delle novelle dei novizi*, I, VI.

[55] La citazione è tratta dalla *Lettera agli allievi* (Dobříš, 12 agosto 1965).

[56] Fo 1990, p. XVII.

«Ogni tessitura poetica è anche un amàlgama e un compendio di citazioni», aveva scritto Ripellino nel *Congedo* della *Fortezza d'Alvernia*:[57] nella prosa coeva del 1975 *Di me, delle mie sinfoniette* conferma il ruolo centrale dell'intertestualità nella sua opera: «Un'ebbra molteplicità di rimandi e reminiscenze ricerca e nutre il tessuto della mia scrittura».[58] Delle numerose fonti pochissime sono esplicitate. L'ultimo componimento (n. 86) porta in epigrafe un verso dell'*Éclair de gouffre* di Jules Laforgue, poeta francese che diede a temi e modi della poesia simbolista un'intonazione ironica e talora sarcastica, motivo per cui può essere considerato uno dei padri del temperamento 'crepuscolare'. Nella poesia n. 16 la similitudine «come un dignitario di Andersen» è da ricondurre alla fiaba *L'usignolo* dello scrittore danese Hans Christian Andersen, musicata da Stravinskij in *Le rossignol*. La *Storia naturale* di Georges-Louis Leclerc, conte di Buffon, è sottintesa nei vv. 8-9 della poesia 41. La «mummia di Strindberg» del componimento 67 è un'allusione al personaggio del dramma *La sonata degli spettri* del drammaturgo svedese August Strindberg. A Shakespeare rimandando chiaramente le liriche 18 (v. 10: «Come il padre di Amleto, l'angoscia riappare») e 20 (vv. 6-9: «Ho preso un granchio come Malvolio. / Burlesco arabesco, minuscola / bambola verde, lo so: sono stolido, / e con giarrettiere incrociate»), mentre l'*incipit* della n. 50 sembra ricalcare la battuta pronunciata dal nobile francese Melun nel quinto atto del *Re Giovanni* (scena III: «Unthread the rude eye of rebellion»). Una presenza shakespeariana è avvertibile anche nel «ràntolo / di una lady che muore» della poesia 46 (vv. 15-16) e nell'«Illiria» citata nella n. 78 (cfr. *Macbeth* e *La dodicesima notte*). Diverse sono le citazioni dalla Bibbia, nominata nel componimento 31, in cui l'intero v. 2 e il nome dell'angelo dell'abisso Abbadon (in realtà Abaddon) sono tratti dall'*Apocalisse* di Giovanni (Ap 6, 12; 9, 11). Il libro della *Genesi* è presente tramite le due similitudini che hanno per protagonista Abramo in relazione all'episodio del sacrificio di Isacco (liriche nn. 2 e 5), e tramite l'allusione alla scala che conduce al cielo nel sogno di Giacobbe (Gn 28, 12) nel com-

[57] FA, *Congedo*, p. 203.

[58] DMS, p. 294.

ponimento 49. Dal *Vangelo* di Matteo (Mt 23, 23) deriva, invece, il v. 7 della prima poesia («le decime del comino, dell'aneto, della menta»).

Non sono rari neppure i riferimenti velati a Kafka: dal suo *Epistolario* è attinto il «cugino del Paraguay» atteso dal poeta nella lirica 7; la sentenza gnomica che chiude il componimento 18 («tutti noi siamo nati dal malumore di Dio») è tratta da un suo colloquio con Max Brod riportato da Benjamin in *Angelus Novus*,[59] mentre il v. 11 della poesia 50 («sarai buffo sul làstrico verde») proviene dalla *Descrizione di una battaglia*.[60] Il corvo che starnazza «sul busto di Pallade» nella lirica 46 è una chiara citazione del famoso componimento di Edgar Allan Poe. La poesia n. 82 è una traduzione della parabola di Rabbi Nachman di Brazlav citata da Elie Wiesel nel saggio *Célébration Hassidique*, come ricaviamo da AG 1971.[61] *Autopsicografia* di Pessoa è riecheggiata nella lirica n. 39 (vv. 26-27: «Dicono che la vita sia breve / e che il poeta sia un impostore»). Il nome della bambola rotta «Opsibeena» che compare nella n. 42 proviene dal *limerick* «There was an old man of Messina» di Edward Lear. Il «cappellaio Aurevoir» è imparentato con il «Monsieur Miroir» di una poesia di Philippe Soupault (*Funèbre*) riecheggiata nel primo verso della n. 19. Le trenta «Alici» del componimento 3 sono l'iterazione della fanciulla protagonista dei romanzi di Lewis Carroll. Il calco dallo spagnolo «perro dell'ortolano» (n. 52) è una citazione della commedia di Lope de Vega, *El perro del hortelano*. Sempre al teatro ispanico rimanda la lirica n. 60, costruita attorno a una suggestione suscitata dall'opera *La casa di Bernarda Alba* di García Lorca, come possiamo constatare in AG 1971.[62]

Sul versante slavo, l'espressione «calda Siberia» (n. 71) è ricavata da una lettera di Čechov alla moglie Ol'ga Knipper del 21 ottobre 1903; nella medesima poesia dedicata al *Giardino dei ciliegi*, il personaggio del violinista ebreo che torna ubriaco da un fe-

---

[59] Benjamin, *Angelus Novus*, p. 281: «il nostro mondo è solo un cattivo umore di Dio, una cattiva giornata».

[60] Kafka, *Descrizione di una battaglia*, p. 41: «Perché mai fate come se foste reali? Volete forse farmi credere che irreale sono io, così buffo sul lastrico verde?».

[61] Cfr. AG 1971, c. 232

[62] Ivi, cc. 168, 224, 225, 228.

stino nuziale (vv. 4-5) è attinto dal racconto čechoviano *Il violino di Rotschild*. Verosimilmente anche dietro la metafora «l'armadio del cuore» (n. 67) vi è un'eco della tirata di Gaev nel primo atto del *Giardino dei ciliegi*.[63] Per quanto riguarda Majakovskij, il finale della poesia 49 capovolge quello di una sua lirica, «Eppure», in cui l'autore russo descrive un Dio estasiato alla lettura del suo libro di versi.[64] Nel componimento successivo (n. 50, vv. 1-5), sempre per rovesciamento, Ripellino cita i versi majakovskiani «Spero, / ho fiducia / che non verrà mai / da me / l'ignominioso bonsenso» (*Frammento*, vv. 14-18). Gli «occhi di uva» del mare (n. 69) riecheggiano, invece, una poesia di Chlébnikov, in cui l'uva è definita per l'appunto «un grappolo d'occhi di mare».[65] Il poeta si rispecchia inoltre nel giudizio che Mandel'štàm diede del poeta cubofuturista, paragonando il «lavorío di Chlébnikov dentro il linguaggio alla pazienza d'una talpa che scavi per il futuro gallerie sotterranee»[66] nel componimento – dal taglio metapoetico – n. 24 (vv. 13-16: «Sono un zolfanello, ardo in un lampo, / ma prima quanti mucchietti rachitici / ha scavato la talpa nell'umido campo, / nel fetido intrico delle radici»). Il giudizio espresso da Šklovskij sulla poesia di Pasternak[67] è invece sotteso all'analogia tra lo stridore di un treno sui binari e l'aspra sostanza sonora dei propri versi, che ritroviamo nelle poesie 52 (v. 13: «delle mie cigolanti ferrovie di fonemi») e 75 (v. 7: «l'incastro ferroviario dei suoi aspri fonemi»). Riscontriamo inoltre echi all'opera poetica di Pasternak nella lirica 18, in cui l'ipallage «irretito nei vezzi del mare, / nel sale del sole che rosica gli occhi» (vv. 12-13) risente dello stesso slittamento usato dallo scrittore russo nei *Versi su Puškin* (2, vv. 1-2: «Si sciacquavano in mare i promontori. / Il sale abbagliava»), e nella n. 67, dove l'immagine della malinconia che «trapela talvolta di sotto una porta» (v. 8) richiama

[63] Cfr. Fo 2008, p. 284.

[64] Cfr. PRN, p. 247.

[65] Chlébnikov, *Poesie*, *Ruscello dall'acqua fredda*, v. 16.

[66] Cfr. ivi, p. LIII.

[67] Cfr. SFB, p. 172: «Le accatastate parole nei fitti incastri dei versi cozzano, a detta di Šklovskij, "come i vagoni di un treno che freni all'improvviso"».

alla memoria il componimento *Quando un giorno* (v. 23: «il cocente passato irromperà dalle fessure»).[68]

Per quanto concerne la letteratura italiana, bisognerà evidenziare anzitutto il consueto impiego di termini desunti dagli autori del Duecento e Trecento: «malsanía» (n. 32) da Jacopone da Todi; «gentiluzze» (nn. 39 e 73) da Cavalcanti; «guerci» (n. 2), «brago» (n. 7), «belletta» (n. 32), «buffa» (n. 42), «rancura» (n. 53), «donnea» (n. 62), «rabbuffa» (n. 73) da Dante; «lavaceci» (n. 53) da Boccaccio. Dell'*Inferno* dantesco sono inoltre citati il canto VI nelle poesie 5 (v. 16, «ogni ciacca stradaccia putisce») e 62 (v. 8, «lerciume di ciacco»), il canto III nella poesia 39 (v. 5, «con occhi come bragia di fuoco»), il canto V nella n. 46 (v. 10, «il mugghio del vento») e il canto XXXII nella n. 53 (v. 16: «rimando cricchi con tambernicchi»). Numerosi sono i prestiti anche dagli scrittori del Cinquecento e in particolare da Pietro Aretino, il cui vocabolario è sistematicamente compulsato: «necessario» (nel significato di 'latrina', n. 5), «pappalasagne» (n. 17), «collotorto» (n. 22), «pimpinelle» (n. 30), «tuffolotte» (n. 39), «fecciosa» (n. 49), «culiseo» (n. 62), «galantine», «bellone», «donneata» (n. 62), «accorataggine» (n. 75), «turcheschi» (n. 78), «sdrusolina» (n. 84), e inoltre l'espressione «barba di stoppa» (n. 6). «Brodulario» (n. 5) è, invece, vocabolo di Giordano Bruno, mentre «popolline» (n. 39) dello Straparola, da cui sono ripresi anche i nomi dei due *clown* protagonisti della lirica 43, «Bigoncio e Pancrazio Stornello». A una novella (I, VI) de *Le giornate delle novelle de' novizi* di Pietro Fortini è pienamente ispirata la lirica 62, che ne cita intere espressioni («asino infreddato», «pillacchera», «porro cotto»). Dall'opera fortiniana deriva poi il termine «squarciacantoni» della poesia 33.

Sul fronte, invece, della lirica tardo-ottocentesca e del Novecento, spicca in particolare la frequentazione di Gozzano, Palazzeschi e Montale. L'espressione «boccuccia azzeccosa» (n. 12) è un calco da *Vocca azzeccosa* di Di Giacomo. «Stroscia» (n. 5), «bacalari» (n. 7), «croco» (n. 26), «belletta» (n. 32), «rancura» (n. 53), «padule»

[68] Cfr. Fo 2008, p. 283.

(n. 62), «stente» e «iride» (n. 64) sono termini anche del lessico montaliano. Al poeta ligure rimandano, inoltre, la tendenza alle numerose divagazioni geografiche (cfr. ad esempio n. 1, «Groenlandia», n. 31, «Betlemme», n. 40, «Katanga», n. 50, «Varsavia», n. 66, «Eldena», n. 71, «Jalta», n. 78, «Illiria»), già messa in luce da Calvino,[69] e l'impiego dell'infinito ottativo (cfr. nn. 25 e 64). Inoltre, la dichiarazione di poetica contenuta nella poesia 75 (cfr. vv. 14-15: «Ma io non avevo messaggi o reubarbari, / né illusorie ricette per un piú felice domani») si colloca sulla scia della teologia negativa di *Non chiederci la parola*.

L'influsso del crepuscolarismo di Gozzano su Ripellino è composito: si avverte nell'attenzione agli oggetti, nell'onnipresente attesa della morte precoce, nella «malinconia che si ritorce su se stessa diventando ironia».[70] Ma soprattutto con il poeta torinese è condivisa la capacità di «dar scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico».[71] Tale lezione è ravvisabile nel distico conclusivo del componimento 64 (vv. 11-12, «Non sei un dentifricio spremuto, / sei un'iride») o in rime e assonanze come *donneata* : *frittata* (n. 62) *eresiarca* : *Luna Park* (n. 44), *ludibrio* : *Cribbio* (n. 46), che fanno venire in mente lo stridore parodico creato da Gozzano nel rimare, ad esempio, «malinconia» con «radioscopia» o «età passata» con «insalata». La triplice rima che chiude il *Violino* (lirica n. 86), in cui il cognome raro ed esotico «Schygulla» è congiunto al termine popolaresco «cetrulla» e al più elevato «Nulla», trova sicura ascendenza nell'ironico accostamento *camicie* : *Nietzsche* : *felice* della *Signorina Felicita* (da questa lirica è tratta anche la coppia rimica *ciarla* : *parlano* della n. 7).[72] Inoltre proprio la rima per l'orecchio, specialmente in presenza di un nome proprio straniero, è frequentissima in Ripellino: *frac* : *claque* (n. 51), *seguidilla*

[69] Cfr. Calvino 2000, p. 493: «il gusto di Montale per nomi e città stranieri del nord tu lo porti alle estreme conseguenze».

[70] Spagnoletti 1997, p. 226.

[71] La definizione è di Montale (1976, p. 57).

[72] Cfr. Cortellessa 2006, p. 346.

: *chiglia* (n. 86), *Paraguay* : *mai* (n. 7), *Beskydy* : *gridi* (n. 59), *Opsibeena* : *strullina* (n. 42), *ciacco* : *Dvořák* (n. 62,), *pace* : *Janáček* (n. 63).[73]

Evidenti sono, inoltre, i contatti con la poesia di Palazzeschi. Pensiamo innanzitutto alle metafore del poeta-saltimbanco e del poeta-incendiario, quest'ultima di largo impiego nella raccolta. Per Ripellino, come già per lo scrittore futurista, la composizione poetica è riconducibile al vitalismo della fiamma («fiammella» è, infatti, parola chiave dell'opera) e di conseguenza il poeta è colui che gioca col fuoco e lo governa: «Mi corre dietro e non sa che io manipolo il fuoco / e cammino sui tizzi accesi» (n. 48, vv. 17-18); «È già tardi / per tener desta la fiacca fiammella di giallo limone / che abbarbagliava sinora la morte» (n. 16, vv. 8-10); «Sonare su un violino in fiamme» (n. 86, v. 1). Nel componimento 53, in cui l'io lirico si definisce «tremula fiamma» (v. 8) e «incendio che danza» (v. 14), avvertiamo chiaramente l'eco de *L'incendiario* (v. 178, «Ogni verso che scrivo è un incendio», v. 246, «Io sono una fiamma che aspetta!»). Trapela, inoltre, non di rado nei versi una certa sonorità riconducibile al Palazzeschi, basata sull'iterazione del modulo ternario con accento fisso sul secondo elemento ($\cup - \cup^{n}$), che trae ascendenza nel caratteristico novenario pascoliano (es. «E s'aprono i fiori notturni»), in misure che si estendono al dodecasillabo, fino a versi di 15 o 18 sillabe. Si confrontino i seguenti esempi:

> Nel cuor della notte, ogni notte
> la veglia incomincia a palazzo Oro Ror.
> In riva allo stagno s'innalza il palazzo.
> Soltanto lo stagno lo guarda perenne e lo specchia.
> (Palazzeschi, *A palazzo Oro Ror*, vv. 1-4);

> nel sale del sole che rosica gli occhi,
> si sente in prigione e dispera nel tòrrido limbo,
> in questa abbagliante calcina di tomba

[73] Come probabili modelli, si pensi, oltre alla rima con Nietzsche, riproposta anche in *Totò Merùmeni*, anche alle rime *Pattarsy* : *racconsolarsi* (*La via del rifugio*) e *yacht* : *cocottes* (*L'ipotesi*).

(n 18, vv. 13-15)

Che vuole da me quella gotica barca,
baracca di punte e di cuspidi stridule,
che tuffa il suo naso scarlatto nell'acqua
(n. 69, vv. 4-5);

Con Palazzeschi Ripellino condivide infine il tema centrale della «buffoneria del dolore», espresso magnificamente nella singola quartina che costituisce la poesia 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»), ma che è il *fil rouge* di tutta la raccolta (si vedano ad es. il v. 10 della lirica 74, «È che un tragico è sempre un buffone», il distico finale della n. 43, «Viviamo nella caduta. / E che almeno sia gaia», e il riso irrorato di lacrime dell'omino in bombetta della n. 82). Nel *Violino* troviamo i frutti più maturi di una poetica che è rimasta ben salda nello scrittore palermitano, come dimostra il *Congedo* della *Fortezza d'Alvernia*, in cui egli indica come le fondamenta della propria opera lirica «la buffoneria sottesa di lugubre, le deformazioni, il mio guardare la vita grottescamente come il calvario d'un clown, il quale si ingegni di continuare a sonare su un logoro violino che va ogni momento in frantumi».[74] Non possiamo non andare con la memoria ad alcuni passi del manifesto futurista palazzeschiano del 1913, *Il controdolore*: «Invece di fermarsi nel buio del dolore, attraversarlo con slancio, per entrare nella luce della risata. [...] Trasformare i funerali in cortei mascherati, predisposti e guidati da un umorista che sappia sfruttare tutto il grottesco del dolore».[75] Sotteso a tale visione tragicomica vi è anche molto di Pirandello e dalla sua concezione umoristica: basti pensare all'affermazione «la vita è una molto triste buffoneria».[76] La vicinanza di pensiero con l'autore conterraneo si avverte chiaramente nel tema

[74] FA, *Congedo*, p. 205.

[75] Palazzeschi, *Il controdolore*, p. 251.

[76] Cfr. Pirandello 2006, p. 1286.

della maschera e della teatralizzazione dell'esistenza (vd. in particolare n. 27, vv. 6-15: «Se io venissi da te in una livida maschera, / con grandi placche di occhiacci cattivi, / a dirti che sono malvagio come lo zucchero, / ti metteresti subito a piangere, / perché da tempo lo presentivi. / Se io venissi da te a raccontarti / che senza tregua cambio il mio trucco, / perché la morte non mi riconosca, / sobbalzeresti come un pompiere che dorma dietro le quinte / al primo annunzio del fuoco»; n. 84, vv. 15-19: «Dovrò sempre tenere con me in un cartone, / in una smancerosa scatolina, / una maschera ardente di bellimbusto e imbroglione, / da indossare se appare una sdrusolina, / non bussola della speranza, ma stella di perdizione»).

A livello linguistico *Lo splendido violino verde* presenta molti di quei tratti caratteristici della «*koinè* pascoliano-dannunziana» che secondo Mengaldo «costituisce il piedistallo comune di tutta la lirica contemporanea».[77] Innanzitutto la predilezione per i sostantivi deverbali a suffisso iterativo *–ìo*, «uno dei moduli della lingua letteraria moderna in cui si è più fatta sentire l'azione demiurgica del Pascoli».[78] Nella raccolta contiamo ben diciassette occorrenze: «demonío» (n. 7), «abbaruffío» (n. 13), «cinguettío» (n. 15), «barcollío» (n. 18), «ciangottío» (n. 20), «brontolío» (n. 22), «brillío» (n. 24), «gracidío», «brulichío» (n. 37), «annaspío» (n. 45), «gocciolío», «sfarfallío» (n. 46), «ticchettío» (n. 66), «balenío» (n. 68), «trappolío» (che è neologismo ripelliniano, n. 75), «rullío» (nn. 81, 84). Nella serie di verbi, generalmente a valore frequentativo, in *–eggiare*, possiamo avvertire, invece, l'influenza dannunziana: «vezzeggiano» (n. 6), «nereggiano» (n. 14), «vaneggia» (n. 32), «pupazzeggia» (altro neologismo, n. 41), «primeggiano» (n. 47), «tiranneggia» (n. 61), «occhieggiavano» (n. 63), «pavoneggia» (n. 73), «folleggia» (n. 74), «spagnoleggia» (n. 75). Con D'Annunzio Ripellino condivide inoltre la predilezione ossessiva per le voci sdrucciole, numerosissime in punta di verso (limitandosi alle poesie 1-10 se ne contano già ben ventiquattro). Vari sono anche gli endecasillabi sdruccioli:

[77] Mengaldo 1975, p. 137.

[78] Ivi, p. 60.

«Nel brago del vaniloquio si inzàcchera» (n. 8, v. 10), «la raggrinzita, la contorta spasima» (n. 45, v. 20) , «dove con gocciolío di perle sgorgano», «starnazza un corvo sul busto di Pàllade» (n. 46, vv. 19, 22), «vorrebbe aprirsi in un fiotto di chiacchiere» (n. 67, v. 15). E non mancano i casi di endecasillabi costruiti su due proparossitoni contigui, altro modulo di ascendenza dannunziana e caro anche a Montale:[79] «sarebbe ancora piú lurido il lurido» (n. 5, v. 6), «I farisei lo innaffiano di chiacchiera» (n. 7, v. 8), «desiderabili, desiderabili» (n. 39, v. 6).

A tale *koinè* è poi riconducibile l'uso frequente della rima ipermetra: *opoponàco* : *oracolo* (n. 6), *parrucchiere* : *cerèe* (n. 9), *imbastendo* : *sbréndoli* (n. 45), *cavi* : *gravida* (n. 48), *trèmiti* : *Nemi* (n. 49), *assicuratemi* : *sonate* (n. 51), *dondolo* : *mondo* (n. 70), *popolo* : *topo* (n. 73), *nascondere* : *onde* (n. 78). Tipica di Ripellino è, invece, la sostituzione della rima tra sdrucciola e piana con una particolare assonanza impreziosita dallo slittamento della vocale atona della parola piana nella seconda atona della sdrucciola, con magistrale effetto di illusionismo sonoro: *tortore* : *morte* (n. 7) verdognoli : *sogni* (n. 9), *strugge* : *ruggine*, *disfatta* : *pupàttola* (n. 12), *Megalopoli* : *topi* (n. 64), *briciole* : *felice* (n. 68), *stridule* : *sorride* (n. 69), *cupole* : *drupe* (n. 73), *reubarbari* : *caparbi* (n. 75). La ricercatezza di tale modulo rientra nell'uso generalizzato di assonanze alternate alle rime autorizzato proprio da Pascoli e D'Annunzio nella nostra tradizione lirica. Il medesimo effetto di raffinata infrazione della norma è realizzato anche attraverso molte rime imperfette: *Onassis* : *contrabbassi*, *chiacchiera* : *inzacchera* (n. 7), *Libia* : *Bibbia* (n. 31), *luce* : *grucce* (n. 32), *inòpia* : *Europa* (n. 32), *pace* : *Janáček* (n. 63), *contraddanza* : *infanzia* (n. 67). Pur nell'estremamente variegata responsione delle rime, si può segnalare la ricorrenza nella quasi totalità delle liriche della conclusione a schema incrociato o alternato.

La lingua poetica di Ripellino, come nelle precedenti raccolte (ma soprattutto a partire da *La Fortezza d'Alvernia*), si caratterizza anche qui per l'acceso espressionismo, vicino a quello della poesia praghese dei prediletti Halas, Holan e Orten, ma anche, per restare nei confini nazionali, a quello gaddiano. Ogni lirica si configura come

[79] Cfr. ivi, p. 139.

pastiche che agglomera neologismi («Cherubinia», «pupazzeggia», «trappolío»), arcaismi di tono aulico («putisce», «donneata», «brago», «padule», «reubarbari») e di tono popolaresco («brodulario», «popolline», «lavaceci», «tuffolotte», «pillacchera», «culiseo»), dialettalismi («bruca», «azzeccosa», «càntero», «strullina», «imbecherare», «intabaccate») vocaboli rari o desueti («stroscia», «bailamme», «demoníο», «griderecce», «rurulare», «Nigrizia», «oggidiano», «festivale», «sermonisti»), lessico tecnico, botanico e zoologico («scamonea», «opoponàco», «pimpinelle», «forsythie», «drupe», «corvi urubú», «macachi»), fino a contemplare il turpiloquio («merda», «zoccole», «puttana»). E poi ancora una pioggia di vocaboli stranieri: «Nichts», «Etwas», «Glockenspiel», «Alpenstock», dal tedesco, «patchwork», «Ballast», «Darling», «racket», dall'inglese, «seguidilla», «nada», «perro», dallo spagnolo, «claque», «Allez hop», dal francese, «Papúga» dal polacco. Sono invece calchi dal russo «Apelsinia» (da апельсин , 'arancio') e «burelòm» (бурелом, che Ripellino stesso traduce «viluppo di tronchi caduti»). A ciò si aggiunge l'esotismo di tanti nomi propri: «Himmelblau», «Irina Petròvna», «Opsibeena», «Dvořák», «Janáček», «Hanna Schygulla».[80]

La «perizia trasformistica nel campo della lingua»[81] si manifesta nell'impiego di sostantivi in funzione aggettivale di altri sostantivi, come «vita arlecchina», «pioggia contorsionista», «bombette pagliacce», «vento barabba», «mano operaia», «giardino Strehler», e nelle univerbazioni «notte-teatro», «notte-Goya», «manociabatta», «mano-sarta». In alcuni di questi esempi è ravvisabile anche la consueta confusione tra maiuscole e minuscole, per effetto dell'antonomasia con cui l'autore

[80] Si confronti a tal proposito quanto affermato da Ripellino in un'intervista del '73: «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 fonèmi di diversa provenienza. Il fonèma 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» (SFS p. 47).

[81] Alleva 1999, p. 227.

trasforma nomi propri in nomi comuni e viceversa: «grock» (dallo pseudonimo del celebre circense svizzero Adrien Wettach), «milve» (dalla cantante Milva), «ciacco» (dal personaggio del VI canto dell'*Inferno*), «larifari» (dal personaggio del teatro popolare bavarese Kasperl Larifari), «nani» (dal dipinto *La Bella Nani* di Paolo Veronese), «dulcamara» (dal dottor Dulcamara dell'*Elisir d'amore* di Donizetti) e di converso «Congiuntura», «Carovita», «Presagio», «Buon Senso».

La poesia è uno «Zerrspiegel» ('specchio deformante', n. 60) che mette a fuoco l'assurdità del reale. Aggettivi e superlativi contribuiscono alle deformazioni grottesche: «Globulari signore, timballi mollicci mi applaudono, / quando passo, nero e paonazzo, con un codazzo esequiale» (n. 6, vv. 9-10), «Sembra una melanzana spiaccicata / il suo volto intriso di malizia» (n. 48, vv. 5-6), «Scatoline di Megalopoli, / enormi capocce su stente gambette, / cruda esistenza di topi / in tombe di cameriette» (n. 64, vv. 1-4), «Grossi barili carichi di escrementi / ornano i viali, e grossissimi grock / seggono come sovrani su càntari lucenti» (n. 5, vv. 9-11), «E se Aquilia Zborowska dai guanti glacés fino al gomito / e dal collo lungo lunghissimo mi accarezzava le mani» (n. 39, vv. 19-20), «E perciò egli porta giallissimi guanti e per cravatta un carciofo, che si va squamando» (n. 56, vv. 14-16). Sulla stessa linea si pongono le stranianti personificazioni dell'astratto: «l'angoscia riappare, / impiegato postale accanito su un unico timbro» (n. 18), «Ballonzola il Carovita, / sempre più grasso, piú tremolo» (n. 10), «Clichés in crespo di China si inchinano e parlano / di pudicizia, di amore, di patria, di Onassis» (n. 7).

Metafora della scrittura sono il «patchwork», il *collage*: la pagina poetica diventa una tela su cui la «mano-sarta» di Ripellino imbastisce «stracci di sillabe, un rozzo fastello / di trucioli» (n. 45). I versi si riducono a «sbréndoli» di fonemi cuciti insieme: il modello è ancora l'arte di Kurt Schwitters, come nella prima raccolta.[82] La figura che trasporta il principio pittorico nella lirica è l'enumerazione: «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 Schickería» (n. 2, vv. 2-5);

[82] Si veda la poesia manifesto di *Non un giorno ma adesso*, intitolata per l'appunto *Schwitters*.

«Eppure ha bisogno di Luoghi Comuni, di ciarla, / di musichette al glucosio, di gàrrule tortore, / di calabroni saccenti, di contrabbassi, / di tutto il bailamme che tiene a bada la morte» (n. 7, vv. 14-17); «Ogni mio complimento è un maneggione, / un ruffiano camuffato, un collotorto, / un pedante, un mercante di Carpi, un moscone» (n. 22, vv. 2-4); «talvolta mi pare / di essere un rabbi che accorcia la lontananza, / un uccellatore piú destro di Papageno, / un arcobaleno, un incendio che danza, / un taumaturgo che fa strabiliare» (n. 53, vv. 11-15). In alcuni casi le cose subiscono scomposizioni in forme geometriche da quadro cubista: «Triangolini verdissimi di occhi» (n. 20), «isoscele pioggia» (n. 32), «pioggia scalena» (n. 66). La poesia imita la pittura: il modulo moltiplicatorio da cui prendono avvio le liriche 3 («Da trenta finestre si affacciano stasera trenta assennatissime Alici») e 16 («Da mille porte dell'orizzonte mi appaiono stasera / mille milve violacee») traduce su pagina l'iterazione ossessiva dei volti nelle serigrafie di Andy Warhol o la replicazione degli omini in bombetta nei dipinti di Magritte.[83] Ripellino dipinge raddensando nelle liriche «un ribaldo trappolío di colori» (n. 75) e creando continue immagini tra il surrealismo e l'espressionismo attraverso la sua insaziabile fantasia metaforica: «Chiglie di chiese, banchise di cupole, / zattere di stralunati pannelli / ondeggeranno ai tuoi piedi come torsoli e drupe» (n. 73, vv. 11-13), «Eravamo splendenti e ben saldi bottoni / sulla buffa marsina del mondo» (n. 78, vv. 12-13), «sulle paffute / parrucche delle ortensie» (n. 83, vv. 2-3), «Pagliaio scarmigliato, chiamerò il parrucchiere» (n. 9, v. 1), «Lungo la Senna balbetta una folla di foglie» (n. 19, v. 2), «Già bolle il caffè turco della notte eresiarca» (n. 44, v. 2), «gli occhi imperlati di foglioline di lacrime» (n. 77, v. 2).

Già alla fine degli anni Cinquanta Calvino aveva individuato nella «sostituzione assoluta del mondo della cultura a quello della memoria»[84] un tratto caratteristico della poesia ripelliniana. La sovrapposizione tra il mondo reale e quello artistico con-

[83] Cfr. Ag 1972, c. 269 per il riferimento a Wharol; SO, p. 133-136 per quello a Magritte.

[84] Calvino 2000, p. 493.

traddistingue in massimo grado le liriche dello *Splendido violino verde*. Un esempio su tutti è costituito dal componimento n. 71, nel quale l'interferenza tra vita e teatro porta a uno degli esiti più alti della raccolta. Qui la fonte principale non è di carattere letterario, bensì teatrale: la lirica, infatti, nasce a margine della messinscena strehleriana del *Giardino dei ciliegi* di Čechov, a cui il poeta dedica due recensioni pubblicate su «L'Espresso» nel '74 e nel '76.[85] La rievocazione dello spettacolo si trasforma in «una *rêverie* che spazia, dai tempi delle prime rappresentazioni cechoviane da parte del Teatro d'Arte di Stanislavskij, alle precarie condizioni di salute in cui allora il drammaturgo versava (idealmente allineate alle proprie), fino ai riti delle compagnie teatrali».[86] Il poeta è trasportato dal profluvio di bianco della scenografia e dei costumi nell'allestimento strehleriano nella «calda Siberia» di Jalta: si crea così un cortocircuito tra l'episodio biografico di Čechov, già ripercorso dall'autore nel saggio sul teatro russo del Novecento, *Il trucco e l'anima*,[87] e la contingenza della rappresentazione. La sovrapposizione tra i due piani temporali si manifesta nell'indefinitezza dell'imperfetto («luccicava», «inseriva», «Ero»). Se la «calda Siberia» di «Jalta» e la «casa di Čechov» ci proiettano nel 1900 all'epoca in cui il Teatro d'Arte giunse in visita al drammaturgo malato per rappresentare davanti a lui *Il gabbiano*, i riferimenti spettacolari («candidi veli fluttuanti», «l'aiuto dell'aiuto del vicerigista», «fra i tronchi di Strehler passerà un treno allegro») riconducono, invece, alla rappresentazione dell'opera di cui Ripellino è spettatore entusiasta nel 1974. Il teatro è il luogo in cui arte e vita confluiscono e si confondono: sul palcoscenico il poeta fa apparire così un personaggio di un'altra opera di Čechov, il violinista ebreo del racconto *Il violino di Rotschild*. La partecipazione dell'autore a quel momento artistico ricreato sulla pagina si esplica nell'invito, a lui rivolto, a recitare nella parte di «uno sgargiante ciliegio che muore». Il lettore è così immerso nell'atmosfera onirica della commedia, di cui il poeta riesce a restituire la tonalità dominante, iscritta nella parti-

[85] Cfr. SB 75, pp. 309-310; 141, pp. 479-480.

[86] Fo 2000, p. 139.

[87] Cfr. TA, p. 45 s.

colare sinestesia «malinconico azzurro», senza che l'erudizione dei riferimenti copra l'effusione del sentimento autentico.[88]

Lo stesso equilibrio estetico raggiunto nella lirica 71 è toccato in altri componimenti della raccolta: il n. 25, in cui egli ricrea una scena memorabile del film *Sherlock Jr.* di Buster Keaton, o il n. 16, in cui l'interpretazione di Milva nell'*Opera da tre soldi* di Brecht messa in scena da Strehler è trasfigurata in un presagio di morte. «Tramutare la cultura in poesia»:[89] è questa probabilmente la cifra distintiva della poesia di Ripellino. È proprio attraverso il filtro dell'arte che lo scrittore riesce a interpretare la realtà e a trovare una definizione specifica della propria esistenza. Ecco perché le due invocazioni alla vita, che si collocano al centro e in conclusione dell'opera (poesie n. 51 e n. 86), sono entrambe legate al nome di un artista:

> O vita confusionale,
> o barcollante baraonda
> di piatti e alloppiati fantasmi,
> di angeli falsi, o imposture
> da Puvis de Chavannes.
> (n. 51, vv. 12-16)

> Quanta enfasi, quanta arroganza cetrulla.
> O vita, o Hanna Schygulla,
> sciantosa di varietà, sulla riva
> del Nulla.
> (n. 86, vv. 14-17)

La pittura sospesa tra realismo e allegoria di Puvis de Chavannes è assunta come correlativo artistico della propria vita «barcollante», gremita di «angeli falsi», «fan-

[88] Un procedimento di contaminazione tra il piano della realtà e quella della finzione scenica simile a quello qui esaminato contraddistingue la penultima lirica di *Notizie dal diluvio* (n. 67). Sul tema cfr. Brunetti 2017.

[89] Cfr. Testa 2005, p. 160.

tasmi alloppiati» e «imposture». Allo stesso modo la recitazione lenta, straniata e dallo sguardo perso nel vuoto, propria dell'attrice polacca Hanna Schygulla – protagonista, spesso nel ruolo di cantante di varietà, di molti film e opere teatrali di Rainer Werner Fassbinder – è simbolo della macbethiana visione della vita abbracciata da Ripellino: «La vita non è che un'ombra in cammino; un pietoso guitto che sulla scena si pavoneggia e si sbraccia quell'ora, e dopo non se ne parla più: una favola cantata da un idiota – tutta rumore e furia – che non significa nulla» (*Macbeth*, V, 5).

Proprio il Nulla è l'orizzonte negativo che chiude *Lo splendido violino verde*, il buio che cala sul teatro quando il sipario «cad*e* come una ghigliottina», l'«oblio» in mezzo al quale con «arroganza cetrulla» si sogna che il proprio nome possa «sopravvivere» nel mondo. Quando il violino smette di sonare, ogni speranza si spegne in un amaro pessimismo. Ma prima, per tutte le 86 liriche della silloge, il poeta non ha rinunciato a esibirsi nei molteplici numeri del suo *varieté* e la poesia ha compiuto, ancora una volta, il prodigio di «tener desta la fiacca fiammella» della vita.

Nota al testo

Il presente commento allo *Splendido violino verde* è realizzato su una selezione di 44 liriche fra le 86 complessive, determinata dall'esigenza di approdare a un'interpretazione il più possibile accurata di testi di notevole complessità mai analizzati finora. La scelta è stata operata su due criteri principali: innanzitutto si è data precedenza a quelle poesie di cui sono contenuti appunti consistenti nelle agende manoscritte ripelliniane. Si è cercato, inoltre, di prediligere alcuni componimenti raggruppabili in precise sezioni all'interno dell'opera. Sono state esaminate pertanto tutte le poesie legate al mondo dello spettacolo (teatro, circo e cinema) e quelle che traggono suggestioni dalle arti visive o dalla musica. Per la stessa ragione sono state commentate tutte le liriche accomunate dall'impianto metapoetico.

L'apparato esegetico di ciascuna poesia è suddiviso in un cappello introduttivo, in cui, accanto all'analisi tematica, sono sciolti i riferimenti eruditi, storici e biografici, vengono trascritti eventuali avantesti presenti nelle agende ed è fornito il prospetto metrico, e nelle note esplicative in calce al testo, riservate all'analisi puntale degli aspetti retorici e linguistici e alla creazione di un tessuto di rimandi intertestuali ed extratestuali. Sono state prese in esame, a tale proposito, non solo le opere poetiche e narrative, ma anche quelle saggistiche e critiche dell'autore, che forniscono non di rado importanti chiavi interpretative in virtù dello statuto unitario che caratterizza la scrittura di Ripellino e si esplica in un fitto «traffico 'interno' di riprese, di autocitazioni» (cfr. Pane 2008, p. 259).

Per l'analisi intertestuale un valido sussidio è stato fornito dal portale informatico Biblioteca Italiana (http://www.bibliotecaitaliana.it) dell'Università La Sapienza di Roma, che riunisce le collezioni digitali *Bibit*, *Scrittori d'Italia*, *Incunaboli e Collezioni speciali*, permettendo ricerche testuali dei testi rappresentativi della tradizione

culturale e letteraria italiana dal Medioevo all'inizio del XX secolo. Per un confronto più specifico con la tradizione poetica italiana del Novecento mi sono avvalso, invece, del prezioso *Vocabolario della Poesia italiana del Novecento* di Giuseppe Savoca (Bologna 1995), primo strumento lessicografico che abbraccia tendenzialmente tutto il secolo.

Il testo di riferimento è quello edito nel volume einaudiano del 2007 (*Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*), nel quale sono state apportate dai curatori soltanto tre modifiche rispetto all'edizione originale: nella poesia n. 60, v. 8, «Velazquez» è stato corretto in «Velázquez», nella poesia n. 71, vv. 17-18, «ceffo, / Sarai» in «ceffo. / Sarai», nella poesia n. 75, v. 10, «rackett» in «racket» (cfr. Pane-Vela 2007, p. 300).

Per tutte le altre raccolte di Ripellino citate nel commento si è sempre fatto ricorso alla pubblicazione integrale dell'opera poetica, in due volumi separati, *Poesie prime e ultime* (Aragno 2006) e quello sopra menzionato del 2007. I titoli delle raccolte sono indicati mediante una sigla (NGA: *Non un giorno ma adesso*; FA: *La Fortezza d'Alvernia e altre poesie*; ND: *Notizie dal diluvio*; S: *Sinfonietta*; AB: *Autunnale barocco*). Tutte le poesie di Ripellino, a esclusione di quelle appartenenti alla prima silloge, sono sprovviste di titolo e sono perciò citate con il numero progressivo che le contrassegna all'interno dell'opera (es., FA 15). Le liriche dello *Splendido violino verde* sono indicate, invece, soltanto tramite il numero arabo preceduto dall'abbreviazione n. (es., n. 1).

Anche le opere in prosa di Ripellino sono citate mediante sigle abbreviative (vd. Bibliografia), seguite dal numero di pagina; quest'ultimo è preceduto, nel caso di *Storie del bosco boemo*, dal titolo del racconto (es., SBB, *Parapiglia*, p. 9) o, nel caso di *Siate buffi*, dal numero progressivo della recensione teatrale (es., SB 75, p. 309). Per le opere citate da altri autori è stato inserito anche il titolo (es. Montale, *Ossi di seppia*), mentre per la bibliografia critica solo autore ed anno (Mengaldo 1975).

Per quanto attiene alle agende manoscritte dell'autore, la sigla c. afferisce al numero di carta secondo la numerazione da me adottata esclusivamente in riferimento ai fogli vergati da Ripellino, che non coincidono sempre con i giorni del calendario: so-

vente egli impiega infatti, nelle sue agende, anche le pagine antecedenti a quelle con la data e quelle interstiziali tra i vari mesi (es., AG 1971, c. 9: Agenda manoscritta del 1971, 2 gennaio).

Il mio più sincero ringraziamento va al prof. Alessandro Fo, che mi ha indirizzato sapientemente nel lavoro di commento allo Splendido violino verde *e mi ha aiutato a reperire una porzione significativa di materiale bibliografico, offrendomi inoltre preziose indicazioni interpretative sulla raccolta in fase preliminare. Pari gratitudine va al dott. Antonio Pane per gli indispensabili materiali ripelliniani da lui forniti nel corso della ricerca e per i validi riscontri sul lavoro offerti sempre con tempestiva generosità.*

Ringrazio inoltre il Prof. Alessandro Niero per la valida consulenza sul piano linguistico e letterario in merito ad alcuni passi delle liriche in cui erano necessarie le competenze di uno slavista.

Lo splendido violino verde

Das letzte Varieté

I

La lirica apre *Das letzte Varieté* («L'ultimo varietà»), la prima e più ampia sezione dello *Splendido violino verde*. Com'era già accaduto nel componimento incipitario di *Sinfonietta*, anche qui Ripellino ci introduce nell'opera con una poesia di carattere metapoetico e autobiografico. L'io lirico si cela però dietro una generica terza persona («Uno scrittore») tramite la quale il poeta realizza la prima trasformazione di se stesso in personaggio, secondo un modulo che si ripeterà nella raccolta. Il tono proemiale del componimento si riflette nella sua funzione apologetica: lo scrittore immagina di essere chiamato a discolparsi davanti al suo editore dall'accusa «di non scriver più niente» (v. 4).

Emergono in una sorta di catalogo alcuni dei temi che saranno sviluppati nell'opera: «l'inclemenza dell'epoca» dominata dal rincaro dei prezzi (vv. 5-8), il rapporto con la propria famiglia, (9-10), «i crucci privati» (vv. 11-15).[90] Il poeta si duole della propria incapacità di «stringere i nodi» (v. 11), di concretizzare «l'immensità dei propositi» (v. 12) ed anticipa il motivo del proprio isolamento letterario, che verrà ribadito nella lirica successiva: esso si esprime sia su un piano temporale («fuori tempo») che spaziale («sperduta Groenlandia»). L'immedesimazione al v. 15 con l'isola ghiacciata all'estremo nord del mondo, pone il primo tassello delle numerose divagazioni geografiche presenti nella raccolta. L'autore non rinuncia però ad agghindarsi «come un fagiano di orpelli e di penne» (v. 16) «perché la poesia», come recita nella quarta di copertina, «anche se mesta, sia festa comunque». Prima che «scenda la sera» (v. 18) sulla sua vita, che la salute malferma e una vecchiaia precoce

[90] Le due citazioni sono tratte dalla quarta di copertina, attribuita a Ripellino stesso già da Pane-Vela 2007, p. 300 «Questa raccolta di versi di Ripellino, come la sua precedente *Sinfonietta*, vuol essere un diario in cui si riflette, associandosi ai crucci privati, il malessere, l'inclemenza dell'epoca».

fanno sentire ormai al crepuscolo, egli proverà quindi a donare una nuova opera al suo editore. Tuttavia la disillusione incrina il finale: «altre pagine non impediranno», riferisce in chiusa, «che io sia allegramente dimenticato». È gettato così un laccio che, oltre a riaffiorare nella seconda poesia proemiale, la n. 51 (posta in apertura della sezione intitolata *Don Pasquale*), apparirà anche nell'ultimo componimento (n. 86), conferendo una perfetta struttura circolare all'opera: il *leitmotiv* della dimenticanza (vv. 21-23), ossia il terrore dell'oblio a cui Ripellino si sente destinato e che trova massima espressione nei versi conclusivi della raccolta.

La composizione della poesia, almeno nella sua prima stesura, è ascrivibile a una fase iniziale della silloge, presumibilmente tra la fine del 1971 e l'inizio del 1972, dato che un abbozzo in prosa, riconducibile ai vv. 1-4 e 11-12, è contenuto già nell'ultima pagina dell'agenda manoscritta del 1971 (AG 1971, c. 359):

> un signore ha fatto molto parlare di sé come poeta, ed è chiamato ora a giustificarsi dinanzi al suo editore di non scriver nulla. Egli affoga nell'immensità delle cose, non riesce a raccoglierle, ad abbracciarle.

Metrica: unica strofa di ventitré versi con predominanza di dodecasillabi (vv. 2, 4, 11, 14, 15 e 22; il 12 è sdrucciolo) e di versi composti (dieci occorrenze: 8+6, 8+8, 10+5, 10+6, 6+9, 9+8, 5+11); senario il v. 10, novenario sdrucciolo il v. 13, endecasillabi i vv. 3 e 5, tredecasillabo il v. 1. Varie assonanze e consonanze (1-3 *parlare* : *editore,* 2-4 *prebende* : *niente*, 4-7 *niente* : *menta*; particolarmente ricercata quella di 13-15 *giràndole* : *Groenlandia*) e rime soprattutto nel finale (1-6 *parlare* : *pagare*, 16-19 *penne* : *Solenne*, 18-20 *sera* : *galera*, 17-21-23 *accigliato* : *Pilato* : *dimenticato*).

1.

Uno scrittore che ha fatto molto parlare
di sé, ottenendo anche premi e prebende,
viene chiamato dal proprio editore
a discolparsi di non scriver piú niente.
Gli anticipi sono ormai divorati
e non c'è somma che basti. Bisogna pagare
le decime del comino, dell'aneto, della menta,
nutrire l'obeso carovita che stilla sugna,
prosperare i capricci dei figli, perché non soffrano
ciò che egli ha sofferto.
Ma costui non riesce piú a stringere i nodi,
affoga nell'immensità dei propositi,
si perde in fumose giràndole,
sente di essere ormai l'improprio, il superfluo,
un fuori tempo, una sperduta Groenlandia.
E, agghindatosi come un fagiano di orpelli e di penne,
si reca di malincuore dall'editore accigliato.
Abbi pazienza, gli dice, prima che scenda la sera,
ti darò forse un notturno, una Messa Solenne,
una Cherubinia, una lettera dalla galera,
insomma una cosa qualunque, una Pietà di Pilato.
Ma lo sai bene: altre pagine non impediranno
che io sia allegramente dimenticato.

1-4. *Uno scrittore*: Ripellino stesso. L'uso della terza persona per il soggetto poetico ricorre anche nelle liriche nn. 7, 18, 56. I primi versi si pongono in forte antitesi con i due conclusivi (23-24), in cui lo «scrittore» preconizza nell'oblio il destino della propria opera

letteraria. *prebende*: voce dotta, dal latino tardo *praebenda*, 'lauto guadagno'. Forma allitterazione con «premi».

5-10. *le decime... menta*: il verso è una citazione biblica da Mt 23, 23: «Guai a voi, scribi e farisei ipocriti, che pagate la decima della menta, dell'anèto e del cumìno, e trasgredite le prescrizioni più gravi della legge: la giustizia, la misericordia e la fedeltà». Il precetto mosaico della decima da prelevare sui prodotti della terra era applicato dai rabbini con esagerazione alle piante più insignificanti. Cfr. n. 10, v. 1: «Pesano persino il prezzemolo». Ripellino allude qui all'inflazione delle merci («carovita») che colpì nel 1973 l'Italia in seguito alla «crisi energetica» (cfr. n. 29) causata dall'aumento dei prezzi del greggio. *l'obeso carovita*: la personificazione è ripetuta nella poesia n. 10, vv. 2-3: «Ballonzola il Carovita, / sempre piú grasso, piú tremulo». All'area semantica del grasso si collega anche il termine, usato in senso dispregiativo, «sugna», 'grasso del maiale', che gronda dal carovita. *figli*: i figli del poeta, Milena (1949) e Alessandro (1957), appaiono nuovamente nelle poesie nn. 42 e 60.

11-15. *Ma costui... giràndole*: l'incapacità lamentata dal poeta di riuscire a portare a termine i progetti per il moltiplicarsi degli impegni è un tema che avvicina il componimento alla poesia incipitaria di *Sinfonietta*. Cfr. S 1, vv. 1-3: «Non riesco a finire il ritratto dell'Arcivescovo, / lo porto su e giù per l'oceano. / Sempre altre cose, altre cose mi adescano». *un fuori tempo*: «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 nulla» (FA, *Congedo*, p. 134). Cfr. anche AB 64, vv. 4-5: «Vengo da Ninive. E nulla mi appartiene. / Fuori tempo, fuori mafia, fuori festa». *una sperduta Groenlandia*: il gusto di Ripellino per la divagazione geografica e per il repertorio toponomastico è un elemento che lo accomuna a Montale, come aveva già evidenziato Italo Calvino (vd. Cortellessa 2009, p. 122 e nota 5 a p. 116 s.). La Groenlandia, «sperduta» nell'oceano all'estremo nord del mondo, è il simbolo di un isolamento letterario (cfr. Fo 1990, p. X) orgogliosamente difeso nel componimento 2 (cfr. v. 1: «Guai a chi si costruisce il suo mondo da solo»).

16-21. *notturno... Pietà di Pilato*: l'elenco fittizio ipotizzato dallo scrittore è contraddistinto da un'atmosfera cupa («notturno», «lettera dalla galera»), funebre e religiosa («Messa Solenne», «Cherubinia», «Pietà di Pilato»). *Cherubinia*: il neologismo è composto sulla base del nome degli angeli cherubini. *Pietà di Pilato*: riferimento all'episo-

dio evangelico della Passione, in cui Pilato fa fustigare inutilmente Cristo per non doverlo condannare a morte. Cfr. n. 66, v. 13: «Oh, la pietà di Pilato!».

22-23. *che io sia... dimenticato*: il tema della dimenticanza che incombe sulla propria opera, insistente negli ultimi due libri di versi ripelliniani, ritorna nella poesia 51 (vv. 26-29: «Ma voi, claqueurs, assicuratemi / che di me durerà almeno un rigo, / che delle mie sconsolate sonate / qualcosa resterà vivo») e nell'ultima della raccolta (n. 86, vv. 12-13: «Sognare che il nome / fra tanto oblio sopravviva»). La sua formulazione più compiuta è realizzata però in AB 17, vv. 1-5: «Non si accorgeranno nemmeno / di quello che hai scritto. / Getteranno i tuoi versi tra gli stracci vecchi. / Resterai sguattero, guitto / in questa fiera di gattigrú delle lettere».

2

Un'indignata critica sociale domina il secondo componimento. Sotto forma di ammonizione in negativo a chi tenta di mantenere una propria autonomia intellettuale, il poeta registra con freddezza un'amara realtà di fatto: «chi si costruisce il suo mondo da solo», «chi sulla terra è sprovvisto di santi», è destinato a diventare, in ultima istanza e con un titanismo inconcludente, «chi resta solo come un re disperato / fra neri ceffi di lupi digrignanti». Per antifrasi l'autore manifesta un orgoglioso individualismo, che nasce dal rifiuto di legarsi al vincolo obbligato delle combriccole, intese in tutti i sensi possibili: politico, sociale, culturale. In sottofondo vi è sicuramente anche «il senso di estraneità [...] sofferto da Ripellino, della sua eterogeneità rispetto alle più vulgate coordinate letterarie italiane» (Cortellessa 2009, p. 133 s.), a cui egli imputa l'indifferenza della critica nei confronti della sua opera. Il tema della solitudine dell'artista, che non cede «alle formule e al balbettio delle mode» (DMS, p. 295), è già emerso nella prima poesia con la metafora della «sperduta Groenlandia», ma assume qui tutt'altri toni. Dall'ironia sottesa all'«allegramente dimenticato», si passa ora al sarcasmo e allo sconforto, condensati nella sinestesia «il verde allegro dello sfacelo» (v. 6) e nella metafora del «re disperato» (v. 11).

L'indignazione trova sfogo nella furia enumeratoria, nell'accumulazione caotica che tende ad associare i termini di paragone più disparati. Una falotica congerie di torve figure-feticci fa la sua comparsa nei versi: artisti, nobildonne, militari, burocrati, borghesi filistei. Tutti riuniti in un'unica macro-consorteria, simbolo di una società fondata su dinamiche di assistenzialismo mafioso. L'espressionismo linguistico si esplica in vario modo: i nomi propri sono scritti, secondo un uso consolidato, con l'iniziale minuscola («larifari», «nani»), diventano loro stessi emblemi e «feticci», vera ossessione dell'autore. Tale pratica permette anche di occultare i due riferimenti

eruditi: al personaggio del teatro comico popolare tedesco Kasperl Larifari e al dipinto del Veronese *La Bella Nani* (1560). Numerose sono le figure retoriche, fra cui spiccano l'anafora, la sinestesia, le allitterazioni e il chiasmo finale. L'iterazione dell'avvertimento («Guai a chi») ripetuto in anafora ai vv. 1, 10 e 11 conferisce un tono oracolare, rafforzato dalla similitudine biblica con Abramo (v. 9).

La constatazione che chiude la poesia è l'inevitabilità della sconfitta in cui è destinato a imbattersi chi, come il poeta, tenta di mantenere una propria integrità nella società del «marciume inorpellato» (v. 7). Di fronte alla proliferazione di simili meccanismi, le possibilità sembrano essere soltanto due: cadere in una disperazione eroica oppure conformarsi e trasformarsi in «lupi digrignanti». Ma il poeta sa che, contrariamente a quanto sperava nei versi della sua prima raccolta, non c'è modo per lui di «salvarsi dalla solitudine, amara e triste come l'atropina» (NGA, *Un vecchio violino tarlato*).

Metrica: unica strofa di dodici versi di vario metro: endecasillabi i vv. 2 e 7, dodecasillabo il v. 12, tredecasillabi anapestici i vv. 9 e 10, alessandrini i vv. 3 e 11. Sono composti i restanti versi (1 e 4 da un settenario e un novenario, 5 e 6 da un settenario e un decasillabo, 8 da un decasillabo e un quinario). Numerose le rime: 2-5 *consorteria* : *Schickería*, 3-4 *larifari* : *militari*, 6-10 *sfacelo* : *cielo*, 7-11 *inorpellato* : *disperato*, 10-12 *santi* : *digrignanti*.

2.

Guai a chi si costruisce il suo mondo da solo.
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 Schickería.
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 cielo.
Guai a chi sulla terra è sprovvisto di santi,
guai a chi resta solo come un re disperato
fra neri ceffi di lupi digrignanti.

1. *Guai... solo*: l'interiezione dal valore ammonitorio è ripresa con doppia iterazione anaforica nella chiusa della lirica (vv. 10-11), che assume così una struttura ad anello. In AG 1971, c. 318, è leggibile interamente il verso con sotto la probabile fonte tedesca: «weh dem, der eine neue Welt ganz aus sich allein aufzubauen versucht». La frase, attribuita ad Achim von Arnim, è forse una citazione alterata da Id., *Gräfin Dolores*, p. 58: «Nur der Ruchlose fängt eine neue Welt an in sich» («Solo lo scellerato inizia un nuovo mondo in sé»). L'*incipit* sembra riecheggiare anche i vv. 1282-85 del *Lènin* di Majakovskij nella traduzione di Ripellino (Einaudi 1967): «L'uomo si trova male, / quando è solo. // Guai a chi è solo, / egli non può difendersi».

2-5. La lunga enumerazione si articola in quattro versi uniti da uno schema rimico da quartina incrociata (A *consorteria* B *larifari* B *militari* A *Schickería*), riproposto in parte anche ai vv. 6-10. *consorteria*: nel Medioevo, raggruppamento di famiglie nobili determinato da interessi politici; qui utilizzato nel senso spregiativo di 'gruppo di persone unite per la difesa o la conquista di particolari privilegi, con mezzi leciti o illeciti'. Cfr. n. 68, v. 3: «Buona notte, ufficiali della consorteria letteraria».

3. *guerci*: privi di discernimento. Cfr. Dante, *Inf.* VII, 40-42: «Tutti quanti fuor guerci / sì de la mente in la vita primaia, / che con misura nullo spendio ferci». L'aggettivo è frequente nelle raccolte di Ripellino: per l'accostamento con il lemma tematico «violino», cfr. n. 36, v. 12: «guerci violini». *larifari*: per antonomasia, 'buffoni'. Kasperl Larifari è un personaggio comico del teatro popolare tedesco, con tratti simili al nostro Arlecchino, sviluppato con fortuna nelle commedie per il teatro di marionette dello scrittore bavarese Franz von Pocci (1807-1876). Per l'uso del nome proprio con l'iniziale minuscola nella raccolta, oltre al successivo «nani» (v. 4), cfr. n. 5, v. 10: «grossissimi grock»; n. 16, v. 2: «mille milve violacee»; n. 62, v. 8: «col lerciume di ciacco»; n. 81, v. 33: «non hai la loquela dei dulcamara».

4. *nani del Veronese*: per antonomasia, 'nobildonne'. Allusione al dipinto *La Bella Nani* di Paolo Caliari, detto il Veronese. Anche qui la grafia minuscola del nome proprio cela il riferimento colto.

5. *accòliti della Schikería*: «Schickería deriva dal tedesco *Schick*, che significa 'abilità, grazia, eleganza, garbo' nel suo primo significato, ma negli aggettivi e sostantivi che ne derivano, *schicklich* e *Schicklichkeit*, indica ciò che è conveniente, decente, decoroso, opportuno. Quando parla di "accòliti della Schickería", Ripellino ce l'ha con i borghesi, o borghesucci che siano; con gli opportunisti, coloro che badano alle convenienze» (Alleva 1999, p. 229). L'allitterazione della gutturale e la grafia germanizzante hanno una funzione espressionista.

6-8. *E ballare...*: le tre metafore del genitivo in *climax* («sfacelo», «marciume», «camorra») esprimono la repulsione del poeta nei confronti dell'ipocrisia («marciume inorpellato») e della logica mafiosa (di cui «camorra» è sineddoche) che governa l'associazionismo opportunistico della «consorteria». *il verde... sfacelo*: sono fuse nell'immagine una sinestesia («verde allegro») e un ossimoro («allegro dello sfacelo»). «Allegro» nel lessico musicale è un'indicazione agogica che prescrive un andamento veloce, ma può designare anche l'intero brano (o sezione di brano) che riporta tale indicazione. Cfr. n. 81 *Symphonie fantastique*: «Allegro maestoso». *inchinarti... camorra*: cfr. AB 64, v. 5: «Fuori tempo, fuori mafia, fuori festa». *feticci*: idoli. Il sostantivo ritorna, sempre con sfumatura negativa, nella poesia successiva, n. 3, v. 2: «feticci di sugna».

9-10. Entrambi i versi di tredici sillabe sono costruiti su un perfetto ritmo anapestico scandito da quattro accenti. *come Abramo...*: la citazione biblica, seconda e non ultima nella raccolta (cfr. soprattutto poesie nn. 49 e 31), è in linea con il tono oracolare della poesia. Il nome del patriarca ritorna, sempre in riferimento all'episodio del sacrificio di Isacco (Gn

22:1-18) nel componimento n. 5, v. 4: «se non calassero i corvi urubú, come lame di Abramo».

11-12. *come un re disperato*: Ripellino «ama prendere a soggetto delle proprie poesie i prìncipi, i re, le regine, nei quali spesso si identifica» (Alleva 1999, p. 224). Cfr. ND 29, vv. 1-3: «Grande era in me l'invidia per i liberi, / quando non sfioravo la terra, perché mi portavano / come un re malato in un palanchino»; S 67 C, vv. 4-5: «Non resisto agli occhi verdi che mi amano, / io, principe carpatico in rovina». La solitudine eroica del poeta trova nell'immagine conclusiva, enfatizzata dal chiasmo, dall'aggettivo espressionistico «digrignanti» e dall'allitterazione della *r*, una raffigurazione icastica: chi non ha 'protettori' in questo mondo, è destinato a finire in pasto ai lupi feroci.

3

«Attorno a noi ogni simulacro si ripete in migliaia di stereotipi, le immagini aspirano all'iterazione»: è quanto afferma Ripellino in un articolo del 1971 dedicato a Magritte (*Il mondo in colletto duro*, cfr. SO, pp. 133-136). La fantasia moltiplicatoria che coinvolge qui, secondo un modulo giù presente nell'articolo e che ritornerà nella poesia n. 16, il personaggio di Alice tratto dal romanzo di Carroll, è indubbiamente debitrice ad alcune esperienze figurative del Novecento: pensiamo, ad esempio, alla «schiera di analoghi omini in bombetta» dei dipinti *Golconde* e *Le mois des vendanges* di Magritte (*ibid.*) o all'«iterazione ossessiva dei volti nelle serigrafie di Warhol» (Ag 1972, c. 269).

Il componimento scaturisce dall'interferenza fra suggestioni figurative e letterarie. Ripellino sembra reinterpretare a suo modo la pittura del surrealista belga, introducendo importanti variazioni sul tema: l'unica finestra contenente decine di uomini in bombetta in *Le mois des vendanges* (1959) si moltiplica in trenta finestre da cui si affacciano altrettante Alici sogghignanti «coi loro fidanzatini sciocchini e felici». Inoltre «A ogni finestra un pesce rosso nuota in un boccale», simbolo di una realtà cristallizzata in una bolla e dominata dalla ripetitività. L'atmosfera onirica di Magritte è dunque arricchita da tratti ancora più inquietanti, che celano uno sguardo critico nei confronti dell'assurda omologazione tipica della società, nella quale «la poesia nuda e bruca» stenta a trovare la propria credibilità agli occhi degli altri e il poeta si sente oggetto di scherno.

La collocazione del componimento all'inizio della raccolta e l'evidente legame con l'articolo su Magritte del 1971 permettono di ascrivere la composizione a una fase iniziale dell'opera. Non emergono invece legami significativi con la recensione dello spettacolo di Giancarlo Nanni, *A come Alice*, tratto da Lewis Carrol del 24 XII 72.

Metrica: strofa di undici versi di vario metro in cui un ottonario (v. 3), due decasillabi (v. 10 e 11), un dodecasillabo (v. 8) e un tredecasillabo (v. 5) si alternano a prevalenti misure composte molto lunghe (9+9, 6+9, 12+6, 9+6, 6+8, 8+11). Rime di 1-4 *Alici* : *felici*, 2-5 *bolla* : *frolla*, 3-6 *triviale* : *boccale*, 8-11 *bruca* : *verruca*, 9-10 *fanciulla* : *nulla*. Irrelata solo la rima «fosforescenti» (v. 7).

3.

Da trenta finestre si affacciano trenta assennatissime Alici,
feticci di sugna con sulla boccuccia la bolla
di un sorrisetto triviale.
Appaiono coi loro fidanzatini sciocchini e felici,
che ne accarezzano le anse di pasta frolla.
A ogni finestra un pesce rosso nuota in un boccale.
Sogghignano stolte con chiome fosforescenti,
beffandosi della poesia nuda e bruca,
di questa candida lebbra, di questa cicaleria da fanciulla,
mi guardano come un buono a nulla,
un imbrattacarte, una verruca.

1. *Da trenta... Alici*: l'immagine surreale si fonda sulla replicazione nella medesima cifra di «trenta» del contente e del contenuto, ossia la finestra e il personaggio di Alice, qui assurto a simbolo di una società dei consumi dominata dall'omologazione e dallo spregio per la poesia. Sullo stesso modulo iterativo si fonda l'*incipit* della poesia n. 16: «Da mille porte dell'orizzonte mi appaiono stasera / mille milve violacee, griderecce, slungate». Cfr. SO, p. 133: «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». *assennatissime*: ossia 'piene di giudizio', con sfumatura negativa. Nel romanzo di Carroll, infatti, Alice si sforza continuamente di applicare le regole del buon senso, disprezzato dal poeta, al mondo paradossale in cui è trasportata. Cfr. n. 50, v. 5: «fastidioso Buon Senso», n. 81, *(Lugubre)*, v. 1: «unto Buon Senso».

2-3. *feticci... triviale*: la connotazione negativa delle Alici è accentuata dai termini «sugna» e «triviale», che contribuiscono alla deformazione grottesca dell'immagine. Le fanciulle sono, infatti, oggetto di venerazione dei «fidanzatini sciocchini» (v. 4), ma disumanizzate, in quanto composte di grasso di maiale («sugna»). Il loro «sorrisetto triviale» è il simbolo della meschinità propria della società dei consumi, che si fa beffe della poesia (cfr. vv. 7-11).

4-5. *fidanzatini sciocchini*: i due diminutivi, che dipingono un'immagine negativa anche al maschile della società, si affiancano a «boccuccia» (v. 2) e «sorrisetto» (v. 3), accrescendo la tonalità grottesca della poesia. *anse… frolla*: continua l'accostamento tra le fanciulle e il cibo. Le Alici sono accarezzate sui fianchi («anse di pasta frolla») dai loro fidanzati: la metafora culinaria slitta così dal grasso («sugna», v. 2) allo zucchero («pasta frolla»).

6. *pesce rosso*: al centro della poesia, dopo le figure delle Alici con i loro fidanzati, appare anche un animale a completare il quadretto surrealista: il pesciolino rosso dentro una boccia, simbolo di solitudine e monotonia.

7-8. *Sogghignano… bruca*: emerge il forte dissidio tra il poeta e la società. Le Alici, emblema della società consumista, sterile e asettica, si beffano della poesia, che viene sminuita in quanto ragionamento inutile («cicaleria da fanciulla», v. 9). Avverso alle mode e allo sfacelo culturale del proprio tempo, il poeta non trova spazio nella società, in cui viene visto «come un buono a nulla, / un imbrattacarte, una verruca» (vv. 10-11). *bruca*: tosc., da «bruco», 'povero', 'male in arnese', spesso usato come rafforzativo nella locuzione «nudo e bruco», 'senza nulla' (GDLI). Cfr. S 40, v. 16: «le bruche nottate». L'aggettivo, usato al plurale, compare anche in una prosa giornalistica di Ripellino, *Tamerlano fermati*, «L'Espresso», 30 III 1969, p. 7: «Alla paura dei mongoli si va sostituendo la solidarietà proletaria con le moltitudini bruche e affamate dell'Estremo Oriente».

4

La lirica si apre con la citazione del sonetto petrarchesco «La vita fugge» (RVF 272). È così introdotto nella raccolta il tema della caducità della vita, qui declinato attraverso l'inedito accostamento di due personaggi femminili, uno del mito classico, Euridice, l'altro dell'opera lirica, Violetta (dalla *Traviata* di Giuseppe Verdi): due eroine accomunate dal tragico destino di morte precoce. Violetta, in particolare, diventa *alter ego* del poeta, in quanto afflitta dalla sua stessa malattia, la tubercolosi, sottilmente evocata tramite l'ipallage «fiammelle tossicolose» (v. 3). Al diabete che lo afflisse negli ultimi anni di vita Ripellino allude, invece, con la paronomasia «il male è miele» (v. 5). Il riferimento all'opera lirica, che svolge un ruolo importante in tutta la silloge, è sottolineato dal termine «Belcanto», lo stile virtuosistico caratterizzato da grande agilità di fraseggio e dal passaggio omogeneo dalle gamme gravi alle acute. Quest'ultimo è assurto quasi a modello della propria versificazione, votata a un'estrema ricercatezza musicale, come dimostrano nel componimento il sapiente gioco di rime e le numerose allitterazioni («fioche fiammelle», «basta una bava», «pingui parole»).

Dal v. 7 la poesia si configura come un dialogo sommesso del poeta con se stesso. Emerge per la prima volta il tema della fatica al raggiungimento della felicità, pure strenuamente cercata. Domina l'immagine del «disperato pianto», causato dall'amara consapevolezza che non si può resistere a lungo al proprio male. Ciò si accompagna alla sfiducia nella poesia («non serve a nulla il Belcanto»). Ripellino evoca le «pingui parole» (di cui «tossicolose» è un esempio), i 'feticci' della sua scrittura, che elegge il termine raro, i neologismi e gli arcaismi ad amuleti contro l'aridità di una «poesia [che] anela di diventare enumeratoria come le lingue di carta delle calcolatrici, e sterile e asettica, e dunque piú grama del pranzo di un hortolano» (FA,

Congedo, p. 202). Tuttavia tutto ciò non basta a consolarlo, perché come aveva già scritto in *Sinfonietta* (n. 36, vv. 1-2), «Le parole sparute che io scrivo / non hanno virtú di salvarmi». Ecco allora che un semplice momento di malinconia si trasforma in un'eclissi di sole.

Metrica: strofa di undici versi di vario metro: un quinario (v. 5), due ottonari (vv. 4 e 6), un novenario (v. 11), un decasillabo (v. 10), due endecasillabi (vv. 7 e 8), un tredecasillabo (v. 1), e tre versi composti (9+6, 6+8, 10+6). Le rime seguono lo schema ABCDBCADEFE, in cui F è irrelata, ma in assonanza con A e C.

4.

La vita fugge come l'ombra di Euridice.
Sebbene Violetta resista con lunghe candele,
con fioche fiammelle tossicolose e apprensive,
non serve a nulla il Belcanto
e il male è miele:
solo di questo si vive.
Basta una bava a renderti infelice,
a suscitare un disperato pianto.
Ma non bastano per consolarti le pingui parole,
e la malinconia delle cinque
è come un'eclissi di sole.

1. *La vita fugge*: l'*incipit* della poesia è un calco di Petrarca, RVF 272 («La vita fugge, et non s'arresta una hora»). L'espressione è ripresa anche nella lirica n. 30, v. 12: «è la vita che fugge con gialli fanali». *come l'ombra di Euridice*: la citazione petrarchesca è arricchita dalla similitudine col personaggio del mito greco, Euridice, già comparsa in S 81, vv. 19-21: «Declina tra i colli albani il tramonto di fuoco, / e non ci sarà un'Euridice / a tirarla su dal suo inferno». Il termine «ombra» è usato col significato di «spettro» (cfr. n. 76, v. 7: «la tua ombra vi oscilla, Schlemihl»). Il modello principale è Virgilio, *Georg.*, IV, 499-502, ma può aver svolto un influsso su Ripellino anche l'opera lirica di Gluck. Cfr. AG 1972, c. 230: «In Orfeo ed Euridice di Gluck abbondanza di ombre: "ombre funebri e oscure" [5], Euridice, "ombra bella" [5]».

2-3. *Sebbene... candele*: il nesso concessivo è un modulo ricorrente della poesia ripelliniana che «si presta assai bene a illustrare l'improvvisa irruzione dell'aspetto antagonistico in uno stato osservato» (Fo 1990, pp. 17-18). Dopo Euridice, un altro personaggio letterario femminile compare nella poesia: Violetta, la cortigiana innamorata di Alfredo nella *Traviata* di Verdi. *fioche fiammelle*: in tutta l'opera la flebile fiamma della candela è metafora della vita del poeta che sta inesorabilmente per spegnersi. Cfr. n. 16, v. 9: «fiacca fiammella»; n. 31, v. 8: «fioca fiamma»; n. 53, v. 8: «tremula fiamma». *tossicolose*: ipallage, tra-

mite cui è spostata sulle candele la malattia della tubercolosi, che accomuna Violetta e l'autore.

4-6. *non serve a nulla...*: il «Belcanto» non giova a Violetta, così come la poesia non può salvare il poeta. Cfr. S 36, vv. 1-2: «Le parole sparute che io scrivo / non hanno virtú di salvarmi». La sfiducia nel canto poetico è testimoniata anche dalla rima con «pianto» (v. 8). *il male è miele*: «a causa del diabete (e del gusto per la paronomasia)» (Lenzi 2007, p. 192). Cfr. n. 85, v. 1: «Mercurio danzante di vitreo diabete». Il tema ritorna anche in AB 48, vv. 1-4: «È inutile che tu mi prepari / una torta di mandorle o una cotognata / con gaie candeline tremanti come conigli: / io non posso toccarla, è stregata».

7-8. *infelice*: è in rima a distanza con «Euridice» del v. 1. La carenza di felicità, legata unicamente alla giovinezza fuggita, è tema ricorrente nella raccolta. Cfr. n. 44, vv. 14-15: «perché, come in tempi lontani, io mi senta / stupidamente felice»; n. 50, v. 8: «che fruga perdute felicità fra i detriti»; n. 68 C, v. 32: «ma non riuscivo in quell'alba ad esser felice», n. 70, vv. 4-5: «pendevamo felici dal tram della storia. / Ora siamo appassiti strumenti di lagna». *disperato*: compare per la seconda volta il lessema tematico, già impiegato nella forma aggettivale nella poesia n. 2, v. 11 («come un re disperato») e che ritroveremo nei componimenti 19, 35, 60 e 75. Cfr. «disperazione» (n. 15, n. 74), «dispera» (n. 18), «disperaggine» (n. 55).

9-11. *pingui parole*: è una delle tante metafore con cui Ripellino autodefinisce la propria scrittura nella raccolta. I termini musicali, le parole ampollose, gli arcaismi amati dal poeta sono ora insufficienti a consolarlo, a differenza di quanto accadrà nella poesia n. 48 di AB, affine a questa per tematiche e immagini (cfr. vv. 12-13: «Dimmi invece una musicale parola, / che dissipi il mio malumore»). *e la malinconia... sole*: un'innocua malinconia pomeridiana è ingigantita e fa precipitare il poeta in uno stato di profonda angoscia, espressione di un'eclissi di sole vissuta interiormente. Cfr. S 69, vv. 15-17: «tutto questo mi esorta: signor Abellino, / bisogna reggersi vivi malgrado le interminabili eclissi, / malgrado l'assidua contiguità della morte».

5

Il componimento offre un quadro spietato della realtà, vista come un «immenso brodulario», «lurido mondo», «immondo paesaggio», secondo un'immagine che tornerà anche nella poesia n. 29, vv. 10-11: «ingombra era la nostra città di sacchetti di plastica nera, / di fantocci farciti di fecciosa lordura». Tale quadro è riproposto, verso per verso, attraverso la tecnica dell'accumulazione di sostantivi, aggettivi e verbi afferenti all'area semantica della sporcizia, colta nella sua dimensione visiva e olfattiva. Un acceso espressionismo linguistico mescola vocaboli tecnici («scamonea»), termini bassi («sperma», «pastone», «zoccole», «sterchi»), aulicismi («putisce», «ordura»), termini desueti («stroscia», «ribalderia», «ciacca», «lezzo», «luteo»). Tra gli arcaismi spicca il neologismo bruniano «brodulario».

All'interno di questa enumerazione quasi esasperata non manca uno sguardo agli abitatori del suddetto «lerciume», che spadroneggiano e contribuiscono a imbrattare tutto: «grossissimi grok», antonomasia per «clown», seduti fieramente sopra raffinati troni-orinali, e «vecchie megere» e «spavalde zoccole» che gettano dal balcone «ribalderia», ovvero sporcizia frutto di azioni turpi.

Contrapposta all'«ordura delle spiagge» c'è «l'alta marea», unica forza capace di «lavare la gorgogliante brodaglia», di trascinare via la sporcizia attraverso la sua azione purificatrice. Compare così l'immagine del mare che più volte, nel corso della raccolta, è metafora della vita che va avanti nonostante tutto (vd. nn. 18 e 69).

Sottilissima è la trama di assonanze («di sperma e di melma», «ciacca stradaccia»), consonanze («spiagge... paesaggio», «necessario... mare») e allitterazioni («stroscia collosa di scamonea», «grossissimi grock», «il lezzo del luteo», «gorgogliante brodaglia... brodulario», etc.) che rendono estremamente fitto, sebbene a tratti artificioso, il tessuto fonico della poesia.

Metrica: strofa di venti versi di vario metro, dall'ottonario al verso di diciassette sillabe. Un ottonario (v. 7), tre decasillabi (vv. 1, 8 e 12), tre endecasillabi (vv. 2, 6 e 10; inoltre i vv. 4 e 11 sono endecasillabi con l'aggiunta rispettivamente di un settenario e di un trisillabo), tre dodecasillabi (vv. 3, 9, 13), due tredecasillabi (vv. 17 e 18), un alessandrino (v. 15) e composti i restanti (11+7, 10+6, 11+3, 5+9, 10+6, 8+8). Rime di 1-3 *marea* : *scamonea*, 4-8 *Abramo* : *affondiamo*, 9-11 *escrementi* : *lucenti*, 12-15 *istoriata* : *imbrattata*, 16-20 *necessario* : *brodulario,* 17-19 *mare* : *lavare*. Due consonanze: 2-6 *spiagge* : *paesaggio*, 10-13 *grock* : *zoccole*.

5.

Se non ci fosse l'alta marea
a lavare l'ordura delle spiagge,
questa stroscia collosa di scamonea,
se non calassero i corvi urubú, come lame di Abramo,
a beccare gli avanzi di cibi e le bestie morte,
sarebbe ancora piú lurido il lurido
mondo, l'immondo paesaggio
in cui, sempre piú molli, affondiamo.
Grossi barili carichi di escrementi
ornano i viali, e grossissimi grock
seggono come sovrani su càntari lucenti
di rosea porcellana istoriata,
e vecchie megere e spavalde zoccole
gettano pentole di ribalderia dal balcone,
e di sperma e di melma ogni porta è imbrattata,
e ogni ciacca stradaccia putisce come un necessario.
Non c'è liscivia che basti. Soltanto il mare
può dissolvere il lezzo del luteo pastone,
il lerciume degli abitatori di sterchi, lavare
la gorgogliante brodaglia dell'immenso brodulario.

1-3. *ordura*: parola chiave che introduce una lunga serie di termini afferenti alla sfera semantica della sordidezza: «stroscia» (v. 3), «lurido» (v. 6), «immondo» (v. 7), «escrementi» (v. 9), «melma» (v. 15), «ciacca» (v. 16), «lezzo» (v. 18), «lerciume», «sterchi» (v. 19), «brodaglia» (v. 20). *stroscia*: striscia d'acqua che si forma quando questa cade su una superfice. Cfr. AB 58, v. 12: «Sul selciato gorgoglia una stroscia scura»; Montale, *Ossi di seppia*, *Giunge a volte repente*, v. 12: «da strosce d'acqua piovana». Il termine raro, scelto

per la sua sonorità aspra, è in allitterazione con «scamonea»: pianta erbacea perenne, dalla cui radice si estrae una resina usata in medicina come purgativo.

4-8. *come lame di Abramo*: di nuovo una similitudine biblica con al centro la figura di Abramo, come già visto nella lirica n. 2, v. 9. *urubù*: avvoltoio nero, diffuso negli Stati Uniti e nel Sudamerica, che si nutre di rifiuti organici di origine animale. *lurido... immondo*: il v. 6 è un endecasillabo ipermetro, caratterizzato dall'anadiplosi dell'aggettivo sdrucciolo «lurido», che conferisce forza al verso sia dal punto di vista fonico che visivo. A «lurido» si allaccia «immondo» del verso successivo, in cui la paronomasia «mondo, l'immondo» fa da contraltare alla ripetizione del v. 6.

9-12. *grock*: antonomasia per 'clown'. Grock è lo pseudonimo di Adrien Wettach (1880-1959), circense svizzero, considerato il più grande clown dei suoi tempi. Il personaggio è molto caro a Ripellino e ritorna spesso nella sua scrittura saggistica e giornalistica (cfr. PM, pp. 296, 342; SB 11, p. 132; 73, p. 306; 171, p. 559; 193, p. 620). *seggono*: l'utilizzo della forma meno comune del verbo mira all'incremento dell'allitterazione iniziata nel verso precedente («grossissimi grock»). *càntari*: orinali. Il termine «càntaro», di origine greca, indica una grossa coppa di ceramica a due anse per bere. In Sicilia, tuttavia, è anche variante regionale di «càntero», ovvero 'vaso da notte', 'orinale' (Mortillaro 1997), accezione che meglio si adatta al contesto della lirica. I «càntari lucenti» sono, infatti, legati da rima ai «grossi barili carichi di escrementi» del v. 9. Nella stessa accezione è usato il termine in S 73, vv. 5-7: «Ora aspetto l'arrivo di messer Catruòpolo, / che guardi nel càntaro e poi mi prescriva / rimedi più radicali».

13-16. *ciacca... putisce*: dietro l'aggettivo arcaico «ciacco», 'sudicio', 'sporco', vi è sicuramente il ricordo del personaggio dantesco del canto VI dell'*Inferno*, come rivela anche l'uso del verbo «putisce» (da «putire»: 'emanare fetore') che rimanda a un altro luogo del medesimo canto (v. 12: «pute la terra che questo riceve»). Cfr. ND 10, v. 1: «Porcinaglia del mondo, come putisci di morte». *necessario*: ant., 'latrina' (per ellissi di «luogo necessario»). Cfr. Aretino, *Ragionamento*, p. 48: «facendo vista di esser gita a fare un poco di acqua al necessario».

17-20. *liscivia*: miscuglio di cenere e acqua bollente adoperato a scopo detergente. Cfr. S 20, v. 10: «maleolente liscivia». Cfr. Cardarelli, *Poesie disperse*, *La ballata degl'impiccati*, v. 21: «La pioggia ci ha lisciviati e lavati». *può dissolvere... lavare*: la carica espressiva dell'immagine è accresciuta da un'ampia allitterazione della *l*, che risuona cinque volte in due versi: «dissol*v*ere», «*l*ezzo», «*l*uteo» «*l*erciume», «*l*avare». *brodula-*

rio: truogolo. Il termine è tratto da Giordano Bruno, *Candelaio* II, I, p. 59: «O porco sporco, vil, vita disutile, / ch'altro non hai che quel gruito fatuo, / col quale il cibo tu ti pensi *acquirere*, / gola quadruplicata da l'*axungia*, dall'anteposto *absorpta* brodulario». Notevole il fonosimbolismo della sequenza allitterativa «gorgogliante brodaglia... brodulario» che rende a livello sonoro e visivo il recipiente in cui Ripellino condensa tutto lo sporco del mondo.

6

«Amor mio»: con questa allocuzione, ripetuta in epifora per ben sei volte all'interno dei venti versi della lirica, la vita in tutti i suoi aspetti sembra arridere al poeta. Secondo un gioco letterario caro a Ripellino, tuttavia, la realtà è opposta all'apparenza, e all'adulazione ipocrita della vita di tutti i giorni nei suoi confronti egli risponde rimanendo «impassibile e in sommo grado sgradevole» (v. 20), nel tentativo di non cedere all'inganno. La dimensione fonica della poesia è orientata a confondere il lettore attraverso una fitta trama di omeoteleuti («paonazzo... codazzo», v. 10), allitterazioni («s*fer*a di *fer*ro», v. 14; «*s*ono impa*ss*ibi*le*... *s*ommo... *s*gradevo*le*», v. 20), paronomasie («burbera barba», v. 1; «grado sgradevole», v. 20). Lo stesso effetto produce l'accumulazione caotica di immagini senza un apparente nesso logico: pappagalli, la sposa del becchino, globulari signore, timballi mollicci, smancerose cravatte, Himmelblau, l'arancia, ciambelle sono addensate in versi che si riducono a pure sequenze ritmiche (giambi, dattili e anapesti si alternano a misure più sincopate e nervose). Hanno ritmo ternario con accento sul secondo elemento i vv. 1 (dodecasillabo) e 15 (composto, 9+9), anapestico i vv. 9 (composto, 7+9) e 19 (tredecasillabo), dattilico i vv. 3 (endecasillabo) e 14 (composto, 8+8). La sintassi è lineare e le frasi si attengono alla misura prevalente del distico.

Dietro a questo gioco, in realtà, si cela la presenza ineludibile della morte («la sposa del becchino»), evocata attraverso gli odori («opoponàco»), i riferimenti alla processione («codazzo esequiale») e, soprattutto, il continuo riferimento alla difficoltà respiratoria («nero e paonazzo», «le smancerose cravatte [...] mi stringono nel loro cappio funereo», «trascino il respiro come una sfera di ferro») e allo zucchero (dolceria, v. 6; «melato», v. 13; «ciambelle», v. 16), con chiaro riferimento ai due mali che affliggono il poeta, la tubercolosi e il diabete. Ecco allora che il «bailam-

me», il fragore, diventano arma per «tenere a bada la morte», come verrà dichiarato nella chiusa del componimento successivo.

Metrica: unica strofa di venti versi per lo più di ampia estensione, caratterizzata da polimetria. Un novenario (v. 4), due decasillabi (vv. 5 e 6), un endecasillabo (v. 3), un dodecasillabo (v. 1) e due tredecasillabi (vv. 2 e 19) si alternano a tredici versi composti (9+8, 9+11, 7+9, 8+10, 5+8, 7+8, 8+8, 9+6, 9+9, 6+11, 8+7, 6+8). Rime di 1-5 *stoppa* : *troppa*, 4-7 *opoponàco* : *oracolo* (ipermetra), 8-10 *domenicale* : *esequiale*, 16-18 *Matelica* : *angelica*, 17-19 *contento* : *sento*. Rima identica di 2-6-11-13-15 *Amor mio*.

6.

Movendo la burbera barba di stoppa,
i pappagalli mi barbugliano: «Amor mio».
Tutta dipinta di lume di piuma
e odorosa di opoponàco,
la sposa del becchino con troppa
dolceria mi sussurra: «Amor mio».
Stendono trapunte ai balconi quando, con aria di oracolo,
io passo come un mentecatto dinanzi alla banda domenicale.
Globulari signore, timballi mollicci mi applaudono,
quando passo, nero e paonazzo, con un codazzo esequiale.
Le smancerose cravatte mi vezzeggiano sempre: «Amor mio»,
mentre mi stringono nel loro cappio funereo,
Himmelblau mi consola con un melato «Amor mio»,
quando trascino il respiro come una sfera di ferro.
L'arancia, la giusta, mi spruzza, strillando: «Amor mio»,
ciambelle «Amor mio» mi spediscono i frati di Santa Matelica.
Sicché potrei dire che la mia vita è un continuo contento,
un berlingozzo di Pasqua, una musica angelica.
Ma io faccio formica di sorbo, io non sento.
Io sono impassibile e in sommo grado sgradevole.

1-2. La paronomasia «burbera barba» è rinforzata al v. 2 dall'espressivo «barbugliano», che rende fonicamente l'indistinta articolazione vocale del pappagallo. *barba di stoppa*: ovvero il piumaggio giallo intorno al becco. Per l'espressione cfr. Aretino, *Dialogo*, p. 182: «parendogli che la sua testa di porro e la sua barba di stoppa gli scemassi reputazione con l'amore»; Pulci, *Morgante*, XVIII, 55, v. 8: quanti ne giugne, riscontra o rintoppa, / faceva a tutti la barba di stoppa»; Tassoni, *La secchia rapita*, II, 50, vv. 7-8: «tu meco scendi: ch'io farò a costoro / di stoppa rimaner la barba d'oro». «*Amor mio*»: ripe-

tuto in epifora ai vv. 6, 11, 13, 15. L'espressione smaccatamente adulatoria costituisce il beffardo ritornello della lirica.

3-6. *opoponàco*: il termine dotto «opopònaco», derivato di *opós* 'succo' e *pànax* 'panacea', designa una pianta di odore aromatico. La diàstole consente la raffinata rima ipermetra con «oracolo» del v. 7. *la sposa del becchino*: la morte, che ritorna con analoga perifrasi in n. 48, v. 2: «la consorte del Becchino». *dolceria*: variante di 'dolcezza', 'stucchevolezza'. «Dolceria», in Sicilia, è il negozio di dolci. Il termine è qui usato in senso figurato. Cfr. SFB, p. 178: «con la sua dolceria tenorile». Il binomio dolci-morte è connesso col diabete, ma più in generale con «la dolceria siciliana della morte» (Fo 1990, p. XXIII), ovvero con l'usanza di far trovare ai bambini nel giorno dei Morti dolciumi tipici, quali pupi di zucchero e frutta martorana.

7-10. Due periodi fortemente auto-ironici che si focalizzano sul comico andirivieni del poeta, quasi scemo del villaggio, tra la folla. *Globulari*: rotonde, grassocce. L'aggettivo è tratto probabilmente da Lear, *Book of Nonsense*, *There was an Old Person of Hurst*, v. 4: «That globular Person of Hurst» (il verso è appuntato, infatti, in AG 1972, c. 279). Il termine scientifico è accostato con effetto dissonante alla forma prosaica «timballi mollicci», connessa alla sfera alimentare. *codazzo esequiale*: corteo funebre. Il dispregiativo «codazzo», 'moltitudine caotica di persone', che forma omeoteleuto con «paonazzo», è affiancato al termine più ricercato, «esequiale», 'funebre', creando un effetto grottesco di distorsione della realtà.

11-14. *le smancerose... funereo*: la cravatta è trasformata in un cappio anche in n. 76, vv. 1-2: «Se la cravatta sporge dall'armadio, / sei nel suo cappio súbito: strozzato». *smancerose*: sdolcinate, stucchevoli. Cfr. Sacchetti, *Novelle*, 86, p. 227: «Avea per moglie una donna assai spiacevole e smancerosa, chiamata monna Zoanna». Ripellino impiega di frequente l'aggettivo in riferimento ad oggetti o realtà inanimate. Vd. n. 84, v. 17: «una smancerosa scatolina»; S 23, v. 9: «i ciuffetti di smancerosa gramigna». *Himmelblau*: ted., «celeste». Vi è forse un'allusione alla *Coop Himmelb(l)au*, un gruppo di architetti appartenente alla corrente del decostruttivismo attivo a Vienna dalla fine degli anni Sessanta e noto per le teorie sperimentali sull'architettura. *trascino il respiro...*: la difficoltà respiratoria è uno dei sintomi della tubercolosi che affligge il poeta. Cfr. n. 74, v. 7: «la turpe e senza respiro disperazione». Il v. 14 è costituito da un doppio ottonario di sapore esametrico.

15-16. *L'arancia, la giusta*: così definita probabilmente per la rotondità della forma. L'epiteto è impiegato anche per la mela nella lirica n. 12, v. 9,: «la giusta, la mela disfatta». *i frati di Santa Matelica*: unica attestazione di questo nome si trova in Cademosto, *Novelle*, II, p. 23: «il cuoco de' frati di Santa Matelica».

17-18. *contento*: lett., 'gioia'. Cfr. Leopardi, *Canti*, *Le ricordanze*, v. 104 s.: «E già nel primo giovanil tumulto / di contenti, d'angosce e di desio».

19-20. *faccio formica di sorbo*: non do ascolto alle lusinghe. «Stanno le formiche anche ne' ceppi degli alberi vecchi, da' quali, percotendogli, si veggono uscir fuora in gran quantità, salvo però quelle, che abitano nel sorbo; onde il proverb. "Essere la formica di sorbo", o "Fare la formica di sorbo [...] che non esce per bussare"» (VC). Cfr. Pulci, *Morgante*, XVI: «e guida a questa volta il cieco l'orbo: / dunque tu bussi a formica di sorbo»; Poliziano, *Rime*, *Canzoni a ballo*, CXIII: «Non t'incresca l'aspettare, / ch'i' non sono, amante, il corbo: / quando è tempo, i' so tornare, / né formica i' son di sorbo». L'espressione proverbiale è scelta da Ripellino anche per il suo valore fonico: presenta, infatti, allitterazione interna del suono «*or*». *Io sono... sgradevole*: la chiusa della poesia presenta un'impennata del tessuto fonico, affidata al connubio di allitterazione «*s*ono impa*ss*ibile... *s*ommo... *s*gradevole» e paronomasia «grado sgradevole», e rafforzata dalla contiguità dei due sdruccioli «impassibile» e «sgradevole».

7

Nascondendosi dietro a un soggetto sottinteso, una terza persona non definita che gli permette di trasformarsi in personaggio e di adottare un taglio narrativo, il poeta offre un'autoanalisi sincera delle proprie contraddizioni: egli non ama il trambusto, il clima festoso e il vano chiacchiericcio della folla, eppure finisce sempre per tuffarcisi, come risucchiato o, secondo l'immagine presente al v. 8, innaffiato.

La lirica, costituita da un'unica strofa, è articolata in sezioni narrativo-descrittive caratterizzate da una certa simmetria: un *incipit* di quattro versi, in cui il personaggio ammette di essere tediato dalla solitudine, e di rimanere pertanto in perenne attesa della visita di un kafkiano cugino del Paraguay, emblema, con la sua Bugatti logora, di un incontro insolito che rompa la normalità e il silenzio tipici della vita solitaria; quattro periodi epigrammatici, tutti di due versi (fatta eccezione per il primo), in cui descrive il suo apparentemente riprovevole mescolarsi alla folla (vv. 5-7, 8-9, 10, 11, 12-13); infine una sezione di quattro versi (vv. 14-17), evidentemente legata alla prima, che chiude ad anello la lirica sviluppando l'immagine iniziale della solitudine, e arricchendola, mediante un efficace approfondimento psicologico del proprio atteggiamento sopra descritto, di una nuova sfumatura: la sua paura della morte.

In tutta la prima parte della poesia, la tendenza del poeta ad essere risucchiato dalla massa sembra essere subìta passivamente, seppure siano presenti degli indizi di una verità che si svelerà pienamente solo alla fine, ma che comincia già a trasparire (come si evince dai verbi «gli piace», «si inzàcchera» e dalla rima al mezzo tra «folla» e «colla»). L'io lirico, prendendo lucidamente distacco attraverso una proiezione di sé in una generica terza persona, mostra di disdegnare la folla, come si evince dalla scelta di alcuni verbi («rifugge») e, soprattutto, dai numerosi lemmi sinonimici. Le inutili ciance in cui si imbatte sono i «clichés», i luoghi comuni tipici delle vuote conversa-

zioni quotidiane. Tuttavia gli ultimi quattro versi rivelano la ragione di tale tendenza: essa è una necessità («Eppure ha bisogno»).

Di notevole interesse è la ricchezza del lessico relativo al rumore e alla confusione che caratterizzano, nella visione ripelliniana, la folla: «viavai», «demonío demaniale», «chiacchiera», «bacalari», «brago», «vaniloquio». Il poeta effettua, tramite la congiunzione avversativa «Eppure», una rapida virata in chiusura, realizzando un rovesciamento della medesima area semantica, che qui assume valenza positiva. «Ciarla», «musichette al glucosio», «gàrrule tortore», «calabroni saccenti», «contrabbassi», simboli di una multiforme melodia e vitalità, vengono condensati dal «bailamme che tiene a bada la morte».

Metrica: strofa di diciassette versi di metro vario: un senario (v. 4), un ottonario (v. 9), un novenario (v. 11), un decasillabo (v. 2), due endecasillabi (vv. 8 e 10), un dodecasillabo (v. 1), quattro tredecasillabi (vv. 3, 6, 12 e 16) e sette versi composti (9+8, 8+8, 8+6, 12+3, 6+8). Rima di 5-7 *demaniale* : *carnevale*. Rima per l'occhio di 2-4 *Paraguay* : *mai*. Rime ipermetre di 9-11 *bacalari* : *Canaria*, 12-14 *parlano* : *ciarla*. Rime imperfette di 1-3 *aspetta* : *cachettica*, 8-10 *chiacchiera* : *inzacchera*, 13-16 *Onassis* : *contrabbassi*, 15-17 *tortore* : *morte*.

7.

Si cruccia della solitudine e aspetta
sempre un cugino dal Paraguay,
un dottor Jazz con la sua Bugatti cachettica,
che non verrà mai.
Rifugge il viavai della folla, il demonío demaniale,
ma poi gli piace la melassa della massa,
tuffarsi nella sua lurida colla, nel suo carnevale.
I farisei lo innaffiano di chiacchiera,
ne ha uditi di bacalari.
Nel brago del vaniloquio si inzàcchera.
Che fiera di osei, che Canaria.
Clichés in crespo di China si inchinano e parlano
di pudicizia, di amore, di patria, di Onassis.
Eppure ha bisogno di Luoghi Comuni, di ciarla,
di musichette al glucosio, di gàrrule tortore,
di calabroni saccenti, di contrabbassi,
di tutto il bailamme che tiene a bada la morte.

1-4. *cugino dal Paraguay*: il personaggio è una reminiscenza kafkiana, come attestato da AG 1971, c. 325: «un cugino del Paraguay visita Kafka [all'inizio dell'Epistolario]». Ripellino si riferisce a una lettera dell'11 XII 1906 indirizzata a Max Brod: «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» (Kafka, *Epistolario*, p. 34). *dottor Jazz*: l'appellativo è lo stesso usato per il bizzarro personaggio che appare più volte, insieme alla sua macchina scassata, nel racconto *Parapiglia* di SBB, pp. 28, 31, 35. *Bugatti*: automobile di lusso e sportiva progettata da Ettore Bugatti agli inizi del Novecento e prodotta fino ai primi anni Cinquanta. *cachettica*: logora, usurata dal tempo; dal lat. tardo *cachecticus*: che è

affetto da cachessia, condizione morbosa caratterizzata da grave deperimento. Il vocabolo forma una raffinata assonanza con «aspetta» (v. 1).

5-7. *demonìo*: da «demonio», in senso figurato, è termine raro col significato di 'confusione', 'baccano'. Forma con «demaniale» la prima paronomasia del componimento, a cui fa seguito nel verso successivo «melassa della massa». Per l'assiduo impiego nella raccolta dei sostantivi deverbali a suffisso iterativo in –ìo cfr. Introduzione, p. 33.

8. *I farisei... di chiacchiera*: l'endecasillabo costruito su due proparossitoni contigui è un modulo già sperimentato nelle prime raccolte, di ascendenza dannunziana e caro a Montale (sull'argomento vd. Mengaldo 1975, p. 139). Cfr. n. 5, v. 6: «sarebbe ancora piú lurido il lurido»; NGA, *Così così*, v. 16: «Sul nostro volto madido si inseguono»; ivi, *I rossi lunghi tram di Leningrado*, v. 15: «S'apprendono alla pelle come làppole. «Chiacchiera» forma un'elegante rima imperfetta con «inzàcchera» del v. 10, anch'esso endecasillabo sdrucciolo. *farisei*: in senso figurato, 'ipocriti'. Cfr. n. 81: «farisaico turibolo». Il sostantivo si riallaccia alla citazione biblica proposta in n. 1, v. 7 (Mt 23, 23: «Guai a voi, scribi e farisei ipocriti, che pagate la decima della menta, dell'anèto e del cumìno, e trasgredite le prescrizioni più gravi della legge»).

9. *bacalari*: da «baccalare» (o bacalare, lat. mediev. *baccalaris* – documentato nella forma *baccalarius*), sinonimo antico di «baccelliere», spesso usato per indicare un personaggio di grande autorità o, ironicamente, un dottorone, un sapientone. In quest'ultimo senso lo utilizza qui Ripellino: si ricollega, infatti, ai *calabroni saccenti* del v. 16. È intuibile una sferzata al mondo accademico preso di mira anche nella poesia 34 (dove i critici sono definiti «facitori di ciarle»). Cfr. S 31: «gran bacalare di marxología, dottore in utroque»; Montale, *Diario del '71*, *La caduta dei valori*, 10: «bacalare di nulla».

10-11. *brago*: fango. Cfr. Dante, *Inf.* VIII, 50: «come porci in brago». Cfr. FA 38, v. 12 «brago attossicato»; ND 33, v. 13 «nel brago di immense torte»; ivi, 70, v. 14 «scagliata nella polvere e nel brago». *fiera di osei*: la Sagra dei Osei (Sagra degli uccelli) di Salice, una delle più antiche sagre popolari in Italia. *che Canaria*: Ripellino allude probabilmente al celebre Carnevale di Las Palmas de Gran Canaria, di antichissima tradizione.

12-13. *Clichés... Onassis*: una straniante personificazione dell'astratto coinvolge i «clichés»: il loro contenuto è esplicitato dalla *climax*, che si estende per tutto il v. 13 e si chiude con *aprosdòketon*. Da notare il bisticcio verbale «China... inchinano», che amplifica la sonorità già ottenuta nel verso attraverso l'allitterazione della *c*. *Onassis*: Aristotele Onassis (1906-1975), armatore e magnate greco, protagonista delle cronache di costume.

14-17. Per la rima *parlano* : *ciarla* (12-14) cfr. Gozzano, *I colloqui*, *La signorina Felicita*, VII, vv. 341-344. *al glucosio*: 'sdolcinate'. Attraverso il nome molecolare dello zucchero compare nella poesia la sfera tematica del «dolciume», ricorrente nella raccolta, in quanto desiderio proibito del poeta. *bailamme*: raro, 'confusione di gente e di voci', 'chiasso'. *che... morte*: emerge qui uno dei temi centrali dell'opera, l'«invariante» della morte che deve essere ammaestrata dal poeta-giocoliere. In questo caso è la musica, il fragore, a esorcizzarla, infrangendo il silenzio che è suo connotato precipuo. La metafora compare per la prima volta in FA, *Congedo*, p. 205: «ogni lirica è un esercizio di giocolería e di icarismo sul filo dello spàsimo, un tentativo di tenere a bada la morte con tranelli verbali, bisticci e negozi di immagini». Cfr. anche FA, 6, vv. 6-8: «Ma il fondo sformato, corroso, flaccido di quelle brache, / quel rataplan, mio Dio, di babbucce / tengono a bada la morte». La rima ipermetra imperfetta *tortore* : *morte* era già stata impiegata da Ripellino in S 69, vv. 14-17.

9

In cinque versi è delineato un quadretto di estrema delicatezza che ha per oggetto il taglio dei capelli, tema caro all'autore già dalla prima raccolta (vd. NGA, *Come biscotti secchi*). La figura femminile al centro della lirica può essere identificata con ogni probabilità nella moglie del poeta, Ela Hlochová, della quale sono tratti distintivi il biondo dei capelli e gli occhi verdi. L'elaboratezza formale congiunta alla *brevitas* del componimento è da poeta 'alessandrino'.

L'autore prefigura con gioia e quasi con trepidazione l'arrivo del parrucchiere e immagina di contemplare la donna durante l'atto del taglio, che si carica di una valenza rituale. Tutto si svolge all'insegna della tenerezza suggerita innanzitutto dall'affettuosa metafora del pagliaio per la chioma «scarmigliata» della donna e a cui contribuisce largamente anche la leggera musicalità che pervade la strofa, fondata sul ritmo del tredecasillabo e scandita da versi per lo più sdruccioli. Il tessuto sonoro è arricchito dalle allitterazioni «pa*glia*io scarmi*glia*to» in *incipit* e «*f*iocchi di *f*ieno» al v. 3, che con valore quasi fonosimbolico sembrano riprodurre il suono delle forbici del parrucchiere (soprattutto nel primo caso, dove l'iterazione della laterale palatale è unita alla sonorità dura del diagramma *sc* che accresce l'effetto mimetico del clangore delle lame). A ciò va aggiunto il ricorrere delle consonanti *r* e *s* e le eleganti rime ipermetre dei vv. 1-3 e 4-5. A suggellare il timbro musicale soffuso della poesia è il nome del compositore francese Claude Debussy, attribuito al parrucchiere, forse per un'ardita analogia tra le melodie fluttuanti della sua musica e il suono morbido e continuo delle forbici sui capelli.

Alla sofisticata orditura fonica si affianca un altrettanto elaborato gioco di colori, impiegati uno dopo l'altro a comporre il quadro. Il giallo paglierino dei capelli della donna, reso con una connotazione agreste attraverso i termini «pagliaio» e «fieno»,

è controbilanciato dalla tinta predominante della raccolta, il verde caratteristico degli occhi di Ela. Il tutto è posato sullo sfondo chiaro delle sue «dita cerèe» (v. 3).

Il tema dell'amore è qui declinato nella sua quotidianità in un'atmosfera quieta e sognante raramente riscontrabile altrove nello *Splendido violino verde.* Sebbene assumano un rilievo maggiore nei versi dell'opera altre figure femminili di cui compare il nome, come le attrici Irina Petròvna (n. 45) e Hanna Schygulla (n. 86) o la cantante Milva (n. 16), tuttavia il poeta realizza con questa lirica una profonda dichiarazione verso la sua «unica donna» (n. 39), che non ha bisogno di essere nominata, poiché è la sola a cui dirà: «amore, cuscino dei miei sogni».

Metrica: strofa di cinque versi liberi, di cui un doppio settenario (v. 1), tre tredecasillabi (vv. 2 e 4, sdruccioli, e v. 5) e un verso composto (8+7). Rima ipermetra di vv. 1-3 *parrucchiere* : *cerèe*; ipermetra imperfetta quella dei vv. 4-5 *verdognoli* : *sogni*.

9.

Pagliaio scarmigliato, chiamerò il parrucchiere.
Il signor Debussy accorrerà con le forbici.
Fiocchi di fieno cadranno sulle tue dita cèree,
sul buio delle gore degli occhi verdognoli.
Dirò solo: amore, cuscino dei miei sogni.

1. *Pagliaio scarmigliato*: metafora appositiva con soggetto sottinteso. *parrucchiere*: forma un'elegante rima ipermetra con *cèree* del v. 3. La figura è cara a Ripellino sin dalla prima raccolta. Crf. NGA, *Come biscotti secchi*.

2. *Debussy… forbici*: è spiazzante la sovrapposizione tra il parrucchiere e il compositore francese Claude Debussy, generata dall'analogia tra le sue musiche fluttuanti e il suono delle lame prodotto dalle forbici.

3-4. *Fiocchi di fieno…*: proseguendo la metafora del «pagliaio», il poeta rassomiglia ora le ciocche di capelli tagliate a «fiocchi di fieno». *cerèe*: il bianco delle «dita» fa da contrappunto al giallo paglierino della chioma della donna. *sul buio… verdognoli*: lo spettro cromatico disegnato dalla poesia prosegue attraverso il nero delle pupille, designate attraverso un'altra metafora («gore degli occhi»), in immediata opposizione al chiarore delle dita, per poi sfociare nel verde dell'iride. Compare così il colore fondamentale di tutta la raccolta. Nella poesia di Ripellino gli occhi verdi sono sovente un simbolo della moglie Ela. Cfr. NGA, *Lungo i campi polacchi*, vv. 7-8: «i tuoi verdi occhi socchiusi / tra le pagliuzze delle ciglia» (si noti come, oltre agli occhi verdi, è qui già presente l'accostamento alla paglia per il biondo della donna). Vd. anche ND 35, vv. 1-5: «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 smeraldi»; S 67 C, vv. 4-5: «Non resisto agli occhi verdi che mi amano, / io, principe carpatico in rovina». «Verdognoli» è usato al posto di «verdi» non in senso peggiorativo, ma per la sua sonorità di parola sdrucciola e soprattutto per la consonanza con «sogni» (v. 5). L'aggettivo ritorna, sempre come connotato degli occhi, nella lirica n. 20, v. 4: «verdognoli occhietti vezzosi».

5. *amore... sogni*: l'ultimo verso chiude il breve componimento con una dichiarazione tenera e soffusa nei confronti della donna da parte del poeta. La morbida musicalità che caratterizza l'intera lirica trova perfetta rispondenza nella metafora del «cuscino dei sogni».

12

Il giocoso componimento in cui troneggia una mela è segno di quella predilezione per le nature morte che si accentuerà in *Autunnale barocco*, dove con maggiore insistenza i frutti compaiono tra i versi e «spumeggiano lieti» (AB, 10, 7).

La lirica è divisa in due sezioni, rispettivamente di undici e quattordici versi. La prima, che richiama alla memoria un componimento di Gozzano (VR, *Parabola*) incentrato su una mela, come qui contemplata con gli occhi più che assaporata, è costituita da un unico periodo: un quinario (v. 1) racchiude la frase principale, attorno a cui si sviluppano tre appositive. L'intero quadretto si fonda sull'osservazione di una mela che viene mangiata da una «boccuccia azzeccosa», trasformandosi da «angelica» in «spolpata pupàttola».

La seconda sezione si configura come una fantasticheria d'ispirazione magrittiana: le «mele con mascherine», citate anche nell'articolo su Magritte (cfr. SO, p. 133-136), compaiono nel dipinto *Il prete sposato* e nuovamente nell'affresco *Il Territorio incantato* realizzato per il Casinò municipale di Knokke-Heist (la località è visitata dallo scrittore durante il viaggio in Belgio e citata nella poesia n. 58 di *Sinfonietta*). Nei versi di Ripellino le troviamo citate già in S 70 nel vagheggiamento dolciario di un pasticcere.

Evidente è il legame tra mela e infanzia, che verrà rimarcato in *Autunnale barocco* (cfr. poesia n. 49), dove il frutto compare quattro volte (n. 10, n. 49, n. 52, *Stenolux* 6): il «tu» della prima sezione sembra riferito a un bambino (o bambina) come si evince dalla «boccuccia» del v. 4, a cui l'intera poesia potrebbe essere indirizzata, considerando il tono «infantile» accentuato dal fitto impiego di vezzeggiativi e diminuitivi: «mucchietto», «alette», «pupàttola», «mascherina», «chiacchierina», «pienotte», oltre al già citato «boccuccia». Per diverse caratteristiche la lirica si av-

vicina, dunque, ad altre dedicate alla nipotina del poeta Daria, come S 68, S 79, AB 19 e gli undici brevi componimenti dello *Stenolux per la bambina Daria*, e potrebbe ascriversi a tale ciclo. Ma la mela rimanda anche all'universo femminile, come osserviamo nella lirica n. 39, dove «mille occhi di donne» scintillano «come semi di mele». E, infatti, la seconda sezione ci presenta la surrealistica avventura di una mela-attrice di commedia che tenta di sfuggire alla strega «Madame Bécassine» che la brama. Oltre a indossare la «mascherina» ed essere definita «chiacchierina» e «dalle anche pienotte», nella prosopopea della mela sono presenti anche dei connotati caratteriali («allegra») e quasi morali («angelica», «giusta»).

Come di frequente, si affaccia inoltre nella lirica un personaggio fittizio, attinto questa volta al mondo della musica: la «Madame Bécassine» tratta dall'omonimo brano jazz di Sidney Bechet del 1950, caratterizzato da un motivo allegro e orecchiabile.

Leggerezza e ironia caratterizzano il componimento, insieme alla ricercatezza linguistica testimoniata dalla scelta di numerosi sdruccioli in punta di verso e dei vocaboli rari «banchiglia», «chiostra», «chiacchierina» e «azzeccosa», napoletanismo ripreso da Di Giacomo. Momento di distensione dai temi più gravi della raccolta, la poesia rimane un raffinato gioco letterario.

Metrica: A. Strofa di undici versi caratterizzata da polimetria (sono presenti due quinari, un senario, due ottonari, tre novenari, due endecasillabi e un verso di tredici sillabe) con predominanza di sdruccioli (vv. 2, 6, 10 e 11). Rima di 3-9 *compatta* : *disfatta* (in consonanza col v. 11 *pupàttola*) e particolari assonanze di 1-2 *mela* : *angelica* e di 8-10 *strugge* : *ruggine*.

B: Strofa di quattordici versi di vario metro (sono impiegati tutti i versi dal quinario al dodecasillabo), ma con predominanza di misure brevi (dal quinario all'ottonario). Rime di 12-16 *sentire* : *morire*, 13-15 *mascherina* : *chiacchierina*, 17-20 *sfera* : *megera-megera*, 18-23 *notte* : *pienotte*, 21-24 *denti* : *diventi.* Rima imperfetta di 22-25 *allegra* : *strega* e assonanza di 14-17-19 *mela* : *sfera* : *voleva*.

12.

A

Amo la mela,
la gelida mela, l'angelica
mela compatta,
che mordi con la boccuccia azzeccosa,
la pingue povera mela,
che sotto i tuoi denti si sgrétola,
creta di frane e di tane giallastre,
che si assottiglia e si strugge,
la giusta, la mela disfatta,
mucchietto di accartocciate alette di ruggine,
spolpata pupàttola.

B

Statemi ora a sentire:
una mela con mascherina,
una goldonica mela,
una chiacchierina
non voleva morire.
E perciò rotolava come una sfera
sulla nera banchiglia della notte.
Madame Bécassine la voleva,
megera-megera
con storta chiostra di denti.
Accarezzerò la mela allegra
dalle anche pienotte,

non lascerò che diventi
merda di strega. 25

A

1-3. L'enunciato principale è racchiuso in questi tre versi, basati sulla triplice ripetizione del nome «mela», accompagnata da altrettanti aggettivi. Spicca soprattutto l'inaspettato «angelica», che forma paronomasia con «gelida» e sublima il frutto. *gelida*: cfr. n. 29, v. 17: «come una mela cotogna ghiacciata». *compatta*: aggettivo di carica estremamente positiva in Ripellino, spesso utilizzato in riferimento alla scrittura. Cfr. S 49, v. 4: «le mie compatte parole»; DMS, p. 295: «Voglio schivare l'informe, il trasandato, il tritume, le sbavature, la lutulenza, curando sino allo spasimo la compattezza, lo spessore della mia scrittura».

4. *azzeccosa*: napoletanismo, da «azzeccoso», 'appiccicoso'; «dicesi con grazioso translato *azzeccosa* una persona la quale con le sue piacevolezze induca affezione» (De Ritis 1845, s.v.). *boccuccia azzeccosa*: l'espressione è tratta da Di Giacomo, *Poesie*, *Vocca azzeccosa*, vv. 1-4: «Nfunn' a lu mare na perla nascette, / ncopp' a nu monte nascette na rosa: / dint' a nu suonno na vocca azzeccosa, / purzì nascette, pe dirme: "Bonnì!"»; *Vocca addurosa*, vv. 1-2: «Vocca addurosa e fresca, / vocca azzeccosa e ddoce».

5-8. La masticazione subita dalla mela con sofferenza («si strugge») è descritta con compartecipazione dal poeta che la definisce «povera». Da notare la fitta rete di allitterazioni con prevalenza della *r* preceduta da consonante e della *s*: «*sgré*tola», «*cre*ta» (che formano tra l'altro rima imperfetta al mezzo), «*fra*ne» (in omeoteleuto con «tane»), «gialla*stre*», «*stru*gge». Il v. 7 è un endecasillabo *a minore* con ritmo dattilico.

9. *la giusta*: è lo stesso attributo riferito all'arancia nella lirica n. 6, v. 15. Oltre alla perfetta rotondità della forma, l'aggettivo ha qui forse anche un connotato morale: la mela personificata è, infatti, vittima innocente di chi la mangia, che al contrario si rivela implicitamente ingiusto nei suoi confronti. Insieme a «povera» del v. 5 e ad «angelica» del v. 2, l'aggettivo connota il frutto come entità benefica.

10. *mucchietto... ruggine*: le bucce della mela, ormai «disfatta», richiamano per analogia le «alette», ovvero i riccioli, di «ruggine».

11. *pupàttola*: bamboletta, derivato di «pupa». La visione della mela ormai «spolpata» (raffinata la paronomasia) si chiude teneramente con l'immagine della piccola bambola,

che fa da controcanto a quella più sublimata del v. 2. Il termine è caro al poeta (cfr. ND 44, v. 3: «una pupàttola argentea con rossi stivali»; S II, v. 9: «Agita le manine di pupàttola»).

B

12-16. La seconda sezione si apre con un'apostrofe ai lettori antifrastica rispetto al contenuto leggero dell'intera poesia. La protagonista è un'altra mela, descritta tramite un'enumerazione di tre versi: si oppone subito alla mela di A, perché con caparbietà e furbizia cerca di sfuggire alla morte (vv. 17-18).

13-14. *mela con mascherina*: l'immagine, d'ispirazione magrittiana, è già usata in S 70, v. 7: «mele stregate con mascherine». Che si tratti di una mela istrionica è specificato non solo dall'attributo carnevalesco della maschera, ma anche da altri due aggettivi afferenti alla sfera teatrale, «goldonica» e «chiacchierina»: quest'ultimo termine è tipico, infatti, della servetta di commedia, scaltra consigliera dell'innamorata, e identifica dunque il ruolo svolto dall'«allegra» (v. 22) mela commediante.

18. Il verso è un endecasillabo, come i vv. 7 e 4 (quest'ultimo non canonico). «Nera» crea una rima interna con «sfera» del v. 17. *banchiglia*: raro, per «banchisa». Cfr. VIR, *L'ombrello*, v. 29: «sulla calva banchisa della strada».

19-21. *megera-megera*: probabilmente la connotazione del personaggio sviluppa quella già presente nella canzone di Sidney Bechet, dove Madame Bécassine è definita «très sévère». *chiostra*: recinto, cerchia; usato anche per indicare, come in questo caso, il «giro arcuato» dei denti. È in allitterazione con «storta». Cfr. Campana, *Canti orfici*, *Immagini del viaggio e della montagna*: «sorte ed in torpidi gorghi la chiostra di rocce».

22-25. *Accarezzerò... pienotte*: continua la prosopopea della mela, rappresentata come una donna dalle «anche pienotte» vezzeggiata dal poeta. L'ultimo attributo del frutto è «allegra», che ben si collega alla sua descrizione come personaggio di commedia. È interessante rilevare come l'aggettivo compaia quattro volte nella raccolta sempre attribuito a un elemento inanimato: cfr. n. 68 C, v. 25: «campanula allegra»; n. 71, v. 15: «treno allegro»; n. 78, v. 4: «allegra villa». *strega*: è chiaramente riferito al personaggio di «Madame Bécassine», già definita «megera», da cui il poeta s'impegna a difendere la mela. Appare evidente l'associazione sia con la «mela stregata», che con il personaggio della strega della mela nella fiaba di *Biancaneve*, in linea col tono infantile del componimento. Cfr. S 52, vv. 4-5: «Dov'è la donna coi baffi del Giorno dei Morti, / da cui comprammo una rossa e vischiosa mela stregata?».

16

La poesia, pubblicata per la prima volta nell'*Almanacco internazionale dei poeti 1974* (pp. 89-91), nasce a ridosso della regia strehleriana dell'*Opera da tre soldi* di Brecht con Milva nel ruolo di Jenny delle Spelonche, a cui Ripellino assistette due volte nel '73, al Teatro Metastasio di Prato e all'Argentina di Roma. Le «mille milve» che appaiono ai vv. 2-3 posseggono, infatti, le stesse sembianze della «spettrale Jenny» delineata nelle due recensioni allo spettacolo di Ripellino (*Ultima arriva la mafia*, «L'Espresso», 4 III 1973, p. 22; *Uno sparviero sul canapè*, «L'Espresso», 18 XI 1973, p. 31). Si confronti, ad esempio, la descrizione della cantante di Goro offerta nella recensione del 18 novembre: «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 mimi» (SB 47, p. 239). Il personaggio «spettrale» interpretato da Milva evoca nella fantasia del poeta un presagio di morte e la moltiplicazione del suo simulacro, secondo il medesimo modulo che investe nella poesia n. 3 la figura di Alice, accresce il senso di inquietudine nei confronti del destino personale che si affaccia inesorabile all'«orizzonte» e lo affligge con «misteriose telefonate» (v. 4).

I motivi della morte e del teatro si intrecciano scaturendo l'uno dall'altro: i «biglietti» inviati dall'amico regista, che apparirà nuovamente nelle liriche 46 e 71, sono definiti «beffardi» (v. 5) perché lo spettacolo ha i contorni di un'angosciante premonizione. Nel componimento 46, infatti, di fronte a un ennesimo invito a teatro da parte di Strehler il poeta afferma: «Andrò da lui solamente se mi promette / che, invece di tragici riti, / mi offrirà sfarfallío di operette» (vv. 30-32). Il tema della morte è svolto anche nei termini di un contrasto luce-buio. Alle «lugubri croste di bistro»

sugli occhi di Milva (v. 3), al «buio carbone» (v. 4) e alla «vita negra» (v. 6) corrisponde la «fiacca fiammella di giallo limone» (v. 9), che rimanda alle «fioche fiammelle» apparse con Violetta nella poesia n. 4. La «fiammella», contraddistinta sempre nella raccolta da luce fievole e caduca, è metafora ricorrente della vita che sta per spegnersi, ma qui anche della poesia che «abbarbaglia» la morte. L'incapacità di tener desta la fiamma a causa del «disinganno» e dell'«affanno» che crescono (n. 51) si unisce però alla consapevolezza che il tempo è ormai poco, «è già tardi» (v. 8) e al fatidico incontro «non c'è scampo» (v. 14). Se non si può più ingannarla a causa della vecchiaia, la morte va allora «vezzeggiata». Il poeta esorcizza la paura preparandosi all'incontro con finta aria lieta: risponde alla sua ineluttabilità con la propria consueta *clownerie*, col teatro, «con guerci sorrisi e selvatici inchini» risultando fasullo come un Do di Petto» (vv. 15-16). L'artificio dei gesti è, infatti, paragonato a quello del canto lirico, innaturale nell'impostazione, e il virtuosistico tenorile «Do di petto» risponde per le rime alle milve «griderecce» non senza ironia.

Nell'ultimo verso l'espressione «come un dignitario di Andersen» è da ricondurre alla fiaba *L'usignolo* di Hans Christian Andersen, musicata da Stravinskij in *Le rossignol*, in cui i dignitari di corte dell'imperatore cinese sono caratterizzati negativamente da grettezza e ipocrisia.

Sul piano fonico sono da notare la paronomasia «mille milve» e le ampie allitterazioni dei suoni *l*, *v*, *b*, *r* ai vv. 2-3.

Metrica: strofa di sedici versi, di cui due endecasillabi (vv. 8 e 10), un dodecasillabo (v. 11), un tredecasillabo anapestico (v. 14), un alessandrino (v. 2) e numerosi versi composti (9+6, 9+10, 8+6, 9+8, 11+6, 9+5, 10+5). Rime di 1-3 *stasera* : *cera*, 2-4 *slungate* : *telefonate*, 5-8 *beffardi* : *tardi*, 9-12 *limone* : *cartellone*, 10-13 *morte* : *porte*, 11-15 *trastullo* : *fasullo*, 14-16 *aspetto* : *Petto*. *Negra* (v. 6) è in assonanza con 1-3 *stasera* : *cera*; *filosofante* (v. 7) è in assonanza con 2-4 *slungate* : *telefonate*.

16.

Da mille porte dell'orizzonte mi appaiono stasera
mille milve violacee, griderecce, slungate,
con lugubri croste di bistro, le braccia di cera.
Il buio carbone mi affligge con misteriose telefonate,
il conte Strehler mi manda biglietti beffardi.
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,
mia píttima, mio nauseante trastullo,
che prende parvenze stereòtipe da cartellone.
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
come un dignitario di Andersen, come un Do di Petto.

1-2. La sequenza iterativa rimanda all'*incipit* della lirica n. 3 («Da trenta finestre si affacciano trenta assennatissime Alici») e all'articolo su Magritte, *Il mondo in colletto duro* (cfr. n. 3, nota v. 1). Per la descrizione di Milva si vedano le due recensioni di Ripellino a *L'opera da tre soldi* messa in scena da Strehler pubblicate su «L'Espresso» del 4 III 1973 e del 18 XI 1973 (SB 20, p. 159; 47, p. 239). *mille milve... slungate*: il tessuto sonoro del verso è arricchito dalla paronomasia «mille milve», oltre che dall'allitterazione della *l* e dall'iterazione vocalica della *e*. Il simulacro di Milva «si ripete in migliaia di stereotipi» come in un dipinto di Magritte o in una serigrafia di Andy Wharol: la moltiplicazione dell'immagine trasforma la persona in oggetto e ciò è reso visivamente nell'utilizzo del nome proprio con la minuscola. *griderecce*: ant., da «gridereccio», 'risentito', 'stizzito'; derivato da «gridare» sul modello di «godereccio» (GDLI). Vi è dietro anche un ironico rife-

rimento alle caratteristiche vocali della cantante Milva. È seguito dal non comune «slungate», 'allungate', riferito alle «braccia lunghissime» dell'attrice (cfr. SB, 20, p. 159).

3. *con lugubri... cera*: il verso di quindici sillabe è scandito da una sequenza ternaria (ripetuta cinque volte) con costante accentazione sul secondo elemento del trisillabo. Lo stesso schema ritmico, riprodotto al v. 15, è tipico di Palazzeschi (cfr. Mengaldo 1975, pp. 232-258). *lugubri*: l'aggettivo, che richiama lo «spettrale» usato nella recensione del '73, è funzionale all'identificazione di Milva con la morte presente nella lirica. *bistro*: polvere nera impastata con gomma e usata, in passato, nel trucco femminile per ombreggiare gli occhi e scurire le ciglia. Cfr. Gozzano, *I colloqui*, *Le due strade*, II: «Nulla fu più sinistro che la bocca vermiglia / troppo, le tinte ciglia e l'opera del bistro / intorno all'occhio stanco».

4-5. *Il buio... beffardi*: in AG 1971, c. 366, troviamo un abbozzo in prosa di questi due versi: «Domenica ci perseguita con misteriose telefonate, il conte Est-Est ci manda biglietti schernitori». I «biglietti» sono chiaramente relativi a uno spettacolo: emerge così per la prima volta il tema dell'invito al teatro connesso alla figura di Strehler: vd. n. 46, 1-4; n. 71, 12-20. *il conte Strehler*: l'appellativo non è solo uno scherzoso riconoscimento all'autorità del regista da parte dell'amico poeta. Dietro vi è probabilmente uno di quei cortocircuiti analogici tipici di Ripellino: Strehler, infatti, fondò nel 1947 a Milano il Piccolo Teatro insieme a Paolo Grassi. L'edificio sorgeva in quella che un tempo era stata la casa del celebre conte di Carmagnola. Assieme al Palazzo, l'autore, gli fa ereditare dunque, con colta ironia, anche il titolo feudale.

6-8. *Come un topo...*: la vita che fugge è paragonata attraverso una similitudine al gioco tradizionale per bambini del topolino di stoffa. In AG 1971, c. 366, immediatamente sopra le righe che costituiscono l'avantesto dei vv. 4-5 leggiamo: «fare un topo col fazzoletto e lasciarlo scappar via dalle mani». *negra*: è usato come attributo dell'esistenza e si collega all'utilizzo dell'espressione «negritudine» in riferimento alla propria vita presente in FA, 1, vv. 7-9: «quando piangevo a dirotto la mia negritudine, come / un rauco cantante di jazz, la mia sfolgorata / esistenza»; 24, vv. 5-6: «Nella stazione d'Alvernia la mia negritudine / pende dall'orologio appassito». Nella poesia n. 48 compare la variante «Nigrizia» (v. 14). La metafora è basata sulla «consapevolezza di una diversità, di una emarginazione e di una condizione di inferiorità dovuta alla malattia, come se questa fosse una discriminante razziale rispetto ai sani» (Panichi 2007-2008, p. 20), ma afferisce anche alla musica *blues* dei negri, il canto malinconico che fa da basso continuo nella poesia di Ripellino. Cfr. ND 49, v. 13: «fitta mestizia annegrisce il mio sangue»; VIR, *Sono arrivato col jazz*, vv. 3-4: «Un gran

fragore di strumenti / e gridi e spasimi e negri mi accompagnano». *dappocaggine*: cfr. n. 24, v. 2: «in un prestissimo consumo il mio dappoco»; n. 70, v. 6: «comparse dappoco ma molto perbene».

9. *la fiacca... limone*: ritorna l'immagine chiave della «fiammella», simbolo di luce e di vita, già apparsa in n. 4. Tuttavia, è ormai «tardi» per tenerla «desta» a causa della vecchiaia e della malattia e, infatti, la vita è «negra». La metafora riferita al poeta è già presente in S 26, v. 10: «sei ancora verde, ancora una fiammella»; 62, v. 16: «Sono [...] una spaurita fiammella dagli occhi grandi». Nella raccolta gli aggettivi che accompagnano i termini «fiammella» o «fiamma» descrivono sempre la sua fievolezza: «fioche fiammelle» (n. 4, v. 3), «fioca fiamma» (n. 31, v. 8), «tremula fiamma» (n. 53, v. 8), «morenti fiammelle» (n. 30, v. 8). Cfr. inoltre NGA, *I rossi lunghi tram di Leningrado*, vv. 17-18: «E ciascuno s'accorge in questo gelo / d'essere un'ombra, una *fiammella* fatua». Per il connubio luce-limone cfr. poesie 26 e 35.

10. *che abbarbagliava... morte*: emerge il tema della morte addomesticata o ingannata. Qui è la luce della fiammella ad abbagliarla, mentre nella n. 7 il «bailamme» permetteva di «tenerla a bada»; nella lirica n. 27, infine, sarà il «cambio di trucco» a permettere al poeta di non farsi «riconoscere» dalla morte.

11-12. *mia píttima... trastullo*: la morte che non lo lascia mai in pace è una seccatrice («píttima») e anche il gioco dell'inganno («trastullo») compiuto dal poeta attraverso la scrittura è divenuto «nauseante» nella sua esasperata assiduità. Per la rima *trastullo* : *fasullo* cfr. AB, 46. *parvenze stereòtipe*: riferito alle milve, che riappaiono al verso successivo, come suggerito anche dal termine «cartellone», ovvero il manifesto teatrale.

16. *come un dignitario di Andersen*: ne *L'usignolo* di Hans Christian Andersen gli ottusi dignitari di corte incaricati di trovare l'uccello non riconoscono la bellezza del suo canto e, in seguito, rivelano la loro ipocrisia quando abbandonano l'imperatore in punta di morte per guadagnarsi i favori del nuovo sovrano.

18

Come già successo nella prima e nella settima poesia della raccolta, anche qui l'io lirico è sostituito dalla terza persona, dietro cui si cela il poeta stesso. L'ambientazione marina è ascrivibile a una vacanza estiva sul Gargano trascorsa da Ripellino con la sua famiglia, che può essere identificata nell'interlocutore generico dei vv. 17-21. Il fascino del paesaggio garganico è rievocato anche in due capitoletti del racconto *Parapiglia* (SBB 31, 39), la cui composizione è presumibilmente coeva alla lirica. È in particolare un'immagine a suggestionare Ripellino e a fornirgli lo spunto per il componimento: una «villa sospesa su un dirupo garganico, una rocca sul mare, simile ai fortilizi che un tempo respingevano le scorrerie dei pirati saraceni» (SBB, p. 39).

Di notevole interesse è il confronto con alcuni materiali preparatori dell'autore che costituiscono l'avantesto della lirica: l'intuizione su cui si fonda il componimento è, infatti, impressa in alcuni suoi appunti racchiusi in sei pagine di AG 1972, l'ultimo dei quali costituito da tre versi che rappresentano l'abbozzo dei vv. 5-9:

> da una bicocca arroccata su un promontorio garganico mi sto misurando col mare abbagliante. Non resiste alcun segreto, alcun mistero, alcun doppio. Tutto si denuda.

> il Signore geloso di me tutta la mia vita. La mia opera di pupi con la morte. Il mio Gano, il respiro. Non avevo dove fuggire. Né la mia parola aveva tanta forza da soffocare il muggito della morte. Troppe lacune, troppe zone di silenzio erano come fe-

ritoie in un castello svevo, da cui essa penetrava. Coprire fitto fitto di scrittura l'universo per stordire la morte: di ciò non ero capace.[91]

mi hanno chiuso in prigione in una bicocca aggrappata alle rupi garganiche. guardo il mare strisciato dal gesso di una viscosa bruma. la strada è franata. non posso scappare.
[...]
inutilità. rinchiuso in una prigione dinanzi al mare, appesa a una roccia. nessun assalto di saraceni verrà a liberarmi. il sole picchia e innalza involucri d'afa. io, escluso, rintanato coi miei spettri che il sole dissolve.[92]

che fastidio la pelle pelosa dei guanti del sole,
le faccette taglienti del mare,
per chi è avvezzo alla notte, agli spettri, alle topaie.[93]

Il tema marino presente anche nelle poesie 5 e 69, assume una grande ambivalenza nella raccolta. Mentre qui il mare, le cui onde sono trasformate in «faccette taglienti» e «coti», determina l'insofferenza e il fastidio avvertiti dal poeta in una giornata estiva, nelle altre poesie assume una connotazione positiva in quanto deterge le spiagge (n. 5) o perché assume sembianze femminee (ha «occhi di uva violàcea») e le sue onde diventano «gonnelline spumose» (n. 69).

Il componimento rimanda fortemente anche alla lirica n. 58 di *Sinfonietta*, a sua volta ispirata a una vacanza di famiglia nella città costiera di Knokke nel Belgio, dove i coniugi Ripellino si erano recati in visita alla figlia Milena in occasione della nascita dei suoi gemelli nel 1970. La prospettiva è completamente rovesciata: se lì la vacanza assume una funzione quasi «salvifica» (Lenzi 2007, p. 100) risvegliando nel poeta «il buonumore, un atroce desiderio di vivere» (v. 16), ora la spiaggia e il mare si trasformano in una «bicocca» in cui egli viene imprigionato con i suoi «spettri». Al

[91] AG 1972, c. 12. I due appunti riportati sono contigui, ma inframezzati da una linea separatoria.

[92] AG 1972, c. 15.

[93] AG 1972, c. 17.

«buonumore» è subentrato il sentimento opposto, nella sua iperbolica e universale espressione, incisa icasticamente nell'ultimo verso, d'ispirazione kafkiana: «tutti noi siamo nati dal malumore di Dio».

Metrica: unica strofa di ventuno versi con prevalenti sequenze anapestiche (vv. 5-8, 10-11) e ternarie con accento fisso (vv. 9, 13-15, 20). Un decasillabo (v. 7), tre dodecasillabi (vv. 9, 13 e 15), quattro tredecasillabi (vv. 6, 8, 10 e 18) e i restanti composti. Rime di 1-3 *mare* : *liberare*, 6-8 *onde* : *ronde*, 10-12-16 *riappare* : *mare* : *esagerare*, 13-18 *occhi* : *ranocchi*, 19-21 *barcollìo* : *Dio*. Rime imperfette di 2-4 *garganica* : *frana*, 5-7 *sole* : *còliche*, 9-11-14 *cilindro* : *timbro* : *limbo*, 15-17 *tomba* : *ombra*. Rime intere di 16-18 *esagerare* : *rurulare* e, imperfetta, di 19-20 *crucciare* : *grucce*.

18.

Guardando la pelle di pachiderma del mare,
aspettava, rinchiuso in una bicocca garganica,
che un burchiello corsaro venisse per liberare
il suo vitreo corpo, che trema a ogni vento, a ogni frana.
Che fastidio la spoglia pelosa dei guanti del sole,
le faccette taglienti, le coti delle onde,
questo liquido caldo da còliche
per chi è avvezzo alla notte brumosa, alle ronde
di spettri, alle smorfie di corvi in cilindro.
Come il padre di Amleto, l'angoscia riappare,
impiegato postale accanito su un unico timbro.
Lichène rabbrividisce, irretito nei vezzi del mare,
nel sale del sole che rosica gli occhi,
si sente in prigione e dispera nel tòrrido limbo,
in questa abbagliante calcina di tomba,
sebbene ogni tanto si accorga di esagerare,
quando gli dicono: Amore, esci dall'ombra,
non rurulare 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.

1-2. *pelle di pachiderma del mare*: l'espressione è appuntata in AG 1972, c. 371. *bicocca*: fortino in cima a un'altura. *rinchiuso... garganica*: cfr. AG 1972, c. 15: «mi hanno chiuso in prigione in una bicocca aggrappata alle rupi garganiche. Guardo il mare strisciato dal gesso di una viscosa bruma. La strada è franata. Non posso scappare». L'immagine della «bicocca» ritorna anche in SBB, *Parapiglia*, p. 39: «Barracuda si posa sulla terrazza di una sua villa sospesa su un dirupo garganico, una rocca sul mare, simile ai fortilizi che un tempo

respingevano le scorrerie dei pirati saraceni». Il luogo rievocato dal poeta sia nella poesia che nel racconto potrebbe essere la Torre di Monte Pucci, situata nell'omonimo promontorio di Peschici (Fg), antica struttura nata per la difesa e per il controllo del territorio, a strapiombo sul mare.

2-4. *aspettava… frana*: l'intera immagine è metafora dell'attesa della morte, qui vagheggiata come liberazione dai mali del corpo. L'assalto dei saraceni è perciò connesso in maniera antifrastica alla parola chiave «liberare» (v. 3), in rima con «mare» (v. 1). Cfr. AG 1972, c. 15: «inutilità. Rinchiuso in una prigione dinanzi al mare, appesa a una roccia. Nessun assalto di saraceni verrà a liberarmi». *vitreo*: fragile come vetro. La fragilità è evocata anche dall'allitterazione fonosimbolica della *r* preceduta da consonante («vitreo», «trema», «frana») che evoca l'idea di un oggetto che si infrange. Cfr. n. 11, v. 3: «fracasso il fragile vetro»; n. 27, v. 16: «Io sono un vetro di scarto di una spettrale Vetralla».

5-9. *che fastidio… cilindro*: la prima stesura di questi versi la troviamo in forma poco dissimile in AG 1972, c. 17: «che fastidio la pelle pelosa dei guanti del sole, / le faccette taglienti del mare, / per chi è avvezzo alla notte, agli spettri, alle topaie». Alle coppie oppositive della bicocca-prigione e del burchiello-liberatore si aggiunge ora l'antitesi tra «sole» e «notte»: il poeta non sopporta la luce solare poiché è «avvezzo» alla notte, contraddistinta da «spettri» e «corvi», che simboleggia la morte. *faccette taglienti*: è riferito a «onde» come si evince anche dalla prima stesura del verso contenuto in AG 1972, c. 17 («le faccette taglienti del mare»). Il sostantivo «coti» (da «cote»: arnese per affilare, formato da un pezzo di pietra abrasiva naturale) è affiancato sinonimicamente per asindeto a «faccette taglienti» e accresce la percezione tattile insita nei vv. 5-6, dove il «fastidio» generato dalla spiaggia sul poeta si manifesta percettivamente nella forma di un guanto peloso per quanto concerne i raggi del sole e di lame taglienti per le onde del mare.

10-11. *Come il padre di Amleto*: il riferimento shakespeariano al fantasma del padre di Amleto è preparato dalle «ronde / di spettri» (vv. 8-9). *l'angoscia… timbro*: la personificazione dell'astratto con effetto straniante è ricorrente nella raccolta (cfr. n. 7, vv. 12-13: «Clichés in crespo di China si inchinano e parlano / di pudicizia, di amore, di patria, di Onassis»; n. 10, vv. 2-3: «Ballonzola il Carovita, / sempre piú grasso, piú tremulo»).

12-15. *Lichène*: eteronimo del poeta. A causa della sua spossatezza fisica e spirituale, derivante dalla salute malferma (cfr. v. 19: «grama salute»), Ripellino s'identifica in un organismo simbiotico a metà tra il fungo e l'alga, metafora di un degrado verso il regno vegetale. *sale del sole*: accostamento in cui confluiscono una paronomasia, una sinestesia e

un'ipallage: oltre a mescolare una sensazione visiva con una gustativa, infatti, Ripellino sposta sul sole un connotato, la salinità, che a livello logico è legato al «mare» del verso precedente. Un simile slittamento tra mare e sole compare in Pasternak, *Poesie*, *Versi su Puškin*, 2, vv. 1-2, p. 105: «Si sciacquavano in mare i promontori. / Il sale abbagliava». *prigione… tomba*: in una *climax* ascendente si inseguono i tre termini «prigione», «limbo» e «tomba». Il tema della morte raggiunge qui il suo culmine, dopo essere emerso nei vv. 2-4 e 8-11.

16-20. *sebbene*: il nesso concessivo introduce un cambio prospettico con uno slittamento dal poeta alla sua famiglia (in particolare la moglie) in cui è identificabile l'interlocutore collettivo («gli dicono») dei vv. 17-21. *rurulare*: ant., 'gracidare', voce di origine onomatopeica. Cfr. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, p. 164: «Così nostri Italiani con sì fatte imitazione ci dipensero il crocchiar della gallina, il miagolar della gatta, il baubar dei cani, il ronzar delle api, il rurular de' rospi».

21. *Tutti noi siamo nati…*: la poesia si chiude con una sentenza sarcastica che occupa interamente l'ultimo verso, pronunciata dall'interlocutore collettivo del poeta, ma senza dubbio da attribuire a Ripellino stesso, che qui cita un frammento di colloquio tra Kafka e Max Brod riportato da Benjamin, *Angelus Novus*, p. 281: «il nostro mondo è solo un cattivo umore di Dio, una cattiva giornata». *malumore di Dio*: l'autore trasferisce su Dio il proprio stato d'animo, in maniera simile a quanto già fatto in ND 65, v. 1: «Dio è stanco, è solo, è sfiduciato». Il verso capovolge, inoltre, rievocandolo fortemente, il finale di S 58, in cui la spiaggia di Knokke in Belgio aveva risvegliato nel poeta «il buonumore, un atroce desiderio di vivere» (v. 16).

19

Da un'assonanza con il personaggio parigino, «Monsieur Miroir», di una poesia di Philippe Soupault (*Funèbre*) prende spunto «il cappellaio Aurevoir» di questa lirica. Il nome, chiaramente parlante, rimanda al tema della lirica: la morte, legata all'autunno con la sua «folla di foglie», come accade in particolare nella poesia n. 30.

Originale è invece il personaggio scelto da Ripellino per simboleggiare l'addio: il proprietario di un piccolo negozio di cappelli lungo la Senna, in una Parigi degli anni Trenta, come suggeriscono i riferimenti alle bombette e alla musica di Cole Porter. L'ambientazione fornisce una cornice malinconica, che sembra quasi immortalata all'interno di un film in bianco e nero («Parigi ricalca i suoi rami nudi / nella carta-carbone del cielo»), in una successione di sequenze con repentini cambi di immagine.

La lirica si apre con la notizia della recente morte del cappellaio Aurevoir. Segue un'inquadratura su una Parigi grigia, in cui si stagliano i rami secchi degli alberi, in evidenza contro un cielo plumbeo. La scena si sposta su «rue des Rennes», una via commerciale del centro della città, e precisamente di fronte al «negozietto» ormai chiuso. Dall'esterno si passa agli abitatori del negozio: i poveri cappelli rimasti ormai soli. La bombetta, in particolare, è elemento ricorrente all'interno della poesia di Ripellino (cfr. 75, 80 e 82). La scelta del personaggio del cappellaio consente al poeta di costruire una successione di metafore: le pagliette «piangono», il nero dei cilindri «batte le ciglia», «le bombette sono uova di gelo». La *climax* è costruita su un passaggio dal movimento all'immobilità e dalla personificazione al ritorno in oggetto, come se la morte abbracciasse anche le creazione del protagonista. Conferisce struttura circolare al componimento la ripetizione dell'*incipit* al v. 9 con un'unica variante: l'assenza dell'apposizione «cappellaio». La distanza fra Aurevoir e l'elemento che

prima lo caratterizzava, i cappelli, è ora pari alla distanza fra la vita e la morte, e la cesura è ormai insanabile.

Con le note del compositore americano come sottofondo, quasi in una coda finale senza immagini, si chiude la poesia, che può essere intesa come una trasposizione, nell'immaginario di una Parigi trascorsa, dell'ineluttabilità della morte, colta non nel dramma di chi se ne va, ma nel vuoto e nel dolore di ciò che rimane, in un 'arrivederci' che è in realtà un addio.

Metrica: strofa di undici versi, principalmente endecasillabi, alternati a un quaternario (v. 11), un decasillabo (v. 4) e due versi composti (doppio ottonario il v. 1, ottonario più settenario il v. 2). Rima di 4-8 *cielo* : *gelo* e rima imperfetta di 6-11 *tortore* : *Porter*.

19.

Il cappellaio Aurevoir è morto ieri a Parigi.
Lungo la Senna balbetta una folla di foglie.
Parigi ricalca i suoi rami nudi
nella cartacarbone del cielo.
Il negozietto a rue de Rennes è chiuso.
Piangono le pagliette come tortore,
batte le ciglia il nero dei cilindri,
le bombette sono uova di gelo.
Aurevoir è morto ieri a Parigi.
Straziante, insulso, disperato autunno,
o Cole Porter.

1. Il verso è ispirato al breve componimento di Philippe Soupault, *Poèmes et poésies*, *Funèbre*: «Monsieur Miroir marchand d'habits / Est mort hier soir à Paris / Il fait nuit / Il fait noir / Il fait nuit noire à Paris».

2. *Lungo... foglie*: l'intero verso, contraddistinto dal ritmo dattilico, va confrontato con SB 85, p. 335: «Autunno parigino. Tappeti di foglie rossicce sui lungosenna». Per la metafora del genitivo con allitterazione «folla di foglie» cfr. S 14, vv. 10-11: «È tardi, sugli alberi bràncola / una frivola folla di foglie».

6-8. *Piangono... gelo*: sono presenti nei versi tre tipologie di cappelli, le «pagliette», i «cilindri» e le «bombette» che esprimono il lutto per la morte del loro creatore; di questi, i primi due sono personificati.

10. *Straziante... autunno*: l'endecasillabo perfetto è costituito da una triade di aggettivi che precedono il sostantivo creando un senso di sospensione. Cfr. n. 67, v. 18: «goffo, appallottolato, bruciante silenzio». «Disperato» è un lemma tematico della raccolta (cfr. poesie nn. 2, 4, 35, 60 e 75).

11. Inaspettata l'invocazione finale al celebre compositore statunitense, nella cui musica Ripellino rintraccia il corrispettivo dello «straziante, insulso, disperato autunno». Cfr. SB, 30, p. 190: «Ed è curioso che basti un Cole Porter con la sua provvista di *mood*, con la

sua umida musica, a suscitare atmosfere da *Tre sorelle*». Per il nome di persona in chiusa di componimento cfr. n. 45: «come gli occhi di Irina Petròvna»; n. 71: «tutti a casa di Čechov».

22

Un'atmosfera evocativa contraddistingue il componimento, dal senso volutamente criptico. L'io lirico si rivolge con tono esortativo a un 'tu' femminile, spronato a diffidare delle proprie lusinghe e a concentrarsi invece sul «terso brontolío delle sorgenti». L'iterazione dell'imperativo «Ascolta» connesso al rumore prodotto dall'acqua ci rimanda inevitabilmente a *La pioggia nel pineto* dannunziana, con cui la lirica condivide anche la vena estetizzante e la tendenza a risolvere la parola in musica. A ciò contribuiscono la sapiente alternanza di metri tradizionali e sequenze propriamente ritmiche (anapestiche quella dei v. 4 e 12, ternaria con accento sul secondo elemento quella del v. 11), la sintassi franta da due forti *enjambement* (vv. 6-7, 11-12) e la fitta trama fonica che contempla diverse allitterazioni (particolare soprattutto quella al v. 9, «fantasio sfiatato»), una rima al mezzo (vv. 1-2, *lento* : *complimento*) e un omeoteleuto (v. 4, *pedante* : *mercante*), oltre alle consuete rime di fine verso. Centrale, inoltre, è la tecnica della ripetizione: troviamo un'epanalessi al v. 1, le anafore dell'articolo indeterminativo e del pronome dimostrativo ai vv. 3-4 e 7-10 e, soprattutto, l'iterazione di un intero periodo (vv. 6-7) con leggera variazione nella chiusa (vv. 11-12). Il fonosimbolismo è evidente proprio nel verso finale, dove il ritmo anapestico congiunto all'allitterazione evoca il convulso scorrere delle «sorgenti».

Il corpo della lirica è dominato da due enumerazioni metaforiche che connotano il poeta dapprima come adulatore, in seguito come «fantasio sfiatato» (v. 9), rimarcando la sua inadeguatezza ad assumere il ruolo dell'«amoroso». La donna, con cui è in atto un gioco di seduzione e complicità, è invitata a non lasciarsi abbindolare dalle sue parole melliflue e adulatrici, ma a cercare in lui il sentimento più autentico e non artefatto («terso»), di cui è metafora il «brontolío» spontaneo di una sorgente nella calma e nel silenzio della notte, opposto agli orpelli e alle lusinghe da «mercante».

Non è escluso che la linea interpretativa possa essere duplice, ipotizzando dietro al tu anche la presenza del lettore stesso. Ripellino, in tal caso, potrebbe riferirsi alla propria poesia, invitando chi la interpreta a non fermarsi alla patina d'artificio e di *divertissement* linguistico, che pure è ben evidente e da lui stesso ammessa, ma a ricercare dietro a questo gioco il messaggio che afferisce a una dimensione esistenziale. Tale significato sotteso alla propria scrittura, sembra suggerirci il poeta, è capace di toccare la sensibilità più intima di chi vi si accosta, a patto che non ci si limiti alla veste esteriore.

Metrica: strofa di dodici versi di vario metro, di cui un quaternario (v. 8), un decasillabo (v. 10), tre endecasillabi (vv. 2, 5, 9), tre dodecasillabi (vv. 1, 3, 11), un tredecasillabo anapestico (v. 4), un alessandrino (v. 7) e due versi composti (11+4, 10+5). Rime di 2-4, *maneggione* : *moscone*, 6-10 *Abbandona* : *canzona*, 9-12 *incolore* : *cuore*. Rima al mezzo di 1-2 *lento* : *complimento*. Inoltre rime ipermetre imperfette di 5-8 *notte* : *tròttola* e di 7-11 *talpa* : *scalpito*.

22.

Misterioso. Misterioso. E molto lento.
Ogni mio complimento è un maneggione,
un ruffiano camuffato, un collotorto,
un pedante, un mercante di Carpi, un moscone.
Sta' in guardia. Ascolta piuttosto la notte
il terso brontolío delle sorgenti. Abbandona
questo ibrido astuto di furetto e di talpa,
questa tròttola,
questo fantasio sfiatato e incolore,
questa mellifluità che canzona.
Ascolta piuttosto, la notte, lo scalpito
delle pure sorgenti che avanzano verso il tuo cuore.

1. Il verso è costituito da tre frasi nominali, di cui le prime due formano epanalessi («Misterioso. Misterioso»). Entrambi gli aggettivi, «misterioso» e «lento» rimangono irrelati nel primo verso. Solo in quello successivo appare il sostantivo a cui si riferiscono: «complimento».

2-4. *collotorto*: ipocrita, bacchettone (da *collo torto*, 'collo piegato'). Cfr. Aretino, *Ragionamento*, p. 124: «E accortosi dello errore suo, il disgraziato si fece frate dal collo torto». *un moscone*: chi fa la corte a una donna in modo insistente e importuno. Cfr. Manzoni, *Promessi sposi*, XXXVIII, p. 734: «E lei, signora, non hanno principiato a ronzarle intorno de' mosconi?».*un mercante di Carpi*: «Il riferimento è certamente intenzionale poiché già la parola mercante concorda con la precedente, pedante. Per Ripellino, dunque, al termine mercante si accompagna la specificazione "di Carpi", per spontanea associazione di idee; un autore del Trecento avrebbe scritto, con ogni probabilità, "di Firenze"» (cfr. Zacché 1987, p. 316).

5-7. *il terso brontolío delle sorgenti*: l'allitterazione con effetto quasi onomatopeico evoca il suono dell'acqua che scorre. Cfr. FA 29, v. 3: «il brontolìo di tempesta». *ibrido... talpa*: attraverso la coppia antinomica furetto-talpa, l'uno esploratore e socievole,

l'altro solitario e sotterraneo, l'io lirico rappresenta la doppiezza, la coesistenza in lui di due caratteri contrastanti. L'immagine della talpa ritorna nel componimento n. 24, vv. 13-15: «Sono uno zolfanello, ardo in un lampo, / ma prima quanti mucchietti rachitici / ha scavato la talpa nell'umido campo».

8. *tròttola*: in consonanza sia con «notte» (v. 5) che con «collotorto» (v. 3). La trottola, che ruota così rapidamente da dare l'impressione di essere in quiete, è altra immagine che rientra nella sfera dell'ambiguo: in bilico tra equilibrio e sbandamento, è per questo anche simbolo del funambolismo poetico. Proprio alla figura del funambolo è, infatti, associata in S 62, vv. 11-14: «Sono un funàmbolo impigliato in un invoglio / di funi funeste, / una monotona tròttola, / la cui carica sta per consumarsi».

9. *fantasio*: nel nome «fantasio» si può leggere un richiamo alla «bianca fantasia», qualità rivendicata dall'autore in ND, n. 22. *Fantasio* è anche il titolo di una commedia di Alfred de Musset del 1833, da cui Jacques Offenbach trasse ispirazione per la sua omonima opera nel 1872. Il termine potrebbe collegarsi, inoltre, al Phantasos della mitologia greca, il terzo figlio del dio Sonno, capace di trasformarsi in cose inanimate (cfr. Ovidio, *Met.* XI, 641-43). *sfiatato e incolore*: gli aggettivi chiariscono che «fantasio» è riferito al poeta. Il riferimento è alla malattia polmonare di Ripellino. Cfr. n. 35, v. 12: «una stufa che sfiata fiamme e ruggine», n. 49, v. 11: «io senza-fiato, con l'affanno, coi trèmiti». I due aggettivi segnalano un deterioramento della fantasia. L'assenza di colore è fortemente negativa, in quanto il cromatismo è uno delle costanti della poesia ripelliniana. A tale proposito cfr. n. 75, vv. 16-18: «Che altro potevo donare a quei pellegrini caparbi, / se non bombette pagliacce / e un ribaldo trappolío di colori?». *mellifluità che canzona*: si collega alla 'ruffianeria' confessata dal poeta ai vv. 1-4. Cfr. S 13, vv. 8-10: «Ah, non è certo fatica per me, che ho loquela curiale / e melliflua sostanza di achitofellista, / mutarmi in primo amoroso, in fantasima di commediante».

11-12. *Ascolta... sorgenti*: si ripete con una variazione l'enunciato dei vv. 5-6. I due versi sono collegati ancora una volta da un forte *enjambement* (come i vv. 5-6 e 6-7). L'ultimo verso è costruito su un perfetto ritmo anapestico scandito da cinque accenti, che evoca a livello sonoro le «sorgenti che avanzano». La parola «cuore» conclude la lirica ed è in rima con il quartultimo verso, come nel componimento n. 39, che presenta delle affinità anche nella tematica del poeta-impostore.

24

La lirica, di respiro metapoetico, dipinge la difficile operazione della scrittura, sottolineando lo scarto esistente fra l'improvviso «lampo» creativo e la composizione vera e propria, colta nelle sue varie fasi. Attraverso la metafora di un fiammifero («zolfanello», v. 1) che arde rapidamente e in pochi attimi si spegne, Ripellino registra la cifra stilistica del suo scrivere, un apparente giuoco compositivo fondato sull'immediatezza, ma che si rivela essere un'illusione (v. 3), perché prelude ad un lento e sofferto *labor limae*, necessario per affinare il verso e liberarlo da ogni scarto superfluo.

La difficoltà insita in questa operazione è evidenziata non senza autoironia dal poeta, che si mostra dapprima quasi impacciato e bloccato, perché intento a ripulire i versi come da una «massa ingorda di detriti», che alludono probabilmente agli orpelli e ai giochi sonori a lui tanto cari (ti sviolinano intorno incalliti / come donne di malaffare). Nella terza quartina tali detriti si fanno «lacci», «svolazzi», «croste» e «stracci», spostando il paragone dal piano del terreno a quello del vestiario. La presunta immediatezza della poesia è dunque un'«impostura» (v. 3), per nulla corrispondente al vero. In questo modo il componimento sviluppa la linea tematica della n. 22, in cui peraltro compare la medesima metafora della talpa qui presente nell'ultima quartina.

Tutta la lirica si snoda attraverso quattro piani metaforici, coincidenti con le quattro quartine, che si susseguono e si intrecciano, creando al proprio interno una fitta trama di ulteriori paragoni sovrapposti: «zolfanello», «detriti», «lacci», «talpa». Quest'ultima immagine contribuisce ad enfatizzare il contrasto esistente fra il «brillìo» apparente della composizione e il reale lavoro di scavo, lento e sporco, che avviene al buio, «nel fetido intrico delle radici». La chiusa della lirica è ad anello, dal

momento che viene riproposto il verso iniziale («Sono uno zolfanello») con una leggera variazione nel secondo emistichio. Il passaggio logico intercorso nelle tre quartine precedenti, tuttavia, ha creato uno sviluppo logico che non consente più di credere all'impostura presente in tale verso, come ben sottolineato dalla congiunzione avversativa che subito lo segue.

Metrica: quattro quartine di versi di diversa estensione, dall'ottonario (vv. 5 e 10) al tredecasillabo (vv. 2, 4 e 15). Novenari i vv. 6, 8, 12 e 14, decasillabo il v. 3, endecasillabi i vv. 1, 7, 13 e 16 e dodecasillabi i vv. 11 e 14. Incrociate le rime nelle prime due quartine, alternate nelle ultime due (14-16 *rachitici* : *radici* è rima per l'occhio).

24.

Sono uno zolfanello, ardo di botto,
in un prestissimo consumo il mio dappoco.
Che brillío, che impostura, che giuoco,
ma quanta fatica, mio Signore, c'è sotto.

Quanto si soffre a sgombrare
la massa ingorda dei detriti,
che ti sviolinano intorno incalliti
come donne di malaffare.

Quanta smaniosa tensione
per affrancarsi dai lacci
dei tenaci svolazzi, dall'infezione
di ignobili croste e di stracci.

Sono uno zolfanello, ardo in un lampo,
ma prima quanti mucchietti rachitici
ha scavato la talpa nell'umido campo,
nel fetido intrico delle radici.

1-2. La metafora dello «zolfanello» che «arde di botto» è adoperata per esprimere un autogiudizio sulla propria lirica, la cui cifra essenziale viene rintracciata nel bagliore fulmineo da fuoco d'artificio, che esplode e scompare altrettanto rapidamente. La metafora è rafforzata dal superlativo «prestissimo», utilizzato nella sua accezione musicale di indicazione agogica (è la velocità massima con cui può essere eseguito un brano). Sempre allo zolfanello si collega il verbo «consumo», che sottolinea la caducità congiunta alla rapidità del «lampo» (v. 13) poetico. *il mio dappoco*: la mia scarsa capacità. L'aggettivo è qui usato

in luogo del sostantivo da esso derivato, «dappocaggine». Cfr. n. 16, v. 7: «assieme alla mia dappocaggine di sciocco filosofante»; n. 70, v. 6: «comparse dappoco ma molto perbene».

3-4. *ma quanta fatica... sotto*: il poeta confessa senza vergogna il grande sforzo che si cela dietro una scrittura all'apparenza funambolica. Cfr. FA, *Congedo*, p. 205: «È [ogni lirica] 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...».

5-6. *Quanto si soffre... detriti*: viene ora spiegato a cosa è dovuta la fatica nella scrittura, ossia al lavoro di sgombero dei «detriti», metafora dell'eliminazione del superfluo e del non definito dalla pagina. Cfr. DMS, p. 295: «Voglio schivare l'informe, il trasandato, il tritume, le sbavature, la lutulenza, curando sino allo spasimo la compattezza, lo spessore della mia scrittura». L'immagine della ricerca in mezzo ai detriti rimanda alla poesia n. 8, vv. 5-6:«Sempre da un Nichts di luridi detriti / vien fuori un Etwas malioso, sebbene un po' buffo». *ingorda*: eccessiva, sovrabbondante. Nella massa dei rifiuti a cui allude Ripellino possiamo intravedere anche il 'troppo pieno', il barocchismo della sua poesia da cui non sempre egli riesce a svincolarsi. Cfr. n. 32, v. 2: «questo ingordo viluppo di inutilezze».

7-8. *che ti sviolinano... malaffare*: il poeta non nasconde la sua debolezza nei confronti dei «detriti», paragonati a «donne di malaffare» che tentano di adescarlo.

9-12. *Quanta smaniosa... stracci*: la metafora slitta da quella dei «rifiuti» a quella dello «straccio», immagine ricorrente nella raccolta che afferisce alla concezione della poesia come «patchwork». Cfr. n. 45, vv. 21-23.: «imbastendo / stracci di sillabe, un rozzo fastello / di trucioli, un patchwork di sbréndoli»; n. 32, v. 1: «Chi potrò salvare con gli stracci dei versi». *svolazzi*: gli ornamenti superflui. È forte l'assonanza interna con «lacci» del v. 10.

13. *Sono uno zolfanello*: il verso ripete il primo della lirica con una leggera variazione nel secondo emistichio dell'endecasillabo.

14-16. *ma prima...*: la congiunzione avversativa, parallela a quella della prima strofa, evidenzia il grande divario tra l'apparenza di lampo improvviso generato dai suoi versi nel lettore e il pesante *labor limae* che invece si nasconde dietro di essi. *quanti mucchietti... radici*: la metafora della talpa, già incontrata in n. 22, v. 7, afferisce all'idea dello «scavo» nella lingua (l'«umido campo») fino alle sue «radici» e rende al contempo l'immagine della lentezza del lavoro, contrapposta alla sembianza dello «zolfanello» che «arde in un lampo», con cui si apre l'ultima quartina. Cfr. SFB, p. 117: «Mandel'štàm paragonò il lavorío di Chlébnikov dentro il linguaggio alla pazienza d'una talpa che scavi per il futuro gallerie sotterranee».

25

L'affascinante fantasia che domina il componimento si fonda su uno dei capolavori del cinema muto, *Sherlock Jr.* di Buster Keaton (Usa, 1924), in cui «il mondo della realtà, del sogno e del cinema sono fusi» (AG 1971) in un'esplorazione avanguardistica dell'eterna dicotomia tra realtà e illusione. Nel film Keaton interpreta l'operatore di un cinematografo che sogna di diventare un *detective*. L'occasione per risolvere il caso in cui è coinvolto si presenta quando, addormentatosi durante una proiezione, nel sogno vede trasformarsi i protagonisti del film nella ragazza che ama e nel suo rivale. Per raggiungerli la sua immagine onirica, distaccata dal corpo addormentato, attraversa lo schermo e s'immerge nella pellicola, creando uno strabiliante effetto speciale.

Il tema di «entrare e uscire dallo schermo» era già «caro a Majakovskij»,[94] ma ciò che colpisce di più Ripellino in *Sherlock Jr.* è la splendida idea di «innestare col sogno la propria vita nella trama di un mélo filmico, sì che le vicende di quello coincidano con le proprie vicende», come leggiamo in AG 1971, c. 181. La poesia nasce proprio in calce ad alcuni appunti sul film contenuti nell'agenda del '71, dove troviamo un primo abbozzo in prosa, che tenta di fissare su pagina la scena memorabile:

> uscire dalla cabina di proiezione, attraversare quatto quatto la sala, salire sul palcoscenico, entrare nello schermo, ficcarsi nell'azione cinematografica, venir respinti, cader fuori, riprovarci, rientrare nello schermo.[95]

---

[94] Così scrive Ripellino in AG 1971, c. 182, facendo riferimento al majakovskiano *Incatenata dal film* (1918). Cfr. MTR, pp. 250-253.

[95] AG 1971, c. 184.

Il poeta, immedesimandosi nel «lunatico e triste»[96] Keaton, rivive nell'immaginazione la scena di *Sherlock Jr.* e la riscrive, proiettando se stesso all'interno del ricordo filmico. L'ordine delle sequenze è variato: l'immagine presentata ai vv. 10-11 rimanda alla scena conclusiva del film, in cui Keaton stringe le mani della ragazza, la accarezza teneramente e infine la bacia. Invece la caduta dallo schermo e il tentativo di adattarsi al mondo della pellicola cinematografica, che cerca di respingere l'intruso variando continuamente l'inquadratura, sono posticipati (vv. 12-13), sebbene nel film siano consecutivi al primo ingresso nello schermo descritto ai vv. 6-9. Gli ultimi quattro versi (14-17), inoltre, si distaccano completamente dall'originale e la fantasia del poeta si piega verso un finale più amaro, in cui subentrano «irsuti sberleffi» (v. 16), che rievocano il tema ricorrente della paura del ridicolo, e il pianto di Ripellino-Keaton che cerca la compassione della donna (v. 17).

Al centro del componimento appare il nome «Kitty» (v. 10) riferito alla ragazza, che nel film rimane invece anonima, forse diminutivo dell'attrice, Kathryn McGuire, che interpreta il personaggio.

La poesia si articola in un unico lungo periodo di diciassette versi, dominato dalla paratassi per asindeto. La lunga sequenza di verbi all'infinito, che accomuna la lirica con le nn. 64 e 86 della raccolta, ci immette in un'atmosfera sognante ed è una caratteristica già presente nelle precedenti opere in versi (cfr. NGA, *Vivere è stare svegli*, S 18, S 52), in cui talvolta la voce del poeta «si tramuta in un infinito, che suona come un programma, come un accorato sogno o come semplice desiderio di fuga» (Alleva 1999, p. 235). La ricca sostanza fonica dei versi è realizzata attraverso il costante impiego di allitterazioni, spesso raddoppiate, e parole sdrucciole in punta di verso, che subentrano alle più consuete rime o assonanze, qui quasi del tutto assenti. Il tessuto sonoro si infittisce soprattutto al v. 8 («tremula melma di lacrime») e al v. 16 («precipitare sui pruni di irsuti sberleffi»), dove appare più evidente l'utilizzo esornativo della parola che si carica espressivamente.

[96] «K., lunatico e triste, timido. Bianco, lunare, goffo, sempre a disagio. Così simile nel volto a Pasternak» (AG 1971, c. 182).

Metrica: unica strofa di diciassette versi di vario metro, in cui un novenario (v. 15), un endecasillabo (v. 4), tre dodecasillabi (vv. 3, 7 e 14) e quattro tredecasillabi (vv. 2, 10, 11, anapestico, e 17) sono congiunti ad alcuni versi composti (8+8, 11+6, 8+6, 8+5, 7+8, 6+8, 7+9). Rima baciata di 4-5 *sonnacchiose* : *rose* e consonanza di 12-15 *orli* : *squarciarla*.

25.

Uscire dalla malferma cabina di proiezione,
attraversare in punta di piedi la sala,
dove bolle di enormi teste vacillano
come albicocche sfatte e sonnacchiose,
salire sul palcoscenico adorno di cenci di rose,
entrare nella specchiera di un livido schermo
e, aprendosi un varco tra chicchi di sale,
trèmula melma di lacrime, ciocche di ciglia,
infilarsi a spallate nella fluttuante pellicola,
stringer le mani di vasellina di Kitty,
carezzare il suo viso che è spuma di fragole,
venire respinti, cadere fuori dagli orli,
riprovare superbi, ficcarsi nella celluloide,
aggrapparsi alla molle coda spiovente
del frac di un pianista, squarciarla,
precipitare sui pruni di irsuti sberleffi,
mettersi a piangere, perché lei si commuova.

3-4. *dove bolle... sonnacchiose*: la metafora di stampo surrealista è caricata dalla similitudine con il frutto. Cfr. S 59, vv. 19-20: «riempirò febbrilmente la bolla / della mia testa smorta».

5. *palcoscenico... rose*: dietro l'immagine vi è forse il ricordo di uno dei diversi spettacoli di Carmelo Bene visti da Ripellino. Cfr. SB 187, p. 603: «Così l'estroso attore e regista e scenografo naïf Carmelo Bene ama inondare di effluvi di fiori il palcoscenico. E se non bastano i fiori freschi, ricorre a quelli artificiali. Nel suo 'capriccio' *Romeo e Giulietta*, che si sta recitando al Quirino, campeggia un'enorme panoplia di posticce rose scarlatte, che si accendono e si spengono dentro una coppa e paiono parlare, per usare un verso di Norwid, "con labbra di carta"».

6. *specchiera*: il termine sottolinea l'ambivalenza tra cinema e realtà presente nel film. Il personaggio interpretato da Keaton, infatti, oltre a vedere riflessa la sua storia dentro la pellicola, nel finale stringe le mani della ragazza (Kathryn McGuire) e la bacia, specchiandosi nella coppia del film proiettato nel cinematografo. *livido*: pallido, privo di colori. La proiezione a cui fa riferimento la fantasia poetica è, infatti, quella di un film in bianco e nero.

7-8. *un varco... ciglia*: in questi due versi la funzione sonora sembra sorpassare quella prettamente denotativa delle parole, in una ricerca quasi fonosimbolica del suono prodotto dal fantastico ingresso attraverso lo schermo nella «pellicola» (v. 9) cinematografica. Da notare le forti allitterazioni della *c* (*ci*occhе, *ci*glia) e del digramma *ch* (*ch*icch*i*, cioc*ch*e) e soprattutto l'incastro di fonemi presente in «tr*èmu*l*a* m*elma*» dove la seconda parola riprende ben quattro lettere dalla precedente. L'allitterazione della liquida continua nel v. 10 (infi*l*arsi a spa*ll*ate ne*ll*a f*l*uttuante pe*ll*ico*l*a), in cui insieme all'aggettivo «fluttuante» il ricorrere della *l* contribuisce a rendere l'immagine del flusso, della scena in movimento del film dentro il film.

10. *mani di vasellina*: così definite per il colore bianco, quasi diafano. Cfr. AG 1972, c. 349: «una mano come coperta di una vasellina che la rende diafana». La metafora evoca anche la morbidezza della mani, in linea con quella del viso, per cui è impiegata l'analogia con la «spuma di fragole» (v. 11).

14-17. *aggrapparsi... commuova*: nei versi conclusivi la fantasticheria si allontana dal film originale e il poeta mette in scena una *gag* comica, una *clownerie* comunque nello stile del cinema muto, (vv. 14-15), che, mal eseguita, porta però a un finale mesto, quasi disperato, ben lontano da quello di Keaton.

16. *precipitare... sberleffi*: il numero mal eseguito espone il poeta-clown alla derisione pungente come le spine di un pruno. Il termine «sberleffo», come anche «beffa» e «ludibrio» presenti nella raccolta, afferisce all'orizzonte tematico del clown triste, a cui Ripellino agguaglia la figura del poeta tormentato dalla paura del ridicolo (vd. Fo 1990, p. VIII). Il tema dello scherno emerge nella raccolta soprattutto nelle poesie 62 e 63, in cui il soggetto lirico è deriso rispettivamente da una giovane donna e da un ranocchio. Si confronti anche la n. 3 (lo sguardo di disprezzo delle Alici), e la n. 49 (in cui il poeta immagina addirittura di diventare «ludibrio» degli angeli nella sua ascensione in paradiso).

17. *mettersi a piangere... commuova*: l'unica arma che resta nelle mani del poeta-clown deriso è la compassione. Cfr. n. 56, vv. 10-11, «si abbarbica agli altri e sa ben sfruttare / con perfidia la loro compassione».

30

Variazioni sul giallo. Il colore, citato ben sette volte, domina il componimento, in cui possono essere individuate quattro sequenze. Nella prima (vv. 1-4) campeggiano le «candeline», paragonate in una rapida successione di metafore dapprima a «funghi», poi a «turaccioli» e infine a «dita di cera». L'inquadratura si sposta con un'interrogativa su un «figuro che si specchia nel fogliame» (v. 5), il poeta stesso che si identifica nell'autunno (vv. 5-8). È qui esplicitato il legame tra le candeline, ora connotate come «morenti fiammelle», e l'autore, che di esse si «agghinda», evidentemente in occasione di un compleanno (al tema è dedicata anche la poesia 84). La specificità simbolica del giallo trapassa così dalla vivacità della luce al senso del decadimento connesso con la stagione autunnale. D'improvviso al centro della lirica sopraggiunge il rumore di un treno che apre la terza sezione (vv. 9-13): esso è interpretato dal poeta «spaurito» come un presagio di morte, è simbolo della «vita che fugge» verso la fine («bruciata brughiera»). Infine, negli ultimi tre versi, l'immagine si restringe sulla figura, al contempo ironica e inquietante, di una «donnina beffarda» che dal vagone del treno canta, quasi burlandosi del poeta, la canzone popolare cubana *Guantanamera*. Dietro a questo personaggio, che rovescia bruscamente l'atmosfera da cupa a sarcastica, si cela forse l'indifferenza degli altri – o della vita stessa – al dramma dell'autore.

A livello stilistico si evidenziano tre anastrofi, che producono coppie aggettivali in asindeto sempre in presenza della notazione cromatica in tal modo enfatizzata («dita di cera sottili gialline», «gialle morenti fiammelle», «gialla bruciata brughiera»). La tendenza ripelliniana a costruire accostamenti di immagini è evidente nelle due similitudini (vv. 1 e 11), di cui quella iniziale ripropone un modulo a lui caro, presente anche nelle liriche 48 e 71 della raccolta.

Metrica: strofa di sedici versi di metro vario con diverse sequenze dattiliche o anapestiche (vv. 4 e 11, 8 e 12). Un settenario (v. 7), due ottonari (vv. 15 e 16), tre endecasillabi (vv. 2, 10 e 13), un dodecasillabo (v. 6), quattro tredecasillabi (vv. 1, 5, 9 e 12) e i restanti versi composti (6+7, 11+3, 7+9, 8+7, 8+9). Il preciso schema rimico individua all'interno della strofa quattro quartine, la prima e l'ultima con rime incrociate, la seconda e la terza alternate: ABBACDCDEFEFGHHG.

30.

Come gialli funghi cinguettano stasera
le punte gialle delle candeline,
i gialli turaccioli di luccicosa cera,
piccole dita di cera sottili gialline.
Chi è quel figuro che si specchia nel fogliame?
Un istrione bramoso di pimpinelle,
uno stinto cascame,
un autunno agghindato di gialle morenti fiammelle.
Mentre egli alterca vanitoso con lo specchio,
urla un trenino delle vicinali.
Come un coniglio spaurito egli tende l'orecchio:
è la vita che fugge con gialli fanali
verso una gialla bruciata brughiera.
E dall'estremo vagone con indifferenza lo guarda
una donnina beffarda,
cantando: *Guantanamera*.

1-2. *Come gialli... stasera*: le fiamme della candeline («punte gialle») sono paragonate a dei funghi gialli per identità di colore. Per l'*incipit* con l'avverbio comparativo cfr. n. 48: «Come un angelo di Klee dagli occhi cavi»; n. 71: «Come una calda Siberia, il giardino Strehler»; NGA, *Come un pupazzo di Schlemmer*; *Come biscotti secchi*; *Come orsi verdi*; *Come elefanti di mògano*; *Come cilindri*. *cinguettano*: il balbettio acustico è associato con effetto sinestesico al tremolio delle fiammelle.

3-4. L'aggettivo raro «luccicosa» forma un'ampia allitterazione con «turaccioli» e «cera». Cfr. FA, 37, 5-6: «i nonostante / sghignazzano con luccicosa bava di capre». La rima 1-3 *stasera* : *cera* compare anche nel componimento 16, sempre tra primo e terzo verso. *piccole... gialline*: il verso ha una perfetta scansione dattilica e risulta composto da un endecasillabo *a minore* con l'aggiunta di un trisillabo. *dita di cera*: cfr. «dita cèree» (n. 9, v. 3).

5-9. In questi versi il colore «giallo» è ricondotto al campo semantico dell'«autunno» (già anticipato dai «gialli funghi» del v. 1) e della natura («fogliame», «pimpinelle), in cui il poeta si «specchia». La descrizione segue una *climax* ascendente costituita dai sostantivi «figuro», «istrione», «cascame», «autunno». Lo «stinto cascame» in cui si identifica l'io lirico è abilmente messo in rima con «fogliame» e prepara l'immagine dell'«autunno» nominato al verso successivo che chiude il periodo e la *climax*. Concentrazione di parole tematiche: «istrione», che rimanda al mondo teatrale (cfr. «istrioni», n. 61, 8) cantato a più riprese nella raccolta; «autunno» (il termine ricorre altre quattro volte nelle liriche 19, 21, 34, e 37); «morenti» e «fiammelle» (cfr. nn. 4, 16, 44 e 76).

6. *pimpinelle*: nome scientifico dell'anice verde, pianta utilizzata per produrre liquori o medicinali e nominata, infatti, in quella mirabolante ricetta medica che costituisce la poesia n. 73 di *Sinfonietta* (vv. 17-18: «cremóre / di eringio e di pimpinella»).

8. *un autunno*: l'identificazione con l'autunno è già presente in S 42, vv. 13-14: «Benché tu sia solo un autunno, un grande albero grigio, / che, già senza foglie, finge di far l'incendiario». *morenti fiammelle*: l'immagine delle «candeline» del v. 2, attraverso l'evocazione dell'autunno, trapassa in quella di fiammelle morenti, metafora dello spegnimento della vita. Cfr. SBB, *Il gallo d'oro*, p. 73: «sommesso tremolio di morenti fiammelle».

9-10. *alterca... specchio*: è esplicitata la metafora dell'identificazione del poeta con l'autunno. Il rapporto con lo specchio nella raccolta è controverso: esso è strumento di vanità (come qui sottolineato dall'aggettivo «vanesio»), ma al contempo di sofferenza perché testimonia l'invecchiamento del poeta (cfr. n. 56, v. 1: «Supplica lo specchio, si vede appassire»). *trenino delle vicinali*: l'immagine, presente anche in SBB, *Manichinia*, p. 50 («dall'incastro di piccoli treni delle vicinali nel paesaggio classico»), ha probabile ascendenza in due dipinti di Paul Delvaux, *Projet pour "Le Vicinal"* (1959) e *En vicinal* (1973). Cfr. Pane 2006, p. 137.

12-13. *è la vita che fugge*: ritorna il *leitmotiv* petrarchesco già apparso in n. 4, v. 1: «La vita fugge come l'ombra di Euridice». Vd. anche S 49, v. 9: «Com'è fuggita la vita»; 67 B, v. 3: «Di cravatta in cravatta è fuggita la vita». *verso... brughiera*: il giallo della tela trapassa ora dai funghi e dalle candele della parte iniziale ai «fanali» della vita-trenino e alla «bruciata brughiera» verso cui è diretta, riempendo completamente la pagina. Anche qui, come al v. 8, il sostantivo non è interposto tra i due aggettivi, ma posposto in punta di verso con anastrofe. *gialli fanali*: cfr. S 52, v. 7.

14-16. L'immagine finale crea una sorta di capovolgimento ironico, condensato nell'ultima parola, «*Guantanamera*», titolo della celebre canzone popolare cubana che appare in stridente contrasto con l'atmosfera della poesia. Intonata da una «donnina beffarda» sul treno, essa risponde in maniera quasi irrisoria all'inquietudine tinta di giallo dell'io lirico. È un'amara ironia, espressione di una natura e un'umanità «indifferente» all'angoscia del poeta. Cfr. NGA, *Schwitters*, vv. 1-2: «il verde cielo / scintilla indifferente alle mie pene»; S 33, v. 3: «Meglio ignorare l'indifferente natura, la gelida».

31

Un tono angosciante domina questa la lirica, che si presenta come una profezia della fine del mondo, chiaramente ispirata nelle immagini, nel lessico e nei toni all'*Apocalisse* di Giovanni: l'incombere delle tenebre (v. 1), l'offuscarsi del sole come un sacco di crine (v. 2), Getsemani (v. 3), Abbadon (v. 5), l'inaridimento freddo della terra (v. 6), le vane suppliche dell'uomo a Dio (v. 7). Tale bagaglio biblico viene però inserito dal poeta in una cornice contemporanea, fatta di luci delle vetrine destinate a spegnersi (v. 4), di fiori morenti nelle serre (v. 11), di «disastri» e «guerre» che incombono (v. 13). In questo scenario di crisi gli uomini, nella loro debolezza, si affidano ai prepotenti secondo un meccanismo di «ricatto», posto in rima con l'«anfratto» in cui l'umanità terminerà la propria esistenza nel tentativo di salvarsi.

Il tema della morte non è qui legato alla vicenda personale dell'autore, come invece accade nella maggior parte delle poesie della raccolta (vd. nn. 16, 18, 27, 42, 48, 60, 68). Sebbene il riferimento conclusivo al soffocamento, paradossalmente indotto proprio dall'istinto di salvarsi (vv. 15-16), celi la paura personale del poeta legata alla sua malattia, il componimento ruota attorno alla prima persona plurale: la fine imminente è qui rappresentata come un destino collettivo, che coinvolge, in una *climax* discendente, l'universo, la terra, gli uomini.

I passaggi dell'apocalisse sono scanditi con un ritmo spezzato, incisivo, che ad ogni verso fa coincidere una frase, creando l'effetto di una successione di immagini che progressivamente avvolge tutto con una precisione quasi matematica.

Metrica: strofa di sedici versi di metro vario: due ottonari (vv. 9 e 10), un novenario (v. 1), un decasillabo (v. 3), cinque endecasillabi (vv. 7, 12, 13, 14 e 16), tre tredecasillabi (vv. 2, 4 e 8) e quattro versi composti (13+6, 8+8, 6+9, 5+9). Rime di 2-4 *crine* :

vetrine, 5-7-9 *sterminatore* : *Signore* : *calore*, 11-13 *serre* : *guerre*, 12-15 *ricatto* : *anfratto*, 14-16 *vezzeggiati* : *soffocati*. Rima imperfetta di 6-10 *Libia* : *Bibbia*.

31.

Si appressano gelide tenebre.
Il sole si offusca come un sacco di crine.
Non Betlemme verrà, ma Getsemani.
Non vi saranno piú luci nelle vetrine.
Abbadon ci avviluppa con le ali corvine, lo sterminatore.
La terra si muterà in una squallida Libia.
Invano supplicheremo il Signore,
perché rafforzi la fioca fiamma degli astri,
perché ci dia piú calore.
È scritto già nella Bibbia:
moriranno i fiori, i dolci fiori nelle serre,
cederemo agli spettri del ricatto:
per evitare i disastri e le guerre,
i prepotenti vanno vezzeggiati.
Come pulcini ci ammucchieremo in un anfratto
a scaldarci, finendo soffocati.

2. *Il sole... crine*: il verso è una citazione dall'*Apocalisse* di Giovanni. Cfr. Ap 6:12: «Καὶ εἶδον ὅτε ἤνοιξεν τὴν σφραγῖδα τὴν ἕκτην, καὶ σεισμὸς μέγας ἐγένετο, καὶ ὁ ἥλιος ἐγένετο μέλας ὡς σάκκος τρίχινος» («Guardai di nuovo quando l'Agnello aprì il sesto sigillo; e si fece un gran terremoto; il sole diventò nero come un sacco di crine»).

3. *Non Betlemme... Getsemani*: in posizione antinomica la città natale di Cristo e il giardino sul Monte degli Ulivi in cui si consuma il suo tradimento da parte di Giuda. I nomi sono usati come antonomasie della vita e della morte.

5. *Abbadon*: il nome dell'«angelo dell'abisso» che compare in Ap 9:11: «ἔχουσιν ἐπ' αὐτῶν βασιλέα τὸν ἄγγελον τῆς ἀβύσσου· ὄνομα αὐτῷ Ἑβραϊστὶ Ἀβαδδών καὶ ἐν τῇ Ἑλληνικῇ ὄνομα ἔχει Ἀπολλύων» («Il loro re era l'angelo dell'abisso il cui nome in ebraico è Abaddon e in greco Apollion»). Nell'attributo demonico delle «ali corvine» si può individuare forse un influsso del romanzo di Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, in cui

Abaddon è uno dei demoni al seguito di Woland, che fa la sua comparsa nel capitolo XXII, p. 312 s.

6. *squallida Libia*: nel senso latino di «squalens», 'deserta', 'arida'. «Libia» era il nome conferito dagli antichi Greci all'Africa mediterranea. Cfr. FA, *Paesaggio fossile*: «in una squallida Islanda».

8. *fioca fiamma*: per l'accostamento allitterante cfr. n. 4, v. 3: «fioche fiammelle»; n. 16, v. 9: «fiacca fiammella»,

12-14. *cederemo... vezzeggiati*: la necessità di sottostare ai «prepotenti» per evitare mali peggiori richiama quanto espresso nella lirica n. 2, vv. 8-9: «Devi [...] inchinarti dinanzi ai feticci della camorra / come Abramo dinanzi al volere del cielo».

16. *soffocati*: la morte che coglie gli uomini è significativamente quella per soffocamento, che evoca la malattia polmonare del poeta, «costretto a lottare per ogni filo di fiato» (S 36, v. 24). Cfr. S 54, vv. 18-19: «verde, baffuta, pestilenziosa Gertrude, / che si avvicina per soffocarlo, per chiudere». Il tema compare nella raccolta anche in n. 6, vv. 13-14: «Himmelblau mi consola con un melato «Amor mio», / quando trascino il respiro come una sfera di ferro»; n. 49, v. 11: «io senza-fiato»; n. 74, vv. 6-7: «quando non mi assaliva la gogna del lutto, / la turpe e senza respiro disperazione».

32

Nell'intervista del 1972 rilasciata a Corrado Bologna (*L'arte può salvarci con ferite di gioia*, in SFS, p. 40), Ripellino affermava:

> Io temo che la poesia non *risolva* nulla: i *chassidìm*, gli stolti di Dio istrioneschi, prestigiatori e trasformisti [...], loro sì, credevano che servisse a qualcosa. Ma chissà che l'arte non possa avere una funzione mediatrice? In termini banali, chissà che non possa esserci d'aiuto, non possa darci la salvezza procurando sulla nostra scabra pelle di fantocci meccanici *una ferita di gioia*?

Tale «ferita di gioia» è qui ampiamente cercata, ma non trovata. Il dubbio che sembra affliggere il poeta è: in che modo potrebbe sostenere gli altri attraverso la poesia, se lui stesso non riesce a trovare soccorso nei versi che tanto ha cercato in gioventù? Non tutto può essere salvato attraverso le metafore, nella desolazione della vita contemporanea.

Il componimento può essere suddiviso in tre sezioni simmetriche di cinque o sei versi (vv. 1-5, 6-11, 12-16). Le prime due sono dominate da due lunghi periodi interrogativi, la terza è suddivisa in tre frasi, di cui l'ultima a sua volta interrogativa. Ripellino mette in dubbio la funzione della poesia nella società afflitta dalla crisi, che viene connotata attraverso la triplice personificazione del «gasolio», del «carovita» e dello «zucchero». Le tre metafore affiancate ai vv. 1-3 tracciano un autogiudizio poetico: affiora l'immagine del «patchwork» (termine propriamente citato nel componimento n. 45) per definire la propria lirica, degradata in una *climax* negativa ascendente a «straccio», «viluppo di inutilezze» e «malsanía di parole»: con quest'ultima immagine viene attribuito alla lingua il termine guittoniano prescelto da Ripelli-

no per indicare la propria malattia. Centrale è la figura dell'enumerazione (vv. 1-3; 8-10; 13-15), che enfatizza il senso di smarrimento e impotenza dell'io lirico.

Metrica: strofa di sedici versi liberi con alternanza di misure brevi ad altre più lunghe e spesso composte (senari i v. 11, 14 e 15, settenari i vv. 5 e 16, novenario il v. 8, decasillabo il v. 13, dodecasillabo il v. 9, tredecasillabi i vv. 1 e 2, alessandrino il v. 8). Rime di 7-10 *incetta* : *belletta*; 12-16 *lunare* : *trovare*; 14-15 *malati* : *abbandonati*. Ipermetra la rima di 8-11 *domeniche* : *reni* e imperfetta quella di 9-13 *luce* : *grucce*. Assonanza di 3-5 *parole* : *muore*.

32.

Chi potrò salvare con gli stracci dei versi,
con questo ingordo viluppo di inutilezze,
con questa inguaribile malsanía di parole,
ora che il gasolio delira e il carovita vaneggia
e lo zucchero muore?
Chi potrò soccorrere col balsamo delle metafore,
di cui in gioventú ho fatto incetta,
se io stesso ho paura delle vuote domeniche
e delle notti senza un filo di luce
e dell'isoscele pioggia, di questa belletta
che intride le reni?
Assedia anche me il coprifuoco, il deserto lunare.
Penso ai cionchi sprovvisti di grucce,
ai vecchi e ai malati,
agli abbandonati.
Chi li andrà piú a trovare?

1-3. La domanda retorica è costruita sulla *climax* ascendente di tre metafore che determinano l'abbassamento della poesia prima a oggetto logoro ed umile («stracci»), poi a insieme di cose inutili (v. 2) e infine a vera e propria malattia linguistica (v. 3). Il poeta sembra non credere, infatti, nella capacità salvifica della poesia. Cfr. S 36, vv. 1-2: «Le parole sparute che io scrivo / non hanno virtú di salvarmi». *stracci dei versi*: cfr. n. 45, vv. 21-24: «imbastendo / stracci di sillabe, un rozzo fastello / di trucioli, un patchwork di sbréndoli, / obese parole, scurrili fonemi da fogna». *ingordo viluppo di inutilezze*: cfr. n. 24, v. 6: «la massa ingorda dei detriti»; ND 16, v. 6: «costringerla a leggere le tue inutilezze». *malsanía*: infermità, malattia. Il termine jacoponiano (cfr. *Laude*, 26, 58, 74, 81, 86) è caro a Ripellino, che lo utilizza soprattutto per indicare la propria salute malferma. Cfr. NGA, *Poesia 59*; FA 51; S 8, 55.

4-5. *ora che il gasolio... muore*: le tre personificazioni pongono l'attenzione sul pre-

sente con un chiaro riferimento alla crisi energetica del 1973 e il conseguente aumento del prezzo della benzina e del gasolio da riscaldamento. Il tema compare anche nelle poesie nn. 1, 10 e 29.

8. *ho paura... domeniche*: l'angoscia della domenica dominata da un senso di vuoto è un *leitmotiv* presente sin dalla prima raccolta (cfr. NGA, *Domenica*). Cfr. n. 33, v. 2: «domenicale malinconia»; n. 58, v. 2, 10: «le domeniche grevi», «la domenica è idiota»; S 48, v. 12: «vuoto domenicale». *vuote*: l'aggettivo cela forse anche un significato contingente: conseguenza della crisi del '73 è, infatti, il divieto di circolare in automobile nelle città italiane durante i giorni festivi.

9. *notti*: la notte, come la domenica, si carica di un valore simbolico chiaramente negativo nella poesia di Ripellino. Cfr. n. 15 («obbrobrio della notte-Goya»), n. 18 («avvezzo alla notte brumosa, alle ronde / di spettri»), n. 46 («orrida notte quasi artica»), n. 50 («nella luce palustre della tua notte che avanza»), n. 54 («Mi attanaglia la notte, mi fa male»), n. 62 («La notte, sacchetti di crusca al costato, / e ogni momento l'urinale, e i calmanti»), n. 76 («la viscida notte»). Vd. inoltre FA 20, vv. 10-11: «E a tratti dal fondo dei secoli saliva la disperazione, / l'urlo cavernoso del non-essere, l'iniqua notte»; S 7, vv. 12-16: «e temi che venga qualcuno a rinchiuderti, / e che la notte imminente sia come una gabbia, / [...] un groppo da cui non ti faranno piú uscire»; S 44, vv. 1-3: «Notte che ingigantisci il terrore, / notte che mi togli il fiato, / notte che mi sòffochi, notte beghina».

10. *isoscele pioggia*: nella poesia n. 66 la pioggia è invece definita «scalena». Le inaspettate *iuncturae* rivelano il gusto ripelliniano di scomporre in forme geometriche la realtà, che trova ascendenza nel fascino per l'arte cubista. *belletta*: arc., fanghiglia. Voce dantesca, riusata da D'Annunzio (*Alcyone*, *Nella belletta*) e da Montale (*Le Occasioni*, *Non recidere, forbice, quel volto*). Cfr. *Inf.* VII, 124.

12. *coprifuoco*: tra i provvedimenti per l'*austerity* presi nel 1973 vi è anche l'imposizione di una sorta di «coprifuoco» per cinema, bar e locali pubblici con l'obbligo di chiusura poco dopo il tramonto. Al coprifuoco reale corrisponde quello metaforico del poeta avvolto dalla solitudine.

13-15. *cionchi... grucce*: gli storpi sprovvisti di stampelle. Il sostantivo «cionchi» è usato, sempre all'interno di una enumerazione, in FA 5, vv. 10-14: «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 dannati». *ai vecchi... abbandonati*: il *tricolon* ricalca quello già formulato in S 82, v. 4: «Soccombono i

deboli, i vecchi, i malati».

16. *Chi... trovare*: l'anafora del pronome interrogativo «chi», ora in funzione di soggetto invece che di complemento oggetto come ai vv. 1 e 6, rafforza il senso di angosciosa interrogazione presente nella lirica, che si chiude con una domanda allo stesso modo dei componimenti nn. 11, 69 e 75. L'angoscia è causata dall'indifferenza nel mondo nei confronti dei più deboli, gli anziani, i malati, gli abbandonati accanto a cui si colloca il poeta, «X a disagio», anch'egli vittima e non salvatore.

33

Dalla quarta di copertina della prima edizione dello *Splendido violino verde* apprendiamo che «questa raccolta di versi di Ripellino, come la sua precedente *Sinfonietta*, vuol essere un diario in cui si riflette, associandosi ai crucci privati, il malessere, l'inclemenza dell'epoca». L'affermazione è tanto più valida per questa lirica, nella quale l'«agonia dell'Europa», dilaniata dalla guerra fredda, fa da cornice al malessere personale dell'autore, alla sua progressiva perdita della giovinezza, della salute e, come conclusione logica e drammatica di questa *climax*, della vita. Il poeta intesse quindi una profonda sovrapposizione fra la sua esperienza mortale e la progressiva morte dell'Europa, entrambe lente e sofferte.

Il componimento è costituito quasi interamente da un unico lungo periodo di sei versi con ellissi del verbo, dominato dall'anafora, in cui la parola «malinconia» è ripetuta sei volte sotto forma di allocuzione, con parziale variazione dell'attributo nel corso dei primi cinque versi («azzurra», vv. 1, 3 e 4; «domenicale», v. 2; «ràncida», v. 5). La sinestesia è giocata sulla ricerca di una *callida iunctura* di sostantivo e attributo, attraverso una progressione che dall'annotazione visiva passa a quella gustativa.

Il malumore del poeta si associa nel finale con improvvisa sterzata al «malessere» dell'epoca, tema che è presente in molti componimenti della raccolta (cfr. 1, 10, 29, 31, 32 e 55). Al lungo periodo iniziale segue, infatti, una constatazione conclusiva, che proietta improvvisamente l'esperienza personale in una dimensione collettiva attraverso la prima persona plurale del verbo, posto in posizione enfatica all'inizio del verso («moriamo», v. 7). Con l'ultimo verso il contesto europeo contemporaneo si affaccia nella raccolta e crea una specie di controcanto, di intermezzo che accompagna il tessuto lirico dominante. Non possiamo non riandare con la memoria all'*explicit*, che Ripellino pare qui volutamente riecheggiare, della poesia 75 di *Notizie dal diluvio*,

dedicata a Praga («nel cuore ferito d'Europa»): l'agonia del continente è perciò anche legata al destino della capitale boema e alla crisi culturale qui derivante dall'oppressione sovietica.

La musicalità che attraversa la poesia, tutta fondata sull'iterazione, è quasi da litania e ricorda alcuni componimenti di *Sinfonietta* come il n. 44 e il n. 74.

Metrica: strofa di otto versi, per la maggior parte composti a partire da un ottonario (ottonario è anche il v. 8, l'unico verso breve della lirica). Dodecasillabo il v. 7. È riconoscibile uno schema rimico da doppia quartina a rima alternata. Rime di 1-3 *perdute* : *salute*, 2-4 *fuggita* : *vita*, 5-7 *ragioni* : *squarciacantoni*. Rima imperfetta di 6-8 *inòpia* : *Europa*.

33.

Azzurra malinconia di tutte le cose perdute,
domenicale malinconia della giovinezza fuggita,
azzurra malinconia di un briciolo di salute,
azzurra malinconia di una gracile vita,
ràncida malinconia che non accetta ragioni:
malinconia, malumore, freddo, nuvole, inòpia.
Moriamo da guitti, da squarciacantoni,
mentre agonizza l'Europa.

1. *Azzurra malinconia*: l'inedito accostamento è ripetuto in anafora ai vv. 3-4. Cfr. n. 71, v. 6: «una tremula striscia di malinconico azzurro».

2. *domenicale*: il valore dell'aggettivo si comprende se confrontato con l'angoscia che avvolge la domenica nella lirica precedente (n. 32, v. 8: «io stesso ho paura delle vuote domeniche»). *giovinezza fuggita*: cfr. n. 63, v. 13: «La giovinezza perduta», n. 68 C, v. 30 s.: «le briciole / della mia giovinezza», n. 81, v 12: «Ma tu sei già vecchio, già vecchio, già torpido». Il participio «fuggita» è in rima con «vita» (v. 4): si delinea in tal modo il *leitmotiv* di ascendenza petrarchesca che ritroviamo in n. 4, v. 1: «La vita fugge»; n. 30, v. 12: «è la vita che fugge».

3-5. Alla malinconia della giovinezza, si accompagna nel poeta quella per la «salute», che i molti mali hanno vessato, rendendo «gracile» la sua vita. Per il tema della malattia cfr. soprattutto i componimenti nn. 62 e 85. *ràncida malinconia*: dopo l'accostamento cromatico con l'azzurro, la malinconia è ora collegata a una sensazione gustativa.

6. Nell'enumerazione per asindeto la malinconia e il «malumore» del poeta si collegano alle intemperie («freddo, nuvole»). Il termine aulico «inòpia» sembra qui afferire a una povertà, una mancanza spirituale, più che di beni materiali.

7-8. *squarciacantoni*: 'spacconi'. Cfr. Fortini, *Le giornate*, I, VI, p. 150: «E qui faceva il bravo, che chi non l'avesse conosciuto l'avrebbe tenuto per uno di questi bracaloni squarciacantoni». *mentre... Europa*: il finale ripropone la rima imperfetta *inòpia* : *Europa* presente in chiusa di componimento anche in ND 75, richiamando così l'idea di Praga come cuore ferito d'Europa: «E oggi, vuotati a nerissima inòpia, / ammorbati da asiatica rogna, / oppressi dalla menzogna, dai compromessi, / messi alla gogna / nel cuore ferito d'Europa».

34

«Come potrei scrivere con distaccata e sussiegosa dottrina, in bell'ordine, un esauriente trattato, soffocando la mia irrequietezza, il mio argentovivo col rigor mortis dei metodi e con la lana caprina delle pedanti disàmine?» (PM, p. 23). Con queste parole Ripellino difende, all'interno di *Praga magica,* la sua presa di distanza dal pedantismo accademico, dalla «ciurmaglia di carta che ci circonda», governata dal «tedio», rivendicando per la sua scrittura uno spazio autonomo, punto d'incontro tra saggio, romanzo e poesia, tra ricostruzione filologica e *rêverie* trasognata. Il tema ritorna proprio in questo componimento, in cui, con giudizio autoironico, egli prende ora di mira l'intera categoria dei critici, di cui pure fa parte. Dopo aver definito questi ultimi «facitori di ciarle», in chiusa proclama addirittura con sollievo che «la critica è morta».

Si può facilmente intuire chi siano i veri bersagli della satira ripelliniana, ossia quei «bacalari» che «lo inaffiano di chiacchiera» già incontrati nella lirica n. 7, gli «ufficiali della consorteria letteraria» e i «pennivendoli» chiamati a gioire alla morte del poeta-tamburino nella lirica n. 68: i critici, in una parola, per colpa dei quali l'autore sarà «allegramente dimenticato» (n. 1), perché «se è critico, come può esser poeta?» (n. 51).

Se i toni si fanno pungenti in riferimento alla critica, l'atmosfera generale che domina la lirica è quella di un romanticismo soffuso. La riflessione prende avvio, infatti, da una richiesta avanzata da una non meglio precisata «Judith», dietro cui si può facilmente scorgere però l'ombra di una studentessa che chiede un consiglio di lettura al 'maestro'. I gesti teatrali della fantasticheria al centro della poesia, in cui lo scrittore si trasforma in uno spadaccino dai tratti ciraneschi, rievocano quelli descritti nel componimento n. 25.

Metrica: unica strofa (sono però facilmente identificabili tre quartine a rime alternate) di dodici versi di varia misura, dall'ottonario (v. 3) al doppio ottonario (v. 4). Endecasillabi i vv. 2, 5, 8 e 12. Rime di 2-4 *consigliarle* : *ciarle*, 5-7 *mani* : *profani*, 9-11 *ferito* : *stizzito*. Rima per l'occhio di 1-3 *critici* : *amici*. Consonanze di 6-8 *calce* : *braccia* e di 10-12 *tortora* : *morta*.

34.

Judith vuole leggere libri di critici.
È l'autunno, e che cosa consigliarle?
Ho alzato il gomito, amici,
e non ricordo alcun nome di facitori di ciarle.
Vorrei soltanto tener le sue mani,
carezzare il suo volto di limpida calce
e, nel fiotto alpestre di tanti sproloqui profani,
crollare di schianto fra le sue braccia.
E dirle come uno spadaccino ferito:
Judith, mia cannella, mia tortora,
anch'io un tempo ero un critico, e molto stizzito,
ma ora, deogratias, la critica è morta.

1-4. Con ironia, sottolineata anche dall'apostrofe «amici», il poeta trova giustificazione nell'ubriachezza («ho alzato il gomito») al giudizio pungente verso i «critici», definiti fabbricatori di chiacchiere con una perifrasi che accosta il non comune «facitore», 'artefice', al colloquiale «ciarla» con effetto parodico.

5-6. *Vorrei... calce*: i gesti vagheggiati dal poeta ripetono con lieve variazione le stesse presenti nella lirica n. 25, vv. 10-11: «stringer le mani di vasellina di Kitty, / carezzare il suo viso che è spuma di fragole».

7. *alpestre*: l'aggettivo impreziosisce la metafora d'uso del «fiotto di parole». A livello fonico rafforza inoltre l'allitterazione «sproloqui profani». *sproloqui*: come «ciarle» è riferito ai discorsi dei critici, vittime della satira antiaccademica del poeta. Termini simili appaiono già nella lirica n. 7, dove dietro la figura dei «bacalari» possiamo intravedere gli stessi accademici «facitori di ciarle» qui presi di mira. Cfr. n. 7, vv. 8-10: «I farisei lo innaffiano di chiacchiera, / ne ha uditi di bacalari. / Nel brago del vaniloquio si inzàcchera».

8-9. *crollare... ferito*: alle due effusioni dei vv. 5-6 fa seguito, in una *climax* ascendente, l'immagine un po' teatrale del poeta che cade tra le braccia della ragazza «come uno spadaccino ferito».

10-12. *Judith... è morta*: l'ironia del componimento trova piena realizzazione nella sferzata del verso conclusivo, suggellata dalla locuzione latina «deogratias». La rima imperfetta *tortora/e* : *morta/e* è cara a Ripellino, che la riutilizza qui per la terza volta. Cfr. n. 7, vv. 15-17, S 69, vv. 14-17.

39

Teatro e pittura sono la cornice di questa lirica, che affronta il tema del conflitto fra la fedeltà per l'«unica donna» e l'attrazione nei confronti di «argentee donnine di pasta lunare» (v. 4), figure femminili giovani e provocanti che compaiono in altre occasioni all'interno della raccolta (cfr. nn. 73, 81, 84).

Il poeta personifica la propria tristezza nei consueti personaggi ed elementi del mondo teatrale, accomunati dalla capacità di comprendere in sé l'ambivalenza fra gioia e dolore, «pierrots», «pagliacci», «stracci sgargianti» (v. 2), simboli della sua poesia sempre in bilico fra un senso profondo di malinconia e un'ostentazione di colore e vivacità. All'interno di questa «masnada» si distinguono invece giovani donne che suscitano nel poeta un senso di tenerezza («ragazze dal muso di topo», v. 3) misto a un ben più spiccato desiderio («sguardi succhiosi», v. 10, «popolline mature», «bramose di darsi buon tempo», v. 11).

Queste figure, descritte come «gentiluzze» (v. 5), «desiderabili, desiderabili» (v. 6), assumono le sembianze di donne seducenti dei dipinti di Tiziano e Modigliani, contrapposte a vecchie zoppe che, come un ingombrante Super-Io, compaiono a frenare il poeta, ricordandogli della sua «unica». Il termine «fedeltà», ribadito due volte nelle sezioni centrali del componimento sotto forma di monito, è rappresentato come un obiettivo che si persegue con fatica, come il legno bruciato di uno strumento che ci si sforza di suonare ancora.

L'io lirico vive quindi una pesante contraddizione, che è in un certo senso da lui accettata nel finale. Egli desidera essere fedele alla sua donna, che rappresenta per lui tutta la vita, ma allo stesso tempo non rinnega («ma è bello», v. 28) i palpiti che «mille occhi di donne» provocano in di lui (v. 28), perché essi testimoniano una vitalità non ancora sopita e un contatto seppur remoto con la sua giovinezza («dai

margini verdi»).

In chiusura Ripellino, giocando sul confine labile tra finzione e autenticità, fa il verso a Pessoa con la rima *impostore* : *cuore* (vv. 27-30): forse proprio la poesia è il luogo in cui le finzioni vengono svelate, e le zone più intime dell'io, con tutte le sue contraddizioni, trovano voce.

Metrica: strofa di trenta versi in prevalenza composti. Due settenari (vv. 23 e 24), quattro decasillabi (vv. 25, 26, 27 e 29), due endecasillabi (vv. 6 e 28), tre dodecasillabi (vv. 1, 4 e 21), tre tredecasillabi (vv. 2, 15 e 16), due alessandrini (vv. 5 e 18). Rime di 20-25 *mani* : *Modigliani*, 23-26 *deve* : *breve*, 27-30 *impostore* : *cuore*. Rima ipermetra di 12-14 *fràssino* : *tassi*, rima identica di 18-22 *corvi*, in assonanza con 24 *corri*. Assonanze di 1-4 *masnade* : *lunare*, 3-5 *topo* : *fuoco*, 7-9 *fatica* : *vita*, 15-17 *salvi* : *Alpi*.

39.

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.
«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».
Dicono che la vita sia breve
e che il poeta sia un impostore,
ma è bello che mille occhi di donne

come semi di mele scintillino
dai margini verdi della città del tuo cuore. 30

1-2. *Nella mia tristezza… pagliacci*: circo e teatro sono evocati attraverso i personaggi del Pierrot e del pagliaccio (ad Arlecchino rimandano inoltre gli «stracci sgargianti»), in cui si trovano fuse gioia e tristezza, risata e malinconia, perciò assurte da Ripellino ad emblemi della propria poetica.

5. *gentiluzze*: il vezzeggiativo appare per la prima volta, con probabile intento parodistico, in Cavalcanti, *Rime* LI, vv. 7-8: «ed apparisse il dìe accompagnata / d'alcuna bella donna gentiluzza». Cfr. anche Aretino, *Dialogo*, p. 348: «Costui che io ti dico s'innamorò di una vaga cosettina: non perciò sì diminutiva che non si trovasse in letto, ma gentiluzza, tutta spirito e tutta grazia; e con certi suoi occhietti, con certi suoi risetti, e con alcuni atti, gesti e modi trovati dai suoi andari, aguzzava il core d'ognuno». *con occhi… fuoco*: cfr. Dante, *Inf*. III, 109: «Caron dimonio, con occhi di bragia».

6. *desiderabili*: particolare endecasillabo costruito sulla giustapposizione dell'identico termine sdrucciolo di sei sillabe. L'aggettivo ripetuto due volte è parola chiave della lirica, incentrata sul tema della seduzione femminile e del desiderio che insidia la «fedeltà» del poeta.

7. «*Fedeltà*»… *fatica*: il sofferto conflitto tra fedeltà e desiderio confessato in questo verso si rispecchia nell'opposizione tra l'«unica donna» (v. 9) e le «argentee donnine» (v. 4), «le altre» (v. 10). La parola «fedeltà» ritorna come monito rivolto al poeta al v. 18.

10-11. *tuffolotte*: paffutelle. Il termine raro è tratto da Aretino, *Dialogo*, p. 206: «dico che io aveva una putta che mi si morì di tredici anni, tuffolotta tuffolotta». *popolline*: piccoli seni. Cfr. Straparola, *Le piacevoli notti* III, V, p. 185: «sovente li dimostrava il poco rilevato petto, dove dimoravano due popolline che due pometti parevano». Il termine è caro in Ripellino: cfr. AB 22, v. 5: «la morbidezza di due popolline pienotte»; SB 139, p. 475: «dalla folta vetrina di popolline burrose e un po' pendule».

12. *Violante… rame*: allusione alla Violante, figlia di Jacopo Palma, amata da Tiziano e da lui raffigurata oltre che nel ritratto omonimo, anche in *Flora* e in *Amor sacro e amor profano*. La donna è caratterizzata dai capelli color biondo ramato.

13. *Kufstein*: città del Tirolo, in Austria. Il paesaggio tirolese è evocato anche ai vv. 16-17 tramite le «Alpi» e il termine tedesco «Alpenstock», 'bastone alpino'. Cfr. VIR, *La vecchina*, v. 83: «come manovratore alla stazione di Kufstein».

19-20. *Aquilia Zborowska*: riferimento al ritratto di Hanka Zborowska realizzato nel 1917 da Amedeo Modigliani, citato al v. 25. *guanti glacés*: guanti lucidi (dal francese *glacé*: gelido, ghiacciato). *collo lungo lunghissimo*: caratteristici dei ritratti di Modigliani sono i colli lunghi e affusolati, evocati espressivamente attraverso la ripetizione dell'aggettivo nel grado superlativo.

27. *poeta... impostore*: è chiaro il riferimento all'*incipit* della lirica di Fernando Pessoa, *Autopsicografia*: *O poeta é um fingidor* («Il poeta è un fingitore»). Sul tema dell'impostura cfr. n. 27, vv. 18-19: «Qualunque cosa io ti dica con moine e con finte, / non crederla: è solo una balla»; n. 24, v. 3: «Che brillío, che impostura, che giuoco».

42

Ripellino immagina che una bambola di pezza di nome Opsibeena, rotta e dimenticata in una cesta di giocattoli, possa riprendere a vivere per effetto delle arti magiche di un «nano-demiurgo» all'interno di un micro-universo che ricorda quello del racconto *Manichinia* (SBB, pp. 47-64). La bambola sarebbe senz'altro felice di tornare alla vita. Se, al contrario, la medesima possibilità venisse offerta da parte di Dio al poeta defunto, questi, anziché considerarla un'occasione di resurrezione, la riterrebbe una beffa. Come nel componimento 56 di *Notizie dal diluvio*, di cui qui si ripropone la riflessione («Vi piacerebbe resuscitare [...] / e perdere ancora una volta la vana partita?»), l'autore esplicita il proprio disincanto di fronte non già all'ipotesi della resurrezione in sé, bensì al suo presunto vantaggio, giacché pur sempre a morire siamo destinati.

La lirica si dipana in una coppia di ipotesi e procede per accostamento di immagini e parallelismi: alla coppia bambola/nano-demiurgo corrisponde provocatoriamente quella Iddio/poeta. Anche le costruzioni sintattiche sono simmetriche: l'ipotetica dei vv. 1-4 è replicata nei vv. 9-13 e i discorsi diretti del nano-demiurgo e di Dio sono entrambi introdotti dal gerundio «dicendo» (v. 2 e v. 10). Il ritmo è spezzato da brevi clausole (v. 13 e v. 20) che concludono la prima e la seconda parte della poesia.

Ad aggravare l'ipotesi della resurrezione così espressa si aggiunge la minaccia di una beffa perfino peggiore, espressa icasticamente nell'ultimo verso del componimento con il consueto sarcasmo: «Ci resta l'ibernazione». Il termine è in rima con «ripetizione»: la paura del poeta è dunque rappresentata, dopo la «frottola» (v. 18) che è la vita, la reiterazione della frottola stessa.

Metrica: strofa di venti versi liberi con numerose rime per lo più alternate. Trisillabo il v. 13, ottonari i vv. 12, 15 e 20, decasillabo sdrucciolo il v. 8, endecasillabi i vv. 10, 14, 18 e 19, dodecasillabi i vv. 7 e 17, tredecasillabo anapestico il v. 4. Rime di 1-3 *cenci* : *Lenci*, 5-7 *affollata* : *scacciata*, 11-13 *muffa* : *buffa*, 12-14 *ferale* : *giornale*, 15-17 *dispaccio* : *ghiaccio*, 16-19 *seppelliti* : *detriti*, 18-20 *ripetizione* : *ibernazione*. Rima per l'orecchio di 2-4 *Opsibeena* : *strullina*. Rima ipermetra di 6-8 *brúscoli* : *minuscolo*.

42.

Se un nano-demiurgo affiorasse da un maremagno di cenci,
dicendo a una bambola rotta: Hoplà, Opsibeena,
sarebbe felice la rossa di pezza, la Lenci,
di riprendere a vivere, bella e strullina.
Perché è come morta in quella cesta affollata
di cianfrusaglie, biscotti, scarabàttole, brúscoli,
da quando un paffuto Engelein l'ha scacciata
dal proprio paradiso minuscolo.
Se Iddio volesse rianimare la mia polvere,
dicendo: Torna a scrivere poesie,
va' dai tuoi figli già vecchi, risorgi dalla tua muffa,
dalla tua gerla ferale.
Che buffa.
Ma è vero ciò che racconta un giornale
in un grottesco dispaccio?
Che i nostri cadaveri, anziché seppelliti,
saranno racchiusi in cristalli di ghiaccio?
Che la frottola avrà ripetizione?
Dunque non finiremo fra i detriti.
Ci resta l'ibernazione.

1-2. *Opsibeena*: il nome è tratto da alcuni versi di Edward Lear, citati anche in SB 31, p. 192: «"C'era un Vecchio di Messina, - la cui figlia si chiamava Opsibeena": così Edward Lear in *A Book of Nonsense*». L'intero *limerick* è trascritto da Ripellino in AG 1972, c. 275: «C'era un vecchio di Messina, / la cui figlia si chiamava Opsibeena; / portava sulla testa un parrucchino / e cavalcava in groppa a un maialino, / con gran diletto di tutta Messina».

3-4. *la rossa di pezza, la Lenci*: riferimento alle famose bambole Lenci, dell'omonima società di ceramiche e fabbrica di bambole in panno fondata a Torino nel 1919. *strul-*

lina: sciocchina, da «strullo», tosc., forse variante di «citrullo». Il vocabolo desueto assume maggiore enfasi per la particolare rima per l'orecchio che forma col nome inglese «Opsibeena» (v. 2). Cfr. AB 10, v. 9: «Ma tu, mia strullina dai rossi pomelli», SFB, p. 160: «La promessa sposa, strullina e civetta, lascia cadere una pezzuola di trine», SB 139, p. 475: «la strullina infanta Ofelia».

5-8. *cianfrusaglie... brúscoli*: l'enumerazione è giocata su un fitto incastro fonetico in cui dominano le allitterazioni del gruppo consonantico *sc* e della *r*. Particolare sonorità è conferita anche dalla giustapposizione dei due sostantivi sdruccioli, il secondo dei quali ha tutte le consonanti in comune col primo: «*sc*a*r*a*b*àtto*l*e, *br*ú*sc*o*l*i». *scarabàttole*: pop., (dal latino *grabatum*, 'lettuccio'), masserizie, oggetti di poco pregio. *Engelein*: ted., «angioletto».

9-13. *Se Iddio... buffa*: il parallelismo con i vv. 1-4 è sorretto dalle anafore del «se» ipotetico e del gerundio «dicendo». *gerla ferale*: metafora per bara. Il termine «gerla», cesta troncoconica adattabile tramite cinghie alle spalle del portatore, è scelto per creare una corrispondenza con la «cesta» (v. 5) da cui risorge la bambola Opsibeena. *ferale*: lett., 'funesta', 'luttuosa'.

13. *Che buffa*: la reazione del poeta è opposta a quella della bambola: la resurrezione sarebbe, infatti, una «beffa», perché costringerebbe il poeta a morire di nuovo. A tale proposito cfr. ND 56, vv. 5 ss.: «Vi piacerebbe resuscitare [...] / e perdere ancora una volta la vana partita?». *buffa*: lett., 'beffa'. Cfr. Dante, *Inf.* VII, 61, XXII, 133.

18. *Che... ripetizione*: Ripellino usa «frottola» come predicato della vita non nel suo significato di «bugia», ma facendo riferimento all'omonimo genere poetico popolaresco della frottola, la cui caratteristica è l'affastellamento (lat. medievale *frocta*) di pensieri e fatti bizzarri senza nesso e talvolta quasi senza senso. La visione del poeta appare qui nichilista: se la vita è priva di significato, tornare a vivere non solo è inutile, ma è addirittura crudele.

19-20. *Dunque... ibernazione*: invece di finire tra i rifiuti, all'uomo resta la possibilità, tutt'altro che positiva, dell'ibernazione. Il finale ironico sembra capovolgere quello della poesia n. 70 di *Notizie dal diluvio*: «Resterò fra quei resti, come una Polonia ferita, / reliquia di un tirassegno deserto, / di una piccola fiera sfiorita. / Infine apparirà un pagliaccio sacro / con una racchetta a raccogliere / tutto quello che è ormai spezzato / e molle e senza ossa come la notte» (cfr. Roana 2002, p. 108, nota 31).

43

Numeri di un circo: due clown si cimentano in una sequela di cadute, «due diavoli» della stirpe di Arlecchino. Non sorprende perciò che i loro nomi siano tratti da una novella diavolesca dello Straparola (*Le piacevoli notti*, II, IV). I «due barilotti e villani» sembrano appartenere entrambi alla stirpe dell'augusto, il «clown balordo», che come scrive Starobinski, esprime «la plumbea gravezza della terra» ed «è incapace di levarsi in alto» perché «lo affascina il *gouffre d'en bas*» (cfr. SB III, pp. 87-89).

Ancora una volta Ripellino si rivolge con la seconda persona a se stesso, come nelle liriche nn. 4, 50, 67 e 78, in un'auto-esortazione a «non essere mesto», a trovare conforto al proprio umor grigio nella *clownerie*, nell'amato mondo del circo. Tutta la lirica è costruita su un'auto-conversazione, in cui domina la descrizione dei numeri comici svolti sulla pista. La struttura del componimento carica ineccepibilmente l'attenzione sul finale attraverso il repentino passaggio da una serie di lunghi versi composti agli ultimi sei versi più brevi. Il distico conclusivo sciorina due sentenze nello spazio di un ottonario e di un settenario. Qui i continui capitomboli dei due pagliacci sono assurti a immagine di una comune condizione esistenziale: «Viviamo nella caduta» (v. 16). Dopo aver ripetuto per più volte il verbo «cadere» (tre volte «cascano» in anafora, una volta «cade»), il sostantivo acquisisce grandissimo valore anche attraverso l'inevitabile rimando al concetto teologico. L'uomo vive nella «caduta», che significa lontananza da Dio, dal bene, esperienza del dolore e della morte. «Ma che almeno sia gaia». Siamo dunque di fronte a una dichiarazione di poetica: se il dolore è connaturato nell'uomo, non resta che esorcizzarlo con il riso, teatralizzando la vita e cercando in quella forma di resistenza al male che è la *clownerie* una fonte di gioia.

Metrica: unica strofa di diciassette versi. Ai primi undici versi molto lunghi (a parte un novenario e due decasillabi, gli altri sono tutti composti: 6+11, 8+6, 9+9, 8+8, 8+9, 9+8, 11+9, 11+5) seguono sei versi più brevi (un settenario, tre ottonari e due novenari). Rime di 3-7 *stornello* : *ombrello*, 8-10 *nani* : *villani*, 9-11 *voglia* : *spoglia*, 12-16 *polputa* : *caduta*, 13-17 *ghiaia* : *gaia*.

43.

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.
Bigoncio che semina forfora, in un gilè a rosse righine
e con stivali baffuti. Pancrazio che si trastulla,
nel suo frac nero di inchiostro, con un pedantissimo ombrello.
Cascano assieme a un nugolo di nani
e di moretti e di tedeschi. Non stare di mala voglia.
Cascano continuamente i due diavoli, i due barilotti e villani
dentro il pallone verdiccio di un circo, dentro una spoglia
stupidamente polputa,
in una conca di ghiaia.
Pancrazio si rialza e si spolvera,
Bigoncio si spolvera e cade.
Viviamo nella caduta.
E che almeno sia gaia.

1-2. *Non essere... verde*: la lirica inizia con un'esortazione rivolta a un 'tu' verosimilmente identificabile con il poeta stesso. Cfr. S 23, v. 1: «"Figlio d'Uomo, non essere ribelle"». *cascano... ridere*: la *gag* della caduta domina l'azione circense descritta dal poeta. Il verbo «cascano» è ripetuto tre volte nella lirica, in anafora ai vv. 8 e 10.

3. *Bigoncio... Stornello*: i nomi dei due clown sono ispirati a quelli dei protagonisti di una novella di Straparola (*Le piacevoli notti*, II, IV): il giovane «Pangrazio Stornello», dietro cui si cela il demonio sceso nel mondo per sposarsi, e «Gasparino Boncio», suo compare d'anello. Cfr. v. 10: «i due diavoli». *Pancrazio Stornello*: il personaggio è comparso già nella lirica n. 14, v. 16: «rilegge le lettere che le spediva Pancrazio Stornello». Cfr. inoltre

SBB, *Parapiglia*, p. 25: «Pancrazio Stornello, un testone pelato con setoline bianchicce come Uwe Johnson, in un'accollata tunica di reverendo».

4-7. *Allez hop*: fr., «Salta su». *tomboli*: non comune, per 'capitomboli'. *pedantissimo*: «Lasciamo [...] "pedantissimo ombrello", col sospetto, però, anzi quasi la certezza, che si tratti in realtà di un "pesantissimo ombrello"» (Pane-Vela 2007, p. 300).

8-9. *Cascano... nani*: la figura del nano rimanda al circo dei fenomeni da baraccone. Cfr. n. 13, vv. 11-12 («Tu pensi che scenderanno a ballare i tuoi nani / da fiera»), e soprattutto AB 46, v. 8: «tu, nano Bagonghi». *Non stare... voglia*: secondo imperativo negativo dopo l'incipitario «non essere mesto». Il poeta disapprova il proprio «malumore»: una simile esortazione negativa compare già in n. 18, vv. 17-21. *mala voglia*: nel senso di 'cattiva disposizione d'animo'.

10. *i due diavoli*: il sostantivo mette in risalto il legame tra i pagliacci e i loro più immediati antecedenti, le maschere degli Zanni di Commedia dell'Arte, il cui archetipico elemento diavolesco è più volte evidenziato da Ripellino. Cfr. S 27: «diavolería di arlecchini»; TA 126: «demonía della commedia dell'arte». *barilotti e villani*: entrambi i clown qui presentati appartengono alla categoria dell'«augusto», come dimostra la descrizione fisica e caratteriale. L'attitudine alla caduta è un altro tratto identificativo dell'augusto, o come lo chiama Ripellino, del «clown balordo, che esprime la plumbea gravezza della terra. 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 pappalasagne e dei guastafeste del teatro folclorico, è incapace di levarsi in alto» (cfr. SB III, p. 88).

11-13. *dentro il pallone... ghiaia*: i due clown, le cui tozze figure trovano corrispondenza nella forma a «pallone» del tendone da circo, si afflosciano nei loro vestiti ridicolmente rigonfi che attutiscono la caduta sulla ghiaia della pista. *polputa*: carnosa. Cfr. Marino, *Adone* XX, 357, v. 4: «largo petto, ampio sen, groppa polputa»; Tassoni, *Secchia rapita* I, 23, v. 2: «ch'era un omaccio assai polputo e grosso». L'aggettivo ricorre spesso in Ripellino: NGA, *Le nozze*, v. 8: «le spose, accanto a un fantoccio polputo»; S 71, v. 17: «fra le schiere polpute dei borghesucci in bombetta»; S 77, v. 11: «Ma voi polputi ostentate prosopopèa».

14-17. *Viviamo nella caduta*: la caduta comica del clown assume un valore metafisico, simboleggiando una condizione esistenziale che afferisce alla caduta dell'uomo nella teologia cristiana. *E che almeno sia gaia*: la sterzata conclusiva pone l'accento sulla

gaiezza, di cui il clown si fa latore in una rappresentazione che pure nel tragico («la caduta») affonda le radici. Lo stesso principio fa suo la poesia di Ripellino.

45

Ancora una volta, dopo le poesie 24 e 32, è affrontato da Ripellino il tema della propria scrittura. Il componimento si configura come un elogio della «mano» (alle mani era dedicata già una lirica di *Notizie dal diluvio*, la n. 7) e trae probabilmente spunto dalle parole dello storico dell'arte francese Henri Focillon: «La mano è azione: prende, crea e talvolta si direbbe che pensi» (*Elogio della mano*, p. 14). L'arte, tanto poetica quanto visiva, è una *techne* che richiede *sophia,* nel duplice senso originario di perizia tecnica e finezza intellettuale. La mano dell'artista, per Ripellino come per Focillon, è «mano operaia», un organo pensante e agente, e il poeta è un fabbro altamente specializzato, capace di plasmare il pensiero in forme concrete.

Il tatto è quindi naturalmente, più di ogni altro, il senso legato all'arte poetica, quello che ci permette di ritornare «a sequele di parole tangibili come oggetti» (DMS, p. 294). La mano del poeta, tuttavia, non scorre fluida e distesa nel lavoro di composizione, bensì «spasima», «raggrinzita» e «contorta» sotto «le sferzate del pensiero» (vv. 19-20). L'autore vuol sottolineare, infatti, la fatica insita nel lavoro della scrittura, espresso fuor di metafora come uno «sgobbare» che necessita di totale dedizione («trascurando la Pasqua e il Carnevale»).

L'insolita dichiarazione di poetica di questo componimento assume le sembianze di un'autoanalisi, condotta con toni a tratti severi e a tratti divertiti: la scrittura procede per Ripellino come un «patchwork», a metà fra una realizzazione pittorica, una costruzione linguistica, un lavoro di falegnameria, un'operazione di sartoria. Il denominatore comune è costituito, in tutte queste immagini giustapposte, dalla produzione di scarti e, soltanto di rado, di un prezioso gioiello.

L'affascinante Irina Petròvna Miroshnichenko è la seconda attrice ad essere citata nella raccolta dopo Milva (probabilmente Ripellino l'ha ammirata nel film del 1970

tratto dall'opera di Čechov, *Zio Vanja*, diretto da Andrej Končalovskij). I suoi ammalianti occhi castani fungono da oggetto di paragone con il «gioiello» che talvolta scaturisce dal «patchwork» del poeta. Tale presenza anticipa il tema teatrale che dominerà la lirica successiva (n. 46).

Metrica: strofa di ventisei versi di vario metro, per la maggior parte endecasillabi, di cui uno sdrucciolo (v. 20). Sono presenti anche un quaternario (v. 18), un senario (v. 14), un settenario (v. 17), un novenario (v. 23), tre decasillabi (vv. 15, 19 e 26) e due versi composti (vv. 24-25), entrambi costituiti da un senario e un novenario affiancati in uno schema ternario con accentazione fissa sul secondo elemento (vd. Introduzione, p. 31). Rime di 1-2-4-6 *pensiero* : *Pensiero* : *nero* : *pensiero*, 8-10 *zanzare* : *sgobbare* (in assonanza con 11 *Carnevale*), 9-13 *carta* : *mano-sarta*, 11-16 *Carnevale* : *penale*, 12-14 *vecchiaia* : *operaia*, 15-18 *maldestro* : *capestro*, 22-25 *fastello* : *gioiello*. Rima ipermetra di 21-23 *imbastendo* : *sbréndoli*. Assonanza di 24-26 *fogna* : *Petròvna*.

45.

Pensavano che fosse il mio pensiero,
spaziando nella Piazza del Pensiero,
piena di grandi pulpiti e di statue,
ad ammucchiare tanta carta, il nero
Ballast di erbaccia e di loglio e di cràuti.
Pensavano che fosse il mio pensiero,
il grigio negromante incappucciato,
a imbrattare di zampe di zanzare
specchi e giardini di candida carta.
Ed era invece la mano a sgobbare,
trascurando la Pasqua e il Carnevale,
senza cedere ancora alla vecchiaia,
la mano-ciabatta, la mano-sarta,
la mano operaia.
Ogni libro è un dannato, un maldestro
annaspío, un aspro bagno penale,
un convoglio di nausea,
un capestro.
Sotto le sferzate del pensiero
la raggrinzita, la contorta spasima
su un cavalletto colloso, imbastendo
stracci di sillabe, un rozzo fastello
di trucioli, un patchwork di sbréndoli,
obese parole, scurrili fonemi da fogna,
tra cui solo a volte balena un malioso gioiello,
come gli occhi di Irina Petròvna.

1-5. *Pensavano… pensiero*: l'intero periodo è ripetuto al v. 6. La parola chiave «pensiero» è in epifora ai vv. 2-6-19; forma, inoltre, poliptoto con il verbo incipitario «Pensavano». *il nero… crauti*: forte l'*enjambement* tra aggettivo e sostantivo che dà rilievo al termine inglese «Ballast», ossia il pietrisco utilizzato per le massicciate ferroviarie. Il «Ballast» ci conduce alla metafora ferroviaria più volte utilizzata per indicare i propri versi (cfr. poesie nn. 52 e 75). Il polisindeto accresce il senso di ammucchiamento caotico su cui si fonda la scrittura.

6-9. *a imbrattare… zanzare*: l'accentuata sonorità dell'endecasillabo è conferita dalla compresenza dell'omeoteleuto «imbrattare… zanzare» (inoltre in assonanza con «zampe») e dell'allitterazione della *z* («*z*ampe di *z*an*z*are»). *candida carta*: l'allitterazione dà risalto al bianco della pagina, in contrasto col nero della scrittura evocato al v. 8 dall'espressione «zampe di zanzare».

10-14. *Ed era invece…*: la frase avversativa si collega a quella ripetuta al v. 1 e al v. 6 ed oppone al «pensiero» la «mano», seconda parola chiave della poesia anch'essa ripetuta per quattro volte con perfetta simmetria. Il poeta sottolinea la fatica della scrittura, vista nella sua componente manuale, intrinsecamente connessa e non secondaria a quella intellettuale. *senza cedere… vecchiaia*: l'impulso alla scrittura è sorretto dallo strenuo desiderio di vivere che non cede, nonostante il disinganno e l'affanno della «vecchia». Cfr. n. 70, v. 11: «Scrivo a vànvera per non morire». *la mano-ciabatta… operaia*: la *climax* ascendente designa la mano dapprima come una «ciabatta» (elemento che inserisce in una cornice domestica il lavoro del poeta) in quanto essa è il sostegno tramite cui «avanza» la scrittura. La composizione è simile a un ricamo, perciò la mano è anche «sarta». Infine in posizione di rilievo, ad occupare l'intero spazio del verso, vi è la definizione di «mano operaia». Si tratta probabilmente di una citazione da Focillon, che parla di «mano operaia» in riferimento a quella del dottor Tulp nel dipinto di Rembrandt, *Lezione di anatomia* (cfr. *Elogio della mano*, p. 14).

15-18. Enumerazione metaforica in *climax*. Forte l'*enjambement* tra il v. 15 e il v. 16. La scrittura domina totalmente l'autore, al punto da farlo sentire in prigione («bagno penale»), o peggio con una corda da impiccagione («capestro») tesa al collo. Il tema della fatica nella scrittura è già emerso nel componimento n. 22, v. 4: «ma quanta fatica, mio Signore, c'è sotto». Cfr. FA, *Congedo*, p. 205. *convoglio di nausea*: cfr. Emilio Praga, *Poesie*, *Noli*, v. 19: «mi seguiva un convoglio di dolori». Cfr. inoltre FA, *Non perdere il tuo cappello di mago*, v. 1: «Ho nausea, ho pudore, ho paura di scrivere».

19-21. *Sotto... colloso*: da «operaia» la mano subisce un ulteriore declassamento e il suo rapporto con il «pensiero» è ora descritto nei termini di quello tra schiavo e padrone. Con il riferimento al «cavalletto colloso» inizia la sovrapposizione tra scrittura e arti visive, proseguita ai vv. 22-23. *spasima*: cfr. la paronomasia di ND 7, v. 13: «Mani che smaniano».

21-24. *imbastendo... da fogna*: l'armamentario retorico conferisce enfasi ai versi con due *enjambement* consecutivi, un'enumerazione che poggia su tre sostantivi sdruccioli («sillabe», «trucioli», «sbréndoli») e le allitterazioni di *r*, *s* e *c*. Le immagini sinonimiche afferiscono alla visione della scrittura come *collage* e centrale è l'utilizzo del termine inglese «patchwork». Cfr. SFS, p. 72: «Il testo è un contesto, un'orditura, una tessitura». *stracci di sillabe*: compare nuovamente la metafora dello straccio già impiegata varie volte (cfr. soprattutto n. 24, v. 8-12: «Quanta smaniosa tensione / per affrancarsi dai lacci / dei tenaci svolazzi, dall'infezione / di ignobili croste e di stracci»; n. 32, v. 1: «gli stracci dei versi»). *obese parole*: parole ampollose. Il riferimento è al ricco ornato retorico e alle preziose scelte lessicali che caratterizzano i suoi versi. Cfr. n. 4: «pingui parole», NGA, *Vivere è stare svegli*, v. 11: «gonfie parole». *scurrili fonemi da fogna*: oltre a sottolineare l'importanza dell'elemento fonico nel proprio verso, qui esemplificato tramite l'allitterazione, l'autore ci conduce nuovamente con la metafora alla poetica del *collage*, del riutilizzo dello scarto. Cfr. n. 52: «cigolanti ferrovie di fonemi»; n. 75: «l'incastro ferroviario dei suoi aspri fonemi».

25-26. *tra cui... Petròvna*: fulminea la similitudine tra il balenio degli occhi dell'attrice russa e l'improvvisa apparizione di un «gioiello» in mezzo al ciarpame delle parole adunate dalla mano sulla tela poetica. Lo stridore dell'assonanza tra il cognome esotico «Petròvna» e il prosaico «fogna» del v. 24 va confrontato con la rima *cetrulla* : *Schygulla* (n. 86, vv. 14-15). Cfr. n. 8, 5-6: «Sempre da un Nichts di luridi detriti / vien fuori un Etwas malioso, sebbene un po' buffo».

46

Seconda delle tre poesie che ruotano attorno al teatro di Strehler (nn. 16, 46 e 71). Se nel componimento n. 5 di *Sinfonietta* Ripellino immaginava di inviare il proprio *curriculum* per essere assunto nella compagnia di Krejča, adesso è addirittura il regista triestino a chiamarlo sulla «ribalda ribalta» in una gelida notte invernale. Il poeta però vorrebbe recitare solo in leggere «operette» e rifiuta la proposta di un «dramma così sciagurato», per non accrescere tramite lo spettacolo la propria sofferenza (cfr. Roana 2002, p. 118). Eppure il teatro ha su di lui un'attrattiva misteriosa cui è difficile resistere. Si affaccia sui versi una dimensione onirica, allucinatoria, propria della rappresentazione teatrale. Ma qui il sogno è piuttosto un incubo e, soprattutto nelle strofe 5, 6 e 7, il poeta è avvolto dall'angoscia di «scivolare nel bàratro» di un «palcoscenico senza confini» tra finzione e realtà. Questa volta è l'attrice Giulia Lazzarini (nella poesia n. 16 era Milva) a evocare con i suoi «gorgheggi spettrali» l'immagine della morte, a cui si associa la minaccia del nulla attraverso il chiaro riferimento a *Il corvo* di Edgar Allan Poe. La tensione metafisica presente nel componimento trova la sua *acme* nella supplica a Dio da parte del poeta affinché i galli cantino per svegliarlo dall'ipnosi della «notte-teatro». Con una costruzione ad anello il poeta rimarca nell'ultima strofa, in cui il tono si stempera nell'ironia, il suo rifiuto alla tragedia proposta da Strehler.

La struttura stilistica è molto elaborata. La musicalità della quartina a rime alternate è arricchita da una grande varietà metrica e dalla ricercatezza delle rime, spesso imperfette e sdrucciole, che contemplano dal popolaresco «Cribbio» all'inglese «whisky», dal cognome dell'attrice «Lazzarini» al prezioso epiteto «Pàllade» della dea Atena. La trama fonica è arricchita da numerose allitterazioni e in particolare dal-

le paronomasie «ribalda ribalta» (v. 4), «taràntole… ràntolo» (rima 13-15) e «gorgo… sgorgano… gorgheggi» (vv. 17-20).

Metrica: otto quartine di versi di varia lunghezza, dal settenario (v. 16) al verso di quattordici sillabe, formato da un ottonario sdrucciolo e un senario affiancati (v. 18). Sono endecasillabi i vv. 14, 17, 19, 21, 22, 28. Ogni quartina è a rime alternate, in alcuni casi sostituite da assonanze o consonanze (2-4 *artica* : *ribalta*, 5-7 *ludibrio* : *Cribbio*, 10-12 *gelido* : *candele*, 17-19 *gorgo* : *sgorgano*, 22-24 *Pàllade* : *galli*, 26-28 *invischia* : *whisky*). Rima per l'occhio di 25-27 *notte-teatro* : *bàratro*.

46.

È inutile che il conte Strehler mi chiami
nell'orrida notte quasi artica
tra uncini e cappi e cordami
sulla ribalda ribalta.

Non voglio espormi al ludibrio
tra parvenze di raso e broccato,
tra i suoi «Merda» e i suoi «Cribbio»
in un dramma cosí sciagurato.

Non voglio udir l'urlo di bestie ferite,
il mugghio del vento gelido,
che dalle quinte imputridite
soffia sui ciuffi delle candele.

Il palcoscenico brulica di taràntole,
battono i denti dal freddo le ore,
non voglio sentire il ràntolo
di una lady che muore.

Cado dal sonno nel sonoro gorgo
di un palcoscenico labile e senza confini,
dove con gocciolío di perle sgorgano
i gorgheggi spettrali della Lazzarini.

Ma resisto, non voglio recitare,
starnazza un corvo sul busto di Pàllade.
Dio, fa' che si mettano a cantare

al piú presto, al piú presto gli stupidi galli.

Mi dibatto tra i lacci della notte-teatro,
in cui il nero von Strehler mi invischia,
ho paura di scivolare nel bàratro
tra piume di gufi e tanfo di whisky.

È inutile che il conte austriaco mi inviti.
Andrò da lui solamente se mi promette
che, invece di tragici riti,
mi offrirà sfarfallío di operette.

1-4. Il tema dell'invito a recitare ritorna, sempre legato alla figura di Strehler, nella poesia n. 71. Già dalla prima quartina si crea il legame tra teatro («ribalta») e «notte», tema chiave della lirica. *conte Strehler*: cfr. n. 16, nota ai vv. 4-5. *orrida notte quasi artica*: i due aggettivi sdruccioli con allitterazione della *r* («orrida», «artica») traducono sul piano sonoro l'atmosfera cupa e angosciosa che di frequente avvolge la notte nella raccolta (cfr. n. 32, nota v. 9). La notte invernale è paragonata a quella artica per il freddo, ribadito ai vv. 10 e 14 («il mugghio del vento gelido», «battono i denti dal freddo le ore»). Vi è però anche un riferimento al lunghissimo periodo di oscurità che avvolge la Terra ai circoli polari duranti gli equinozi. Per il legame notte-freddo cfr. n. 31, v. 1: «Si appressano gelide tenebre»; n. 50, vv. 13-14: «nella luce palustre della tua notte che avanza, / avrai tanto freddo».

4. In posizione forte a chiusa di quartina la paronomasia «ribalda ribalta» sottolinea l'invito a salire sul palco rivolto all'autore, abituato, in quanto anche critico teatrale, a «vivere sotto una ribalta» (VIR, *Teatro, e ancora teatro, è la mia sorte*, v. 10).

5-8. *Non voglio...*: l'espressione è ripetuta in anafora ai vv. 9 e 15. *espormi al ludibrio*: la paura del «ludibrio», al cui pericolo si espone il poeta come il clown, è strettamente connessa al tema teatrale e del circo, sin dalla prima raccolta (cfr. NGA, *Teatro*). *tra... «Cribbio»*: l'uso saltuario del turpiloquio è caratteristica che si amplifica nelle ultime raccolte ripelliniane. Cfr. nn. 5, 12, 29 («zoccole», «merda», «puttana»), ND 6 («baldracca»), S 22, 45 («merda»), AB 7, 17 («rompiballe», «merda»).

9-12. *il mugghio del vento*: l'uso del sostantivo derivato dal verbo onomatopeico «mugghiare» risente del famoso passo dantesco (*Inf.* V, 29-30: «che mugghia come fa mar per tempesta / se da contrari venti è combattuto»). *quinte imputridite*: «quinte» è termine specifico dell'architettura teatrale che indica i diaframmi verticali di stoffa o tela, che costituiscono la delimitazione prospettica della scena. Cfr. NGA, *Apologo*, v. 9: «Dietro le quinte incrostate di muffa», AB 67, vv. 5-6: «Ti immagino dentro un teatrino muffito, / in un'accigliata cantina». *soffia sui ciuffi*: l'allitterazione della fricativa rafforza il tessuto sonoro della quartina, incentrata sulla sfera uditiva come dimostrano i termini «udir», «urlo» e «mugghio». *ciuffi delle candele*: la metafora indica gli stoppini o più probabilmente la fiamma che costituisce la 'chioma' della candela.

13. *Il palcoscenico... taràntole*: i tre sdruccioli giustapposti creano un'accelerazione ritmica, che traduce sul piano fonosimbolico il movimento concitato della «tarantola», suggerito anche dal verbo «brulica». *battono... le ore*: il ritmo è ora spostato su una perfetta sequenza dattilica. *non voglio... muore*: il sostantivo «ràntolo» forma una rima paronomastica con «tarantola» del v. 13. La «lady che muore» sembra ricondurci al teatro shakespeariano, a cui potrebbe riferirsi dunque il «dramma cosí sciagurato» evocato al v. 8.

17-20. La quartina si caratterizza per un fitto gioco retorico. Incontriamo la paronomasia «sonno nel sonoro» (v. 17) e la paronomasia «sgorgano / i gorgheggi» (vv. 19-20), rafforzata oltre che dalla posizione in *enjambement* anche dalla rima etimologica con «gorgo» (v. 17) e dall'allitterazione con «gocciolío». L'immagine metaforica del «gocciolío di perle» evoca inoltre con precisione la limpidezza di suono e il virtuosismo nel canto della Lazzarini (in una recensione teatrale del 1973 Ripellino apprezza l'attrice per la sua «vocetta da grillo». Cfr. SB 47, p. 240). L'aggettivo «spettrali» ci rimanda all'area semantica della tragedia ed è connesso al «rantòlo / di una lady che muore».

21-24. *Ma resisto... recitare*: ancora una volta è ripetuto il «non voglio» che insieme alla congiunzione avversativa di inizio verso segnala la resistenza del poeta al richiamo quasi ipnotico del palcoscenico. *un corvo... Pàllade*: il verso è una chiara citazione da Poe, *Il corvo*, v. 41: «Perched upon a bust of Pallas». Il riferimento trascina con sé l'atmosfera angosciante della lirica in cui l'uccello è cupo messaggero del Nulla. Per la citazione da Poe, cfr. anche S 6, vv. 13-14: «Che importa se singhiozza dal sagrato / un nevermore, un corvo abbandonato». *Dio... galli*: in risposta alla metafisica negativa simboleggiata dal corvo, assume maggiore risalto per opposizione, la supplica dei vv. 23-24 in cui il poeta si rivolge a

Dio affinché i «galli» cantino al più presto per annunciare il giorno e porre fine alla «orrida notte» (v. 2).

25-28. *notte-teatro*: la coppia sostantivale condensa la sovrapposizione presente in tutta la lirica tra la notte e il teatro (che si connota come teatro tragico), entrambi collegati nella mente del poeta alla paura dell'ignoto, del nulla, della morte (di cui il gufo è messaggero) e della perdita di coscienza (che è simile a quella dell'ebrezza, evocata dal «tanfo di whisky»). La «notte-teatro» è significativamente in rima per l'occhio con «bàratro». Il teatro svolge un fascino pericoloso per il poeta che ha timore di precipitare nel suo «gorgo». *von Strehler*: il prefisso tedesco tipico dei cognomi nobiliari è qui anteposto scherzosamente a quello del regista, di origine austriaca, poiché nativo di Trieste. Cfr. v. 29: «il conte austriaco».

29-32. L'ultima strofa, che riprende con una costruzione circolare la prima ripetendo il v. 1 con una variazione, chiude con un'atmosfera ironica la lirica. Il poeta accetterà l'invito di Strehler solo se gli proporrà spettacoli leggeri («sfarfallío di operette») e non tragici. Come scrive Roana, infatti, egli vive (già solo come critico) «così intensamente lo spettacolo teatrale da non desiderare per suo tramite un aumento della propria sofferenza» (Roana 2002, p. 118).

48

Con tono divertito e quasi sfrontato, Ripellino gioca a nascondino con la Morte, la cui raffigurazione caricaturale trae ispirazione dal quadro *Angelus Novus* di Paul Klee («Come un angelo di Klee dagli occhi cavi», v. 1). A differenza del dipinto di Klee, tuttavia, in cui l'angelo sembra spiccare il volo per allontanarsi, lo slancio della morte è qui proteso in avanti, nel tentativo di afferrare proprio il poeta. La «consorte del Becchino», infatti, è descritta come insoddisfatta dei grami doni offerti dal suo «frollo marito» («beccatelle») e dunque colta nell'atto di rincorrere, con un'immagine a tratti esilarante, il ben più desiderabile poeta. Egli, d'altra parte, mostra con orgoglio di non essere ancora carne da putrefazione e di riuscire ad eludere fieramente l'incontro fatale, nascondendosi in vario modo. L'inseguimento dello scrittore da parte della morte è dunque rappresentato nei termini di un comico tentativo di seduzione, unilaterale, da parte di una donna ributtante allo sguardo e all'olfatto, rifiutata con disprezzo e decisione («Non mi farò imbecherare / da te, Impurità e Befanìa»). D'altra parte l'ironia è ottenuta attraverso un lessico che afferisce in gran parte alla sfera culinaria («melanzana», v. 5; «beccatelle», v. 9; «crocchetta», v. 20), ad indicare che l'amplesso ricercato dalla morte è, in realtà, un tentativo di 'divorare' il poeta.

La fuga dalla morte è un *topos* all'interno della raccolta. Nella lirica n. 6, in particolare, Ripellino afferma: «la sposa del becchino con troppa / dolceria mi sussurra: "Amor mio"». E con analoga ironia, nel componimento n. 27, egli confessa di adottare continui camuffamenti per ingannare l'avversaria («Se io venissi da te a raccontarti / che senza tregua cambio il mio trucco / perché la morte non mi riconosca»).

Metrica: strofa di venti versi di vario metro. Un senario (v. 8), due ottonari (vv. 10 e 11), tre novenari (vv. 7, 15 e 16), quattro decasillabi (vv. 6, 12, 14 e 20), un endecasillabo (v. 5), un dodecasillabo (v. 1), tre tredecasillabi (vv. 2-4), cinque versi composti (8+6, 11+7, 8+8, 9+6, 10+6). Presenta uno schema di rime molto libero: ABABCDECFEFGHDGHIEIE, in cui A è ipermetra (*cavi* : *gravida*) e I è scempia (*fuoco* : *ciocco*).

48.

Come un angelo di Klee dagli occhi cavi
mi corre dietro la consorte del Becchino,
in una lunga pelliccia lugubre e gravida,
che va perdendo l'imbottitura di crino.
Sembra una melanzana spiaccicata
il suo volto intriso di malizia.
Eh no, non di rogna ha prurito
la malmaritata
e non può certo appagarsi delle beccatelle
di cosí frollo marito.
Ma dalle putride ascelle,
dalle cosce di legno di bare
emana tanfo di fiori avvizziti e di argilla stantia
l'ambasciatrice della Nigrizia.
Non mi lascerò imbecherare
da te, Impurità e Befanía.
Mi corre dietro e non sa che io manipolo il fuoco
e cammino sui tizzi accesi. Non sa, la civetta,
che mi infilo nei buchi del ghiaccio, che non sono un ciocco
e nemmeno una floscia crocchetta.

1. *Come un angelo... cavi*: riferimento al dipinto di Paul Klee *Angelus Novus* (1920), in cui un angelo stilizzato con le ali dispiegate e gli occhi incavati nelle orbite appare in procinto di allontanarsi da qualcosa. Cfr. n. 35, v. 14: «disperato arcangelo che fugge». Il pittore tedesco è citato più volte nei versi di Ripellino: in NGA, *Epistola al signor Perilli* (v. 7: «era tornato da tempo con un veliero di Klee»), in FA 17 (v. 4: «guardare i quadri di Klee»), in ND 71 (v. 7: «favoletta di Klee»), in VIR, *Sopra una macchina inutile* (v. 9: «Figlia di Klee»). L'*incipit* con l'avverbio comparativo «come» è usato anche nelle liriche nn. 30 e 71.

2-4. *consorte del Becchino*: personificazione della morte. Cfr. n. 6, vv. 5-6: «la sposa del becchino con troppa / dolceria mi sussurra: "Amor mio"».

5-6. La carica espressionista del paragone è rafforzata dall'impiego del verbo onomatopeico «spiaccicare». Molto impiegato nella raccolta è anche il simile «appiccicarsi» (cfr. nn. 20, 40, 47 e 62).

7-10. *beccatelle*: diminutivo di «beccate», pezzetti di carne che si lanciavano in aria al falcone. *frollo*: in senso figurato, 'fiacco', 'svigorito'. Cfr. Nievo, *Confessioni*, XII, p. 532: «frollo fidanzato».

11-14. *Ma... stantia*: il «tanfo di fiori avvizziti», insieme ai termini «putride» e «bare», rievoca il mondo cimiteriale a cui è legata la professione del becchino. *Nigrizia*: raro, 'nerezza'. Il nero simboleggia qui il lutto, la morte, ma per comprendere a pieno il significato dell'epiteto attribuito alla «moglie del Becchino» bisogna considerare il valore conferito da Ripellino al termine «negritudine», di cui «Nigrizia» costituisce una variante. A tale proposito cfr. n. 16, nota v. 6.

15-16. *imbecherare*: pop. tosc., 'infinocchiare', 'raggirare'. *Befanía*: variante antica e popolare di «Epifania». Va inteso qui come 'ciò che è proprio della Befana', considerando implicita l'analogia tra la Befana e la «moglie del Becchino» per la comune bruttezza.

17-18. *Mi corre dietro*: il primo emistichio del v. 17 replica quello del v. 2. *manipolo... accesi*: il poeta torna a difendersi dall'inseguimento della Morte attraverso le virtù della giocoleria e in particolar modo della manipolazione del fuoco e della pirobazia, che afferiscono alla maschera del poeta prestigiatore. Per Ripellino, come già per Palazzeschi, la poesia è fiamma («fiammella» è, infatti, parola chiave della raccolta) e di conseguenza il poeta è colui che gioca col fuoco e lo governa. Per l'identificazione col fuoco, si veda la poesia n. 53 in cui l'io lirico si definisce «tremula fiamma» e «incendio che danza». Cfr. inoltre le metafore connesse con la composizione poetica nei componimenti n. 16 («tener desta la fiacca fiammella») e n. 86 («Sonare su un violino in fiamme»). *la civetta*: secondo epiteto attribuito alla «moglie del Becchino» per via del simbolismo connesso alla morte, di cui è tradizionalmente caricato tale uccello notturno.

19-20. *mi infilo... ghiaccio*: oltre a «manipolare il fuoco», il poeta ha familiarità con il suo elemento opposto, il ghiaccio, che viene da lui utilizzato in maniera comica come nascondiglio. *non sono... crocchetta*: la sterzata ironica del finale raggiunge il culmine nelle ultime due immagini proposte dal poeta con tanto di rima *civetta* : *crocchetta* che smorza tutta l'atmosfera di mistero e di lutto connessa all'uccello rapace. Se il «ciocco» rappresenta

la rigidità di una goffa ebetudine, la «floscia crocchetta» all'opposto è simbolo di rammollimento, di mancanza di vigore: ma il poeta-prestigiatore non è affetto né dall'una né dall'altra debolezza. *floscia*: il lemma è tematico nella raccolta e connesso al deperimento della vecchiaia. Cfr. n. 53, v. 7: «fantasma affflosciato»; n. 66, v. 21: «ogni flaccida vecchia che si affloscia»; n. 85, v. 10: «sacco floscio che sempre risale a galla».

49

Il tema della morte è affrontato ora in una prospettiva trascendente e appare per la prima volta un sentimento di fiducia nei confronti di Dio da parte dell'io lirico. Tuttavia il vagheggiato arrivo in Paradiso non è così semplice ed egli si domanda come farà a salire «la lunghissima scala», la stessa vista in sogno da Giacobbe nella *Genesi* (23, 23), con i suoi «capogiri» e il suo «affanno». Al tema della malattia si accompagna anche quello del «ludibrio», di cui il poeta si immagina vittima da parte degli «angeli dalla faccia storta», come al solito figure poco positive nell'immaginario ripelliniano (cfr. S 81, AB 65). Lo scrittore è emarginato dagli angeli «sani», che assumono parvenze di dolciumi, quasi a rammentargli per scherno anche l'altro suo male, il diabete. La condizione di diversità causata dalla malattia permane nell'aldilà, come si osserva anche nel componimento n. 74, in cui sempre un angelo gli domanda come egli abbia fatto a vivere con un solo polmone.

Il poeta, per evitare il disprezzo di Dio, si ripromette di portargli in dono una copia del suo ultimo libro. Ma non si fa illusioni: sa bene che il Signore preferirebbe in offerta «un canestro di fragole di Nemi». Il finale capovolge così quello di una poesia di Majakovskij, *Eppure*, tradotta da Ripellino nell'antologia del 1954, in cui di fronte al dono Dio si commuove e va in visibilio. Qui, invece, con la consueta ironia l'autore denuncia la trascuranza della propria opera, che non incontra il gradimento neppure dell'Altissimo, ma non di meno è caparbiamente offerta come il proprio dono migliore.

Metrica: strofa di quindici versi oscillanti tra le undici e le sedici sillabe. Un endecasillabo (v. 15), sei dodecasillabi (vv. 1, 4, 5, 6, 11 e 14), tre tredecasillabi (vv. 8, 9 e 13), un alessandrino (v. 7) e quattro composti (vv. 2, 3, 10 e 12). Ricercato lo schema rimi-

co: ABCBACDEFGHEFGH. F è imperfetta (*ludibrio* : *libro*), H ipermetra (*trèmiti* : *Nemi*). Soltanto D (v. 7) è irrelata.

49.

Quando l'aria diverrà fecciosa e nera,
ci sarà Dio a farmi luce negli ànditi bui,
anche se alcuni angeli dalla faccia storta
vorranno tenermi lontano da lui,
quasi io fossi scappato da una galera,
lasciarmi nel freddo del cosmo, alla porta.
Ma come salirò la lunghissima scala,
trascinando la mia valigia di cartone,
coi miei capogiri divenendo ludibrio
degli angeli sani di marzapane e giulebbe,
io senza-fiato, con l'affanno, coi trèmiti?
Perché Dio non mi spregi come un emigrante cafone,
gli porterò una copia del mio ultimo libro,
sebbene io sappia che piú gradirebbe
un canestro di fragole di Nemi.

1-2. *fecciosa*: caliginosa, sporca. Cfr. Gozzi, *Memorie*, p. 219: «Viddi l'aere divenuto feccioso». L'aggettivo è usato due volte anche da Aretino in *Ragionamento*, p. 65; *Dialogo*, p. 233. *ci sarà Dio...*: Dio è stato già nominato otto volte nelle precedenti liriche (cfr. nn. 13, 18, 24, 31, 38, 39, 42, 46), ma solo ora a un sentimento di opposizione (cfr. n. 13) o di sfiducia (cfr. n. 31 e n. 42) nei suoi confronti, si sostituisce uno di fede, che viene però presto incrinato dal seguente periodo concessivo.

3-6. *anche se... lui*: al contrario di Dio, gli angeli non sono benigni nei confronti del poeta. Gli angeli appaiono come figure negative già in S 81, v. 9: «gli angeli sono pesanti e importuni». Inoltre nella lirica precedente, n. 48, vv. 1-2: «Come un angelo di Klee dagli occhi cavi / mi corre dietro la consorte del Becchino». Cfr. anche AB 65, v. 4: «Vi si incontrano angeli sempre più stolidi».

7-11. *Ma come... scala*: riferimento alla scala che conduce al cielo nel sogno di Giacobbe. Cfr. *Genesi* 28, 12: «Fece un sogno: una scala poggiava sulla terra, mentre la sua cima

raggiungeva il cielo; ed ecco gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa». *valigia di cartone*: il poeta sale la scala con la valigia povera tipica degli emigranti italiani di inizio Novecento. Vd., infatti, v. 12: «come un emigrante cafone». *coi miei... trèmiti*: l'arrivo in Paradiso del poeta è ostacolato dalla sua malattia polmonare che gli rende difficile percorrere la «lunghissima scala». La fatica si accompagna alla vergogna, dovuta allo scherno degli «angeli sani». *di marzapane e giulebbe*: gli angeli assumono parvenza di dolciumi per beffa, rammentando al poeta l'altra sua malattia, il diabete. Cfr. n. 60, v. 10: «corpulenti mostri rigonfi di zucchero». *io senza-fiato*: cfr. n. 22, v. 9 «fantasio sfiatato».

12-15. *Perché Dio... libro*: il poeta progetta di portare in offerta al Signore una copia del suo ultimo libro. *sebbene io sappia...*: l'ironico finale, che pone l'accento sulla scarsa fortuna della propria opera poetica, capovolge quello di una poesia di Majakovskij, *Eppure*, in cui l'autore russo descrive un Dio estasiato dal proprio libro di versi: «E Dio romperà in pianto sopra un mio libricino! / Non parole, ma spasimi appallottolati; / e correrà per il cielo coi miei versi sotto l'ascella / per leggerli, ansando, ai suoi conoscenti» (PRN, p. 247). *un canestro... di Nemi*: le fragole di Nemi, comune dei Castelli Romani, furono rese celebri dalla canzone in dialetto romanesco *'Na gita a li castelli* di Franco Silvestri (1926), portata al successo da Ettore Petrolini. Il nome del paesino ritorna nella poesia n. 52 nei consigli rivolti al poeta da una signora dell'alta borghesia romana («Si affretti / a comprare un bel pezzo / di terra sul lago di Nemi»).

50

Proprio l'ultima lirica di *Das Letze Varieté* è quella scelta da Ripellino per la copertina del libro, ed è quindi da lui sentita come particolarmente rappresentativa della raccolta. Come nelle poesie nn. 4, 43 e 81, il poeta dialoga con se stesso, per dare forma alla propria consapevolezza che il tempo avrà la meglio su di sé e lo muterà drammaticamente, facendolo sfilare «dalla stretta / cruna della rivolta» (vv. 1-2).

Il tema della vecchiaia, ricorrente all'interno di tutta la silloge (cfr. nn. 1, 33, 62, 68, 73), è qui affrontato attraverso un richiamo majakovskijano, seppure in una prospettiva rovesciata. La fiducia del poeta russo di non soccombere al conformismo («Spero, / ho fiducia / che non verrà mai / da me / l'ignominioso bonsenso», *Frammento*, vv. 14-18) diventa lo sconforto di una constatazione semplice, che sembra non lasciare spazio ad altri possibili scenari: l'incedere del tempo e l'avanzare dell'età cancelleranno l'entusiasmo, la caparbietà della «rivolta» intellettuale del poeta contro la mentalità borghese, il «fastidioso Buon Senso» (v. 5), contro la mercificata società dei consumi ed il filisteismo, con cui da sempre è fieramente in dissidio. Non c'è più fede nel futuro, perché il futuro manca, perché la vita è agli sgoccioli, come si evince dagli ultimi «detriti» in cui l'autore cerca la felicità (v. 8).

All'immagine del poeta in rivolta presente in diverse poesie (cfr. nn. 2, 26 e 38) subentra quella del guerriero che getta gli «spallacci» (v. 9), che abbandona la battaglia, stanco di lottare e ormai disilluso, perché sa di essere destinato anche lui a ripiegare nel conformismo degli «oggidiani», i lodatori del tempo passato a scapito della costruzione del presente. L'anafora «pian piano» dei vv. 1 e 6 sottolinea il progressivo e lento adagiarsi in tale condizione.

Invecchiamento significa, al contempo, perdita: da qui l'immagine del rimpicciolimento, dell'impoverimento, l'abbandono della corazza («gli spallacci dorati»). Il

poeta rimane nudo, spogliato di tutto, sul «lastrico verde», al freddo della «notte che avanza» nel suo novembre della vita, come nel gelo di Varsavia che diventa, come già nella prima raccolta, simbolo della «morte autunnale» del poeta (cfr. NGA, *La notte di Varsavia*).

Metrica: strofa di quattordici versi di metro vario: un settenario (v. 2), un novenario (v. 7), due decasillabi (vv. 10 e 11), due endecasillabi (vv. 4 e 5), due dodecasillabi (vv. 6 e 12), un tredecasillabo (v. 1) e i restanti composti (12+3, 6+8, 10+5, 7+8). Le rime seguono lo schema: ABABCDCEFEGDFG, in cui A è sostituita da un'allitterazione (*stretta* : *sgretola*) e G da un'assonanza (*verde* : *novembre*).

50.

Pian piano anche tu ti sfilerai dalla stretta
cruna della rivolta,
per diventare un vecchietto benpensante che sgretola
croste di massime ottuse, la stolta
avena del fastidioso Buon Senso.
Pian piano diverrai anche tu un oggidiano,
un arcisapiente melenso,
che fruga perdute felicità fra i detriti,
getterai gli spallacci dorati dell'arroganza,
tutte le obese spoglie dei miti,
sarai buffo sul làstrico verde,
sarai raggricchiato, minuscolo, nano
nella luce palustre della tua notte che avanza,
avrai tanto freddo, come Varsavia a novembre.

1-5. Rivolgendosi a se stesso, il poeta preconizza con scoramento la sua trasformazione da creatura «in dissidio con la società e con i giorni in cui vive» (DMS, p. 295) a «vecchietto benpensante» e conformista. Il periodo è caratterizzato da tre *enjambement*, di cui due forti tra aggettivo e sostantivo (vv. 1-2 e 4-5). *ti sfilerai... rivolta*: il verso nasconde una citazione shakespeariana. Cfr. Shakespeare, *Re Giovanni* V, 3, p. 108: «Unthread the rude eye of rebellion» («Sfilatevi dalla maldestra cruna / della rivolta»). *fastidioso Buon Senso*: vi è forse un'eco di Majakovskij, *Poesie*, *Frammento*, vv. 14-18: «Spero, / ho fiducia / che non verrà mai / da me / l'ignominioso bonsenso». Cfr. n. 81, vv. 39-40: «Ma anche cosí il tribunale dell'unto Buon Senso, / un conclave di ciarle ti manderà sul patibolo»; FA, *Congedo*, p. 205: «quell'Eterno Buon Senso che oggi chiamiamo Civiltà dei Consumi».

6-8. *Pian piano... oggidiano*: il v. 6 ripete in anafora l'*incipit* della lirica. L'iterazione accresce il senso di angoscia per l'inesorabile trasformazione del poeta in quello che egli definisce un «oggidiano», termine ironico, derivato da «oggidì», usato come aggettivo sostan-

tivato nel senso di 'lamentatore della decadenza dell'oggi rispetto ai bei tempi passati'. Ripellino aveva forse in mente l'opera di Lancillotti, *L'Orvietano per gli hoggidiani*, che reca scritto nel frontespizio: «cioè per quelli, che patiscono del male dell'HOGGIDIANISMO (così lo chiama l'Autore) ch'è il credere, e però dolersi sempre, il Mondo esse peggiore HOGGIDI e più calamitoso del passato». Cfr. SB 17, p. 150: «Non per far gli oggidiani, i lodatori del tempo passato, ma è certo che il circo si va snaturando». *un arcisapiente*: il valore ironico della coniazione è rafforzato dal successivo aggettivo, «melenso». *fra i detriti*: ciò che è rimasto della vita, ormai vicina al termine.

9-14. *sarai buffo... verde*: il v. 9 è una citazione da Kafka, *Descrizione di una battaglia*, p. 41 s.: «Perché mai fate come se foste reali? Volete forse farmi credere che irreale sono io, così buffo sul lastrico verde? Eppure è passato tanto tempo da quando tu, cielo, eri reale, e tu, piazza, non sei mai stata reale». *raggricchiato*: raro, 'rannicchiato'. Cfr. Verga, *Per le vie*, *Al veglione*, p. 40: «un vecchietto tutto bianco e raggricchiato in una livrea color marrone»; Morante, *La Storia*, p. 559: «e ne stava tutto raggricciato dentro un soprabituccio autunnale, nonostante la stagione calda». L'aggettivo è usato anche in NGA, *Teatro*, v. 16: «un povero spettatore... / raccolto nelle piume e raggricchiato», *Nasce*, v. 3: «raggricciato come una ranocchia». *della tua notte*: quella della vita, ossia la morte. *come Varsavia*: la capitale polacca compare già nella prima raccolta (NGA, *La notte di Varsavia*) come scenario della «morte autunnale» del poeta. Cfr. inoltre S 52, vv. 5-6: «Sorbire il tè in una sala nebbiosa / della stazione a Varsavia»; VIR, *Forse nel vento troverò le note*, vv. 7-8: «nel gelo / di Varsavia».

Don Pasquale

51

«Vorrei che la mia poesia risonasse come un violino [...]. Anche se storto, se guercio, e perciò chagalliano»: così Ripellino nella prosa *Di me, delle mie sinfoniette* (p. 293). La prima lirica di *Don Pasquale*, in cui è contenuto il verso eponimo della raccolta (v. 22: «Sonerò ancora lo splendido violino verde»), ha carattere metapoetico. Lo scrittore si appresta al suo «concerto di poesia», metaforizzato attraverso l'immagine simbolo del violino, già usata nella lirica incipitaria di *Notizie dal diluvio*. Un «violino verde»: probabilmente tramite un'ipallage il poeta sposta il colore del «violinista dal volto verde, che suona sui tetti nevosi di Vitebsk» (cfr. SO, p. 122) nel dipinto di Chagall sullo strumento. Del resto, il verde è per Ripellino il colore della «gaiezza» (cfr. VIR, *Quando è pronto il vestito di gala*), del «sangue dei sogni» (cfr. SFB, p. 235) e la poesia è fonte di gioia, sogno di immortalità. La metafora musicale trova il suo controcanto sonoro sul piano stilistico nelle numerose allitterazioni, negli omeoteleuti e nell'iterazione anaforica (vv. 17, 26). Ricco è anche il gioco di rime, tra cui spicca quella per l'orecchio dal gusto spiccatamente crepuscolare *frac* : *calque*.

Il testo ci introduce al tema dominante in questa seconda sezione: la vecchiaia. Nonostante le mani brancolino, il poeta non rinuncia a «sonare». Chiede però rassicurazione ai suoi *claqueurs* sul destino della propria opera, infiammato dal desiderio di poter ripetere come Orazio *Non omnis moriar* (v. 29: «qualcosa resterà vivo»). Dalla poesia si tende così un filo che va dalla prima all'ultima composizione della silloge, allacciandone gli estremi. Se la seconda strofa rimanda, infatti, ai versi conclusivi della poesia n. 1 e alla seconda strofa della poesia n. 86, la prima, invece, sembra anticipare gli ultimi quattro versi della raccolta. Anche qui l'invocazione alla vita si lega a un nome, in questo caso quello dell'artista francese Puvis de Chavannes (mentre nella n. 86 sarà citata l'attrice Hanna Schygulla), la cui pittura sospesa tra realismo e alle-

goria è assunta come correlativo artistico della propria vita «barcollante», gremita di «angeli falsi», «fantasmi alloppiati» e «imposture».

Metrica: due strofe di metro vario, la prima di sedici e la seconda di tredici versi, con prevalenza di ottonari (vv. 4, 6, 11, 12, 15, 18, 21 e 29), novenari (vv. 10, 13, 14, 19, 20 e 26) ed endecasillabi (vv. 1, 2, 5, 7, 17, 25 e 28). Sono quinari i vv. 3 e 8, settenari i vv. 9 e 16, decasillabi i vv. 23 e 27, tredecasillabo il v. 24 e composto (5+9) il v. 22. Rime di 2-4 *mani* : *vani*, 3-6 *brancolassero* : *passero*, 5-8 *buffa* : *muffa*, 10-13 *nasconda* : *baraonda*, 11-15 *stonature* : *imposture*, 14-20 *fantasmi* : *entusiasmi*, 17-21 *immantinente* : *niente*, 22-24 *verde* : *perde*, 23-25 *faranno* : *affanno*. Rima per l'orecchio di 7-9 *frac* : *claque*. Rima ipermetra di 26-28 *assicuratemi* : *sonate*. Assonanza di 27-29 *rigo* : *vivo*.

51.

Su questo magico violino verde
vorrei ancora sonare, se le mani
non brancolassero.
Quanti propositi vani,
che sicumera farnètica e buffa
e che sussulti di passero.
Indosserò tuttavia il vecchio frac,
che sa di muffa,
chiamerò la mia claque,
perché coi suoi applausi nasconda
le stecche e le stonature.
O vita confusionale,
o barcollante baraonda
di piatti e alloppiati fantasmi,
di angeli falsi, o imposture
da Puvis de Chavannes.

Ma voi, claqueurs, ditemi immantinente
se resterà almeno un filo
dei miei concerti o se, tranne
la spuma dei vostri entusiasmi,
di fatto non c'era niente.
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.

1-3. L'esecuzione al violino come metafora della composizione poetica è già presente in ND 1 e ritorna nell'ultimo componimento della silloge, n. 86. Cfr. anche NGA, *Un vecchio violino tarlato*, vv. 1-2: «Prendere un vecchio violino tarlato / e scendere nel fango e sonare»; FA, *Congedo*: «il mio guardare la vita grottescamente come il calvario d'un clown, il quale si ingegni di continuare a sonare su un logoro violino che va ogni momento in frantumi». *violino verde*: oltre all'evidente suggestione chagalliana, un'altra fonte per l'immagine può essere identificata in Benn, *Flutto ebbro*, *Caffè inglese*, v. 4: «Die Geigen grünen. Mai ist um die Harfe» («I violini inverdiscono. Maggio è intorno all'arpa»). Il verso è citato da Ripellino in AF, p. 158.

4-6. *quanti propositi*: cfr. n. 1, v. 12: «affoga nell'immensità dei propositi». *che sicumera... buffa*: il poeta non manca di fare autocritica nei confronti della propria vanità, che si manifesta nella visione della poesia come *performance* musicale (si noti, inoltre, che il violino con cui egli si esibisce è «magico»). Cfr. n. 86, v. 14: «Quanta enfasi, quanta arroganza cetrulla».

7-9. Raffinata la rima per l'orecchio di gusto crepuscolare con termini di origine straniera *frac* : *claque*. Cfr. *Offenbach* : *frac* (Moretti, *Diario senza le date*, *Prima del 19*), *yacht* : *cocottes* (Gozzano, *Poesie*, *L'ipotesi*, vv. 115-118), *frac* : *cognac* : *Bach* : *Degiàc* : *crac* (Ragazzoni, *Poesie*, *Le ballatelle Italo-Abissine*, vv. 1-4-6-9-12).

12-16. L'invocazione alla vita ritorna in n. 86, v. 15: «O vita, o Hanna Schygulla». Ampie le allitterazioni «barcollante baraonda» (cfr. ND 64, v. 14: «barcollante barcone») e soprattutto quella con bisticcio «piatti e alloppiati». *alloppiati*: 'narcotizzati', 'intontiti'. Da «alloppiare», drogare con l'oppio una bevanda. Il verbo è già adoperato in S 7, v. 2: «all'indolenza che alloppia»; S 42, v. 2: «di un mondo alloppiato da dèspoti e da barbassori». Cfr. Marino, *Adone*, XII, 111, v. 8: «alloppiato vasel che l'addormenta»; Verga, *Mastro don Gesualdo*, III, 3, p. 266: «I cani poi come fossero alloppiati». *o impostu-re... de Chavannes*: l'opera del pittore simbolista francese, il cui nome risalta in chiusa di strofa, è scelta come correlativo artistico della propria «vita confusionale» e delle «imposture» che la dominano. Il procedimento non è dissimile a quello usato nell'ultima strofa della poesia n. 87 (cfr. Introduzione, p. 39).

17-21. *se resterà… concerti*: compare il timore di Ripellino che la propria poesia («concerti») venga dimenticata, già visto in n. 1, vv. 22-23 e che ritorna in n. 86, vv. 12-13: «sognare che il nome / fra tanto oblio sopravviva».

22-23. *Sonerò… faranno*: dal desiderio di continuare a cimentarsi nella poesia, l'autore passa al fermo proposito di farlo finché ne avrà la forza. Da notare l'attenzione sulle mani come strumento principale della scrittura, che ci rimanda alla poesia n. 45.

24-25. *Sento… affanno*: la consapevolezza della propria decadenza è enfatizzata foni-camente dall'omeoteleuto «disinganno ed affanno»: per il poeta è più difficile comporre poesia, non solo per l'affanno dell'età, ma anche per il crescente disinganno. *destrezza*: nel comporre versi. Il termine afferisce alle abilità del poeta saltimbanco e prestigiatore. Cfr. n. 53, v. 13: «un uccellatore più destro di Papageno».

26-29. *Ma voi… assicuratemi*: la strofa, sorretta dall'anafora col v. 17, reitera varian-dolo l'enunciato dei vv. 17-21. Evidenti le simmetrie tra «almeno un filo» (v. 18) e «almeno un rigo», «dei miei concerti» (v. 19) e «delle mie sconsolate sonate» (altro omeoteleuto), oltre alla ripetizione del verbo «resterà». Nel «vivo» che chiude la lirica è riassunto il desi-derio del poeta di continuare a vivere dopo la morte attraverso la sua opera.

52

Due strofe in forma di botta e risposta. Una signora dell'alta borghesia romana si rivolge all'autore sciorinando una serie di pregiudizi, tra cui spicca quello dell'inconciliabilità dei suoi mestieri (v. 2: «Ma se è critico, come può esser poeta?»), che riflette il profondo disagio con cui Ripellino viveva la propria identità ibrida (si veda il discorso sulle «etichette» e sul «ranch» da cui non è possibile evadere espresso in FA, *Congedo*, p. 204). Troviamo dunque conferma che *Don Pasquale* inizia sulla scia della precedente raccolta *Notizie dal diluvio*: se, infatti, la lirica n. 51 si ricollega alla sua poesia incipitaria per il tema del violino, quest'ultima può essere affiancata al suo secondo componimento («Slavista! Mi gridano donne con frappe sul capo»), in cui con tono simile l'autore aveva ironizzato sullo spiacevole stimma conferitogli dalla propria professione.

La visione materialista e venale del mestiere dello scrittore che è propria dell'interlocutrice ripelliniana si esplica nell'esclamazione «Chissà che guadagni» (v. 6) e nel conseguente consiglio di investimento rivolto al poeta. Quest'ultimo le risponde con ironia promettendo di inviarle come ringraziamento per i «giudiziosi consigli» una scatola di dolci, in realtà strabordante delle sue «impervie ballate». Dopo la consueta enumerazione metaforica Ripellino identifica negli ultimi tre versi la radice della propria scrittura nella «pena» esistenziale, nel dolore claunescamente esorcizzato, rappresentato dai suoi pagliacci «Malello e Malora», i cui nomi parlanti sono chiaro riferimento ai propri mali fisici, e più in generale a una visione della vita in cui comico e tragico coincidono beffardamente. Come in questa poesia, in cui l'ironia amara della raccolta tocca forse il suo punto più alto.

Metrica: due strofe di nove e otto versi, di metro vario. Un quaternario (v. 9), un senario (v. 15), un settenario (v. 7), un ottonario (v. 14), quattro novenari (vv. 5, 6, 8 e 16), un decasillabo (v. 12), un endecasillabo (v. 4), due dodecasillabi (vv. 1 e 2), un tredecasillabo (v. 10), un alessandrino (v. 13) e i restanti composti (5+12, 7+8, 6+9). Rime di 1-3 *scrittore* : *bevitore*, 4-7 *mezzo* : *pezzo*, 5-9 *ortolano* : *Bracciano*, 6-12 *affretti* : *mortaretti*, 8-13 *Nemi* : *fonemi*, 10-16 *signora* : *Malora*, 11-14 *cotognate* : *ballate*. Rima ipermetra imperfetta di 15-17 *cenere* : *pena*.

52.

Lei è poeta? Allora non è scrittore.
Ma se è critico, come può esser poeta?
E se è poeta, sarà pure astròlogo e gran bevitore.
Ma soprattutto non stia sempre in mezzo
come il perro dell'ortolano.
Chissà che guadagni. Si affretti
a comprare un bel pezzo
di terra sul lago di Nemi
o a Bracciano.

Grato dei giudiziosi consigli, signora,
le invierò una grassoccia scatola di cotognate,
tutta piena dei miei mortaretti,
delle mie cigolanti ferrovie di fonemi,
delle mie impèrvie ballate,
gli stracci di cenere
dei miei pagliacci Malello e Malora,
insomma, signora, un brandello della mia pena.

1-3. *Lei è poeta... bevitore*: il poeta mette in bocca a una «signora» della borghesia romana il pregiudizio che egli sente pesare su di se, per cui sarebbero inconciliabili il suo mestiere di critico con quello di poeta. Cfr. FA, *Congedo*, p. 204: «Per anni ed anni ho scritto e stracciato poesie, vergognandomi di scriverne. Il mio mestiere di slavista, la mia etichetta depositata mi relegarono sempre in una precisa dimensione, in un ranch, da cui m'era rigorosamente vietato di evadere».

4-5. *perro*: 'cane', in spagnolo. L'espressione «come il perro dell'ortolano» è ispirata al titolo della commedia di Lope de Vega, *El perro del hortelano*, che trae origine dal detto «Ser como el perro del hortelano, que ni come ni deja comer». È usata da Ripellino anche

nella recensione teatrale del 23 XII 73, intitolata *Un anziano galletto di stile Voronov*: «sempre tra i piedi come il perro dell'ortolano» (cfr. SB 52, p. 252).

6-9. *Chissà che guadagni...*: la percezione che la signora ha dei guadagni dello scrittore è distorta e in netto contrasto, infatti, con le lamentele che il poeta espone in n. 1, v. 5 ss.: «Gli anticipi sono ormai divorati / e non c'è somma che basti. Bisogna pagare / le decime del comino, dell'aneto, della menta». *Nemi... Bracciano*: due tipici luoghi di villeggiatura della borghesia romana. Nemi è citata anche in n. 49, v. 15.

10-14. *Grato... ballate*: la scatola di dolci che Ripellino promette ironicamente in cambio dei consigli è in realtà piena della sue liriche, designate con le consuete metafore dei fuochi d'artificio, delle «ferrovie di fonemi» e delle «ballate». *mortaretti*: cfr. n. 48, v. 17: «manipolo il fuoco»; n. 53, v. 14: «un incendio che danza». *ferrovie di fonemi*: cfr. n. 75, v. 7: «l'incastro ferroviario dei suoi aspri fonemi». *impervie ballate*: cfr. NGA, *Come cilindri*, v. 19: «bussare alle porte della ballata»; FA 34, v. 1: «Va' a Roma, ballatetta». Sulla poesia come concerto musicale è inoltre costruita l'intera poesia n. 51. L'aggettivo «impervie» afferisce alla difficoltà della propria poesia dal duplice punto di vista dell'autore (cfr. a proposito n. 45) e del lettore, chiamato a dirimere le intricate siepi di rimandi e citazioni.

15-17. *gli stracci... Malora*: accanto alla serie di metafore compare l'emblema principale della poesia ripelliniana, il pagliaccio, che è qui evocato nella sua veste di «clown tragico», come si evince dai nomi parlanti «Malello» e «Malora». *insomma... pena*: il verso, che riassume l'intera risposta alla signora, trasporta il tono del componimento dall'ironia all'amarezza, determinata dall'incomprensione e dallo svilimento da parte della società, simboleggiata dalla donna romana, del ruolo del poeta.

53

Il poeta si rivolge adesso a un preciso interlocutore, quel «Lorenzo» apparso già nei versi di *Notizie dal diluvio* (n. 46) e nel racconto *Manichinia*. Il nome contiene secondo Pane una «una doppia allusione: al Lorenzaccio di Alfred de Musset, figura torva e spaurita, oppressa da un'inguaribile malinconia; e a un amico di Ripellino, il critico teatrale Renzo Tian» (Pane 2006, p. 136). Un altro personaggio domina la scena: il celebre medico e filosofo naturalista del Rinascimento Paracelso. Esso compare con «nera / zàzzera sulla capoccia di pera» (vv. 1-2) come effigiato nel dipinto *Paracelsus* (1922-1923) di Oskar Schlemmer, artista che svolge un notevole influsso sulla scrittura di Ripellino (cfr. nota vv. 1-2). Oltre al riferimento pittorico dei primi versi, è presente anche uno di ambito musicale: l'uccellatore «Papageno» (v. 13) è, infatti, personaggio del *Flauto magico* di Mozart.

La lirica, in cui domina la figura dell'enumerazione, è composta da tre periodi: nell'ultimo si realizza un capovolgimento improvviso introdotto dalla congiunzione «Eppure», secondo un modulo ripetuto nella raccolta (cfr. nn. 7, 13, 26, 67 e 85). Fino al v. 10 è delineato un profilo negativo del poeta, attraverso metafore che descrivono un decadimento fisico e spirituale. Una grande intensità visiva si concentra soprattutto nel cuore della poesia ai vv. 6-10, dove sono affiancate diverse immagini espressionistiche (significativi il sostantivo «sàgoma» e gli aggettivi «affloscIato» e «spremuta»). La pittura, tuttavia, è a colori accesi: dominano la tela il rosso, l'arancione e il giallo suggerti dalle parole «fiamma», «fieno», «arancia», «agrume».

Alla pioggia di metafore (in due casi del genitivo: «rancura del vento», «fiamma di fili di fieno») scandite dal ritmo anapestico della parte centrale, rispondono con un deciso capovolgimento di rotta quelle del periodo conclusivo della lirica (vv. 11-16), anch'esse affiancate in una vorticosa «danza», a delineare però un'immagine

contraria e positiva dello scrittore: quest'ultimo diventa adesso un «rabbi», un «uccellatore», un «arcobaleno», un «incendio che danza», un «taumaturgo». Con un guizzo inaspettato, che è segno di resistenza, seppur ancorata alla provvisorietà del «talvolta», il poeta realizza un autoritratto che è una chiara dichiarazione di poetica. Il componimento va perciò accostato alle liriche 32 e 51, che pure assumono la forma di una riflessione sulla poesia.

Le metafore del rabbi che «accorcia le lontananze» e del taumaturgo che fa «strabiliare» afferiscono a una concezione della poesia come miracolo: la prima immagine è connessa al «dono» della metafora e dell'analogia, tramite cui il poeta può abbracciare realtà distanti con un unico colpo d'occhio; la seconda alla poetica del 'meraviglioso' barocco e all'idea del poeta come prestigiatore della parola. L'autore si riconosce, inoltre, in «un incendio che danza», immagine che deve molto al Palazzeschi de *L'incendiario*, e che capovolge quella della «tremula fiamma di fili di fieno», variazione del motivo ricorrente della «fioca fiammella». Il multicolore «arcobaleno» risponde, infine, sul piano cromatico alle tonalità accese della sezione centrale.

Sul piano fonico è predominante il ritmo anapestico dei vv. 1, 10 e 16 (decasillabi) e dei vv. 8 e 9 (tredecasillabi), mentre particolare e fitta è la responsione delle rime: nei vv. 10-16 si crea quasi una scansione da terzine di sonetto a rime invertite. Numerosi sono i termini desueti: «zàzzera», «lavaceci», arcaismo tratto dal *Decameron*, «pillacchera», in consonanza con il più colloquiale «chiacchiera», fino ad arrivare ai dantismi «cricchi» e «tambernicchi», esempio e simbolo di quelle rime rarissime che Ripellino continuamente ricerca per «strabiliare» il lettore.

Metrica: unica strofa di sedici versi prevalentemente scanditi su precise sequenze ritmiche (oltre ai versi anapestici già menzionati, i vv. 5, 11 e 14 hanno uno schema ternario con accento fisso sul secondo elemento). Endecasillabi i vv. 2, 4 e 15, decasillabi i vv. 1, 10 e 16, dodecasillabi i vv. 5, 11 e 14, tredecasillabi i vv. 8, 9 e 12. Rime di 1-2 *nera* : *pera*, 3-5 *dritto* : *guitto*, 7-9 *vento* : *stento*, 8-13 *fieno* : *Papageno*, 10-16 *spicchi* : *tambernicchi*, 11-15 *pare* : *strabiliare*, 12-13 *lontananza* : *danza*. Rima imperfetta quella tra 4-6, *chiama* : *sàgoma*. Rima al mezzo di 13-14 *Papageno* : *arcobaleno*.

53.

Il dottor Paracelso con nera
zàzzera sulla capoccia di pera,
quel negromante, quel lavaceci, quel dritto,
che lei conosce, Lorenzo, mi chiama
pillacchera, chiacchiera, povero guitto.
È vero, io sono, come suol dirsi, una sàgoma,
un fantasma afflosciato dalla rancura del vento,
una tremula fiamma di fili di fieno,
un'arancia spremuta, un agrume che a stento
tiene insieme i suoi labili spicchi.
Eppure, Lorenzo, talvolta mi pare
di essere un rabbi che accorcia la lontananza,
un uccellatore piú destro di Papageno,
un arcobaleno, un incendio che danza,
un taumaturgo che fa strabiliare,
rimando cricchi con tambernicchi.

1-2. *Il dottor... pera*: l'immagine del *Paracelsus* dipinto da Schlemmer è usata anche in SBB, *Manichinia*, p. 56: «A incontrarlo nel buio, vi avrebbe fatto venire il parletico il medico Paracelsus, dal viso a pera incorniciato da crespe siepi di zazzera, in nera zimarra». Per altri rimandi alle opere di Schlemmer nel racconto *Manichinia* cfr. Pane 2006, pp. 136-138. Il pittore e scultore tedesco è, inoltre, nominato nella poesia incipitaria di NGA, *Come un pupazzo di Schlemmer*. *zàzzera*: capigliatura maschile portata lunga fino a ricadere sul collo.

3. *lavaceci*: arc., 'scimunito', 'sciocco'. Cfr. Boccaccio, *Dec.*, VIII, 9, p. 689: «parendogli, sì come altre volte assai paruto gli era, un lavaceci». *quel dritto*: l'aggettivo è usato in forma sostantivata nell'accezione popolare di 'furbo', 'astuto'. Cfr. Manzoni, *Promessi sposi*, V, p. 97: «tutti que' politiconi (che ce n'è di *diritti* assai, non si può negare)».

4. *Lorenzo*: il personaggio compare per la prima volta in ND 46, vv. 1-3: «E poiché siete stato così malaccorto / da ascoltare alcune poesie, / entrate nei versi, Lorenzo»; ritorna in SBB, *Manichinia*, p. 47: «Lo so, Lorenzo, che vi piacciono i manichini»; AB 9, v. 13: «Lorenzo, voi avete compiuto una strage».

5. *pillacchera... guitto*: il verso risponde in maniera simmetrica alla triade di attributi riferiti al «dottor Paracelso» dal poeta al v. 3. *pillacchera*: schizzo di fango. Il vocabolo è usato in senso offensivo anche nella lirica n. 62, v. 14: «questa pillacchera, questo frittata». Cfr. anche n. 84, vv. 8-9: «l'alchimistica scienza di nascondere bave e pillacchere»; n. 29, v. 15: «faceva l'amore col Centro pillaccheroso e spilorcio».

6-10. *È vero... spicchi*: il poeta conferma le accuse del dottor Paracelso e rincara la dose attraverso una serie di metafore che esprimono debolezza e vecchiaia («sagoma», «fantasma», «tremula fiamma», «arancia spremuta», «agrume» marcescente). Notevole concentrazione retorica possiedono i vv. 8-10, dominati da un travolgente ritmo anapestico ($u_{1}na_{2}$ $tré_{3}mu_{1}la_{2}$ $fiá_{3}mma_{1}$ di_{2} $fi_{3}li_{1}$ di_{2} $fié_{3}no$). Al v. 8 nella metafora del genitivo («fiamma di fili di fieno»), sottolineata acusticamente dall'allitterazione della *f*, sono condensate in un'unica immagine due elementi cari a Ripellino, quello della «fiamma» morente (cfr. poesie nn. 4, 16, 30, e 31) e del fieno (cfr. n. 18: «non ti crucciare della tua grama salute, del tuo barcollío / di parvenza di fieno e bambagia tenuta su grucce»), che afferiscono alla fragilità e all'inaridimento della vita connessi alla vecchiaia e alla «malsanía». Al v. 9 abbiamo un'allitterazione della *r* («arancia spremuta, un agrume»). Le immagini hanno un forte impatto espressionistico sia a livello sonoro, che cromatico: dominano, infatti, i colori accesi rosso, giallo e arancione («fiamma», «fieno», «arancia», «agrume»).

7. *rancura*: ant., 'angoscia' (dall'incrocio di *rancore* e *cura*). Il termine è utilizzato anche in FA, 38, v. 9: «Voi che passate per questa rancura»; ND, 29, vv. 7-8: «In quel tempo di túrbini e di nubi, / di contumèlia e rancura». Cfr. Guinizelli, *Poesie*, XIV, v. 1-2: «Sì sono angostioso e pien di doglia / e di molti sospiri e di rancura»; Dante, *Purg.* X, 133 s.: «la qual fa del non ver vera rancura / nascere 'n chi la vede»; Montale, *Ossi di seppia*, *Giunge a volte repente*, vv. 26-28: «E questa che in me cresce / è forse la rancura / che ogni figliuolo, mare, ha per il padre».

11-16. La congiunzione avversativa «eppure», secondo un modulo ricorrente, segnala un improvviso capovolgimento rispetto a quanto affermato nei vv. 6-10. Alla serie negativa di metafore, risponde ora una serie di immagini positive riferite al poeta.

12. *un rabbi... lontananza*: il titolo onorifico ebraico «rabbi», ovvero «maestro» (rivolto di frequente nei Vangeli a Gesù), rimanda all'universo *chassidico* caro a Ripellino (cfr. la poesia n. 82, ispirata a una parabola di Rabbi Nachman di Brazlav). Nell'immagine è condensata una concezione che emerge sin dalla prima raccolta di Ripellino, ovvero quella della poesia come strumento capace di «accorciare le lontananze» attraverso il dono della metafora e dell'analogia. Cfr. NGA, *Il principe Abchazi*, vv. 13-14: «Non esistono cose lontane, tutto è racchiuso nei globi degli occhi». Utile a tale proposito è anche la dichiarazione di Ripellino rilasciata nel programma *Ore 20* nella puntata del 9 marzo 1976 (pubblicata in Fo 2006, p. 11 s.): «un ultimo miracolo che ci resta – è forse la poesia; anche per questo suo dono di avere gli occhi divaricati, di poter abbracciare diverse cose insieme... questo suo dono della analogia, della metafora, *larga*, che abbraccia l'universo».

13-14. *Papageno*: l'«uccellatore» Papageno, personaggio del mozartiano *Flauto magico*, è citato già in FA 48, v. 4: «Non ci sarà Papageno a tener desti i tuoi rami». Si consideri che gli uccelli sono metafora dei versi del poeta nella lirica n. 60 (cfr. vv. 23-25). *un arcobaleno...*: Ripellino si immedesima nell'«iride» anche nella poesia n. 64, v. 12. *un incendio che danza*: cfr. S 39, v. 9: «io viluppo di fiamme d'inferno, piròmane e miccia»; S 26, v. 10: «Sei ancora verde, ancora una fiammella». L'immagine è sicuramente debitrice della poesia di Palazzeschi, *L'incendiario* (cfr. vv. 178, 246: «Ogni verso che scrivo è un incendio», «Io sono una fiamma che aspetta!»).

15-16. Il riferimento al «taumaturgo», connesso al «rabbi» ebraico, afferisce alla sfera della scrittura e della poesia concepita come ricerca del meraviglioso, capace di «strabiliare». Lo stesso termine è usato in riferimento al poetismo nell'articolo del 1972, *Spettabile pubblico adesso viene il Messia*, ora in GS, pp. 122-125: «affidandosi alle virtù taumaturgiche del funambolismo (lontano ricordo di Nietzsche), della capriuola verbale».

16. *rimando... tambernicchi*: Ripellino cita qui, creando un omeoteleuto, la rarissima rima che si trova in Dante, *Inf.* XXXII, 28-30: «che se Tambernicchi / vi fosse su caduto, o Pietrapana, / non avria pur da l'orlo fatto cricchi».

62

La lirica è armoniosamente inserita all'interno del filone che domina l'intera sezione *Don Pasquale*: la constatazione, grottesca e amara, della vecchiaia, qui evidenziata attraverso il contrasto fra un uomo anziano, malato e ormai impotente ed una giovane donna, avvenente e corteggiata (il motivo verrà ripreso nella n. 81). Il modello a cui è ispirato il componimento è una novella cinquecentesca di Pietro Fortini (*Le giornate delle novelle dei novizi*, I, VI) riguardante 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 stessa «giovane e bella» 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 poesia (il motivo letterario è trattato anche nel suo saggio su Kolař, cfr. SFB, pp. 242-245). L'io lirico coincide perciò in questo caso con una figura femminile, come avviene anche nel componimento n. 67. Il poeta si immedesima, invece, nel «vecchio pillaccheroso» della novella di Fortini, di cui si parla in terza persona. All'archetipo principale si sovrappone in parte anche l'immagine del Don Pasquale donizettiano. Soprattutto nei vv. 11-18 si intravede, infatti, dietro il discorso della donna un'eco delle parole che il personaggio di Norina rivolge all'anziano protagonista: «Un uom qual voi decrepito, / qual voi pesante e grasso / condur non può una giovane / decentemente a spasso» (*Don Pasquale*, II, V).

Se nella prima sezione (vv. 1-10) domina il tema della malattia, la seconda è incentrata sull'incapacità all'amore del vecchio. In entrambe Ripellino prende in prestito dalla novella il lessico erotico, tipico della raccolta fortiniana, e quello relativo all'aspetto repellente del vecchio: «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», «culiseo rattrappi-

to», «frittata», «cencio in pensione» e «tordo moscio», sono accostati con effetto di stridore parodico agli aulicismi «padule», «galantine» e «donneata». A questi ultimi si aggiunge l'esotico nome del compositore ceco Antonín Leopold Dvořák, di cui sono citate le *Danze slave*: l'elemento musicale legato alla terra boema contribuisce a suggerire al lettore la sovrapposizione tra il poeta e il vecchio descritto dalla voce femminile.

Metrica: strofa di diciotto versi di vario metro, per lo più oscillanti tra l'endecasillabo e il tredecasillabo. Due quinari (vv. 17 e 18), un novenario (v. 10), un decasillabo (v. 4), quattro endecasillabi (vv. 6, 7, 13 e 14), quattro dodecasillabi (vv. 1, 2, 12 e 16), tre tredecasillabi (vv. 3, 5 e 9), composti i vv. 8, 11 e 15 (8+7, 7+10, 9+5). Rime di 1-4 *costato* : *infreddato*, 6-9 *mule* : *padule*, 11-16 *bellone* : *pensione*, 12-14 *donneata* : *frittata*, 15-18 *rotto* : *cotto*. Rime imperfette di 5-7 *piorrea* : *cera* e di 8-10 *ciacco* : *Dvořák*.

62.

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,
che cola come quella delle mule,
coi denti appiccicati come cera,
col culiseo rattrappito, col lerciume di ciacco,
a che gli serve ascoltare nel suo padule
le *Danze Slave* di Dvořák?
E come posso io, tra le piú galantine e bellone,
da moltissimi giovani donneata,
soffrire questo vecchio tutto pròtesi,
questa pillacchera, questo frittata,
questa grottesca ortopedia, questo orcio rotto,
dal cui ventre penzola un cencio in pensione,
un tordo moscio,
un porro cotto?

3-6. *tosse... mule*: risulta evidente da questi versi come dietro la poesia vi sia la lettura del novelliere cinquecentesco Pietro Fortini, se si confronta il passo de *Le giornate delle novelle dei novizi*, I, VI, p. 143: «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». *purea di piorrea*: la paronomasia rende con forte carica espressiva il male della parodontite, connesso al diabete da cui è affetto il poeta. «Piorrea» forma, inoltre, con

«cera» del v. 7 un'elegante rima imperfetta, in cui si ripetono gli stessi fonemi ma in ordine variato (*-rea*, *-era*).

8. *culiseo*: in romanesco è variante di «Colosseo», usato scherzosamente per «culo» in virtù dell'assonanza. Cfr. Aretino, *Dialogo*, p. 275: «il suo sesso apparve tondo e bianco come la quintadecima: [...] i famigli chiamati a lapidarla, stupefatti ne la bellezza del culiseo, vennero in capogirlo; e lasciatosi cader gli stivali di mano, rimasero incantati». Numerose sono le occorrenze del termine anche nei *Sonetti* del Belli (cfr. ad es. *A Nina*, vv. 1-4: «Tra ll'antre tu' cosette che un cristiano / sce se farebbe scribba e ffariseo, / tienghi, Nina, du' bbocce e un culiseo / propio da guarnì er letto ar gran Zurtano»). *lerciume di ciacco*: cfr. n. 5, v. 16, 19: «ciacca stradaccia», «il lerciume degli abitatori di sterchi». «Ciacco» è usato in funzione di sostantivo col significato di 'maiale', ma può essere interpretato anche come riferimento diretto al personaggio dantesco, in linea con la tendenza ripelliniana a scrivere i nomi propri con l'iniziale minuscola (cfr. poesie nn. 2, 5, 16).

9. *padule*: variante toscana di «palude», consente la rima con «mule» (v. 6). Cfr. D'Annunzio, *La Chimera*, *L'alunna*, vv. 2-3: «ella cavalca lungo il reo padule; / e dietro, a paro, su due bianche mule». Per l'uso di «padule» vd. anche Ungaretti, *La Terra Promessa*, 3, v. 36: «Equatori selvosi, su paduli»; Montale, *Le occasioni*, *Stanze*, vv. 6-7: «viva in un putre / padule d'astro inabissato».

10. *Dvořák*: per la rima imperfetta *ciacco* : *Dvořák* (vv. 8-10) cfr. quella di n. 56, vv. 3-6: *trucchi* : *Rukh*.

11. *galantine*: 'graziosette', 'leggiadre'. Vezzeggiativo di «galante», usato nell'accezione letteraria di 'grazioso'. Cfr. Aretino, *Dialogo*, p. 356: «stava a lo stillato per amore d'una monichetta graziosina, dolciatina, galantina». In antitesi a «galantine» è il termine «bellone» usato per esprimere una bellezza appariscente o volgare. Si confronti sempre Aretino, *Dialogo*, p. 272: «una soda tacca di femmina grandona, bellona, morbidona al possibile».

12. *donneata*: 'corteggiata' (da «donneare», provenz. *domneiar*: 'corteggiare', 'amoreggiare'). Cfr. Dante, *Par.* XXVII, 88-89: «La mente innamorata, che donnea / con la mia donna sempre»; Aretino, *Ragionamento*, p. 64: «e quando ella andava a messa non potea passare per la strada da tanti era donneata». Il termine tipico della poesia cortese è posto in rima con il più popolare «frittata» (v. 14), con un effetto di capovolgimento parodico.

13-14. *vecchio... pillacchera*: il sostantivo «pillacchera», 'schizzo di fango', usato come insulto per indicare la sporcizia del vecchio, è collegato al «lerciume di ciacco» del v. 8.

Cfr. n. 53, v. 4-5: «mi chiama / pillacchera, chiacchiera povero guitto». Il vocabolo è presente come aggettivo nel racconto di Fortini: «vecchiaccio ritroso, [...] pillacaroso, bavoso» (*ibid.*). Constatiamo come Ripellino tenesse presente il passo, confrontandolo con una sua recensione teatrale del 23 XII 73: «Il rimbambito e caparbio protagonista parrebbe una reinvenzione del vecchio pillaccheroso di certe commedie del Cinquecento» (SB 52, p. 252).

18. *porro cotto*: anche questa espressione è desunta da Fortini: «E vi so dire che una donna n'ha voglia di cotesto porro cotto!» (*ibid.*). La metafora sessuale con evidente allusione all'impotenza senile era già stata usata da Burchiello, *Sonetti*, CXXII, vv. 12-17: «se tu fussi difettoso / che la natura non ti stessi salda / come quand'eri giovine amoroso. / Questa il terrà in riposo, / a capo chino sanza far ma' motto, / piegato, e vizzo come un porro cotto».

64

In contrasto con le numerose liriche dominate dallo sconforto e dal pessimismo, il componimento è un raro slancio del poeta nei confronti dell'esistenza all'interno della raccolta. Si articola in tre momenti ben precisi, corrispondenti alle tre strofe, che rappresentano il progressivo desiderio di uscire allo scoperto e respirare in maniera piena e autentica la vita, nonostante la malattia che lo affligge.

La prima strofa, dominata da un clima claustrofobico, è una sorta di *ekphrasis*, un quadretto di città, che con doppia metafora dipinge la «megalopoli», con ogni probabilità Roma, come un insieme di «scatoline» accartocciate le une sulle altre e come teste pesanti che si reggono su gambe smilze, in un senso quindi di calca e di precarietà. La vita all'interno di questi grigi stambugi, che sono prigioni per topi, «tombe», è una non-vita. Manca infatti, all'interno di questo periodo nominale, ogni forma di azione.

Le due strofe successive, aperte rispettivamente dagli infiniti «Uscire» e «Accarezzare», si dischiudono in progressione alla luce, al movimento, al tatto, al colore, in un risveglio graduale delle sensazioni, olfattive («menta»), visive («luce», «verdastro», «iride») e tattili («accarezzare», «velluto»). Ben quattro versi sono costruiti attorno ad altrettanti infiniti ottativi (tratto comune alla lirica n. 25), che costituiscono insieme un percorso logico di graduale conquista della libertà attraverso una progressiva riappropriazione di sé: «uscire», «inebriarsi», «strappare», «accarezzare». Tale riconquista deve passare necessariamente attraverso lo strappo della «benda / dalla sanguinante ferita», che rappresenta la volontà di impedire alla malattia di frenare la voglia del poeta di andare avanti. Ciò viene espresso, proprio in apertura della terza strofa, dal desiderio, che è ormai una possibilità concreta, di recuperare un con-

tatto materiale con la realtà esterna: «Accarezzare il verdastro velluto / dell'aria che ride».
Ciò che prima era aspirazione diventa, negli ultimi due versi, constatazione orgogliosa della propria identità, comunicata in forma icastica ad un tu che, come in altre liriche (cfr. nn. 43, 50 e 81), coincide con il poeta stesso: «Non sei un dentifricio spremuto, / sei un'iride». L'«iride», termine caro a Ripellino in tutte le sue derivazioni («iridato», «iridescente», «iridescenza»), è in rima paronomastica con «ride», confermando in chiusura il senso di positività e di speranza del componimento. La metafora dell'arcobaleno, fenomeno per sua natura fugace, non esprime la garanzia di una felicità stabile, ma la possibilità di una sospensione al malessere, di un breve tempo in cui riafferrare la gioia, pur in presenza di una ferita irrisolta. Perché la vita, come il poeta scrisse in una lettera ai suoi allievi dal sanatorio di Dobříš nel 1965, «è bella, è impagabile, e il male non conta» (cfr. *Lettera agli allievi*).

Metrica: tre quartine a rime alternate con versi di vario metro, dal trisillabo al tredecasillabo. Un trisillabo sdrucciolo (v. 12), un senario (v. 10), due ottonari (vv. 3 e 4), quattro novenari (v. 1, 7, 8 e 11), un endecasillabo (v. 9), due dodecasillabi (vv. 2 e 5) e un tredecasillabo (v. 6). Sono imperfette le rime di 1-3 *Megalopoli* : *topi*, e di 5-7 *menta* : *benda*; rima per l'occhio con paronomasia quella di 10-12 *ride* : *iride*.

64.

Scatoline di Megalopoli,
enormi capocce su stente gambette,
cruda esistenza di topi
in tombe di camerette.

Uscire alla luce nell'alba di menta,
inebriarsi dell'immensità della vita,
strappare l'inutile benda
dalla sanguinante ferita.

Accarezzare il verdastro velluto
dell'aria che ride.
Non sei un dentifricio spremuto,
sei un'iride.

1-4. Il *flash* sull'agglomerato urbano visto dall'alto è dominato da una deformazione espressionistica resa attraverso il ricorrere di diminutivi («scatoline», «gambette») e dialettalismi («capocce», «stente»). *capocce*: dial. roman., 'teste'. Cfr. n. 53, 2: «capoccia di pera». *stente*: tosc., 'stentate'. Cfr. Montale, *Ossi di seppia*, *Fine dell'infanzia*, v. 16: «stente creature».

5-6. *Uscire alla luce*: infinito autonomo riferito al soggetto con sfumatura desiderativa, come i successivi «inebriarsi», «strappare», «accarezzare». In forte opposizione con lo spazio chiuso simile a una tomba del v. 4, è espresso il desiderio di fuoriuscita alla luce dell'«alba». *alba di menta*: sinestesia. La freschezza della «menta» e il chiarore del giorno richiamano il poeta alla «vita». Cfr. NGA, *Fuga*: «l'odore di menta dell'infanzia». *inebriarsi dell'immensità*: nella metafora collegata all'alba si avverte un'eco da Ungaretti, *L'Allegria*, *Mattina*: «M'illumino / d'immenso».

7-8. *strappare... ferita*: il gesto è di rifiuto e al contempo di sfida da parte del poeta nei confronti della propria malattia, di cui «ferita» è sineddoche.

9-10. *velluto dell'aria*: l'uscita all'aperto è descritta come un risveglio dei sensi. L'aria serena che «sorride» al poeta provoca una sensazione sia visiva che tattile analoga a quella che dà il velluto, come espresso dalla metafora del genitivo. A ciò si affianca al livello stilistico l'accentuazione del tessuto sonoro tramite le allitterazioni della *r* e della *v*. *verdastro*: è utilizzato ancora una volta un alterativo (cfr. vv. 1-2), in questo caso l'attenuativo del colore principale della raccolta, al fine di rafforzare l'allitterazione della *r* e conferire maggiore indefinitezza all'immagine, secondo un gusto caro a Ripellino. Cfr. le occorrenze di «verdognoli/a» (nn. 9, 20, 36, 83), «verdiccio» (n . 43), «verdina» (n. 57).

11-12. Repentino il passaggio dall'infinito autonomo all'unico verbo finito della lirica. In linea con la deformazione espressionistica della realtà («scatoline», «capocce», «verdastro velluto / dell'aria»), si staglia l'immagine conclusiva che oppone con forza il prosaico «dentifricio spremuto» all'aulico «iride» (in rima paronomastica con «ride»), l'arcobaleno con cui si identifica il poeta. Cfr. n. 53, vv. 11-14: «Eppure, Lorenzo, talvolta mi pare / di essere [...] un arcobaleno, un incendio che danza».

67

Improvvisamente e senza annuncio prende la parola una voce femminile che si rivolge con affetto ad un 'tu' coincidente col poeta stesso, secondo una modalità già vista nelle due sillogi precedenti di Ripellino: si tratta di una delle cinque poesie epistolari pubblicate nel corso di quattro raccolte consecutive (ND 41, S 43, S 65, AB 67, oltre alla presente) e composte sulla base di una corrispondenza intrecciata dal poeta e da sua moglie Ela e con una comune amica di gioventù, l'attrice praghese Zora Jiráková, che lavorò dal 1966 al 1981 al Teatro Jiří Wolker di Praga, citato al v. 5. L'operazione di Ripellino, di cui ci fornisce unica testimonianza la moglie, consiste nel trasporre in versi alcune lettere dell'amica lontana, purtroppo non conservate (cfr. Fo 2008, pp. 273, 283, nota 6). Il componimento costituisce dunque la quarta e penultima poesia di quello che Fo ha definito il «ciclo di Zora» (ivi).

L'*incipit* della lirica, che segue «l'andamento dimesso della prosa», dà segno di una corrispondenza dai «ritmi piuttosto diradati» (ivi, pp. 275, 283). Dopo la consueta richiesta di notizie e l'auspicio del ritorno, destinato a non compiersi, dell'amico a Praga, l'attenzione ricade sul tema del tempo e della sua fugacità, che costituisce un *refrain* di tutto il ciclo. L'attrice vorrebbe ricucire la distanza che la separa dal poeta con le parole, ma il finale è velato da un amaro presentimento: dopo una lontananza così lunga da essere misurata in «secoli» (v. 16), un improvviso ritrovo non porterebbe che a un silenzio imbarazzato, «a un'espressività frustrata dallo stesso ingorgo delle cose da dirsi» (ivi, p. 282).

Pur non essendo possibile un raffronto con la lettera che ne ha costituito la fonte, nella poesia emerge la specificità della scrittura poetica ripelliniana nell'amministrazione attenta – seppure non insistita – delle orditure foniche, in alcune scelte lessicali rare, nelle *iuncturae* «ignobile malinconia» (v. 7) e «armadio del cuore» (v.

14) e nelle due similitudini, la seconda delle quali («come una mummia di Strindberg», v. 10) presenta anche una citazione culta secondo il più tipico stile ripelliniano. Sono tutti segni di un chiaro intervento sul testo originale, che fanno della lirica «un'autonoma opera di creazione» (ivi, p. 284).

Nel finale assistiamo a uno dei moduli più cari alla poesia di Ripellino, quello in cui un nesso concessivo (in questo caso «Eppure», v. 16) è usato per «illustrare l'improvvisa irruzione dell'aspetto antagonistico in uno stato osservato» (Fo 1989, p. XVII). Alla prospettiva lieta di «un fiotto di chiacchiere» (v. 15) tra i due amici, subentra, infatti, quella disincantata di un «bruciante silenzio» (v. 18). La chiusa è molto affine, anche per la notazione uditiva, a quella di S 43, nel penultimo verso della quale la congiunzione avversativa «Ma» segnava una brusca sterzata dalla felicità del ricordo all'immagine desolante di un presente in cui tra i due protagonisti si frappongono «mura gelide e mute».

Metrica: strofa di diciotto versi di vario metro, molti dei quali scanditi su precise sequenze ritmiche (dattilici il v. 2, endecasillabo, e il v. 9, composto; trisillabici con accento fisso sul secondo elemento i vv. 6 e 12, composti, e il v. 16, dodecasillabo; anapestici i vv. 8, 9 e 10, tredecasillabi, e il v. 13, decasillabo). Sono presenti inoltre due ottonari (vv. 3 e 14), un endecasillabo sdrucciolo (v. 15), un tredecasillabo non anapestico (v. 18), un alessandrino (v. 4) e altri quattro versi composti (8+9, 6+8, 5+9, 7+8). Rima di 3-5 *hai cantato* : *passato* e consonanze di 6-9 *intruso* : *ottusa* e 8-12: *porta* : *parti*. I vv. 15-16-17 terminano tutti con una parola sdrucciola.

67.

È tanto che non ti scrivo. Non ho tue notizie. Ma sempre
spero che un giorno tu possa tornare
nella città che hai cantato.
Come stupide navi si dissolvono gli anni.
Io recito al Wolker. Sono serena. Il passato
lo tengo lontano, sui margini, come un intruso.
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.
La primavera ha inondato di bionde forsythie
la piccola casa in cui vivo, in cui studio le parti.
Com'è duro parlarsi a distanza,
quando l'armadio del cuore
vorrebbe aprirsi in un fiotto di chiacchiere.
Eppure vedrai, se verrai: dopo secoli
non avremo che dirci, vi sarà solo un attònito,
goffo, appallottolato, bruciante silenzio.

1-3. *spero... tornare*: la speranza di rivedere Ripellino, destinata a rimanere vana, da parte di Zora si ritrova nei versi iniziali dell'ultima poesia del ciclo, AB 67, vv. 1-2: «Sono qui ad aspettarti. E mi pare / di attendere invano il ritorno del corvo». *città che hai cantato*: il riferimento è a *Praga magica*, pubblicata nel 1973.

4. *Come stupide... anni*: il tema della fugacità del tempo nelle poesie del 'ciclo' compare anche in ND 41, v. 3: «Il tempo è fuggito così celermente».

7-8. *C'è solo... porta*: nei versi è percepibile secondo Fo (2008, p. 283) un'eco di Pasternak, *Poesie*, *Quando un giorno*, vv. 23-24: «il cocente passato irromperà dalle fessure, / recinti, volti, amici e famiglia».

10. *mummia di Strindberg*: riferimento al dramma *La sonata degli spettri* di Strindberg, nel quale la «decrepita» moglie del colonnello, chiamata Mummia, vive autosegregata in uno sgabuzzino-prigione. Strindberg è citato due volte anche in ND 10, v. 7: «Guàtteri e vespilloni bisbigliano nella cucina di Strindberg»; 73, v. 9: «alcune pazzie e il giardinaggio di Strindberg».

11. *forsythie*: Ripellino adopera la grafia latina, ovvero il termine scientifico, per indicare la forsizia, pianta arbustiva che produce fiori di colore giallo. Cfr. S, 52, vv. 14-15: «e in aprile / fioriscono sempre le gialle Forsythia»; VIR, *Arrivederci in tempi migliori*, v. 86: «Petřín brillava di forsythie nuove»; *Trionfo della primavera*, v. 2: «o lampi, o spalliere di gialle forsitie».

14. *armadio del cuore*: la metafora cela probabilmente una reminiscenza della tirata sull'armadio di Gaev nel primo atto del *Giardino dei ciliegi* di Čechov (Cfr. Fo 2008, p. 284), commedia attorno a cui è costruita la poesia n. 71. A tale proposito cfr. AG 1971, c. 64: «Importanza dell'armadio di Gaev, come riserva di sogni».

16-18. *un attònito... silenzio*: il «silenzio» che chiude la lirica, enfatizzato dalla presenza di quattro aggettivi giustapposti, rinvia al finale della seconda poesia del ciclo di Zora (S n. 43, vv. 18-19): «Ma intorno a noi sempre più alte barriere / si levano e mura gelide e mute». Anche qui come nella lirica di *Sinfonietta* il nesso concessivo «eppure» denota il ripiegamento amaro e malinconico che caratterizza la chiusa di entrambe le poesie.

68
Tre Lieder

Il componimento, diviso in tre sezioni, ricrea il lied tardoromantico con tutto il suo misto di infantile, naïf e tragico in un trittico che ha per temi la morte, la resurrezione e il dissidio tra il ciclo rigenerativo della natura e l'irreversibile percorso della vita umana.

Ciascuna delle sezioni è ispirata a un lied del compositore austriaco di origine boema Gustav Mahler. A è tratta da *Der Tamboursg'sell* («Il tamburino»), che fa parte del ciclo di canti popolari *Des Knaben Wunderhorn* («Il corno magico del fanciullo»), musicati tra il 1887-1890: un tamburino, diretto verso il patibolo, rivolge il suo commiato al mondo attraverso un'accorata «Buona notte». Il poeta si immedesima nel condannato a morte e trasporta l'azione nella sua Roma. Ai caporali ed ufficiali di *Der Tamboursg'sell* si sostituiscono gli «ufficiali della consorteria letteraria» (v. 3) e i «pennivendoli» (v. 4), con cui è introdotto il tema dell'estraneità della propria poesia vissuta come colpa. Il verso conclusivo riecheggia le parole finali del *Processo* di Kafka («Wie ein Hund»), accrescendo il tono drammatico del lied di Mahler.

B si fonda su *Die Auferstehung* («La Resurrezione»), l'inno di Friedrich Klopstock, musicato nel quinto movimento della *Sinfonia n. 2* per soli, coro e orchestra (1888-1894). La solennità dell'inno è inframezzata qui da una velata ironia che emerge spiccatamente nel motivetto riprodotto in chiusa (v. 20, «Trallalà, trallalà, trallallallera»): alla solida fede nella resurrezione del lied di Mahler subentra un velo di scetticismo, espresso icasticamente dalla parola «finzione» (v. 14) posta in rima con «risurrezione» (v. 17).

C, infine, riscrive il lied *Ging heut' morgen übers Feld* («Andavo stamattina per la campagna»), tratto dal ciclo *Lieder eines fahrenden Gesellen* («Canti di un giovane

in viaggio») composto nel 1884. Al «bianco mondo» della lirica B subentra ora quello «verde» (v. 28) della rigenerazione primaverile, accolta allegramente dal «fringuello» (v. 21) e dalla «campanula» (v. 25) con cui il poeta dialoga. Egli però, nonostante lo splendore del sole ravvivi in lui un residuo di giovinezza, non riesce «in quell'alba ad esser felice» (v. 32). Tre avversative incrinano quindi l'immagine luminosa del risveglio della natura, assumendo lo stesso valore che nel lied di Mahler ha la modulazione in si maggiore, che riconduce il protagonista all'idea di una felicità ormai persa.

L'unitarietà della composizione è accresciuta da alcune precise simmetrie. Alla «Buona notte» di A risponde il «Buon giorno» di C, così come il v. 7 della prima lirica («Domani il sole tornerà a brillare») anticipa l'«alba» dell'ultima strofa del terzo lied. L'iterazione della congiunzione negativa «non» nel finale di A e nell'esordio di B (vv. 8, 10 e 11) crea uno stretto legame tre le due sezioni. Inoltre l'immagine del «sole» evocata in A è ripresa nei versi conclusivi di C (vv. 29-32), ma trova anche un parallelo in B nella «luce abbagliante del Signore» (v. 19), a suggellare un'ulteriore connessione fra le tre parti. Grande rilevanza assume poi la variazione dei colori: al nero suggerito dal buio della notte in A ed espresso dalla «fanghiglia nera» della morte in B, subentra in quest'ultima il «bianco» del mondo e della luce ultraterrena, per lasciare spazio infine al «verde» dei prati e all'«oro» del sole nel paesaggio primaverile di C.

Il riferimento al mondo musicale, reso manifesto sin dal titolo, è accentuato dall'utilizzo del termine tecnico «Glockenspiel» (strumento impiegato nei *Lieder eines fahrenden Gesellen*), dalle onomatopee «Zink» e «Kling» e dal verso che chiude B, riproducendo scherzosamente una scansione ritmica. Una musicalità apparentemente molto semplice pervade le prime due sezioni: contribuiscono una sintassi lineare e paratattica, la generale coincidenza della fine del verso con la fine della frase (quest'ultima al massimo si estende alla lunghezza di un distico, soprattutto in B) e il ritorno dei suoni: la rima in «ire» di A 2-4 è ripresa in B 12-16 e due coppie rimiche formano tra loro anche assonanza (*morire* : *gioire*, *fine* : *colline* in A; *finzione* : *risurrezione*, *cuore* : *Signore* in B). Più complesso è, invece, il tessuto sonoro di C per la pre-

senza di versi più lunghi, di alcune rime ricercate e la sintassi spezzata dagli *enjambement*.

Metrica: A. Strofa di nove versi, di cui due decasillabi (vv. 6 e 9), quattro endecasillabi (vv. 2, 4, 5 e 7), un tredecasillabo anapestico (v. 1) e un verso composto (7+10, v. 3), con rime ABABCDECD (E è irrelata ma in assonanza con D).

B. Strofa di undici versi, tutti endecasillabi, eccetto 15 e 16 (rispettivamente novenario e decasillabo), con rime ABCBDECDFEF (A è irrelata ma in assonanza con B).

C. Tre quartine di versi di metro vario. Sono presenti un settenario (v. 23), un novenario (v. 24), tre decasillabi (vv. 27, 28 e 29), due dodecasillabi (vv. 22 e 30), tre tredecasillabi (vv. 21, 25 e 32), e due versi composti (6+9 il v. 26; 7+9, con ritmo anapestico, il v. 31). Rime alternate, ma in tre casi imperfette (25-27 *kling* : *meringhe*, 26-28 *solerte* : *verde*, 30-32 *briciole* : *felice*).

68.

Tre Lieder

A

Buona notte, colline soffiate nell'aria:
il vecchio tamburino va a morire.
Buona notte, ufficiali della consorteria letteraria.
Pennivendoli, è tempo di gioire.
Il tamburino va verso la fine.
Buona notte, strade nomentane.
Domani il sole tornerà a brillare:
non per chi è andato sulle gaie colline
ed è stato ucciso come un cane.

B

Nel bianco mondo non sei nato invano,
non invano hai vissuto e tribolato.
Ogni creatura deve scomparire,
tutto il male verrà dimenticato.
Ohi-ohi, la barocca finzione!
Rallègrati dunque, mio cuore.
I monatti chiamano morire
ciò che invece sarà risurrezione.
Risorgerai dalla fanghiglia nera
nella luce abbagliante del Signore.
Trallalà, trallalà, trallallallera.

C

Andavo sui prati. Mi apostrofò un fringuello:
«Buon giorno! Buon giorno! La vita ti piace?
Zink! Zink! Zink! Com'è bello
il mondo, ma com'è fugace!»

La campanula allegra mi fece: «Kling! Kling!»,
ma quel Glockenspiel mi sembrava troppo solerte.
Di uvaspina, erbe buone e meringhe
splendeva il mondo. E com'era verde!

Amavo il sole dai capelli d'oro,
il suo balenío risvegliava le briciole
della mia giovinezza, predato prodigio e tesoro,
ma non riuscivo in quell'alba ad esser felice.

A

La lirica cita quasi testualmente gli ultimi versi del lied *Il tamburino* di Mahler: «Gute Nacht, ihr Marmelstein', / Ihr Berg' und Hügelein! / Gute Nacht, ihr Offizier, / Korporal und Musketier!» («Buona notte a voi rocce di marmo / a voi monti, a voi colline! / Buona notte a voi ufficiali, / caporali e moschettieri!»)

1. *Buona notte*, che risuona tre volte in anafora ai vv. 1-3-6, ha qui il valore di estremo congedo, come nel lied di Mahler. Si legga a confronto la riflessione sull'uso ricorrente dell'espressione «buona notte» nello scrittore praghese Karel Hyneck Mácha contenuta in PM, pp. 59 s. *colline... aria*: la metafora cela probabilmente una reminiscenza da Penna, *Poesie*, *Se desolato io cammino*, vv. 1-2: «Se desolato io cammino... dietro / quel soffio di colline, nella notte».

3. *ufficiali... letteraria*: agli ufficiali militari del lied di Mahler si sostituiscono quelli della società letteraria, sarcasticamente nominata «consorteria» (il termine occorre con sfumatura negativa anche nella poesia n. 2 della raccolta), dal quale il poeta è escluso per la sua congenita estraneità a ogni indirizzo o scuola. Ma proprio in quanto estraneo, egli di-

venta un reietto, temuto dai «pennivendoli» (v. 4), i mercenari della parola, che invita ironicamente a gioire per la sua imminente dipartita.

6. *nomentane*: della Nomentana, via di Roma, citata anche in una poesia della successiva raccolta. Cfr. AB 21, v. 1: «Ogni sera in un punto della Nomentana». La sovrapposizione del poeta alla figura del tamburino di Mahler è così esplicitata definitivamente.

9. *come un cane*: vi è un chiaro riferimento al finale del *Processo* di Kafka, ridotto per la scena da Ripellino nel 1975. Cfr. PM, p. 228: «"Wie ein Hund!": "Come un cane!": sono le ultime parole di Josef K., mentre uno dei guitti gli immerge il coltello nel cuore». Emerge così il drammatico senso di ingiustizia per l'assurdità di una condanna a morte che sopraggiunge senza motivo.

B

La lirica è ispirata all'inno *Die Auferstehung* («La Resurrezione») di Friedrich Klopstock, musicato da Mahler nel quinto movimento della sua *Sinfonia n. 2*.

10-13. *Nel bianco... dimenticato*: i primi quattro versi sono un calco di *Die Auferstehung*, vv. 13-16: «O glaube: du wardst nicht umsonst geboren! / Hast nicht umsonst gelebt, gelitten! / Was entstanden ist, das muss vergehen! / Was vergangen, aufersteh'n!» («Credi, non sei nato invano! / Non invano hai vissuto, sofferto! / Ciò che è nato deve morire! / Ciò che passato risorgere!»). *bianco mondo*: l'espressione è un calco letterale dal russo *belyj svet* (белый свет), che vale a dire 'mondo intero', 'tutto il mondo'. Ripellino la lascia invariata anche nella sua traduzione di Pasternak, *Poesie*, *Non toccare*, vv. 7-9: «perché il bianco mondo ingiallito / tu rendi più bianco di biacche».

14. *Ohi-ohi, la barocca finzione*: il verso interrompe la tensione drammatica del lied originale inserendo una nota ironica (sottolineata dall'interiezione), che sembra capovolgere l'assunto accorato dei vv. 10-13. La «finzione» tipica dell'arte barocca è forse qui metafora dell'illusione della trascendenza.

16. *monatti*: la figura del monatto, addetto al trasporto degli appestati nella Milano del XVI e XVII secolo, di memoria manzoniana, è ricorrente in Ripellino in cui assume sempre un valore negativo. Cfr. S 57, v. 6 («quanti monatti si aggirano con carri lugubri»); PM, v. 350 («Non avrà fine la fascinazione, la vita di Praga. Svaniranno in un bàratro i persecutori, i monatti. Ed io forse vi ritornerò»); DMS, p. 294 («per sopravvivere alla torbidezza infernale dell'epoca, a questo brulichio di scontraffatte chimere, di spie, di segugi, di monatti, di teologi pazzi»).

18-19. *Risorgerai... Signore*: i versi richiamano fortemente la chiusa del corale *Die Auferstehung*: «Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du / mein Herz, in einem Nu! / Was du geschlagen / Zu Gott wird es dich tragen!» («Risorgerai, sì, risorgerai / mio cuore, in un attimo! / Quello per cui hai combattuto / ti porterà a Dio!»). Il tema della risurrezione era già presente nella lirica n. 42, v. 11: «va' dai tuoi figli già vecchi, risorgi dalla tua muffa».

20. *Trallalà... trallallallera*: «più che espressione di giubilo, sembra una stonata clausola ironica che vanifica i versi precedenti» (Roana 2002, p. 106). Il tono solenne è di nuovo interrotto, come al v. 14, dall'onomatopea, che suggerisce un motivetto in linea con il carattere musicale del componimento.

C

La lirica è una traduzione libera del lied di Mahler, «Ging heut' morgen übers Feld» («Andavo stamattina per la campagna»).

21-24. *Buon giorno*: l'epanalessi della locuzione fa da contraltare all'anafora «Buona notte» della sezione A (vv. 1-3-6). *ma... fugace*: la prima delle tre congiunzioni avversative presenti nella lirica (una per strofa), introduce una nota dolente nell'elogio della vita, espressa dall'aggettivo «fugace» che costituisce una parola tematica della raccolta. Cfr. nn. 4 (v. 1: «La vita fugge come l'ombra di Euridice»), 30 (v. 12: «è la vita che fugge con gialli fanali») e 33 (v. 2: «domenicale malinconia della giovinezza fuggita»).

25-26. *campanula*: pianta erbacea il cui tipico fiore a campana induce il poeta all'analogia, già presente nel lied originale di Mahler, con lo strumento idiofono, il cui suono è riprodotto dall'onomatopeico «Kling», usato in tedesco per lo scampanellio, equivalente al nostro «din don». Non è tradotto e su di esso è costruita una ricercata rima imperfetta con «meringhe» del v. 27. *Glockenspiel*: anche detto *carillon*, è uno strumento orchestrale formato in origine da un gruppo di piccole campane azionate da una tastiera, sostituite in seguito da sbarrette metalliche. Compare nel *Flauto magico* di Mozart ed è suonato da Papageno, personaggio citato nella lirica n. 53. Continua l'analogia tra il fiore della «campanula» e lo strumento musicale.

27-28. *Di uvaspina... verde*: il rigoglio della natura è reso attraverso una sinestesia che mescola sapori e colori. La parola tematica «verde», posta in chiusura di strofa a formare una rima imperfetta con *solerte* del v. 25, assume una particolare evidenza nella lirica, caratterizzando il mondo, precedentemente avvolto nel bianco luttuoso e invernale (v. 10) e ora colto nel momento della sua rigenerazione primaverile. Il colore è perciò strettamente con-

nesso al campo semantico della «risurrezione», al centro del secondo lied (B) e al contempo prelude all'immagine, di cui è simbolo, della «giovinezza» che si accampa nel finale del componimento. Insieme al verde della natura, emerge nuovamente, ma con sfumatura diversa, il colore bianco, attraverso le «meringhe», che afferiscono alla sfera del dolciume e dello zucchero, elemento ricorrente nella raccolta. Per il connubio natura-zucchero cfr. n. 26, v. 8: «un giardinetto a colori di zucchero».

30-31. *risvegliava... giovinezza*: il tema della giovinezza risvegliata dal contatto con la natura è espresso in termini simili nella poesia n. 63, v. 13: «La giovinezza perduta si risvegliava». La metafora delle «briciole» della giovinezza è già usata in S 50, v. 3.

31-32. *giovinezza... felice*: l'allitterazione «predato prodigio», posta in funzione appositiva, enfatizza la parola chiave «giovinezza», il «tesoro» continuamente bramato, ma ormai irraggiungibile. La vecchiaia incombente esclude il poeta dall'«alba» rigenerativa di cui è partecipe la natura e determina la sua dolorosa incapacità di essere «felice» (ultima parola della lirica, come già nella n. 44), che incupisce l'intero componimento.

69

Ricompare qui il tema del mare, estremamente fecondo di metafore per Ripellino, che all'interno della raccolta ne fa cornice anche alle liriche 5 e 18. In un dialogo indispettito con la distesa marina, il poeta manifesta il proprio fastidio di fronte alla tentazione di vivere che essa gli rivolge assumendo sembianze seducenti di donna: «con le gonnelline spumose delle onde», «con occhi di uva violàcea». L'elemento degli occhi del mare, già presente nella n. 58, è tratto da Chlébnikov.

I primi tre versi trovano una corrispondenza quasi perfetta in un appunto dell'autore conservato in AG 1972, c. 378, che si chiude con l'identificazione dell'io lirico in una fortezza in attesa dell'assalto dei saraceni, immagine qui non presente, ma che ritroviamo nella poesia n. 18 (nella stessa carta e in quella successiva dell'agenda compaiono, infatti, altri due frammenti relativi a quel componimento). Da questa stessa matrice sono dunque scaturite due porzioni di poesie diverse, piuttosto distanti nella raccolta ma unite da una contiguità di ispirazione e, si può supporre, anche di composizione.

Con il medesimo tono dei versi precedenti, nel secondo periodo interrogativo in cui si snoda la lirica il poeta osserva con sospetto una «gotica barca», con ogni probabilità un veliero, che affronta energica il suo viaggio in mare con fiducia («tuffa il suo naso scarlatto nell'acqua»), e gli sorride. Il sorriso è altro elemento tipicamente femmineo, che sembra invitare il poeta al medesimo 'tuffo'. La connotazione gotica dell'imbarcazione, con le sue vele a cuspide che si slanciano verso l'alto, è simbolo dell'impeto della giovinezza che continua inutilmente a chiamare il poeta, come ci suggerisce il confronto con alcuni versi della poesia 67 di *Sinfonietta* (C, vv. 1-3: «Ancora la giovinezza mi chiama, falòtica / come le cicogne dello Zwin. / Ancora mi affligge la sua effigie gotica»).

Metrica: strofa di sette versi, con prevalenza di dodecasillabi, costruiti su un ritmo ternario con accento fisso sul secondo elemento. Un quinario (v. 7), un novenario (v. 3) e un decasillabo (v. 1). Assonanza di 4-6 *barca* : *acqua* e rima ipermetra imperfetta di 5-7 *stridule* : *sorride*.

69.

Mare, perché continui a tentarmi
con le gonnelline spumose delle onde,
con occhi di uva violàcea?
Che vuole da me quella gotica barca,
baracca di punte e di cuspidi stridule,
che tuffa il suo naso scarlatto nell'acqua
e mi sorride?

1-3. Cfr. AG 1972, c. 378: «Mare, perché continui a tentarmi / con le gonnelline spumose delle onde, / coi tuoi occhi di uva violastra? / Sai bene che sono una fortezza sbreccata, / e aspetto con ansia l'assalto dei saraceni». *con occhi di uva violàcea*: cfr. Chlébnikov, *Poesie*, *Ruscello dall'acqua fredda*, v. 16: «un grappolo d'occhi di mare». Vd. inoltre il giudizio di Ripellino nel saggio introduttivo (ivi, p. LXXII): «L'universo di Chlébnikov brulica di occhi sgranati, di sfavillanti grovigli di occhi, occhi-oggetti, cristalli di favola. [...] Non c'è nulla nel creato che non sfolgori d'occhi». Per l'analogia tra occhi, mare e uva cfr. n. 58, v. 9: «le domeniche dagli occhi violetti di mare»; AB 19, vv. 3-5: «Di occhietti come i tuoi brulica il mare / e di piccoli bruchi di barche. / Il mare è uva verdognola».

4. *gotica barca*: l'architettura gotica, tipica dell'amata città di Praga, è elemento associato dal poeta con la propria giovinezza. Vd. S 67 B, vv. 9-11: «Ma ancora col gotico incendio delle sue cúspidi / la mia Gelmeroda mi chiama, la mia giovinezza ogivale, / col prisma delle sue luci funàmbole»; C, vv. 1-3: «Ancora la giovinezza mi chiama, falòtica / come le cicogne dello Zwin. / Ancora mi affligge la sua effigie gotica». Cfr. inoltre la poesia n. 78, fondata sull'opposizione tra giovinezza e vecchiaia (vv. 17-18): «Di quella gotica fiaba non resta / che un burelòm, un viluppo di tronchi caduti».

5-7. *baracca... stridule*: per la sua struttura contraddistinta da un accentuato verticalismo la barca, presumibilmente un veliero, è paragonata con una metafora a un edificio gotico, le cui tipiche cuspidi sono rappresentate dalle vele triangolari. L'aggettivo «stridule» evoca il suono delle corde che scorrono sulle pulegge. Il tema della navigazione ritorna anche nell'ultimo componimento (n. 86, vv. 6-8: «veliero viluppo di stracci, / con la sua gracile

chiglia / si impiglia in un groppo di ghiacci»). Il ritmo fortemente cadenzato dallo schema ternario con accento in seconda sede. Inoltre a livello sonoro emergono la paronomasia «barca, / baracca» e la forte allitterazione «cuspidi stridule». *che tuffa… sorride*: anche la barca è personificata. La notazione cromatica «scarlatto» risponde al «violàcea» del v. 3.

71

Rievocando l'«ammaliante regia del čechoviano *Giardino dei ciliegi*» (SB 75, p. 309) realizzata da Giorgio Strehler nel 1974 il poeta dà corpo a «una *rêverie* che spazia, dai tempi delle prime rappresentazioni čechoviane da parte del Teatro d'Arte di Stanislavskij, alle precarie condizioni di salute in cui allora il drammaturgo versava (idealmente allineate alle proprie), fino ai riti delle compagnie teatrali» (Fo 2000, p. 139). Per chiarire le numerose associazioni su cui si fonda la poesia è utile il confronto con alcuni passi della scrittura saggistica e critica ripelliniana. In una pagina del *Trucco e l'anima* sono descritti, infatti, l'arrivo del Teatro d'Arte a Jalta nella primavera del 1900 per recitare davanti a Čechov, ivi costretto dalla malattia, e la conseguente adunanza di conoscenti e amici nella dacia del drammaturgo (TA, p. 45 s.): a ciò è chiaramente ispirato il finale della lirica (vv. 19-20).

La sovrapposizione tra questo episodio della biografia di Čechov e la messinscena del *Giardino dei ciliegi* diretta da Strehler compare, invece, per la prima volta in una recensione di Ripellino allo spettacolo pubblicata su «L'Espresso» del 9 VI 1974 («Čechov coperto di gesso»), che costituisce un secondo intertesto del componimento. «Il profluvio di bianco abbagliante», ottenuto attraverso i costumi e la scenografia di Luciano Damiani, scrive Ripellino, «era già dentro il copione [...] ma rimanda anche alla calda Siberia di Jalta» (SB 75, *ibid.*). La suggestione è così forte che verrà ribadita in una seconda recensione al *Giardino* di Strehler realizzata nel 1976 (*Il ciliegio mio è più bianco*, SB 141, p. 479) e ancora in quella allo *Zio Vanja* diretto da Virginio Puecher dello stesso anno (*Zio Vanja fa un po' il clown*, SB 143, p. 484):

> Con la dovizia di biacca si allude alla biancura botanica, alla spensierata innocenza dei personaggi, alla «calda Siberia» di Jalta.

> Sotto le sghembe losanghe di due bianche vele sospese in aria con gomene e su bianchi cuscini si assiepano nel primo atto gli attori, vestiti di bianco. Qualcuno sussurra: Ma questo è *Il giardino* di Strehler. E invece sembra l'accampamento di conoscenti e di amici nella casa di Čechov a Jalta.

Il poeta combina, come nelle due recensioni teatrali, gli elementi per lui di maggiore suggestione presenti, o anche solo accennati, nello spettacolo: l'orchestrina ebraica del III atto (che in realtà non compare mai in scena), la commistione tra frivolo e lugubre, il trenino giocattolo che percorre la scena nel III atto, ma soprattutto «l'ossessione del bianco», caratteristica precipua della regia strehleriana (cfr. SB 75, p. 309). Come nello spettacolo, il bianco è il colore dominante nella lirica, nominato ben tre volte: «bianche» (v. 3), «bianco» (v. 5), «biancore» (v. 10). Ad esso si richiamano, inoltre, i termini «candidi» (v. 2), «neve» (v. 3) e «burro» (v. 14). Il colore esprime «l'infantile purezza, che intride gli stralunati personaggi» (*ibid.*), ma è anche il bianco 'melvilliano', contrassegno del lutto (v. 3) e del pallore della morte, già visto nella raccolta (cfr. poesia n. 68).

La seconda parte del componimento (vv. 12-20) è incentrata sull'invito al teatro, tema presente anche nella lirica n. 46 e sempre connesso alla figura di Strehler, che compare qui per la terza volta nella silloge (la prima nella n. 16). Un'atmosfera lieta si effonde nei versi dapprima con l'immagine del «treno allegro» (v. 15), che riconduce all'«infanzia» (e, infatti, già nella poesia n. 35 il treno è emblema della nativa Sicilia), e poi con l'«accento circonflesso» (v. 17), connotato clownesco che consente al poeta l'accesso alla scena. L'invito si fa ancora più allettante nel distico conclusivo che apre uno spiraglio sulla riunione festosa dei commedianti al termine della «recita», fusa nella fantasia del poeta con l'immagine, da lui già descritta nel saggio del '65, della moltitudine di gente che all'«alba del secolo» gremiva la dacia di Čechov a Jalta, facendo quasi «risorgere» il drammaturgo malato (cfr. TA, p. 45 s.). È facile cogliere il desiderio di Ripellino di prendere parte a quel mondo teatrale tanto esplorato dalla sua scrittura. Ma non si può tralasciare l'ambiguità che volutamente avvolge questo invito. Il ruolo che interpreterà il poeta è, infatti, quello di «uno sgargiante ciliegio che muore» (v. 18). Il verbo è legato da un filo invisibile al «lutto» del v. 3 su cui si

concludeva la contemplazione del bianco nell'*incipit* della lirica. Anche su questo componimento incombe perciò l'ombra della morte e a una lettura più attenta l'invito a casa di Čechov appare come un invito in una casa di spettri, così come il riposo ricercato dal poeta «afflitto da troppi presagi» e «stanco» (v. 8) in un festino che sta sopra i secoli, fuori dal tempo, sa di *requies aeterna*.

Metrica: strofa di venti versi di metro vario, con prevalenza di tredecasillabi (vv. 1, 4, 5, 14 e, anapestici, 2, 8, 11 e 13), a cui si uniscono un senario (v. 19), un settenario (v. 20), due novenari (vv. 10 e 16), due decasillabi (anch'essi anapestici, vv. 7 e 9), due dodecasillabi (vv. 12 e 18) e quattro versi composti (6+10, v. 3; 8+7, vv. 6 e 15; 6+11, v. 17). Rime, in due casi molto distanti, di 4-6 *nuziale* : *fanale*, 5-8 *bianco* : *stanco*, 6-14 *azzurro* : *burro* e 10-18 *biancore* : *muore*. Inoltre vi è allitterazione di 2-3 *fluttuanti* : *lutto*, rima imperfetta di 11-16 *contraddanza* : *infanzia* e assonanza con allitterazione di 17-20 *ceffo* : *Čèchov*.

71.

Come una calda Siberia, il giardino Strehler
luccicava di candidi veli fluttuanti,
di stelle di neve, di bianche tarlatane di lutto.
Tornando ubriaco da un festino nuziale,
un violinista ebreo inseriva in quel bianco
una tremula striscia di malinconico azzurro.
Ero a Jalta, appoggiato a un fanale.
Ero afflitto da troppi presagi, ero stanco.
Il giardino infuriava e ballava,
superbo di tanto biancore,
una frivola e lugubre sua contraddanza.
«Vieni in teatro» mi diceva l'aiuto
dell'aiuto del viceregista, un asceta
bleso e con occhialino e con guanti di burro:
«Ora fra i tronchi di Strehler passerà un treno allegro,
minuscolo come l'infanzia.
Ti dipingeremo un accento circonflesso sul ceffo.
Sarai uno sgargiante ciliegio che muore.
E dopo la recita
tutti a casa di Čèchov».

1. *calda Siberia*: la città di Jalta, nominata al v. 7, è così definita da Čechov in una lettera alla moglie Ol'ga Knipper del 21 ottobre 1903. Cfr. *Epistolario*, II, p. 509: «Ho voglia di leggere della mia commedia, impazienza che capiresti se abitassi, come me, in questa calda Siberia. Del resto, comincio ormai ad abituarmi a Jalta; chi sa che non impari a lavorare, qui». La similitudine è evocata, come emerge nei vv. 2-3, dal profluvio di bianco nella scenografia e nei costumi che caratterizza la messinscena di Strehler. Cfr. SB 141, p. 479: «Con la dovizia di biacca si allude alla biancura botanica, alla spensierata innocenza dei personaggi,

alla "calda Siberia" di Jalta». *giardino Strehler*: la coppia sostantivale ci trasporta immediatamente all'interno della celebrata regia strehleriana del dramma čechoviano del '74.

2-3. *luccicava… lutto*: Ripellino riconosce nell'ossessione del bianco uno dei motivi precipui della messinscena di Strehler, come emerge sin dai titoli delle sue due recensioni allo spettacolo, *Čechov coperto di gesso* e *Il ciliegio mio è più bianco*. Cfr. SB 141, p. 479: «Col titolo di una poesia di Gautier questo spettacolo si potrebbe chiamare *Symphonie en blanc majeur*». Per l'associazione tra il bianco e il «lutto», cfr. n. 77, vv. 3-4: «e le guance sbiancate dalla candeggina / del lutto».

4-6. *Tornando… ebreo*: si intrecciano qui due riferimenti. Oltre all'orchestra ebrea che suona fuori scena durante la festa a casa di Ljuba all'inizio dell'Atto III del *Giardino dei ciliegi*, vi è, infatti, anche una reminiscenza da Čechov, *Il violino di Rotschild*, p. 565: «quando lui tornava ubriaco da qualche festa di nozze, ogni volta lei attaccava il violino al muro e metteva lui a letto». Cfr. AG 1973, c. 158: «suonatori ebrei tornano ubriachi dai festini nuziali». È utile, inoltre, confrontare a riguardo ancora un passo della prima recensione al *Giardino* di Strehler: «mi piacerebbe una volta vederla l'orchestra ebraica che suona nell'anticamera. Ma Strehler ammorza la chagalliana orchestrina» (SB 75, p. 310). *malinconico azzurro*: si tratta di un'autocitazione interna all'opera. La metafora cromatica è già utilizzata, infatti, nell'*incipit* della poesia n. 33: «Azzurra malinconia di tutte le cose perdute». Cfr. AG 1971, c. 58: «*Il giardino dei ciliegi* – tutto sotteso dai notturni di Chopin. Malinconia della vita che se ne va».

7. *Ero a Jalta*: avviene qui la sovrapposizione, anticipata dalla similitudine dei vv. 1-3, tra lo spettacolo strehleriano e l'episodio magistralmente rievocato nel *Trucco e l'anima* dell'arrivo della compagnia del Teatro d'Arte di Mosca diretta da Stanislavskij a Jalta per recitare *Il Gabbiano* davanti allo scrittore malato (cfr. TA, p. 45 s.). La confusione dei piani temporali è sottolineata dall'indefinitezza dell'imperfetto «ero», in anafora al v. 8.

11. *frivola e lugubre*: gli aggettivi antitetici esprimono perfettamente il «contrappunto di comico e di afflittivo», l'assenza di «frontiere tra la comicità e l'angoscia» che domina, secondo Ripellino, le grandi opere teatrali di Čechov (cfr. LIM, pp. 118-122). Si confronti a tale proposito anche il seguente stralcio della recensione del '74: «Impastata di infanzia è anche Ljuba, che Valentina Cortese tiene in bilico tra la frivolezza e le lacrime» (SB 75, p. 310).

12-14. *Vieni… burro*: è introdotto in questi versi il tema dell'invito al teatro, già presente nella poesia n. 46 e sempre legato alla figura del regista triestino, che occupa l'ultima

parte della lirica. L'invito, però, non giunge qui direttamente da Strehler, ma da un personaggio secondario ironicamente rappresentato dall'«aiuto / dell'aiuto del viceregista».

15-16. *un treno… infanzia*: il tema dell'infanzia, nostalgicamente rievocata dai protagonisti della commedia čechoviana, è sottolineato registicamente nella messinscena strehleriana anche dall'introduzione di un trenino meccanico che attraversa la scena. Cfr. SB 75, p. 309: «A colmare l'*imagerie* fanciullesca, nel secondo atto, traballando e fischiando, coi finestrini illuminati, un altro trenino percorre la scena, non un malefico treno tolstojano, un convoglio-giocattolo».

17-18. *accento circonflesso*: connotato di pagliacceria ricorrente in Ripellino. Cfr. S 10, vv. 1-2, «Colui che deve venire / sarà un clown dal sopracciglio ad arco»; SB III, p. 87: «Ma nelle arti, nelle lettere di oggi il clown ha perduto vantaggio, e siamo in pochi ormai a infervorarci per il mondo variopinto del circo, per le figure infarinate, dai nasi come poponi paonazzi, dalle sopracciglia circonflesse»; TA, p. 325: «Con pallida effigie da pagliaccio èbete e un sopracciglio inarcato come accento circonflesso».

19-20. *tutti… Čèchov*: non si può comprendere a pieno l'immagine che chiude la poesia senza tener presente la pagina del *Trucco e l'anima* in cui si narra di come durante la *tournée* a Jalta del Teatro d'Arte nel 1900 la dacia di Čechov si fosse trasformata nel festoso luogo di ritrovo degli attori e degli intellettuali accorsi in visita allo scrittore. Cfr. TA, p. 45 s.: «Vi piombavano a nembi sin dal mattino, accendendo un brioso brulichìo di discorsi, di ciarle, di dispute. E dall'alba alla notte era un sèguito di colazioni e spuntini, un continuo viavài di bicchieri di tè e di "zakùski". La gioia di tali conviti nasceva nei russi, in quegli anni, dalla capacità di accamparsi, di vivere insieme alla buona [...] In quella Babele Antòn Pàvlovič era come risorto». Si noti come il nome del drammaturgo russo posto a conclusione della poesia sia simmetrico e speculare a quello di Strehler al primo verso: ai due estremi della lirica i nomi dei due grandi artisti sono i poli magnetici da cui nasce sinergicamente quel capolavoro teatrale a cui il poeta partecipa ricreandolo su pagina.

72

Al componimento più breve della raccolta (soltanto quattro versi) l'autore assegna la sua più autentica confessione, che coincide con un manifesto di poetica. Egli si rivolge con l'allocuzione «Darling» a un 'tu' in cui è facile individuare la donna amata, Ela (evocata anche nelle liriche 9, 18 e 39). Con tono accorato le dichiara la propria consapevolezza di quanto sia duro convivere con l'incessante «lamento» di chi, come lui, viaggia nella perenne oscillazione tra euforia e disperazione, tra «aperture di gioia e incursioni del male» (cfr. Fo 1990, p. XV). Sebbene tutto ciò non abbia origine nel capriccio, ma nella cattiva sorte, nel malessere che non dà tregua (indicativa è la rima *malore* : *dolore*), il poeta sa che in fondo a questo suo atteggiamento vi è anche un recondito desiderio di esibizione, di recita. Del resto nel dolore, spiega con la clausola finale di pirandelliana memoria, è insita grande «buffoneria». Vi è qui la profonda coscienza, propria dell'uomo di teatro che era Ripellino, che il comico nasce sempre dal dramma, ne costituisce la seconda faccia, la caricatura.

I suoi modelli nella teoria dell'assenza di barriere tra comico e tragico sono vari: non stupisce, infatti, che la poesia sia posta accanto a quella sul *Giardino dei ciliegi*, copione «concepito da Čechov come un *vaudeville*», dove il «lirismo elegiaco» ha «continue cangianze burlesche» (cfr. LIM, p. 120). Oltre a Čechov, vi è il circo, dove egli coglie l'aspetto «meno appariscente della *clownerie*» che è «la disperazione» (cfr. SB III, p. 87). E vi sono i due grandi maestri del cinema muto, Buster Keaton (a cui è dedicata la lirica n. 25) e Charlie Chaplin (di cui scorgiamo il profilo nell'«omino in bombetta» della poesia 82), poeti della risata malinconica e maestri nel connubio tra ridicolo e tragico.

Il teatro imita la vita e viceversa, perciò in un solo endecasillabo è racchiusa una visione esistenziale. La clausola ha, inoltre, carattere reversibile: affermando che nel do-

lore è insita buffoneria, dichiara allo stesso tempo che la buffoneria è una reazione al dolore, perché la risata ha virtù di esorcismo. La lirica può essere letta perciò anche come dichiarazione dell'intera poetica ripelliniana.

L'agenda manoscritta del 1972 ci permette di confrontare la primissima redazione della quartina (cfr. c. 379):

> Shadow, lasciami la mia inerzia,
> il mio vagare dalla melma all'azzurro.
> La mia indolenza è volontà di commedia,
> c'è molta buffoneria nel dolore.

Metrica: quartina a rime alternate in cui si susseguono un verso composto (5+11), scandito su un perfetto ritmo dattilico, un tredecasillabo anapestico, un altro verso composto (8+7) e un endecasillabo.

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.

1. *Darling*: ingl., 'tesoro', sostituisce lo «Shadow» presente nella bozza di AG 1972. Per l'utilizzo di un termine inglese come allocuzione ad *incipit* di poesia, cfr. ND 1: «Sweetheart, mio violino, sei sempre aggrondato». *attedia*: lett., invece di 'tedia', per evitare il bisticcio con «ti». Il verso è caratterizzato dalle allitterazioni della *l* e della *t*.

2. *questa... malore*: in AG 1972, «il mio vagare dalla melma all'azzurro». Continua l'allitterazione della *l*, ora affiancata a quella della *r* che prosegue nei vv. 3-4. Cfr. n. 27, v. 17: «Innamorarsi e ammalare: ecco tutto il mio giuoco»; ND 49, v. 2: «Io sono un labile, lamentoso carnevale». *ebbrezza*: di vita. Cfr. FA 8, vv. 1-2: «Avere la giovinezza in vecchiaia, come Janáček, / la stessa ebbrezza di vita». *malore*: è parola tematica, come tutte quelle che afferiscono al campo semantico della malattia («male», «malsanìa», «malsano», «malato») e connota il «lamento» del v. 1.

3-4. *volontà di commedia*: il «continuo lamento» del poeta cela un desiderio di esibizione, di ostentazione buffonesca, che è in realtà un modo per esorcizzare il dolore. Cfr. n. 74, v. 10: «È che un tragico è sempre un buffone». *buffoneria del dolore*: è il fondamento della poetica ripelliniana. Cfr. FA, *Congedo*, p. 205: «la buffoneria sottesa di lugubre, le deformazioni, il mio guardare la vita grottescamente come il calvario d'un clown, il quale si ingegni di continuare a sonare su un logoro violino che va ogni momento in frantumi». Forte è l'assonanza con quanto affermato da Pirandello in *Saggi*, p. 1286: «la vita è una molto triste buffoneria». Cfr. anche Palazzeschi, *Il controdolore*, p. 251: «Invece di fermarsi nel buio del dolore, attraversarlo con slancio, per entrare nella luce della risata».

73

La poesia è pubblicata per la prima volta nel 1973, insieme alla n. 16 e alla n. 57, sull'*Almanacco internazionale dei poeti 1974*. Al centro del componimento vi è il Pincio in autunno, il parco panoramico che sorge sull'omonimo colle di Roma, già comparso nella lirica n. 29 e in *Sinfonietta* (n. 42). Il Pincio è qui personificato in un «vecchione» dalla «barba giallastra», dietro cui possiamo scorgere un *alter ego* di Ripellino, che anche nella n. 30 si era rispecchiato nel giallo «fogliame» cascante. Attraverso il filtro del colle romano, il testo si risolve dunque in un dialogo del poeta con se stesso. Il cuore della lirica si presenta come una previsione metereologica. La burrasca che si abbatterà sulla capitale assume però i tratti di un diluvio universale e, infatti, la metafora marina e navale domina il componimento: il belvedere si trasforma in un «bastimento», i tetti delle chiese in «chiglie», le «cupole» in «banchise» (si vedano, inoltre, i termini «zattere», «ondeggeranno», «mareggiata»). Il poeta immagina le macerie di Roma distrutta dall'acqua galleggiare sotto il Pincio. In questo scenario apocalittico compaiono alcuni personaggi: oltre al Bernini, «rammaricato» per la distruzione dei suoi monumenti, si odono le voci di preti e becchini. Il v. 18 interrompe però la funerea «cabala» e tutto il finale si compone su un sentimento di rinnovata speranza: «Non c'è ancora ragione di morire» (v. 18).

Attraverso la sovrapposizione con la natura, capace di rigenerarsi, anche Ripellino spera di «rinverdire», di superare la malattia per tornare alla vita. La poesia si collega perciò alla n. 64, con la quale condivide lo slancio positivo. Vecchiaia, morte e rigenerazione sono trattati qui non con la solita ironia o con scoramento, ma con una rinnovata fiducia, in un desiderio di simbiosi e imitazione del parco che sopravvive agli sfaceli e rifiorisce. Domina negli ultimi versi la sfera semantica dell'aggiustamento: i violini «si racconciano», e la carcassa del Pincio dopo la burrasca si «rappezza», così

come il corpo del poeta che ha «strappato» l'«inutile benda» nel desiderio di salute e di vita.

Metrica: strofa di ventiquattro versi di vario metro. Due senari (vv. 16 e 17), un ottonario (v. 19), due novenari (vv. 3 e 23), un decasillabo (v. 15), sei endecasillabi (vv. 2, 4, 5, 9, 11 e 12), tre dodecasillabi (vv. 1, 18 e 24), tre tredecasillabi (vv. 10, 20 e 22) e i restanti composti (9+6, 7+8, 8+7, 8+8, 10+7). Rime di 2-6 *bastimento* : *vento*, 4-7 *gregge* : *regge*, 5-9 *intabaccate* : *secchiate*, 8-12 *uccelli* : *pannelli*, 14-17-20 *Bernini* : *Becchini* : *violini*, 18-24 *morire* : *rinverdire*, 22-23 *mareggiata* : *rappezzata*. Rime ipermetre di 10-16 *Popolo* : *topo* e, imperfetta, di 11-13 *cupole* : *drupe*. Consonanza di 1-3 *giallastra* : *disastri*.

73.

Il Pincio, vecchione con barba giallastra,
si pavoneggia sul suo bastimento.
Ehi, vecchio, non fare disastri,
non impigliare tra i tuoi rami un gregge
di avide gentiluzze intabaccate.
Avremo burrasca stanotte, gorgogli di vento.
Consòlati con l'acquavite, se il fegato regge.
L'aria già si rabbuffa come un paniere di uccelli.
Cadrà la pioggia a barili, a secchiate,
si spaccherà come un legno Piazza del Popolo.
Chiglie di chiese, banchise di cupole,
zattere di stralunati pannelli
ondeggeranno ai tuoi piedi come torsoli e drupe.
Verrà con occhi di vetro a rammaricarsi Bernini.
Si udrà un brindello di orate fratres,
la voce di topo
di molti becchini.
Ma non c'è ancora ragione di morire.
Smettila con questa cabala.
A pezzo a pezzo si racconciano i violini.
Di ranocchie smeralde fiorisce la spelacchiata barba.
Dopo ogni sfacelo, dopo ogni mareggiata,
Pincio, carcassa rappezzata,
tu sei ancora capace di rinverdire.

1-2. *bastimento*: la metafora assimila la terrazza panoramica che sorge in cima al colle del Pincio alla prua di una nave che naviga sulla città di Roma.

3-5. *Ehi, vecchio...*: attraverso l'apostrofe al parco colto nella stagione autunnale, il

poeta si rivolge a se stesso, esortandosi a non assecondare l'infatuazione di giovani donne. *avide:* di piaceri. *gentiluzze*: il vezzeggiativo cavalcantiano è già usato in n. 39, v. 5, accostato al diminutivo «donnine». *intabaccate*: tosc., 'infatuate', 'innamorate'. Cfr. Pulci, *Morgante*, XIX, 146, vv. 1-2: «A poco a poco si fu intabaccato / a questo giuoco, e le risa cresceva»; Aretino, *Talanta*, I, 1, p. 351: «Non istà bene a dirlo a me; pure tosto che altri mi parla, è bello che intabaccato».

6-8. *Avremo burrasca…*: è introdotto il tema della tempesta, che domina la lirica. *si rabbuffa*: si scompiglia. «Si rabbuffa il tempo quando comincia a farsi nero» (Tommaseo 1973). Cfr. FA 41, v. 16: «rabbuffate le piume»; S 54, v. 13: «rabbuffate candele»; Dante, *Inf.* VII, 63: «per che l'umana gente si rabbuffa»; Pulci, *Morgante*, II, 79, vv. 5-6: «Or tu, Signore, a cui servir sol godo, / per cui la terra e l'aria si rabbuffa».

9-13. La burrasca preannunciata assume le sembianze di un diluvio universale, capace di devastare Piazza del Popolo e sradicare cupole e tetti della città. *Chiglie… cupole*: il carattere evocativo del verso è raggiunto tramite l'assommarsi di due metafore del genitivo sul piano visivo e sulla triplice allitterazione «*chi*glie… *chi*ese… ban*chi*se», rinforzata da «*c*upole», sul piano fonico. *chiglie di chiese*: i lunghi tetti a spiovente di molte chiese romane ricordano al poeta delle chiglie di navi capovolte. *banchise di cupole*: le cupole bianche, come quella di San Pietro, sono rassomigliate, invece, a masse di ghiaccio galleggiante. *drupe*: voce dotta, da «drupa», 'frutto con buccia sottile, polpa carnosa e nocciolo legnoso contenente i semi (ad es. la pesca, l'oliva)'.

14-17. La devastazione del diluvio apre uno scenario luttuoso, in cui dominano gli ammonimenti alla preghiera dei sacerdoti e le voci dei becchini, annunciatori di morte. *orate fratres*: 'pregate, fratelli', è l'invito rivolto ai fedeli dal sacerdote nella liturgia eucaristica dopo il canto dell'offertorio.

18-21. *Ma… morire*: il verso interrompe bruscamente il tragico vaticino («cabala»), dominato dalla sequenza di verbi al futuro, riportandoci al presente e ridestando la speranza, rappresentata dal «racconciarsi» dei violini (che precedentemente erano stati descritti come «tarlati» e «bendati» nelle poesie 36 e 60) e dal rifiorire degli alberi del Pincio.

22-24. *Dopo ogni… rinverdire*: il poeta, a differenza della poesia n. 68, si riconosce qui nel ciclo rigenerativo della natura. La «carcassa rappezzata» è sia metafora del parco, spoglio per l'autunno e malconcio per la tempesta, sia del corpo del poeta, provato dalla malattia. Cfr. n. 85, vv. 8-15: «E tu, corpo, armadietto di medicine, / orciolo di ocra che si scrosta, / sacco floscio che sempre risale a galla, / agoraio con mille aghi, sfinito cavallo di posta, /

sgangherato violino, / alberello umidiccio e malsano, / eppure gran manichino, / vestito di gaio tintillano». *rinverdire*: è parola chiave, che risponde al «giallastra» in chiusura del v. 1. Cfr. S 26, v. 10: «Sei ancora verde».

75

La lirica sviluppa e completa la riflessione metapoetica già presente, in forme diverse, nelle poesie 24, 32 e 45, focalizzando questa volta l'attenzione sui destinatari. Il poeta immagina il proprio pubblico come una fiumana di gente di ogni età pronta ad accamparsi per udire la sua parola, al pari di pellegrini in occasione dell'Anno Santo. Egli rifiuta, però, ogni possibile ruolo di profeta, non avendo «messaggi o reubarbari / né illusorie ricette per un più felice domani» da dispensare (vv. 14-15). Sulla scia del Montale di *Non chiederci la parola*, Ripellino si colloca in antitesi con qualsiasi ottimismo affermativo da poeta «sermonista», e polemizza nei confronti di una visione dogmatica e divinatoria della poesia, che non contiene per lui verità consolatorie.

Tutto ciò che si sente di donare è l'«incanto» di versi accorati e sinceri, capaci di piegarsi alle diverse tensioni dell'animo e di affascinare l'ascoltatore attraverso una ricercata dimensione sonora, che per il particolare timbro e per alcune specifiche scelte lessicali viene descritta come uno 'spagnoleggiare'. Poiché tale tessitura fonica fa parte dell'essenza del suo fare poetico, egli sottolinea la necessità di recitare le sue liriche ad alta voce.

Notevoli sono i punti di contatto soprattutto con la lirica n. 32, interamente costruita su tre interrogativi nei quali il poeta mette in discussione la possibilità della poesia di incidere nella società contemporanea, che chiede risposte e pretende efficacia. Attraverso questi due componimenti l'autore traccia una sua personale poetica delle *nugae*, declinate ora in «ingordo viluppo di inutilezze», «inguaribile malsanía di parole», ora in un vero e proprio «nada», fatto di «bombette pagliacce» e di un «ribaldo trappolío di colori». Ma è proprio nella continua insistenza sui propri giochi poetici – associati come di consueto all'arte circense – sulla sua necessità di comporli e sull'impossibilità di offrire altro al lettore che si evince la profonda fede di Ri-

pellino nei confronti della poesia stessa. Nel componimento in questione, in particolare, in cui l'attenzione è focalizzata sul destinatario piuttosto che sullo scrittore, la necessità del fare poetico è evidenziata attraverso la ricerca della poesia da parte delle persone, stanche di udire slogan precostituiti e bisognose, invece, di provare una sincera «ferita di gioia» (cfr. introduzione alla lirica n. 32).

Metrica: strofa di diciotto versi di metro vario, dal quinario (v. 8) al verso composto di venti sillabe (12+8, v. 10). Vi sono inoltre un ottonario (v. 17), un decasillabo anapestico (v. 13), tre endecasillabi (vv. 4, 9 e 18, di cui il secondo è dattilico), due dodecasillabi (vv. 11 e 14), quattro tredecasillabi (vv. 2, 3, 5 e 6; il secondo e il quarto sono anapestici), e altri cinque versi composti (11+3, v. 1; 13+5, v. 7; 9+6, v. 12; 7+9, v. 15; 8+9, v. 16). Rime di 4-6-9 *Santo* : *incanto* : *pianto*, 5-7 *recitata* : *disperata*, 10-15 *brechtiani* : *domani*, 11-18 *seccori* : *colori*. Inoltre rime imperfette di 13-17 *scartafacci* : *pagliacce*, 14-16 *reubarbari* : *caparbi*.

75.

Da lontananze affluivano intere famiglie
con sporte e balie e bambini per ascoltarmi.
Da ogni parte venivano in tanto concorso,
che sembrava scoccato l'Anno Santo.
La mia poesia spagnoleggia, se recitata:
solo allora si avverte il suo torbido incanto,
l'incastro ferroviario dei suoi aspri fonemi, la disperata
sua accorataggine,
pronta a inarcarsi nel grido e nel pianto.
Intere famiglie sfruttate da un racket di sermonisti brechtiani,
stanche di ammonimenti e crusche e seccori,
venivano per ascoltarmi, per trarre conforto
dal mio nada, dai miei scartafacci.
Ma io non avevo messaggi o reubarbari,
né illusorie ricette per un piú felice domani.
Che altro potevo donare a quei pellegrini caparbi,
se non bombette pagliacce
e un ribaldo trappolío di colori?

1-4. La poesia si apre con la metafora del pellegrinaggio (cfr. v. 16, «pellegrini») svolto per ascoltare la parola del poeta, in contrasto con il suo rifiuto del ruolo di vate espresso nei vv. 14-18. *tanto concorso*: così grande affluenza di persone.

5-9. *La mia poesia... pianto*: il primo abbozzo di questi versi è contenuto in un frammento in prosa di AG 1972, c. 12: «le mie poesie si capiscono solo recitandole, solo allora si sente l'incastro ferroviario dei loro fonemi, il loro disperato bisbiglio di supplica che a volte trapassa in urlo straziante». *incastro... fonemi*: la metafora è già utilizzata in n. 52, v. 13: «delle mie cigolanti ferrovie di fonemi». Cfr. S 72, v. 6: «Un treno è un effetto fonetico in marcia, una scabra cadenza». Ripellino rispecchia qui su di sé il giudizio, già espresso da

Šklovskij, sulla poesia di Pasternak. Cfr. GS, p. 75: «Quel treno che è attrezzo costante della sua poesia e quasi ne simboleggia, con cigolii e con stridori, l'aspra sostanza sonora»; SFB, p. 172: «Le accatastate parole nei fitti incastri dei versi cozzano, a detta di Šklovskij, "come i vagoni di un treno che freni all'improvviso"». *accorataggine*: arc., segno esterno di dolore. Cfr. Aretino, *Dialogo*, p. 311: «mescolando tra i detti alcune di quelle lagrime e alcuni di quei sospiri assinghiozzati e di quelle accorataggini, per mezzo delle quali si ottiene quel che si desidera».

10. *sermonisti brechtiani*: l'avversione del poeta nei confronti di Brecht si coglie chiaramente nelle recensioni, dove il drammaturgo è tacciato di «didattismo» e «cartellonismo» (SB 20, p. 159; 82, p. 326). Cfr. S 77, v. 12: «voi púlpiti sputasermoni». *sermonisti*: raro, per 'sermonatori'. Si crea un effetto di stridore nell'interposizione del vocabolo tra l'inglese «racket» e il derivato del nome proprio straniero. Cfr. a proposito SFS, 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 fonèmi di diversa provenienza. Il fonèma straniero o 'esotico' riscatta così per contiguità la parola italiana».

13. *nada*: spagn., 'niente'. Cfr. FA, 25, vv. 9-10: «Ma il poi è porcellana disposta ad infrangersi, / e perciò *nada*». Altri ispanismi presente nella raccolta sono «perro» (n. 52, v. 5) e «seguidilla» (n. 86, v. 2). *scartafacci*: quaderni usati per prendere appunti. Il termine è una sineddoche per indicare le proprie opere poetiche. È impiegato con lo stesso valore anche in n. 86, vv. 11-13: «riempire di propri scartafacci la stiva, / sognare che il nome / fra tano oblio sopravviva».

14-15. *Ma io non avevo... domani*: «Non ho messaggi né slogans né precetti da sciorinare» (DMS, p. 295). Il dubbio sull'efficacia della poesia nell'incidere sul futuro emerge già nel componimento n. 32, v. 1: «Chi potrò salvare con gli stracci dei versi». *reubarbari*: variante arcaica di «rabarbari», forma rima ipermetra imperfetta con «caparbi» del v. 16. Cfr. Marco Polo, *Il Milione*, p. 41: «E per tutte sue montagne si truova lo reubarbaro in grande abondanza»; Campanella, *La città del sole*, p. 28: «Curano le febri ardenti con acqua fresca, [...] le terzane con levar sangue e con reubarbaro o simili attrattivi». Il rabarbaro, utilizzato anche a scopi medici, simboleggia quindi i 'rimedi', i 'toccasana' che i versi possono offrire all'uomo, qui messi in dubbio dal poeta. Cfr. n. 32, v. 6: «Chi potrò soccorrere col balsamo delle metafore».

17. *bombette pagliacce*: la bombetta come attributo di pagliacceria è già usato da Ripellino in PM, p. 290: «cambia le maschere come i pagliacci le bombette»; e inoltre S 61, v.

8: «uno squamoso pagliaccio in bombetta». La fascinazione per il copricapo tondeggiante, che compare costantemente nei versi di Ripellino, ha una composita ascendenza nelle bombette di Kafka e di Chaplin e in quelle degli omini raffigurati nei quadri di Magritte (cfr. introduzione alla poesia n. 82). La presenza simultanea di questi archetipi nell'immaginario ripelliniano è perfettamente testimoniata da un passo di *Praga magica*: «Švejk scende giú dal Castello, mentre Josef K. vi sale, vestito di nero, chaplinoidale, agguagliabile alle sussiegose figure in bombetta e pardessus ben stirato che piú tardi appariranno nei quadri di Magritte» (PM, p. 296). *pagliacce*: l'utilizzo del sostantivo in funzione aggettivale è presente già in FA 48, v. 3: «nella tua palandrana pagliaccia»; S 54, v. 13: «alla luce pagliaccia delle rabbuffate candele». Cfr. anche AB, 8, v. 5: «O terra pagliaccia, acciarino di pianto»; 52, vv. 12-13: «sebbene qualcuno asserisca che sono pagliacce / queste matasse di viscidi stami». L'uso è attestato anche nella scrittura critica di Ripellino: cfr. «render pagliaccia la propria esistenza» (SB III, p. 87);

18. *e un ribaldo... colori*: per l'attenzione riservata ai colori nella sua lirica, cfr. FA, *Congedo*, p. 205: «la mia ansia di immettere nel tessuto dei versi le consuetudini della pittura, di trattar le parole come tubetti di colori schiacciati». Il poeta s'identifica apertamente in un pittore in ND 59, vv. 1-2: «Qui dentro io sono il sovrano / e mi appartengono tutti i colori». Cfr. anche DMS, p. 294: «Per dissipare i subbugli e il malessere, per sopravvivere alla torbidezza infernale dell'epoca, [...] non resta che [...] accendere mestiche di sfavillanti colori». *ribaldo*: lett., usato come aggettivo nel senso di 'furfantesco'. *trappolío*: è neologismo ripelliniano, derivato dal verbo «trappolare», 'catturare', 'ingannare', ma anche 'sedurre', 'fare innamorare', con l'aggiunta del suffisso frequentativo in –ìo; può essere inteso nel senso di 'seduzione', 'inganno', come suggerisce anche l'attributo «ribaldo», 'furfantesco', 'spavaldo'. Cfr. AB 6, v. 10: «trappolìo di parole».

78

La lirica è un canto doloroso per la giovinezza trascorsa, sublimata in un ricordo che ha le sembianze di una «gotica fiaba» (v. 17) in un *locus amoenus* perduto. Lo spazio entro cui si muove la poesia è, infatti, il non-luogo della memoria, che si materializza in una mitica Illiria shakespeariana, ormai inafferrabile e dunque intrisa di mestizia e malinconia. La constatazione della perdita è enfatizzata, proprio in apertura, dall'allocuzione del poeta a se stesso: la citazione del proprio nome, cara ai poeti russi e in Italia a Gozzano, rientra nella generale tendenza di Ripellino a risolvere le poesie di questa raccolta in un dialogo con se stesso.

Il dato visivo è dominante, per intrappolare il ricordo di una giovinezza che luccica, e che è quindi rappresentata attraverso una serie di metafore legate alla luminosità: «le lacrimucce delle candeline» (v. 7), «manichini d'argento» (v. 10), «splendenti e ben saldi bottoni» (v. 12). Ancora una volta il mare, che è simbolo del desiderio di vivere (cfr. poesia 69), è lo sfondo di questo spazio della memoria. Di particolare interesse è la metafora del v. 11 («luccicavano i rami di canutiglia»), dove la vitalità dell'albero amplifica l'effetto della luce, in contrapposizione con i «canuti / groppi di steli» (vv. 13-14) e, soprattutto, con i «tronchi caduti» che chiudono la lirica.

La difficoltà del poeta di accettare il contrasto fra il passato e il presente è colto dal modulo «eravamo... ora siamo» (vv. 12-13) ma, prima ancora, attraverso l'immagine iniziale delle posate di una festa riposte con fragore nella credenza: questo suono rimbomba come un'eco del fracasso appena conclusosi, e ne sottolinea ancora di più la fine. La costruzione della lirica è basata su un equilibrato susseguirsi di immagini metaforiche relative ai piani temporali della giovinezza passata e del presente decadimento, e su una sapiente alternanza dei tempi verbali: il presente gnomico «scompaiono» del primo verso, il presente «si fa» per esprimere un'azione abituale (v. 2),

il presente «ricordi» (v. 4) che introduce semanticamente ad una dimensione passata, la serie di imperfetti «plasmava» (v. 9), «luccicavano» (v. 11), «eravamo» (v. 12), che rievocano azioni e condizioni della giovinezza di durata indeterminata, ma pur sempre concluse, infine di nuovo il presente, che consegna alla parte finale la constatazione di una condizione attuale, diversa e negativa: «ora siamo», «non resta» (v. 11). Soltanto in due casi compaiono tempi verbali diversi: «hanno perduto» (v. 14), che decreta il passaggio fra passato e presente come esito di una perdita avvenuta, e «non potrà» (v. 8), l'unico verbo che si apre a una dimensione futura, in cui l'unica certezza è ciò che non potrà più tornare.

Al termine della lunga serie di metafore per esprimere la giovinezza trascorsa, di cui il gotico è simbolo, il poeta introduce lo slavismo *burelòm*, parola russa 'capiente' ed evocativa, parafrasata in «viluppo di tronchi caduti». Come una burrasca che abbatte gli alberi, così il tempo ha spazzato via la «fiaba» della giovinezza, di cui non resta che il vago ricordo.

Metrica: strofa di diciotto versi dall'endecasillabo al verso di sedici sillabe (v. 13). Due endecasillabi (vv. 5 e 17; ma sono endecasillabi con l'aggiunta di un trisillabo i vv. 7 e 18), sei dodecasillabi (vv. 1, 2, 3, 8, 9, 11), tre tredecasillabi (vv. 10, 12 e 14), composti i restanti (6+8, 8+6, 11+3, 10+7, 8+7). Le rime seguono lo schema ABACBDCDEFEFGHIHIG, in cui B è ipermetra (*nascondere* : *onde*) e H è sostituita da una consonanza (*bussola* : *Russia*).

78.

Quante cose scompaiono, Ripellino.
E quanto fracasso si fa nel nascondere
le posate in credenza dopo il festino.
Ricordi in Illiria l'allegra villa sperduta,
gli sgonfiotti turcheschi delle onde,
le passeggiate notturne sull'orlo del mare,
le lacrimucce delle candeline, l'arguta
Amaranta che non potrà piú tornare?
L'acqua plasmava una guizzante famiglia
di manichini d'argento sotto i balconi.
Luccicavano i rami di canutiglia.
Eravamo splendenti e ben saldi bottoni
sulla buffa marsina del mondo. Ora siamo canuti
groppi di steli che hanno perduto la bussola,
cascami di polka in una bettola mesta,
reliquie di una cenciosa ritirata di Russia.
Di quella gotica fiaba non resta
che un burelòm, un viluppo di tronchi caduti.

1. *Ripellino*: la citazione del proprio nome, che ritornerà in AB 37, v. 15, frequente nella poesia russa (cfr. Alleva 1999, p. 222 s.), è invece molto rara in quella italiana. Cfr. *Gozzano, Poesie*, *La via del rifugio*, vv. 34-46: «vive tra tutto e il Niente / questa cosa vivente / detta guidogozzano»; *L'altro*, vv. 6-11: «ma pur ti perdono l'aiuto / che non mi desti, se penso / che avresti anche potuto, / invece che farmi gozzano / un po' scimunito, ma greggio, / farmi gabrieldannunziano».

2-3. *E quanto... festino*: un abbozzo dei due versi è leggibile in AG 1972, c. 352: «rumori di posate che si ripongono nel cassetto della credenza. È finito il festino».

4-8. *Ricordi...*: lo spazio della memoria si apre a una divagazione temporale e geogra-

fica che suscita malinconia nel poeta. Cfr. n. 65, v. 11: «ricordo irrevocabili giorni, e singhiozzo e piango». *Illiria*: antica regione balcanica in cui è ambientata *La dodicesima notte* di Shakespeare (della commedia shakespeariana è già stato citato il personaggio Malvolio nella lirica n. 20). *sgonfiotti*: è termine appartenente al lessico specifico della moda, da «gonfiotto» (o «sgonfiotto»), 'sbuffo, piega ampia e vaporosa di un abito o di una parte' (GDLI). *turcheschi*: arc., 'turchi', 'alla turca'. Cfr. Aretino, *Ragionamento*, p. 39: «come i rei nei pali turcheschi». *Amaranta*: la figura femminile, connotata con l'espressione «che non potrà più tornare», è simbolo della «giovinezza fuggita» (cfr. n. 33, v. 2).

9-11. *L'acqua... canutiglia*: immagine luminosa («luccicavano», «argento», «canutiglia») intrecciata al vitalismo dell'«acqua». I «rami» lucenti come «canutiglia» (filo dorato o argentato utilizzato per ricami), si oppongono all'immagine finale dei «tronchi caduti» (v. 18). Cfr. AB 26, v. 13: «Gialla canutiglia avvolge i boschi».

12-16. *Eravamo... ora siamo*: il ricordo trapassa nel rimpianto della giovinezza attraverso la netta opposizione tra l'imperfetto e il presente del verbo «essere», quest'ultimo preceduto dall'avverbio «ora», che ci proietta sulla vecchiaia del poeta. Cfr. n. 70, vv. 4-5: «pendevamo felici dal tram della storia. / Ora siamo appassiti strumenti di lagna». *canuti*: in punta di verso, si aggancia visivamente e fonicamente a «canutiglia» del v. 11, sebbene sia in antitesi con essa: dall'oro e l'argento della primavera e della giovinezza, si passa alla neve dell'inverno, al bianco della vecchiaia. *groppi... Russia*: tre metafore si susseguono per esprimere il decadimento della vecchiaia. Soprattutto i sostantivi «cascami» (cfr. n. 30, v. 7) e «reliquie» (cfr. n. 21, v. 6) denotano negativamente lo stato del poeta. Lo sguardo è sempre rivolto all'est: dall'«Illiria» si passa in Boemia attraverso la danza popolare della «polka», per arrivare in «Russia», ricordata per la tragica «ritirata» dell'esercito italiano nel 1943.

17-18. *gotica fiaba*: ritorna il connubio gotico-giovinezza, già espresso in S 67 (cfr. n. 69, nota 4). *burelòm*: traslitterazione del russo бурелом, 'alberi travolti da una tempesta'. Ripellino accosta allo slavismo la sua particolare traduzione, racchiusa in un decasillabo anapestico: «un viluppo di tronchi caduti». La felice resa è stata citata da Alessandro Niero nella sua traduzione di Stratanovskij, *Buio diurno*, *Guerra in provincia*, v. 16: «Где скука дряблая? / Мы в буреломе воли» («Dov'è la noia abulica? / Come un viluppo di tronchi caduti, la volontà»).

82

Il componimento è ispirato a una parabola di Rabbi Nachman di Brazlav, uno dei grandi maestri del chassidismo, citato anche in un racconto di *Storie del bosco boemo* (*Parapiglia*, p. 27). 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 28 V 1972, *Spettabile pubblico adesso viene il Messia* (cfr. GS, pp. 122-125). In esso si trova, infatti, la citazione alterata dell'apologo di Nachman (cfr. *La principessa smarrita*, p. 70) che costituisce l'avantesto della poesia. La traduzione del passo è appuntata in AG 1971, c. 232:

> 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).

Sebbene sia posta in fondo alla raccolta, la lirica nasce in concomitanza con la recensione del 1972 ed è perciò relativa a una fase iniziale del lavoro sullo *Splendido violino verde*. Secondo un uso consueto, anche qui la citazione è nascosta (cfr. le poesie nn. 25 e 62). L'intervento sul modello 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», «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 Nachman», attraverso la quale è suggerita un'identificazione tra il rabbino e l'uomo che ride del suo apologo (cfr. Limentani 1997, p. 155). In ultimo emerge la trasformazione del protagonista della storia nella figura cara a Ripellino dell'«omino in bombetta», simbolo di una borghesia claunescamente irrisa (cfr. Stegagno Picchio 1983, p. 152) che trova un'ascendenza composita nel dipinto di Magritte, *Golconda* (1953), nella famosa foto con bombetta di Kafka e nel personaggio chapliniano, «pilastro della piangente risata ripelliniana» (Limentani 1997, p. 156). Il surrealismo di Magritte e l'assurdo kafkiano sono a ragione evocati dal poeta, che sfrutta l'atmosfera consimile della parabola nachmaniana con un'estensione del suo orizzonte culturale (nell'articolo Ripellino parla di «situazione kafkoidi» presenti nelle «incongrue leggende di Rabbi Nachman»: cfr. GS, p. 124).

A livello retorico la lirica è caratterizzata dalla ripetizione, che si esplica in particolar modo nelle epanadiplosi dei vv. 1-3, nelle anafore della congiunzione e, nei due versi finali, del sintagma «e questo omino», e infine nell'epanalessi «rideva, rideva» (v. 8). Coerentemente con l'apologo nei versi si produce in tal modo una forte tensione che si scioglie nell'enigmatica risata finale dell'omino. Wiesel la interpreta come una «risata di protesta contro le assurdità dell'esistenza», una «risata metafisica, liberatrice» (*Célébration hassidique*, p. 203). Non casualmente, infatti, con un ossimoro il poeta la irrora di «lacrime». Un ulteriore approfondimento in tal senso ci è fornito proprio dalla recensione sopra citata: «i rabbini assertori di gioia», scrive Ripellino, «soffrivano tutti di depressioni nervose» e persino «il riso sgangherato» di Rabbi Nachman di Brazlav, «il più pagliaccio», che «recitava la parte dell'ebete e del forsennato» per «prendere a gabbo l'Angelo della Morte», pare «sgorgasse da una tenebrosa tetraggine» (GS, p. 123). Capiamo perciò come il poeta si sia identificato nel maestro chassidico, vedendo rispecchiata in lui la propria «altalena tra ebbrezza e malore» (n. 72). Come i chassidim, sicuri che solo «l'allegrezza conduce a Dio», anche Ripellino sogna di «mutare il dolore in tripudio: ah, la generosa illusione, la stupenda demenza» (GS, *ibid.*).

Metrica: strofa di otto versi liberi oscillanti tra le sedici e le ventidue sillabe. Consonanza di 2-4-7 *paese* : *case* : *paesi*.

82.

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

4. *purulenta*: piena di pus, lercia. È il primo dei cinque aggettivi inseriti dal poeta e assenti nell'apologo originale. «Il mondo che l'aggettivo purulento ci consente di immaginare e che Nachman descrive nel contesto della favola, è proprio il mondo dei castelli e dei processi kafkiani, pieno di menzogna da un capo all'altro, e di grovigli inestricabili e di giustizie incomprensibili» (Limentani 1997, p. 156).

5. *enorme sedia*: l'oggetto non compare nella parabola originale. Si tratta secondo una dichiarazione stessa di Ripellino della «sedia di Nachman. Una famosa sedia di legno sulla quale sedeva sempre» (Limentani 1997, p. 155).

6. *omino in bombetta*: nella favola di Nachman semplicemente «un uomo». La figura è cara a Ripellino: cfr. n. 80, v. 2: «omini in bombetta»; S 75, v. 4: «Una pioggia di piccoli omini in bombetta». Per la variegata sedimentazione culturale racchiusa nell'immagine cfr. n. 75, nota v. 17; Limentani 1997, p. 156. *minuscolo*: l'iperbole accresce l'antitesi tra il «minuscolo omino» e l'«enorme sedia» del v. 5. La triade «sparuto», «minuscolo», «omino» costituisce una *climax*.

8. *rideva... lacrime*: nell'originale tradotto da Wiesel leggiamo solamente: «e quest'uomo rideva, rideva, e nessuno aveva mai riso come lui» (cfr. AG 1972, c. 232). Cfr. GS, p. 123: «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 tetraggine». Forte l'assonanza con n. 72, v. 4: «Grande è la buffoneria del dolore».

83

Estate. I versi iniziali ritraggono una giornata d'agosto, l'indomani di San Lorenzo, con pochi tratti essenziali: una farfalla che si posa sulle ortensie, un prato scintillante. Il v. 7, introdotto dalla congiunzione avversativa, produce un'improvvisa incrinatura di questo quadretto estivo verso l'interno, per cogliere il malessere del poeta legato alla malattia, *leitmotiv* della raccolta, che gli impedisce di godere dell'aria aperta e del sole.

Subentra quindi un senso di malinconia legata ai ricordi. Presente e passato tornano a contrapporsi, come nella poesia n. 78, in due sezioni perfettamente equivalenti (vv. 1-7, vv. 8-15). A differenza della poesia precedente, tuttavia, lo spazio della memoria non è un luogo indefinito, ma coincide rispettivamente con l'isola di Kampa a Praga e con la dacia di Mosca, teatri di due incontri storici per Ripellino: quello con Holan e quello con Pasternak, poeti da lui tradotti e amati. Di tali incontri l'autore dà testimonianza in due articoli del '63 e del '64 (cfr. OP, p. 23 e GS, pp. 23-24).

Essi risalgono, rispettivamente, a dodici e sedici anni prima della pubblicazione della raccolta, e sono quindi citati andando a ritroso nel tempo. Vengono ricordati con eguale nostalgia, ma con tratti contrapposti. In una nota in calce ad alcune poesie di Holan pubblicata nel '64 (cfr. *Messo al bando*), Ripellino ricorda che il poeta praghese fu messo al bando dagli stalinisti per quasi quindici anni, periodo nel quale rimase chiuso a scrivere nella solitudine della sua casa a Praga, «ignorato e dimenticato, tranne che da pochi fedeli». La lirica ne sottolinea quindi la chiusura verso il mondo esterno, da cui è stato isolato, che è anche chiusura della sua poesia, la difficoltà ad essere interpretata. Tale caratteristica è enfatizzata attraverso il ritmo del v. 10, che riproduce con i suoi cinque accenti le mandate con cui Holan serra la porta. Del tutto opposto è invece, nei ricordi del poeta, l'atteggiamento di Pasternak, che lo

accoglie tendendogli la mano e con un sorriso. La poesia si chiude con la domanda di Pasternak a Ripellino, raccontata anche nell'articolo, ultima eco di un momento felice della sua scrittura e della sua vita.

Metrica: strofa di quindici versi con grande alternanza di metro: un trisillabo (v. 11), un quaternario (v. 6), un settenario (v. 3), due ottonari (vv. 2 e 15), un decasillabo (v. 5), quattro endecasillabi (vv. 7, 8, 12 e 13), un tredecasillabo anapestico (v. 9) e quattro versi composti (8+6, 9+6, 7+9, 8+8). Rime di 2-4 *paffute* : *cadute*, 6-7 *nocciòle* : *sole*, 13-15 *mano* : *georgiano*. Rime imperfette di 9-11 *viola* : *Holan*, 10-12 *tenaci* : *dacia*. Rima al mezzo di 4-5 *stelle* : *gonnelle*.

83.

Una farfalla svitata da aneddoti Zen
si posa sulle paffute
parrucche delle ortensie.
È agosto: il prato scintilla di stelle cadute
e di verdi sfrangiate gonnelle
di nocciòle.
Ma io ho paura dell'aria, del sole.
Com'è lontano il tempo in cui bussavo
nella luce di Kampa verdognola e viola
alla porta serrata con cinque mandate tenaci
di Holan.
Il tempo in cui Pasternàk nella dacia
mi venne incontro e mi tese la mano,
vestito di tela bianca, con un sorriso chiedendomi:
«Siete un poeta georgiano?»

1. *aneddoti Zen*: il riferimento allo zen sembra provenire quasi per emanazione dal componimento precedente, ispirato al chassidismo ebraico.

2-3 *paffute parrucche delle ortensie*: i tondeggianti corimbi dell'ortensia sono paragonati a delle parrucche ricciolute attraverso una metafora, alla cui forza espressionista si unisce l'enfasi accordata dall'*enjambement* e dall'allitterazione della *p*. Cfr. S 58, v. 15: «le verdi parrucche degli alberi».

4-6. *È agosto... cadute*: l'indicazione temporale del mese è resa ancora più specifica dal riferimento alle stelle cadenti della notte di San Lorenzo. *gonnelle*: metafora per le foglie del nocciolo. Cfr. n. 69, v. 2: «con le gonnelline spumose delle onde».

7. *Ma io... sole*: al solito la congiunzione avversativa introduce uno stato oppositivo. Il poeta, plausibilmente a causa della malattia, non partecipa alla serenità dell'amena natura estiva, Cfr. n. 18, v. 5: «Che fastidio la spoglia pelosa dei guanti del sole»; v. 13: «nel sale del sole che rosica gli occhi».

8-11. *Com'è lontano il tempo...*: di fronte al malessere del presente, si leva la malinconia per il tempo passato, ormai avvertito come lontano ricettacolo di smarrite felicità. Cfr. n. 44, vv. 14-15: «come in tempi lontani, io mi senta / stupidamente felice». *in cui bussavo... Holan*: la stagione felice rievocata da Ripellino è stigmatizzata in due incontri. Il primo, quello più recente, è con il poeta ceco Vladimír Holan: «Vladimír Holan abita a Kampa, un'isola sulla Vltava, al pianterreno d'una vecchia casa [...]. Ispido, cupo, Holan impasta i suoi versi nell'eterna penombra di un appartamento dalle tende sempre abbassate, dalla porta sprangata con triplice giro di chiave. E intanto là fuori è la verde luce primaverile, rintoccano le campane, fanno chiasso i bambini» (OP, p. 23). *alla porta... tenaci*: le cinque mandate della porta chiusa a chiave sono riprodotte sul piano fonico dai cinque accenti che scandiscono il verso dal preciso ritmo anapestico.

12-15. *Il tempo in cui Pasternàk...*: tornando ancora più indietro nel tempo, il poeta risale al fatidico incontro con Pasternak avvenuto il 15 settembre 1957. *nella dacia*: la dacia di Pasternak nel sobborgo moscovita di Peredélkino. *vestito... georgiano*: l'aneddoto è raccontato anche nella prosa pubblicata sul «Corriere della sera» del 21 IV 63, *Una visita a Pasternàk*: «Poi, come scollandosi dal tronco di un albero, apparve Borìs Leonìdovič Pasternàk in giacca di tela azzurra e calzoni di tela color latte: cordiale, con gli occhi sgranati, barcollante come un sonnambulo. Riconobbe subito Evtušènko, e gli chiese se io fossi un poeta georgiano. Non c'eravamo mai visti, sebbene mi avesse inviato alcune lettere in risposta a miei dubbi e quesìti, chiarendomi, mentre lo traducevo, le zone oscure dei suoi versi, le allusioni indecifrabili. Quando Evtušènko gli disse il mio nome, mi abbracciò alla russa, effondendo un torrente di generose espressioni» (GS, p. 23-24). Cfr. anche AF, p. 40.

86

> E spegniti corta candela! La vita non è che un'ombra in cammino; un pietoso guitto che sulla scena si pavoneggia e si sbraccia quell'ora, e dopo non se ne parla piú: una favola cantata da un idiota – tutta rumore e furia – che non significa nulla.
>
> SHAKESPEARE, *Macbeth*, V, 5[97]

La raccolta si chiude con un finale pirotecnico: i fuochi d'artificio, però, lasciano il cielo per contrasto ancora più cupo e nero. La lirica raccoglie le fila gettate nei componimenti incipitari delle sezioni (n. 1 e n. 51) e completa il nodo poggiando sui due *leitmotiv* del concerto di violino e dell'oblio. Ad esergo è posto un verso del componimento *Éclair de gouffre* («Lampo d'abisso») di Jules Laforgue, poeta francese dal temperamento crepuscolare, che diede a temi e modi della poesia simbolista un'intonazione ironica e talora sarcastica, ragione per cui è sentito particolarmente affine da Ripellino.

In apertura si ripresenta la metafora dell'esecuzione musicale a significare la creazione poetica (cfr. n. 51). L'immagine originale del «violino in fiamme» rientra nel motivo del poeta-incendiario in grado di manipolare il fuoco (cfr. n. 48), condiviso con Palazzeschi, ma trasmette anche l'idea della fine imminente: lo strumento brucia perché sullo spettacolo incombe la chiusura del sipario, che cade «come una ghigliottina» a stroncare d'un colpo arte e vita. Si sussegue quindi un repentino cambio di immagini concatenate: la vita è dapprima definita con guizzo espressivo «arlecchina», ma dalla connotazione allegra e buffonesca si passa immediatamente a quella

[97] Citata in AG 1972, c. 288.

tragica del veliero in navigazione che s'incaglia in una trappola mortale di «ghiacci». Dietro questa immagine si può cogliere la suggestione del dipinto *Il naufragio della Speranza* di Caspar David Friedrich.

La poesia è giocata su continue e ben studiate simmetrie: le fiamme del violino e i ghiacci del mare costituiscono la coppia oppositiva alle due estremità della prima strofa. All'infinito desiderativo («Sonare») del v. 1 risponde quello all'inizio della seconda strofa («Avanzare»), nella quale all'andamento vivace della «seguidilla» si sostituiscono le movenze lente e solenni di un'altra danza, la «pavana», ora goffamente imitata dal poeta. Viene così introdotto il tema della vanità dell'artista, sbeffeggiato con spirito autoironico attraverso il paragone con il ridicolo gonfiarsi della rana. Alla metafora della nave si riaggancia, invece, l'immagine della «stiva» al v. 11. Nella breve strofa finale, ellittica del verbo, il tono ironico vira verso l'amaro sarcasmo con cui il poeta commenta il suo desiderio illusorio di sopravvivenza attraverso la propria opera, unica consolazione alla vita troppo breve. Quest'ultima è invocata in fondo alla lirica attraverso un'immagine di rara forza evocativa, che fonde i motivi del teatro («sciantosa di varietà») e della navigazione («sulla riva») sopra esposti. Come già nel componimento 51, per connotare la propria esistenza è adoperata un'analogia attinta all'universo culturale. L'ultimo personaggio che ha l'onore di comparire sul palcoscenico dei versi è una giovane e seducente attrice, la polacca Hanna Schygulla (nata nel 1943), resa famosa negli anni Settanta per i numerosi ruoli a lei affidati, a teatro e al cinema, dal regista tedesco Rainer Werner Fassbinder. Spesso nei suoi melodrammi interpretava la «sciantosa di varietà», ossia la cantante e intrattenitrice che si esibisce nei caffè-concerto ed era caratterizzata da una recitazione lenta, straniata, da uno sguardo malinconico perso nel vuoto, elementi che indubbiamente esercitarono un fascino su Ripellino. Espressione della macbethiana visione della vita come un pavoneggiarsi effimero senza significato, l'attrice è in bilico sull'ultima parola che ingombra pesantemente la lirica, il «Nulla», a cui il poeta, dopo l'estenuante battaglia dei versi, infine cede.

Metrica: diciassette versi suddivisi in tre strofe rispettivamente di otto, cinque e quattro versi. Nella prima si alternano quattro novenari (vv. 1, 4, 6 e 8), due ottonari (vv. 5 e 7), un settenario (v. 2) e un verso composto (8+7, v. 3). La seconda è composta da due ottonari (vv. 10 e 13), un senario (v. 12), un tredecasillabo (v. 11) e un verso composto di ritmo anapestico (10+6). Nella terza strofa si susseguono un tredecasillabo anapestico (v. 14), un novenario (v. 15), un endecasillabo (v. 16) e un trisillabo (v. 17). Lo schema rimico è ABCACDBD FFGHG IIGI, in cui B (*seguidilla* : *chiglia*) è rima per l'orecchio e H è irrelata.

86.

Astres! Je ne veux pas mourir! J'ai du génie!
JULES LAFORGUE, *Éclair de gouffre*

Sonare su un violino in fiamme
una mia seguidilla,
prima che cada il sipario come una ghigliottina.
Mi piace il fragore, il bailamme,
ma la mia vita arlecchina,
veliero viluppo di stracci,
con la sua gracile chiglia
si impiglia in un groppo di ghiacci.

Avanzare con grandi falcate di goffa pavana,
gonfiarsi come una rana.
Riempire di propri scartafacci la stiva,
sognare che il nome
fra tanto oblio sopravviva.

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

esergo: «Stelle! Non voglio morire! Sono pieno di talento!». Si tratta del penultimo verso del componimento edito postumo nel 1903; l'ultimo verso della poesia, rievocato da Ripellino nel «Nulla» finale, ribadisce di contro: «Ah! redevenir rien irrévocablement!» («Ahimè! Tornare a essere nulla, senza rimedio!).

1. *Sonare... fiamme*: cfr. DMS, p. 293: «Vorrei che la mia poesia risonasse come un violino»; S 59, vv. 13-8: «al circo Wiener scenderò anch'io sulla pista, / saltimbanco fallito, nella luce impudíca, / che sgoccia sui capelli chiara d'uovo. / Caverò dalle mie profondissime tasche una folla / di folli strumenti dall'ancia distorta, / sonando a distuono e a capriccio». La suggestione per l'immagine fantastica è tratta paradossalmente da un articolo di cronaca del 1972, nel quale è descritta l'esibizione «di un uomo che suona un violino in fiamme» presso il Teatro Za Branou di Praga. Si tratta dell'articolo *Un'ora di applausi al Teatro di Praga costretto «al silenzio» dal regime*, «Il tempo», 12 giugno 1972, di cui Ripellino aveva conservato un ritaglio in AG 1971. L'espressione è utilizzata per la prima volta dal poeta in un articolo commemorativo dedicato alla chiusura dello Za Branou apparso su «L'Espresso» dell'1 VII 1973 (cfr. SB, p. 212): «nei suoi ultimi mesi il compatto complesso lavorava nell'insicurezza, come un violinista che suoni un violino in fiamme». Cfr. FA, *Congedo*, p. 205: «il mio guardare la vita come il calvario di un clown, il quale di ingegni di continuare a sonare su un logoro violino che va ogni momento in frantumi».

2-3. *seguidilla*: danza popolare spagnola risalente al sec. XVI, in movimento allegro e in misura di ¾; celebre quella della *Carmen* di Bizet. *il sipario*: quello della morte, «il cui calare, repentino come quello della *ghigliottina*, mette fine (rapida l'analogia) alla lunga e insoddisfacente rappresentazione teatrale che è stata la vita» (Cortellessa 2006, p. 347).

4. *bailamme*: è parola tematica della raccolta, manifestazione di slancio vitale, di positiva frenesia, perché «l'assenza di rumore è morte» (AG 1972, c. 371). L'affermazione è anche di carattere metapoetico, riferendosi al gusto per l'orditura acustica, per la sonorità del verso. Si veda il giudizio espresso nella quarta di copertina della raccolta: «Nella nequizia del mondo egli, desideroso di affetti, accende colori e fragori, orditure acustiche, orpelli che tengano a bada la morte». Cfr. n. 7, vv. 14-17: «Eppure ha bisogno di Luoghi Comuni, di ciarla, / di musichette al glucosio, di gàrrule tortore, / di calabroni saccenti, di contrabbassi, / di tutto il bailamme che tiene a bada la morte».

5. *vita arlecchina*: originale l'utilizzo del personaggio in funzione aggettivale per connotare la propria esistenza. Cfr. «bombette pagliacce» (n. 75), «vento barabba» (n. 79), «vita-mozart» (S 69). La metafora si ricollega alla consueta autorappresentazione come clown o buffone, già proposta nelle poesie nn. 20, 56 e 74. Utile il confronto con VIR, *Ciascuno taglia e ricuce la propria vita*, vv. 2-6,: «Or non è molto Arlecchino mi disse / che la vita è un costume di rombi e riquadri, / su cui si posano farfalle nere, / per imbrattare d'ombra la gioia dei colori».

6-8. *veliero*: attraverso una complessa e studiata analogia, la «vita arlecchina» è diventata ora un umile «veliero» fatto di «stracci», «così come di stracci multicolori è tradizionalmente il costume di Arlecchino» (Cortellessa 2006, *ibid.*) e dalla «gracile chiglia», metafora della salute malferma di Ripellino. La metafora della vita come veliero è presente anche in n. 69, vv. 4-7. *si impiglia... ghiacci*: il «ghiaccio» è parola tematica connessa alla morte (si veda la poesia n. 42 incentrata sul motivo dell'ibernazione): compare, sempre in conclusione di opera, anche in ND 77 e S 82. Dietro l'immagine della nave impigliata nei ghiacci vi è probabilmente un'eco del dipinto *Il naufragio della Speranza* (*Das Eismeer*) di Friedrich, «dove una nave di nome Speranza [...] giace, ormai vuota dei suoi 'fantasmi', impigliata fra enormi blocchi di ghiaccio, aguzzi come pinnacoli» (SB V, p. 95). «Studiato, oltre alla sonante rima *stracci* : *ghiacci* che raddoppia la rima interna *chiglia* : *impiglia*, il parallelismo in assonanza fra *viluppo* e *groppo*» (Cortellessa 2006, *ibid.*). Questi ultimi due termini che consuonano contribuiscono a rendere a livello sonoro e visivo l'immagine della vita che si aggroviglia, intrappolata nei mali.

9-11. *Avanzare... rana*: autoironica descrizione della vanità dell'artista. Al carattere focoso della «seguidilla» evocata nella prima strofa si sostituisce ora, in chiara opposizione, il carattere grave e solenne della «pavana», danza di corte, dal ritmo binario, in uso specialmente nei secoli XVI e XVII. La movenza maestosa del poeta risulta però anacronistica e «goffa» nella quotidianità della vita, tanto da evocare l'immagine ridicola della «rana» che si gonfia.

11-13. *Riempire... stiva*: ritorna la metafora del veliero per indicare la propria vita. Nel profondo di sé (la «stiva») è riposto un cumulo di «scartafacci», stralci di scrittura tenuti nascosti e in serbo. Cfr. n. 75, vv. 12-13: «venivano per ascoltarmi, per trarre conforto / dal mio nada, dai miei scartafacci»; SBB, p. 87: «Scrivere, prendere appunti è un'ossessione che ti corrode la vita». *sognare... sopravviva*: ritorna l'amara consapevolezza dell'«oblio», *letimotiv* della raccolta. Cfr. n. 1, vv 22-23: «altre pagine non impediranno / che io sia allegramente dimenticato»; n. 51, vv. 26-29: «Ma voi, claqueurs, assicuratemi / che di me durerà almeno un rigo, / che delle mie sconsolate sonate / qualcosa resterà vivo». Vd. inoltre DMS, p. 295 s.: «Qualche tuo volumetto resterà in cima a un perduto scaffale della Biblioteca del Cosmo. E forse un unto, barbuto, infelice glossatore andrà un giorno a scovarne il titolo nel giallo dello schedario».

14-17. *Quanta enfasi...*: cfr. VIR, *Quand'è pronto il vestito di gala*, v. 16: «Quanta enfasi! Gonfia è la vita». *cetrulla*: «l'uso dell'epiteto popolaresco «citrulla» (per "scioc-

ca", "tarda di comprendonio") viene controbilanciato da una grafia ricercata e arcaica». (Cortellessa 2006, *ibid*.) Cfr. n. 84, v. 7: «Citrullo Contento»; S 34, v. 10: «per la boria e la gloria di cetrulli e di guappi». *O vita... Nulla*: attraverso un'ultima fulminea analogia, la *vita* è ora paragonata a una giovane attrice sensuale e malinconica, Hanna Schygulla, l'ultimo personaggio a comparire sul palcoscenico dei versi. La triplice rima *cetrulla* : *Scygulla* : *Nulla* ripete e capovolge al contempo la celebre rima di Gozzano *camicie* : *Nietzsche* nella *Signorina Felicita*. Se nella prima coppia rimica vi è, infatti, un abbassamento verso il prosaico, nella seconda e conclusiva avviene l'inverso: «un cognome di grande popolarità mediatica evoca, stavolta, l'orizzonte negativo più sublime e squassante: quello del *Nulla*» (ivi, p. 346).

Bibliografia

I. Bibliografia di A. M. Ripellino

a. *Opere poetiche*

AB

Angelo Maria Ripellino, *Autunnale barocco*, Guanda, Parma 1977, ora in Id., *Poesie prime e ultime*, a cura di Federico Lenzi e Antonio Pane, Nino Aragno Editore, Torino 2006.

FA

Angelo Maria Ripellino, *La fortezza d'Alvernia e altre poesie*, Rizzoli, Milano 1967, ora in Id., *Poesie prime e ultime*, a cura di Federico Lenzi e Antonio Pane, Nino Aragno Editore, Torino 2006.

ND

Angelo Maria Ripellino, *Notizie dal diluvio*, Einaudi, Torino 1969, ora in Id., *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, a cura di Alessandro Fo, Federico Lenzi, Antonio Pane, Claudio Vela, Einaudi, Torino 2007.

NGA

Angelo Maria Ripellino, *Non un giorno ma adesso*, Grafica, Roma 1960, ora in Id., *Poesie prime e ultime*, a cura di Federico Lenzi e Antonio Pane, Nino Aragno Editore, Torino 2006.

S

Angelo Maria Ripellino, *Sinfonietta*, Einaudi, Torino 1972, ora in Id., *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, a cura di Alessandro Fo, Federico Lenzi, Antonio Pane, Claudio Vela, Einaudi, Torino 2007.

SVV

Angelo Maria Ripellino, *Lo splendido violino verde*, Einaudi, Torino 1976, ora in Id., *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, a cura di Alessandro Fo, Federico Lenzi, Antonio Pane, Claudio Vela, Einaudi, Torino 2007.

VIR

Angelo Maria Ripellino, *Un rigoglio di accese somiglianze. Versi inediti e rari*, in Id., *Poesie prime e ultime*, a cura di Federico Lenzi e Antonio Pane, Nino Aragno Editore, Torino 2006, pp. 323-497.

b. *Saggi e racconti*

AF

Angelo Maria Ripellino, *L'arte della fuga*, a cura di Rita Giuliani, Guida, Napoli 1988.

LIM

Angelo Maria Ripellino, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Einaudi, Torino 1968.

MTR

Angelo Maria Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 1959.

PM

Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*, Einaudi, Torino 1973.

SBB

Angelo Maria Ripellino, *Storie del bosco boemo*, Einaudi, Torino 1975, ora in Id., Storie *del bosco boemo e altri racconti*, a cura di Antonio Pane, Mesogea, Messina 2006.

SFB

Angelo Maria Ripellino, *Saggi in forma di ballate. Divagazioni su temi di letteratura russa, ceca e polacca*, Einaudi, Torino 1978.

TA

Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1965.

c. *Scritti giornalistici, interviste e autopresentazioni*

DMS

Angelo Maria Ripellino, *Di me, delle mie sinfoniette*, in «L'ozio» I, 1, 1986, p. II, ora in Id., *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, a cura di Alessandro Fo, Federico Lenzi, Antonio Pane, Claudio Vela, Einaudi, Torino 2007, pp. 293-296.

GS

Angelo Maria Ripellino, *Nel giallo dello schedario. Note e recensioni "in forma di ballate" (1963-73)*, a cura di Antonio Pane, Edizioni Cronopio, Napoli 2000.

Messo al bando

Angelo Maria Ripellino, *Messo al bando dagli stalinisti oggi a Praga è un protagonista del «risveglio»* (nota in calce alle traduzioni di Vladimír Holan, *«Sei qui? Parla!» e altre poesie*, «L'Europa letteraria», n. 25, 1964, pp. 58-65.

OP

Angelo Maria 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, Le Let-

tere, Firenze 2008.

OS

Angelo Maria Ripellino, *Oltreslavia. Scritti italiani e ispanici (1941-1976)*, a cura di Antonio Pane, Istituto Arabo di Studi Superiori, Mazara del Vallo 2007.

SO

Angelo Maria Ripellino, *I sogni dell'orologiaio. Scritti sulle arti visive (1945-1977)*, a cura di Alfredo Nicastri, Edizioni Polistampa, Firenze 2003.

SB

Angelo Maria Ripellino, *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti («L'Espresso» 1969-77)*, a cura di Alessandro Fo, Antonio Pane, Claudio Vela, Bulzoni editore, Roma 1989.

SFS

Angelo Maria Ripellino, *Solo per farsi sentire*: *interviste (1957-1977) con le presentazioni di programmi Rai (1955-1961)*, a cura di Antonio Pane, Mesogea, Messina 2008.

d. *Traduzioni e riduzioni teatrali*

Belyj, *Pietroburgo*

Andrej Belyj, *Pietroburgo*, a cura di Angelo Maria Ripellino, Einaudi, Torino 1961.

Blok, *Poesie*

Alexander Blok, *Poesie*, a cura di Angelo Maria Ripellino, Lerici, Milano 1960.

Čechov, *Il gabbiano*

Anton Čechov, *Il gabbiano*, a cura di Angelo Maria Ripellino, Einaudi, Torino 1970.

Holan, *Una notte con Amleto*

Vladimír Holan, *Una notte con Amleto e altre poesie*, a cura di Angelo Maria Ripellino, Einaudi, Torino 1966.

Kafka, *Il processo*

Il processo di Franz Kafka, riduzione per la scena di Angelo Maria Ripellino, Anteditore, Verona 1975.

Majakovskij, *Lènin*

Vladímir Majakovskij, *Lènin*, prefazione e traduzione di Angelo Maria Ripellino, Einaudi, Torino 1967.

Chlébnikov, *Poesie*

Velimir Chlébnikov, *Poesie*, saggio, antologia e commento a cura di Angelo Maria Ripellino, Einaudi, Torino 1968.

Pasternak, *Poesie*

Boris Pasternak, *Poesie*, a cura di Angelo Maria Ripellino, Einaudi, Torino 1957, 2009[6].

PRN

Poesia russa del Novecento, versioni, saggio introduttivo, profili biografici e note a cura di Angelo Maria Ripellino, Feltrinelli, Milano 1960.

f. *Lettere*

Lettera agli "anziani"

Lettera agli "anziani", in Antonio Pane, *Storia di Ripellino. Biografia di Angelo Maria Ripellino (Palermo, 4 dicembre 1973 – Roma, 21 aprile 1978)*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena» XI, 1990, pp. 239-240.

Lettera agli allievi

Perché non sia perduta la giovinezza. Una lettera agli allievi (Dobříš, 12 agosto 1965), in

«Poesia» XI, 117, maggio 1998, p. 14.

II. Documenti archivistici

AG 1971

Agenda manoscritta 1971, in Archivio di Angelo Maria Ripellino e di Ela Hlochova, presso Archivio del Novecento, La Sapienza, Roma.

AG 1972

Agenda manoscritta 1972, in Archivio di Angelo Maria Ripellino e di Ela Hlochova, presso Archivio del Novecento, La Sapienza, Roma.

AG 1973

Agenda manoscritta 1973, in Archivio di Angelo Maria Ripellino e di Ela Hlochova, presso Archivio del Novecento, La Sapienza, Roma.

AG 1975

Agenda manoscritta 1975, in Archivio di Angelo Maria Ripellino e di Ela Hlochova, presso Archivio del Novecento, La Sapienza, Roma.

AG 1975²

Agenda manoscritta 1975², in Archivio di Angelo Maria Ripellino e di Ela Hlochova, presso Archivio del Novecento, La Sapienza, Roma.

AE, m. 174, f. 2577, "Angelo Maria Ripellino"

Archivio Einaudi, presso Archivio di Stato di Torino, *Corrispondenza con autori e collaboratori italiani*, m. 174, f. 2577, "Angelo Maria Ripellino".

III. Bibliografia su A. M. Ripellino

Alleva 1999

Annelisa Alleva, *Ricordi e appunti su Angelo Maria Ripellino*, in «Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Siena» XX, 1999, pp. 213-238.

Brunetti 2017

Umberto Brunetti, *Dalle "Tre sorelle" alla Primavera di Praga: la poesia n. 76 di "Notizie dal diluvio"*, in *Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi*, Atti del convegno di studi (Ragusa, 6-7 aprile 2016), a cura di Nunzio Zago, Alessandra Schininà, Giuseppe Traina, Euno Edizioni, Palermo 2017.

Calvino 1983

Italo Calvino, [Ricordo di A. M. Ripellino], in *Angelo Maria Ripellino poeta-slavista*, Atti del Convegno di Studi (Acireale 9-12 dicembre 1981), a cura di Mario Grasso, in «Lunarionuovo» V, 21-22, 1983, pp. 27-28.

Ceronetti 1971

Guido Ceronetti, *Ripellino poeta*, in «Paragone-Letteratura» 252, febbraio 1971, pp. 7-23.

Cortellessa 2009

Andrea Cortellessa, *Rivestire di nomi l'abisso. Note per un itinerario in Ripellinia*, in «Ermeneutica letteraria» V, 2009, pp. 115-134.

Fo 1989

Alessandro Fo, *Non esistono cose lontane. Ripellino e il teatro su «L'Espresso»*, in Angelo Maria Ripellino, *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti («L'Espresso» 1969-77)*, a cura di Alessandro Fo, Antonio Pane, Claudio Vela, Bulzoni editore, Roma 1989, pp. 33-59.

Fo 1990

Alessandro Fo, *La poesia di Ripellino*, in Angelo Maria Ripellino, *Poesie. Dalle raccolte e*

dagli inediti (1952-1978), a cura di Alessandro Fo, Antonio Pane e Claudio Vela, Einaudi, Torino 1990, pp. V-XXIX.

Fo 2000

Alessandro Fo, *Postfazione*, in Angelo Maria Ripellino, *Nel giallo dello schedario*, Cronopio, Napoli 2000.

Fo 2006

Alessandro Fo, *La poesia-spettacolo di Ripellino come lotta e ricerca*, in Angelo Maria Ripellino, *Poesie prime e ultime*, a cura di Federico Lenzi e Antonio Pane, Nino Aragno Editore, Torino 2006, pp. 11-20.

Fo 2008

Alessandro Fo, *Notizie dall'inverno: una voce da Praga nei versi di Ripellino*, in Angelo Maria Ripellino, *L'ora di Praga. Scritti sul dissenso e sulla repressione in Cecoslovacchia e nell'Europa dell'Est*, a cura di Antonio Pane, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 271-288.

Fo-Pane 2003

Alessandro Fo-Antonio Pane, *Dossier Ripellino*, in «Il Caffè Illustrato» 11, 2003, pp. 36-59.

Immediato 1992

Generoso Immediato, *La poesia in ballo: Angelo Maria Ripellino poeta*, Sicania, Messina 1992.

Lenzi 2004

[*Numero monografico su Angelo Maria Ripellino*], a cura di Federico Lenzi, «Trasparenze» (supplemento non periodico a «Quaderni di poesia» a cura di Giorgio Devoto), Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova, n. 23, 2004.

Lenzi 2007

Federico Lenzi, *Schede introduttive alle raccolte*, in Angelo Maria Ripellino, *Notizie dal*

diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde, a cura di Alessandro Fo, Federico Lenzi, Antonio Pane, Claudio Vela, Einaudi, Torino 2007, pp. 5-10, 99-102, 191-195.

Limentani 1997

Giacoma Limentani, *Un Angelo per amico*, in Id., *Scrivere dopo per scrivere prima*. *Riflessioni e scritti,* La Giuntina, Firenze 1997, pp. 153-157.

Omaggio a Ripellino

Omaggio a Ripellino, in «Nuova Rivista Europea» III, 10-11, marzo-giugno 1979, pp. 72-132.

Pappalardo La Rosa 1996

Franco Pappalardo La Rosa, *Lo specchio oscuro: Piccolo – Cattafi – Ripellino*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1996.

Pane 1989-1990

Antonio Pane, *Storia di Ripellino. Biografia di Angelo Maria Ripellino (Palermo, 4 dicembre 1973 – Roma, 21 aprile 1978)*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena» X, 1989, pp. 109-130 (Prima Parte); XI, 1990, pp. 217-240 (Seconda Parte).

Pane 1990

Antonio Pane, *Gabbiani sulla Vltava*, saggio in calce a una scelta di poesie giovanili inedite di Angelo Maria Ripellino, in «Idra» I, n. 1, 1990, pp. 317-337.

Pane 2006

Antonio Pane, *Postfazione*, in Angelo Maria Ripellino, *Storie del bosco boemo e altri racconti*, Mesogea, Messina 2006, pp 123-138.

Pane 2007

Antonio Pane, *Introduzione e Notizia biografica*, in Angelo Maria Ripellino, *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, a cura di Alessandro Fo, Federico Lenzi,

Antonio Pane, Claudio Vela, Einaudi, Torino 2007, pp. XXVII-XXXII.

Pane 2008

Antonio Pane, *Nota del curatore*, in Angelo Maria 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, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 257-265.

Pane-Vela 2007

Nota ai testi, a cura di Antonio Pane e Claudio Vela, in Angelo Maria Ripellino, *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, a cura di Alessandro Fo, Federico Lenzi, Antonio Pane, Claudio Vela, Einaudi, Torino 2007, pp. 297-300.

Panichi 2007-2008

Camilla Panichi, *"La Fortezza d'Alvernia" di Angelo Maria Ripellino. Saggio di commento*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Siena, 2007-2008.

Raboni 1983

Giovanni Raboni, *Per Ripellino*, in *Angelo Maria Ripellino poeta-slavista*, Atti del Convegno di Studi (Acireale 9-12 dicembre 1981), a cura di Mario Grasso, in «Lunarionuovo» V, 21-22, 1983, pp. 133-135.

Roana 2002

Fabio Roana, *"Teatralizzazione dell'esistenza" nella poesia di Angelo Maria Ripellino*, in «Otto/Novecento» I, 2002, pp. 103-132.

Spagnoletti 1997

Giacinto Spagnoletti, *Ripellino, sulla "scialuppa della fantasia"*, in Id., *I nostri contemporanei,* Spirali, Milano 1997, pp. 225-229.

Stegagno Picchio 1983

Luciana Stegagno Picchio, *"Lo splendido violino verde" di Angelo Maria Ripellino: ovvero, del sociale e dell'emarginato*, in *Angelo Maria Ripellino poeta-slavista*, Atti del Con-

vegno di Studi (Acireale 9-12 dicembre 1981), a cura di Mario Grasso, in «Lunarionuovo» V, 21-22, 1983, pp. 152-163.

Zandrino 1988

Barbara Zandrino, *Il giuoco illusivo di Angelo Maria Ripellino*, in Id., *L'eclisse del sublime*, Tirrenia Stampatori, Torino 1988, pp. 121-136.

IV. Bibliografia secondaria

Almanacco internazionale dei poeti 1974

Almanacco internazionale dei poeti 1974, La Pergola, Pesaro-Milano-Padova 1973.

Calvino 2000

Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano 2000.

Contini 1990

Gianfranco Contini, *Breviario di ecdotica*, Einaudi, Torino 1990.

Cortellessa 2006

Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi Editore, Roma 2006.

Cucchi-Giovanardi 2009

Poeti italiani del secondo Novecento, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, 2 voll., Mondadori, Milano 2009.

Garavelli 2016

Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2016.

Gelli-Lagorio 1988

Poesia italiana del Novecento, a cura di Piero Gelli e Gina Lagorio, Garzanti, Milano 1988.

Lavagetto 2007

Mario Lavagetto (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Editori Laterza, Bari 2007.

Mengaldo 1975

Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1975.

Mengaldo 1978

Poeti italiani del Novecento, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 1978.

Mengaldo 1998

Pier Vincenzo Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

Montale 1976

Eugenio Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, in Id., *Sulla Poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1976, pp. 54-62.

Niero 2011

Alessandro Niero, *Alla ricerca di una zona franca: considerazioni sul tradurre poesia russa*, in «Comunicare Letteratura» 4, 2011, pp. 185-200.

Piccini 2005

Poesia italiana dal 1960 a oggi, a cura di Daniele Piccini, BUR Poesia, Milano 2005.

Pirandello 2006

Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di Fernando Taviani, Mondadori, Milano 2006.

Testa 2005

Dopo la lirica. *Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Einaudi, Torino 2005.

Zacché 1987

Gilberto Zacchè, (a cura di), *Carpi: immagine e immaginario. Viaggiatori, storici, letterati, osservatori*, Grafis Edizioni, Casalecchio di Reno 1987.

V. Dizionari e strumenti online

Biblioteca italiana

Biblioteca italiana: Bibit, Scrittori d'Italia, Incunaboli e Collezioni speciali, Università La Sapienza di Roma, http://www.bibliotecaitaliana.it.

De Ritis 1845

Vincenzo De Ritis, *Vocabolario napoletano lessicografico e storico,* Stamperia Reale, Napoli 1845-1851.

GDLI

Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino, 1961-2002.

Kovalëv 2014

Vladimir Kovalëv, *Russo Russkij: dizionario russo-italiano / italiano-russo*, Zanichelli, Bologna 2014.

Mortillaro 1997

Vincenzo Mortillaro, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Forni, Bologna 1997.

Savoca 1995

Giuseppe Savoca, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento: le concordanze delle poesie di Govoni, Corazzini, Gozzano, Moretti, Palazzeschi, Sbarbaro, Rebora, Ungaretti,*

Campana, Cardarelli, Saba, Montale, Pavese, Quasimodo, Pasolini, Turoldo, Zanichelli, Bologna 1995.

Tommaseo 1973

Niccolò Tommaseo, *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, a cura di Paolo Ghiglieri, Vallecchi, Firenze 1973.

VC

Vocabolario degli Accademici della Crusca. Quarta impressione. All'Altezza Reale del Serenissimo Gio: Gastone Duca di Toscana loro Signore, Domenico Maria Manni, Firenze 1729-1738, http://www.lessicografia.it/index.jsp.

VI. Opere di altri autori

Aretino, *Dialogo*

Pietro Aretino, *Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa*, in Id., *Ragionamento. Dialogo*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Rizzoli, Milano 1988, http://www.letteraturaitalia-na.net/pdf/Volume_4/t107.pdf, pp. 162-402.

Aretino, *Ragionamento*

Pietro Aretino, *Ragionamento della Nanna e della Antonia*, in Id., *Ragionamento. Dialogo*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Rizzoli, Milano 1988, http://www.letteraturaitalia-na.net/pdf/Volume_4/t107.pdf, pp. 1-161.

Aretino, *Talanta*

Pietro Aretino, *Talanta*, in Id., *Teatro*, a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, Milano 1971, pp. 341-479.

Belli, *Sonetti*

Giuseppe Gioachino Belli, *Sonetti erotici e meditativi*, a cura di Pietro Gibellini, Adelphi,

Milano 2012.

Benjamim, *Angelus Novus*

Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1995.

Benn, *Flutto ebbro*

Gottfried Benn, *Flutto ebbro*, a cura di Anna Maria Carpi, Guanda, Parma 2006.

Boccaccio, *Dec.*

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Utet, Torino 1956, http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_2/t318.pdf.

Bruno, *Candelaio*

Giordano Bruno, *Candelaio*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Einaudi, Torino 1964.

Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*

Michail Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, trad. di Maria Serena Prina, Mondadori, Milano 2011.

Burchiello, *Sonetti*

I sonetti del Burchiello, a cura di Michelangelo Zaccarello, Einaudi, Torino 2004.

Cademosto, *Novelle*

Marco Cademosto da Lodi, *Novelle*, P. A. Tosi, Milano 1799.

Campana, *Canti orfici*

Dino Campana, *Canti orfici*, in Id., *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, Einaudi, Torino 2014.

Campanella, *La città del sole*

Tommaso Campanella, *La città del sole,* a cura di Massimo Baldini, Newton & Com-

pton, Roma 1995, http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_6/t332.pdf.

Cardarelli, *Poesie disperse*

Vincenzo Cardarelli, *Poesie disperse*, in Id., *Opere*, a cura di Clelia Martignoni, Mondadori, Milano 1981.

Cavalcanti, *Rime*

Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Roberto Rea, Carocci, Roma 2011.

Čechov, *Epistolario*

Antòn Čechov, *Epistolario*, a cura di Gigliola Venturi e Clara Coïsson, 2 voll., Einaudi, Torino 1960.

Čechov, *Il giardino dei ciliegi*

Anton Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, in Id., *Capolavori*, a cura di Mauro Martini, introduzione di Angelo Maria Ripellino, Einaudi, Torino 2003, pp. 219-278.

Čechov, *Il violino di Rotschild*

Anton Čechov, *Il violino di Rotschild*, in Id., *I racconti*, introduzione di Fausto Malcovati, Garzanti, Milano 2012, pp. 561-568.

D'Annunzio, *La Chimera*

Gabriele D'Annunzio, *La Chimera*, in Id., *Versi d'amore e di gloria*, 2 voll., a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Mondadori, Milano 1982-1984.

Dante, *Inf.*

Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, comm. di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 2007.

Dante, *Purg.*

Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, comm. di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 2007.

Dante, *Par.*

Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, comm. di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 2007.

Focillon, *Elogio della mano*

Henri Focillon, *Elogio della mano*, trad. di Annamaria Ducci, Lit Edizioni Srl, Roma 2017.

Fortini, *Le giornate delle novelle dei novizi*

Pietro Fortini, *Le giornate delle novelle dei novizi*, 2 voll., a cura di Adriana Mauriello, Salerno Editrice, Roma 1988.

Gozzano, *Poesie*

Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Rocca, Mondadori, Milano 1983.

Gozzi, *Memorie*

Carlo Gozzi, *Memorie inutili*, a cura di Paolo Bosisio e Valentina Garavaglia, Laterza, Bari 2006.

Guinizelli, *Poesie*

Guido Guinizelli, *Poesie*, a cura di Edoardo Sanguineti, Mondadori, Milano 2005.

Jacopone da Todi, *Laude*

Jacopone da Todi, *Laude,* a cura di Liliana Scrittore, Laterza, Bari 1991.

Kafka, *Descrizione di una battaglia*

Franz Kafka, *Descrizione di una battaglia*, in Id., *Racconti*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1970, pp. 3-54.

Kafka, *Epistolario*

Franz Kafka, *Epistolario* I, in *Tutte le opere di Franz Kafka*, 4 voll., a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1964.

Laforgue, *Le sanglot de la terre*

Jules Laforgue, *Le sanglot de la terre*, a cura di Barbaro Pietro Vaccaro, C.U.E.C.M., Catania 2000.

Majakovskij, *Poesie*

Vladimir Majakovskij, *Poesie*, a cura di Guido Carpi, BUR Classici moderni, Milano 2014.

Manzoni, *Promessi sposi*

Alessandro Manzoni, *I promessi sposi (1840)*, Mondadori, Milano 2002.

Marino, *Adone*

Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, Mondadori, Milano 1976.

Montale, *Ossi di seppia*

Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1984, pp. 3-105.

Montale, *Le occasioni*

Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1984, pp. 3-105.

Montale, *Diario del '71*

Eugenio Montale, *Diario del '71 e del '72*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1984, pp. 419-520.

Morante, *La Storia*

Elsa Morante, *La Storia*, Einaudi, Torino 1995.

Moretti, *Diario senza le date*

Marino Moretti, *In verso e in prosa*, a cura di Geno Pampaloni, Mondadori, Milano 1979.

Nachman di Breslav, *La principessa smarrita*

Nachman di Breslav, *La principessa smarrita*, a cura di Giacoma Limentani, Adelphi, Milano 1981.

Nievo, *Confessioni*

Ippolito Nievo, *Le confessioni di un italiano*, Einaudi, Torino 1964.

Ovidio, *Met.*

Ovidio, *Le metamorfosi*, trad. di Guido Paduano, Mondadori, Milano 2007.

Penna, *Poesie*

Sandro Penna, *Poesie,* in Id., *Poesie, prose e diari*, a cura di Roberto Deidier, Mondadori, Milano 2017.

Petrarca, RVF

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Mondadori, Milano 2006.

Pessoa, *Poesie*

Fernando Pessoa, *Il mondo che non vedo. Poesie ortonime*, a cura di Piero Ceccucci, BUR Poesia, Milano 2009.

Poe, *Il corvo*

Edgar Allan Poe, *Il corvo e altre poesie*, trad. di Raul Montanari, Feltrinelli, Milano 2014.

Poliziano, *Rime*

Angelo Poliziano, *Rime*, a cura di Daniela Delcorno Branca, Marsilio, Venezia 1990.

Lancillotti, *L'Orvietano per gli hoggidiani*

Secondo Lancillotti, *L'Orvietano per gli hoggidiani*, Teodoro Pepingiué, Parigi 1641.

Marco Polo, *Il Milione*

Marco Polo, *Il Milione*, a cura di Antonio Lanza, Editori riuniti, Roma 1981.

Emilio Praga, *Poesie*

Emilio Praga, *Poesie. Tavolozza - Penombre - Fiabe e leggende - Trasparenze*, a cura di Mario Petrucciani, Laterza, Bari 1969.

Palazzeschi, *Il controdolore*

Aldo Palazzeschi, *Il controdolore. Manifesto futurista*, in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, a cura di G. Scalia, Einaudi, Torino 1961, vol. IV («*Lacerba*», «*La Voce*» *[191-1916]*).

Palazzeschi, *Poesie*

Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, Mondadori, Milano 2002.

Pulci, *Morgante*,

Luigi Pulci, *Morgante,* a cura di Franca Ageno, Mondadori, Milano 1994.

Ragazzoni, *Poesie*

Ernesto Ragazzoni, *Buchi nella sabbia e pagine invisibili*. *Poesie e prose*, a cura di Renato Martinoni, Einaudi, Torino 2000.

Sacchetti, *Novelle*

Franco Sacchetti, *Novelle*, a cura di Emilio Faccioli, Einaudi, Torino 1970, http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_2/t46.pdf.

Soupault, *Poèmes et poésies*

Philippe Soupault, *Poèmes et poésies*, Grasset, Paris 1993.

Shakespeare, *Re Giovanni*

William Shakespeare, *Re Giovanni*, trad. di Goffredo Raponi, http://178.32.143.54/bibliola/af45d7785597cb3fc427972b3d8f7fc0.pdf

Shakespeare, *La dodicesima notte*

William Shakespeare, *La dodicesima notte*, in Id., *Le commedie romantiche*, a cura di Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano 1982, pp. 637-835.

Shakespeare, *Macbeth*

William Shakespeare, *Macbeth*, in Id., *Teatro*, 3 voll., a cura di Cesare Vico Lodovici, Einaudi, Torino 1960.

Straparola, *Le piacevoli notti*

Gianfrancesco Straparola, *Le piacevoli notti*, 2 voll, Romagnoli-dall'Acqua, Bologna 1899.

Stratanovskij, *Buio diurno*

Sergej Stratanovskij, *Buio diurno*, a cura di Alessandro Niero, Einaudi, Torino 2009.

Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*

Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, Zavatta, Torino 1670.

Ungaretti, *L'Allegria*

Giuseppe Ungaretti, *L'Allegria*, in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Mondadori 2009, pp. 39-136.

Verga, *Mastro don Gesualdo*

Verga, *Mastro don Gesualdo*, Mondadori, Milano 1973, http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_9/t351.pdf .

Verga, *Per le vie*

Giovanni Verga, *Per le vie*, Fratelli Treves Editori, Milano 1883.

Virgilio, *Georg.*

Publio Virgilio Marone, *Georgiche*, a cura di Mario Ramous, Garzanti, Milano 2015.

Von Arnim, *Gräfin Dolores*

Achim Von Arnim, *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*, Leipzig 1935.

Wiesel, *Célébration hassidique*

Elie Wiesel, *Célébration hassidique. Portraits et légendés*, Éditions du Seuil, 1972.