

Angelo Maria Ripellino letto da giovani studiosi: due tavole rotonde per il centenario (1923-2023)

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 357-393 ◇

RIPORTIAMO in queste pagine di “eSamizdat” la trascrizione degli interventi e delle discussioni che hanno animato l’evento dottorale per il centenario della nascita di Angelo Maria Ripellino, tenutosi il 15 dicembre 2023 presso la Sapienza – Università di Roma. Vi hanno partecipato giovani slavisti e germanisti del Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali e del Dipartimento di Lettere e Culture Moderne, presentando sei casi di studio diversi per oggetto e angolo di osservazione, ma uniti dalla volontà di confrontarsi su e con Ripellino, ripensando la sua eredità di intellettuale, studioso, traduttore e poeta alla luce dei successivi sviluppi del dibattito sulle culture slave. Per non tradire lo spirito dialogico dell’iniziativa si è deciso, all’atto di fissare su carta le relazioni, di conservarne il carattere contingente e ‘incompiuto’ (cioè aperto a repliche, obiezioni e approfondimenti), riducendo al minimo le note e i rimandi bibliografici. È questa allora la sede per rimarcare l’accurato lavoro di rilettura dei testi critici ripelliniani che ha impegnato il gruppo nelle settimane preparatorie all’evento e ha condotto all’individuazione dei temi qui presentati. Riflessioni nate attorno a due macro-categorie interpretative – “Eredità e canone” e “Poetica e stilistica” – che danno il nome alle tavole rotonde. La prima, moderata da Paola Ferrandi, si propone di riflettere retrospettivamente sull’apporto di Ripellino alla costruzione della nostra percezione delle letterature e dello spazio slavo: il lavoro alle antologie e il loro influsso dentro e fuori l’accademia; il rapporto con gli editori italiani e le questioni di politica culturale; l’opposizione al regime sovietico e al canone realsocialista; il contributo alla riabilitazione e alla fortuna in Occidente degli scrittori non allineati o dimenticati. La seconda, moderata da Maria Teresa

Badolati, ci invita invece a guardare più da vicino nel laboratorio di Ripellino-scrittore: il suo ruolo di innovatore nel campo della ricerca e della scrittura scientifica; la sua sperimentazione di forme e generi intermedi fra saggistica e poesia/narrativa, la sua attività di traduttore e le scelte ad essa correlate. La trascrizione degli interventi che seguono si deve agli autori stessi, mentre il dibattito al termine delle due sessioni è stato registrato dalle rispettive moderatrici; Alberto Pontiroli, infine, ha curato la fase finale di revisione dei testi.

Emilio Mari

EREDITÀ E CANONE

Luca Veronesi, *Deržavin: un’anomalia settecentesca nel Novecento di Ripellino*

Innanzitutto, vorrei partire dalla definizione di ‘anomalia’ che è nel titolo di questo intervento. Per approcciare l’eredità critica e l’impatto lasciato sul canone russo tradotto in italiano da parte di Angelo Maria Ripellino, ho scelto una prospettiva un po’ obliqua, indagandone un saggio anomalo rispetto alla produzione critica di Ripellino. Il suo nome è infatti legato a doppio filo con il Novecento, con il primo, specialmente per quanto riguarda la letteratura russa, con il Novecento delle avanguardie. Del resto, Angelo Maria Ripellino è colui che ha portato in Italia, traducendoli, Majakovskij, Blok, Esenin. Invece ho scelto di occuparmi di un saggio dedicato a un poeta del XVIII secolo che si chiama Gavrila Deržavin, e che Ripellino analizza e studia in un saggio molto importante. Il contributo fu inizialmente

pubblicato nel 1961 con il titolo *Rileggendo Deržavin*¹, poi incluso nella collezione di scritti *Letteratura come itinerario meraviglioso* nel 1968, con il titolo cambiato in *Variazioni sulla poesia di Deržavin*². È anomalo che una persona legata così a doppio filo con il Novecento vada così all'indietro nel tempo, praticamente nella storia più remota della letteratura russa, visto che la civiltà letteraria propriamente russa comincia nel XVIII secolo.

Il Settecento, dunque, sembrerebbe una terra straniera per Ripellino, un luogo appunto anomalo in cui trovare un suo contributo critico. Va anche considerato che il lavoro di Ripellino su Deržavin è veramente un *unicum* nel panorama accademico italiano anche per l'epoca. Iniziando a esplorare meglio il tema di questa tavola rotonda, ovvero il rapporto fra Ripellino e il canone della letteratura russa in Italia, potremmo guardare alle antologie, che sono una cristallizzazione del canone letterario o un tentativo di crearlo. Parlo delle antologie coeve o leggermente precedenti al lavoro di Ripellino: nessuna di esse riporta alcuna traduzione o studio critico o commento su Deržavin.

Ad uso dei non russisti presenti fra il pubblico, Deržavin è un poeta in realtà molto importante nella storia letteraria russa, perché rappresenta un collegamento fra gli albori della poesia russa, ancora molto influenzata dai modelli del classicismo francese, con una rigida separazione degli stili, e la poesia del cosiddetto secolo d'oro, Puškin *in primis*, che invece trova una dimensione del verso più propriamente calata nel contesto culturale e linguistico russo. Quindi questo poeta è fondamentale perché è un poeta di transizione verso una letteratura il cui valore è già riconosciuto più unanimemente sia in Italia che, più in generale, in Occidente.

Tornando alle antologie, ne *Le più belle pagine della letteratura russa* di Ettore Lo Gatto, del 1954, c'è solo tradotto un brano da *Cepi* [Le catene], una lirica del 1798. Invece Renato Poggioli, ne *Il fiore del verso russo*, parla di Deržavin nell'*excursus*

storico che apre l'antologia, ma come rappresentante della poesia del XVIII secolo preferisce inserire fra i testi un'ode di Lomonosov, che invece è il rappresentante di quella poesia fortemente influenzata dal classicismo francese di cui vi dicevo prima. E comunque questo *Rileggendo Deržavin*, o *Variazioni sulla poesia di Deržavin*, a oggi rimane uno dei pochi studi sull'autore contenente traduzioni di suoi brani poetici, tant'è che, sempre prendendo ad esempio un'antologia tra le più recenti, quella del 2004 *Poesia straniera russa* a cura di Stefano Garzonio e Guido Carpi³, sia nell'introduzione⁴ che nel profilo critico che precede la sezione dedicata a Deržavin⁵, viene ancora citato il saggio di Ripellino e le sue parziali traduzioni, insieme a quelle di Laura Satta Boschian⁶ e Claudio Maria Schirò⁷, per essere corretti.

Il fatto che questo saggio sia un'anomalia nell'orizzonte critico ripelliniano, tuttavia, non vuol dire che Ripellino non avesse padronanza dell'argomento; anzi, dimostra una padronanza molto, molto concreta dell'evoluzione della poesia di Deržavin e del contesto storico-sociale in cui si colloca. Già il fatto che nel 1961, quando in Italia sia a livello di pubblico che di accademia ancora non era presente una lettura di Deržavin, Ripellino se ne esca con un saggio che reca nel titolo la parola *Ri*-leggendo, denota in maniera piuttosto evidente una sua precedente conoscenza dell'opera del poeta di Kazan'. Da questo possiamo innanzitutto dedurre che uno studio della biografia dell'opera di Deržavin fosse una parte integrante dei corsi di letteratura russa che si tenevano all'epoca in cui Ripellino era studente universitario, specialmente da Ettore Lo Gatto, maestro di Ripellino a cui è dedicato il saggio in esame. In questo modo si può ragionare non solo su come Ripellino contribuisca a creare un canone della letteratura russa, ma anche su come si confronti con il canone (accademico, in questo caso) stabilito dai suoi predecessori.

La conoscenza della parabola poetica di Deržavin

¹ A. M. Ripellino, *Rileggendo Deržavin*, Roma 1961.

² A. M. Ripellino, *Variazioni sulla poesia di Deržavin*, in Idem, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino 1968, pp. 15-37. Tutte le citazioni dal testo sono tratte dalla presente edizione.

³ S. Garzonio – G. Carpi, *Poesia straniera russa*, Roma 2004.

⁴ Ivi, p. 21.

⁵ Ivi, p. 184.

⁶ L. Satta Boschian, *L'illuminismo e la steppa*, Roma 1994.

⁷ G. Deržavin, *Poesie*, traduzione di C. M. Schirò, Palermo 1998.

si riflette anche nell'organizzazione del saggio, pur rifuggendo un'interpretazione storico-biografica dell'opera di Deržavin e strutturandolo invece in cinque sottosezioni, corrispondenti ad altrettante linee tematiche. Lontano, quindi, da una visione d'insieme, l'ordine delle cinque variazioni segue tuttavia perfettamente l'evoluzione della poesia di Deržavin. Il saggio di Ripellino procede dalla poesia civile o patriottica degli anni Ottanta/primi Novanta del XVIII secolo, dove dominano il panegirico, l'impegno civile e l'intento pedagogico, in conformità con il ruolo auto assegnatosi di 'pungolo' di sovrani e potenti. Faccio riferimento alle sezioni che si chiamano *La morte e gli emblemi*, *Le cascate e i grandi della Terra* e *Gli ammaestramenti della lanterna*. Proceede poi a concentrarsi sul progressivo emergere della linea che in russo viene spesso definita anacreontica, ovvero volta a celebrare i piaceri della vita, il pasto, il cibo (nella sezione *L'ora del pranzo*) e infine analizza le tematiche del periodo senile (nella sezione *Una vecchiaia tranquilla*).

Proprio a testimoniare, tra l'altro, l'importanza anche successiva che ha avuto questo studio su Deržavin, secondo me si può individuare, a partire proprio da *L'ora del pranzo*, che forse è la più evocativa fra le *Variazioni*, l'emergere di un piccolo filone accademico. Tra i pochi studi in italiano su Deržavin spiccano infatti quelli sul tema del cibo: ce n'è uno di Stefano Garzonio, *Gavriil Deržavin: la poesia delle vivande*⁸, e uno di Paola Ferretti, *La convivialità a Deržavinia*⁹, proprio entrambi dedicati al tema del cibo, al tema del convivio. Entrambi dichiarano esplicitamente la loro ascendenza ripelliniana, quello di Ferretti anche nel titolo: Deržavinia è un toponimo coniato da Ripellino proprio in occasione della sezione *Una vecchiaia tranquilla*, dove esclama: "Ah, l'eden noioso di questa Deržavinia!"¹⁰. Questa è anche una testimonianza sia della vitalità anche del linguaggio critico ripelliniano, sia di quanto le *Variazioni* continuino a essere influenti

ad oggi.

Dunque, che tipo di lavoro fa Ripellino su questo autore così apparentemente distante dalla sua sensibilità? È un lavoro in cui il verso deržaviniano appare costantemente rifratto, appunto variato, come suggerisce il titolo. Non viene quasi mai collocato all'interno della propria epoca, ma sempre proiettato verso epoche differenti. Per esempio, viene proiettato all'indietro, verso il barocco. Ripellino, in come viene affrontato il tema della morte in Deržavin, individua le ascendenze delle *dances macabres* barocche, specialmente di ambiente boemo, a testimoniare la natura ibrida russo-boemistica (e anche oltre) del suo sguardo critico e del suo profilo di studioso. Ma non si risparmia neanche reminiscenze iconografiche dei pittori fiamminghi (Rubens è spesso citato). E soprattutto individua l'influenza di Ossian su Deržavin, che naturalmente ha avuto moltissima fortuna nelle lettere russe, come Ripellino stesso esplicita. Ma contemporaneamente proietta il verso deržaviniano anche in avanti, verso il 'suo' Novecento. Vi cito direttamente dal saggio di Ripellino: "La pittoricità esorbitante, gli scenari fiamminghi di queste odi avranno un gran seguito nelle lettere russe: se ne scorgono tracce persino nei lirici del nostro secolo: in Brjusov, in Chlěbnikov, in Bagrickij, in Zabolockij, e ancor oggi in Andréj Voznesenskij"¹¹.

I riferimenti più sviluppati a Deržavin nell'opera critica ripelliniana, anche oltre le *Variazioni*, tendono dunque a indicarlo come origine di una linea poetica che dura fino al Novecento, tanto caro ad Angelo Maria Ripellino. Il primo è Majakovskij, naturalmente. Nonostante venga citato solamente *en passant* per quanto riguarda le *Variazioni*, l'utilizzo di immagini e parole majakovskijane per descrivere, ad esempio, la morte in Deržavin, suggerisce comunque una continuità fra i due poeti. Ripellino ritorna con maggiore chiarezza su questa continuità in *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. Cito: "quanto poi al luogo comune che il Futurismo non si innesti nella tradizione russa, occorre ricordare che Majakovskij risale per la sua eloquenza alle odi di Deržavin"¹². L'osservazione, secondo me, è derivata

⁸ S. Garzonio, *Gavriil Deržavin: la poesia delle vivande*, "Semicerchio", 2015, 52, pp. 34-40.

⁹ P. Ferretti, *La convivialità a Deržavinia*, in *Sull'amicizia/O družbe. Storie di artisti, scrittori e poeti per Claudia Scandura*, a cura di O. Discacciati – E. Mari, Roma 2018, pp. 69-81.

¹⁰ A. M. Ripellino, *Variazioni*, op. cit., p. 35.

¹¹ Ivi, p. 31.

¹² A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*,

da Tynjanov, che esplicita il medesimo parallelismo in *Promežutok* [Intervallo] del 1924¹³.

Poi abbiamo Chlebnikov. I versi di Chlebnikov vengono inclusi all'interno di *Rileggendo Deržavin* attraverso una giustapposizione dell'ode di Deržavin *Priglašenje k obedu* [Invito a pranzo] con il poemetto di Chlebnikov *Tri obeda* [Tre pranzi], mostrando quanto Chlebnikov riscriva l'iconografia alimentare di Deržavin, riprendendone persino la tavolozza dei colori, i prosciutti gargantueschi, queste tavole riccamente imbandite. E conseguentemente dietro a Chlebnikov viene anche Zabolockij. Sempre in *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, vi cito:

Il curioso è che Zabolockij trasferisce questa realtà lercia e volgare nelle forme dell'ode settecentesca, cambiando addirittura in sirene mitologiche le squaldrine che ballano il foxtrot. La sintassi slegata e infantile delle sue strofe deriva dalla scrittura sconnessa di Chlebnikov, ma attraverso Chlebnikov egli riprende lo stile aulico del XVII secolo, rendendo con austere cadenze che riecheggiano Deržavin le espressioni e gli atteggiamenti dei filistei della NEP¹⁴.

Quindi, vedete quanto sia forte per Ripellino il senso dell'evoluzione della poesia russa a partire da Deržavin, nei cui versi individua il punto d'origine di una certa iconografia, di un certo modo di esprimersi che rimane vivo fino al XX secolo. Poi vengono citati direttamente gli immaginisti, Esenin e Mariengof *in primis*. Vi leggo direttamente cosa scrive in nota Ripellino:

Simili espressioni prosaiche non sono rare nei testi di Deržavin. In *Velmoža* (Il patrizio) egli osserva: 'l'asino resterà sempre un vero asino, anche se tu lo coprirai di stelle' e in *Želanie zimy* (Desiderio dell'inverno), con accenti degni di Mariengof, di Esenin e in genere degli immaginisti, raffigura l'Autunno (in russo *Osen'* è femminile), mentre, 'alzatasi dinanzi a noi la gonna, si mette a pisciar piogge come fiumi'¹⁵.

Quindi, vedete ancora come Ripellino sia puntuale, anzi, focalizzato sull'individuare le linee che collegano la poesia di Deržavin alla poesia del Novecento, che però non si fermano agli autori nominati

nelle *Variazioni*. Mi sentirei di integrarlo innanzitutto con un riferimento al 'mio' Platonov, l'autore di cui mi occupo, che in più occasione ritorna ai versi dell'ode *Na smert' knjazja Meščerskogo* [In morte del principe Meščerskij]. Aggiungerei anche Chodasevič, che sicuramente è una fonte importante per Ripellino in quanto autore di una splendida (e romanzata) biografia di Deržavin, e comunque dichiarato seguace del poeta del Settecento, cosa che Ripellino rileva anche nel brano che dedica a Chodasevič nell'introduzione alla sua *Poesia russa del Novecento*¹⁶. Ma anche Mandel'stam, per esempio, con la sua *Grifel'naja oda* [Ode d'ardesia], che germina dagli ultimi versi lasciati da Deržavin su una lavagna; e infine Rozanov, autore in *Okolo cerkovnyh sten* [Accanto alle mura della chiesa] di una rilettura proprio dell'ode *In morte del principe Meščerskij*, a cui Ripellino ritorna parlando proprio di Mandel'stam. Vi leggo:

Scorre nelle sue [di Mandel'stam, N.d.A.] carte il ricordo d'un verso emblematico del settecentesco Deržavin nell'ode *In morte al principe Meščerskij* 'Dov'era un desco di vivande or è una bara', verso che enuncia, secondo Rozanov, 'la certezza che non sono gli uomini, ma anche le civiltà sono mortali'¹⁷.

Appare chiaro, dunque, da questo piccolo *excur-sus* sul saggio su Deržavin che è l'immagine a essere l'elemento di fondamentale novità, modernità e vitalità dei versi di Deržavin. A partire da questo assunto, possiamo individuare in maniera più limpida quale operazione Ripellino compia nel suo 'rileggere' Deržavin. L'idea di base sembrerebbe quella di effettuare una separazione dalla 'farragine'¹⁸, come la definisce nell'introduzione, ovvero da tutto quell'impianto odico-panegirico, con i suoi artifici retorici ereditati dal neoclassicismo francese, dagli elementi più vividi, più innovativi e più vitali del verso e del corredo iconografico di Deržavin, che esercitano il loro fascino anche due secoli dopo. Lo dice esplicitamente. Vi leggo due citazioni che, secondo me, sono importanti proprio per capire la natura di questo saggio e questa idea di voler separare il vecchio e lo stantio dal nuovo, dal vitale, dal moderno:

Torino 1959.

¹³ Ju. Tynjanov, *Promežutok*, in Idem, *Poëtika, Istorija literatury, kino*, Moskva 1977, pp. 175-176.

¹⁴ A.M. Ripellino, *Majakovskij*, op. cit., p. 172.

¹⁵ Idem, *Variazioni*, op. cit., p. 31.

¹⁶ Idem, *Poesia russa del Novecento*, Parma 1954, p. XLV.

¹⁷ Idem, *Note sulla prosa di Mandel'stam*, in Idem, *Iridescentze*, Roma 2020, p. 526.

¹⁸ Idem, *Variazioni*, op. cit. p. 5.

Così sempre in Deržavin. Splendidi quadri carichi di colori (le descrizioni, ad esempio, del pavone, della nube, del tuono, dell'arcobaleno) sono soltanto preamboli di fastidiose parabole, cappelli di digressioni retoriche, in cui egli dà sfogo alla sua ansia di ammaestrare, al suo gusto degli emblemi e dei moralismi. Temendo di concedere troppo al diletto e vagheggiando l'utilità della poesia, egli sciupa con inserti didattici suggestive aperture¹⁹.

Chi frequenta Deržavin, si abitua al fuoco di fila dei suoi moralismi come al brontolio di un samovar. Egli deve estrarre da cumuli di fervorini e sentenze gli squarci di vera poesia. La pazienza gli farà trovare anche nell'ode sulla lanterna [*Fonar'*] momenti di vivida lirica fra il tedio dei paradigmi²⁰.

Vorrei chiudere questo mio intervento parlando dei silenzi di Ripellino. Fra i temi esplorati in questo saggio, secondo me, ci sono due grandi assenti. Il primo è Puškin: d'altronde Deržavin è noto anche per essere un personaggio del mito puškiniano, co-protagonista dell'episodio in cui Puškin, durante l'esame di liceo a Carskoe Selo legge *Vspominanija v Carskom Sele* [Ricordi a Carskoe Selo] davanti a Deržavin. È un momento altamente simbolico in cui il vecchio grande poeta passa il testimone al giovane, futuro grande poeta; quindi, è un elemento importante di un impianto mitologico che è legato a doppio filo alla figura di Deržavin e ai suoi studi, specialmente in Russia. Ripellino sceglie completamente di soprassedere su questo elemento, preferendo concentrarsi sugli elementi di continuità che legano poesia del XVIII secolo e poesia del XX secolo.

La seconda grande assente è la politica, incarnata nella persona di Caterina II. Più in generale, il Deržavin politico viene fatto passare in secondo piano. Questa è l'unica citazione riservata al rapporto strettissimo che lega Deržavin all'autocrazia russa di cui si fa voce poetica:

In altri tempi Deržavin era invischiato anche lui nelle futili cose del mondo. C'era allora un pianeta (Caterina II), sfavillante di splendida luce, e attorno al pianeta girava una schiera di falsi asteroidi, i dignitari, i favoriti intriganti. Quei dignitari erano anche le sagome d'un tiro a segno satirico, su cui egli appuntava i suoi strali, per dare un risalto più grande alla maestà e alla 'purezza' di questo pianeta²¹.

E questa è la farragine che Ripellino sceglie di epurare nella sua rilettura di Deržavin, tendendo invece a darne una lettura modernizzante, vivida e vitale;

ma forse in un panorama accademico che deve ancora studiare e riscoprire, piuttosto che rileggere, Gavriła Deržavin, anche ciò che Ripellino ha scelto di scartare, e specialmente il lato politico dell'opera di Deržavin, dovrebbe essere recuperato.

* * *

Rukya Mandrile *Ripellino contro il vuoto. Pratiche ripelliniane nella decostruzione del realismo socialista*

Io sono partita proprio dalle sensazioni che mi ha sempre lasciato la scrittura di Ripellino. Quello che io personalmente ricordo quando penso alla scrittura di Ripellino, ai suoi saggi, è l'immaginario che va a creare attorno a un autore nella sua dimensione storica, sociale ma soprattutto artistica; l'attenzione al dettaglio, quindi alla metrica, alle scelte lessicali, ad esempio, ma anche quell'empatia che egli riesce a costruire con il lettore nel momento in cui si dedica anche alla descrizione dell'epoca in cui l'autore ha operato. Mi sono resa conto che questi tre aspetti, queste tre caratteristiche che per me descrivono la scrittura di Ripellino, possono essere forse fatte risalire a due elementi di tipo metodologico. Il primo lo evidenzia Alessandro Fo nella sua introduzione alla raccolta *I sogni di un orologiaio*. Secondo Alessandro Fo, infatti, il critico va a riprendere alcuni principi del metodo formale²². Il secondo elemento, invece, è un tipo di analisi di matrice sociale, ma anche psicologica, che invece si concentra proprio sulla figura dell'autore in quanto uomo. Questo approccio è quindi estremamente, a mio parere, fruttuoso nel momento in cui Ripellino si dedica a figure singole come Majakovskij e Evtušenko che sono i miei primi due *case studies*, ma anche quando invece si dedica a opere come il romanzo di Dombrovskij oppure le commedie di Havel, in cui invece l'intento è quello di descrivere appunto un'epoca.

Questo doppio metodo ripelliniano, che quindi si ancora al testo ma allo stesso tempo all'epoca, al tempo in cui l'artista ha operato, ci porta quindi a costruire una sorta di schema che Ripellino va a seguire molto spesso nel suo studio, nei suoi saggi.

¹⁹ Ivi, p. 25.

²⁰ Ivi, p. 28.

²¹ Ivi, p. 34.

²² A. M. Ripellino, *I sogni dell'orologiaio. Scritti sulle arti visive (1945-1977)*, Firenze 2003, pp. 10-11.

Uno schema che si basa su due figure differenti: da una parte abbiamo i burocrati grigi, Ripellino li chiama pennivendoli²³, e dall'altra parte abbiamo invece l'artista, lo scrittore che nel linguaggio di ripelliniano e nel suo lessico veste invece i panni del manichino dell'automa, ma soprattutto quelli del clown. Ecco, la figura del clown nell'immaginario ripelliniano è quella propria dell'artista che conosce le regole del proprio ruolo, conosce le regole della *clownerie*, ci gioca rimanendo nei propri schemi, ma anche creandone di nuovi, come vedremo nel caso di Evtušenko. In questo intervento ci troveremo ad analizzare l'immaginario che Ripellino va a costruire attorno alle figure di Majakovskij, Evtušenko e poi attraverso Dombrovskij e Havel, con l'obiettivo di mettere in luce come la costruzione fornitaci dal regime all'interno di una lettura, appunto, ideologica possa essere smontata, decostruita e come Ripellino abbia la capacità di mostrarci invece la costruzione che fanno di sé gli artisti. Partiamo quindi da Majakovskij.

Majakovskij per Ripellino è fondamentalmente rinchiuso in un simulacro, è prigioniero della statua, prigioniero della narrazione che ne fanno i burocrati della letteratura. Nel saggio *Majakovskij e i suoi critici* Ripellino dice che parlano con tono addirittura sacerdotale per ritornare a quel dogmatismo che caratterizza la narrazione, appunto, di regime. Questo dogmatismo porta anche a una *damnatio memoriae* della figura majakovskiana. Majakovskij viene completamente sradicato da quella tradizione in cui è nato, la tradizione del gruppo *Ghileja*: nel saggio *I poeti del dissenso* Burljuk viene paragonato da Ripellino per l'atteggiamento che il regime aveva costruito nei suoi confronti addirittura a un demone sulla croce. Tutto il Majakovskij futurista viene completamente eliminato, ma soprattutto, ed è ciò che Ripellino va invece a difendere, viene eliminato il periodo di collaborazione con Mejerchol'd; quindi, la parte sperimentale e la componente teatrale del primo Majakovskij, che viene ridotto alla dicitura di Stalin "il più talentuoso poeta sovietico", e viene appiattito su questa immagine. E proprio per smontare questo simulacro Ripellino cosa fa?

Si concentra sulla forza espressiva, accusa il regime sovietico di formofobia, della paura di andare a indagare invece quella che è la vera anima di Majakovskij, che secondo il critico si sviluppa e si dipana proprio attraverso le sue sperimentazioni, in particolare in campo allegorico. Addirittura, Ripellino in un saggio su Voznesenskij racconta come appunto il poeta-bardo venga invitato a ritornare, appunto, dal critico al canone majakovskiano, cercando invece di allontanarsi da quel piattume caratteristico all'epoca in cui Voznesenskij invece operava. Per liberare il poeta allora Ripellino lo fa emergere nella sua forza allegorica, nella sua forza poetica. Questa forza allegorica, però, non è una forza spontanea, è una forza anche in questo caso costruita: secondo Ripellino, Majakovskij in realtà crea un suo personaggio, il personaggio che sta nella blusa gialla, ma è anche oltre la blusa gialla, in particolare nel saggio *L'amore come protesta e rivolta*, dedicato al poema *Pro èto* [Di questo] Ripellino ha la capacità di andare a scavare nell'immaginario majakovskiano, andando a individuare quelle tematiche che attraversano l'intera produzione e che diventano caratteristiche proprio della figura che il poeta decide di creare di sé stesso. Pensiamo appunto al rapporto che il poeta crea con Dio, quella figura superomistica che diventa poi una figura tragica. Lo scontro che Majakovskij ha con il "deuccio" de *La nuvola in calzoni* e che poi ritorna nello scontro finale, invece, con gli scienziati di *Pro èto* e porta quindi alla richiesta di una sorta di resurrezione. Di questo tipo di tematica Ripellino riesce ad andare a recuperare le tracce arrivando addirittura in *Siate buffi* all'analisi della produzione teatrale di Majakovskij, quindi, ad esempio, di *Klop* [La pulce]. Ripellino opera questa liberazione di Majakovskij e gli permette di esprimersi in tutto e per tutto, non dimenticando comunque il fatto che il poeta era in realtà intimamente legato più che al regime, agli ideali della rivoluzione. Dice il critico che "il comunismo gli era connaturato e non sovrapposto", nell'introduzione al volume *Poesia russa del 900* Majakovskij viene quindi letto attraverso varie maschere, vari strati. E qualcosa di simile viene fatto anche con Evtušenko.

Con Evtušenko a mio parere Ripellino fa un'ope-

²³ Idem, *Majakovskij e i suoi critici*, in Idem, *Iridescenti. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, II, Torino 2020, p. 401.

razione ancora più interessante. Perché? Il poeta viene prima di tutto esposto dal critico attraverso quella che è la scelta traduttiva. In particolare, in *Nuovi poeti sovietici*, la scelta che Ripellino fa di presentarci diverse maschere, le diverse personalità di Evtušenko emerge proprio nella scelta delle poesie. Partiamo quindi dall'immagine che il critico definisce quasi di teppista alla Esenin²⁴, ma chiaramente aggiornato all'epoca di Evtušenko, quindi di un poeta che si scaglia contro il regime, ma soprattutto contro il grigiore della costruzione dogmatica sovietica. In particolare, pensiamo a un componimento come *Kar'era* [La carriera] che simboleggia proprio questo tipo di scontro. Allo stesso tempo, però, egli decide di mostrarci un poeta invece più in linea con il partito, in un componimento, come può essere *Čto delaet velikoju stranu* [Cosa rende grande una nazione]. Al di sotto di questi due strati, la maschera del teppista e il ruolo del poeta come personaggio pubblico, Ripellino ci propone altri componimenti, ad esempio, *Menja ne ljubjat mnogie* [Sono in molti a non amarmi] oppure *Zavist'* [Invidia], in cui il poeta invece costruisce un'altra immagine in sé stesso. Ed è qua che emerge il clown, emerge la capacità che il manichino ha di giocare con le regole che dominano la sua interazione con il pubblico, perché appunto Ripellino sottolinea come Evtušenko, essendo un bardo, è un poeta pienamente pubblico, che dona anche la sua intimità più profonda, quella dell'amore, ad esempio. Vive in una dimensione di ininterrotta comunicazione con l'ascoltatore e in ciò Ripellino critica Evtušenko per la mancanza di quel *labor limae* e di quell'attenzione che invece andavano a caratterizzare la forma, ad esempio, nel caso di Majakovskij. Addirittura, a un certo punto, nell'introduzione a *Nuovi poeti sovietici*, Ripellino arriva a dire che Evtušenko forse ha scritto anche troppo²⁵, avrebbe dovuto forse dedicarsi molto di più a un lavoro di attenzione formale più che alla produzione copiosa come è stata la sua. In questo frangente Ripellino, soprattutto attraverso una scelta di tipo traduttivo, ma anche di introduzione e di descrizione di quella che è stata l'attività di Evtušenko, ci dà la

possibilità di leggere un autore che riversa sé stesso nella propria *performance*, riversa sé stesso nel rapporto col pubblico, nelle sue varie narrazioni. Quella proposta dal regime, quella che lui propone al regime e quella che alla fine fa di sé stesso al pubblico, rivelando la propria interiorità, nonostante si tratti di facili rime, come dice Ripellino²⁶. Tutti questi elementi per lui sono addirittura un segno di speranza per la poesia del secondo Novecento russo, come dichiara in *Poesia russa del dopoguerra*.

Infine, gli studi invece su Dombrovskij e Havel a mio parere permettono di farci capire come Ripellino abbia la capacità di andare a esplorare delle opere estremamente vaste, cogliendone magari un aspetto singolo che però diventa allegorico dell'intero intento dell'autore di raffigurare la propria epoca. Partiamo dal romanzo di Dombrovskij *Chranitel' drevnostej* [Il conservatore del museo], romanzo in cui il protagonista è letteralmente circondato dagli oggetti, li usa per difendersi da tutto ciò che sta fuori. Fuori cosa c'è? Fuori c'è un clima di isteria, di sospetto, di ansia, caratteristico delle purghe del 1938. Su quello che è l'elemento formale, l'elemento stilistico, Ripellino praticamente nel saggio non si sofferma²⁷, ma decide di raccontarci un singolo aneddoto secondario, decisamente secondario rispetto alla trama, piuttosto semplice: si dice che un boa sia sfuggito allo zoo e stia gironzolando per il *kolchoz* locale (siamo ad Almaty nel caso del romanzo di Dombrovskij). Si scopre in realtà che questo enorme boa, questo rettile spaventoso, è un serpentello molto piccolo e decisamente innocuo. Partendo da questo aneddoto, che è il centro dell'analisi di Ripellino, il critico fa emergere l'intero intento dell'autore, che è proprio quello di denunciare il potere che ha la parola, il potere che ha la costruzione, appunto, il vuoto che si cela dietro questo tipo di narrazione. Il grande boa in realtà è solamente un serpentello. Allo stesso tempo, vuole sottolineare il potere che ha il vuoto, il potere che ha la narrazione sul vuoto, perché il protagonista si difende da questo clima di isteria che è un clima in realtà elettrico, attivo, il che porta i personaggi attor-

²⁴ Idem, *Nuovi poeti sovietici*, Torino 1969, p. 21.

²⁵ Ivi, pp. 21-22.

²⁶ Idem, *Iridescenze*, op. cit., p. 420.

²⁷ Riporto il titolo del saggio: *Da un museo a un collegio*, in ivi, pp. 469-471.

no a lui, personaggi secondari del romanzo, ad agire in maniera grottesca, guidati da questo sentimento quasi collettivo.

Qualcosa di molto simile avviene nel saggio, invece, dedicato ad Havel, *L'alfabeto del burocrate*. In questo caso Ripellino si dedica al punto centrale del dramma di Havel *Il memorandum*, ossia l'introduzione di un linguaggio artificiale in ambito burocratico che abbia lo scopo di andare a eliminare tutte quelle ambiguità, quelle sfumature di significato proprie invece di una lingua naturale. Ciò che avviene nel dramma è che ovviamente questo linguaggio, una volta introdotto, viene utilizzato attivamente come una lingua naturale e va a riacquisire tutte queste ambiguità e nemmeno l'introduzione di un ulteriore linguaggio invece di carattere di comprensivo, riesce effettivamente ad apportare migliorie all'apparato burocratico. Di nuovo, Ripellino si sofferma su questo elemento, quello del linguaggio e sul vuoto che si porta dietro: è un linguaggio fundamentalmente inutile, non riesce a portare nessun cambiamento, nulla. Anzi, di contro, durante l'intero dramma Ripellino sottolinea come i personaggi secondari non fanno altro che lasciare continuamente la scena in cerca di cibo, in cerca quindi di una soddisfazione che sia prima di tutto legata ai propri bisogni di tipo biologico. Il linguaggio secondo Ripellino, nella produzione di Havel, poi, si amplia come tema anche ai tipogrammi, rappresentazioni che hanno sì una componente figurativa, ma che in realtà si trovano poi in contraddizione con il proprio contenuto, rivelando questo scarto, appunto il vuoto che ritorna poi nel saggio su Havel, nell'analisi che egli propone de *La festa in giardino*. Questa festa in realtà è completamente distaccata dal mondo reale ed è costituita da quell'insieme di regole, di interazioni che dominano il rapporto del poeta, ma anche del cittadino con il contesto di regime in cui egli, appunto, si trova. Il protagonista finisce per giocare la parte del carrierista, come dicevamo prima, criticato da Evtušenko. Di nuovo vediamo come Ripellino, partendo dalle tematiche, riesca a decostruire l'intero mondo che viene denunciato all'interno delle opere Dombrowskij e Havel, concentrandosi sul testo: dice infatti Ripellino che “la caricatura di Havel ha una

sostanza acustica”²⁸. Questo “acustico” a mio parere può essere interpretato in due modi, può essere legato proprio alla valenza della lingua, il Ptydepe, il linguaggio introdotto ne *Il memorandum* di Havel. Ma avere sostanza acustica significa anche in un linguaggio che questo rimane nell'aria e per aria non è veramente ancorato alla realtà e non si lega mai a essa, influenzandola.

Quindi questo è il metodo che ritengo Ripellino utilizzi nei suoi scritti, ma qual è lo scopo di questo metodo? Dove vuole arrivare Ripellino? In questo caso, a mio avviso, sono fondamentali due saggi *Certi critici sovietici* e *I miei amici sovietici*, contenuti nel primo volume della raccolta di saggi *Iridescentze*. Si tratta di saggi che possono essere letti quasi come una sorta di manifesto ripelliniano, in cui il critico sottolinea un principio fondamentale, a mio parere, quello della *slovodnevnost'*, ossia la capacità che ha un testo, e quindi un autore, di essere testimone della propria epoca in maniera spontanea, rimanendo intimamente legato, appunto, a essa. E ciò che fa Ripellino è proprio far emergere questa qualità del testo, una qualità che va oltre le narrazioni, va oltre alla narrazione di regime e va oltre la narrazione che gli autori fanno di sé stessi, perché essa è parte della *slovodnevnost'*, è parte della loro capacità di vivere la propria epoca. In questi saggi, oltretutto, Ripellino si lamenta del fatto che non gli basterebbe tradurre semplicemente gli autori come ha fatto con Evtušenko in *Nuovi poeti sovietici*, ma è fondamentale appunto creare un ponte, creare una nuova narrazione. Ripellino punta e rinarrare i propri artisti, andando oltre le etichette di pessimista e ottimista. Ad esempio, dice il critico che “vi sono alcuni che si aggrappano a stinte etichette, ma la poesia lavora oggi con forte appiglio alla concretezza”²⁹, ed è questo tipo di concretezza che lui va a ricostruire, a rivelare. Una concretezza che sta oltre il vuoto legato alle costruzioni proposte dal regime, le quali vengono decostruite e viene mostrato il nulla che vi sta dietro e questo nulla viene riempito. È questo che fa Ripellino: riempire il nulla. E quindi cosa fa?

²⁸ Ivi, p. 512.

²⁹ Idem, *Iridescentze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, I, Torino 2020, p. 338.

Libera Majakovskij dal simulacro, ci mostra tutte le maschere di Evtušenko e ci dimostra come sia Havel che Dombrovskij utilizzino la loro forma, quindi il loro testo, proprio allo scopo di narrare l'epoca in cui essi vivono. Attraverso questi mezzi, il critico ha la capacità di riempire questo vuoto, riempirlo con la persona che ha vissuto l'epoca, l'autore in quanto uomo del proprio tempo, ma soprattutto con quella che è l'epoca stessa. Tornando quindi all'inizio sono questi, secondo me, gli elementi che portano a Ripellino a essere ancora affascinante oggi, nonostante la forma ripelliniana, la sua poeticità e la sua capacità di creare questa grande empatia con il lettore, possa forse essere considerata in questo momento storico in un certo qual modo ridondante. Ripellino, in certi saggi, appunto finisce per dimostrare uno o due punti, quando avrebbe magari la possibilità di dimostrarne ancora di più. Però quell'uno o due punti che ci va a dimostrare sono proprio quelli contenuti, quelli in cui noi intravediamo l'autore, oppure l'epoca, oltre il vuoto.

* * *

Marta Belia e Angela Mondillo, *Il Ripellino boemista e la singolarità dei suoi studi su Halas e Holan*

I. (Marta Belia, Angela Mondillo) Il nostro intervento mira a mostrare come Angelo Maria Ripellino abbia impresso nel dialogo tra cultura ceca e italiana una traccia indelebile. A partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, in qualità di giovane studioso, comincia a frequentare regolarmente Praga. Al 1946 risale il suo primo viaggio in Cecoslovacchia, durante il quale tiene numerose conferenze sulla poesia italiana moderna presso l'Istituto italiano di cultura, diretto all'epoca da Ettore Lo Gatto (1890-1983), di cui, come già detto in precedenza, Ripellino era allievo. In questo contesto, conosce Ela Hlochová, studentessa di studi romanzi che diventerà sua moglie un anno dopo, nel 1947; insieme tradurranno in italiano vari autori della letteratura ceca. Durante il suo successivo soggiorno a Praga, Ripellino lavora per un periodo presso la Facoltà di Filosofia dell'Università Carolina come insegnante di italiano. Qui approfondisce la conoscenza della lingua e

della letteratura ceca e ha l'opportunità di incontrare molti dei suoi rappresentanti. Con l'artista e poeta Jiří Kolář e gli altri membri del postavanguardia Gruppo 42 instaura un'amicizia profonda. Proprio a loro e a Ela dedica il primo libro che inaugura la sua carriera accademica di boemista, *Storia della poesia ceca contemporanea*, pubblicato a Roma nel 1950 dalle Edizioni d'Argo in sole 400 copie numerate. Nell'opera sono approfonditi tre decenni cruciali nello sviluppo della poesia ceca del XX secolo, dall'immediato primo dopoguerra fino alla fine del '49, e presenta anche autori che non erano sconosciuti in Italia, specialmente nel campo degli studi slavi, dove nel periodo tra le due guerre grandi slavisti, come Ettore Lo Gatto, Arturo Cronia e Wolfango Giusti, si erano già occupati di cultura ceca. *Storia della poesia ceca contemporanea* tratteggia in relativa completezza i fenomeni legati alla poesia, soprattutto propone una ricostruzione dello sviluppo dell'avanguardia, offrendo un'immagine plastica e tangibile dello stretto legame tra arte e letteratura, caratteristico delle correnti avanguardistiche, non solo ceche. Del resto, il libro si apre con un capitolo intitolato *Il cubismo a Praga* e contiene diciannove riproduzioni di opere pittoriche e grafiche che non sono da considerare un mero apparato illustrativo, in quanto l'intero trattato si svolge sotto il segno dell'avanguardia, di cui Ripellino si occupa anche nei suoi studi di letteratura russa. Traspare qui la concezione di arte come un linguaggio universale, in cui si dipana l'intricata commistione tra arte figurativa, poesia e teatro. Si tratta di un lavoro di straordinaria importanza per la capacità di mettere in luce l'evoluzione in itinere della creazione artistica presente nell'universo culturale ceco, in un momento in cui l'ideologia totalitaria ha il controllo sulla sfera artistica. Il dibattito politico che, nel periodo della Terza Repubblica cecoslovacca (1945-1948), vedeva un'attiva partecipazione di intellettuali, scrittori e artisti, impegnati anche in istituzioni importanti, si conclude con il colpo di Stato del febbraio 1948. Ciò nonostante, Ripellino riesce a cogliere la contemporaneità più immediata della scena culturale praghese e a farne una ricostruzione dettagliata e originale, derivata sia dai suoi studi sia dal contatto

personale ed epistolare con molti artisti e intellettuali cechi, fonte di primo piano dello slavista. La mole considerevole di informazioni aggiornate, quasi inedite, presenti nel testo deriva proprio da questa corrispondenza, che è stata pubblicata a Praga nel 2018 nell'edizione critica a cura di Annalisa Cosentino, dal titolo *Do vlasti české*. La struttura di *Storia della poesia ceca contemporanea* non aderisce in modo omogeneo a un approccio critico sistematico. Alcune sezioni risultano più articolate rispetto ad altre e questa disomogeneità non solo riflette le preferenze personali dell'autore, mai nascoste durante il suo percorso, ma mette in risalto la notevole abilità con cui Ripellino riesce a studiare, valutare e sintetizzare una considerevole quantità di testi poetici e analisi critiche in poco tempo.

L'importanza di Ripellino come mediatore tra la cultura ceca e quella italiana diventa poi evidente nel periodo in cui inizia a raccontare ai lettori l'inizio, lo sviluppo e il crollo della Primavera di Praga attraverso testi su eventi politici e altri temi di cultura, recensioni teatrali e articoli frutto della sua attività di corrispondente da Praga per il settimanale "L'Espresso". Gli articoli di Ripellino sono la prova di quanto profondamente si sia abituato allo spazio ceco e di come abbia saputo registrare con precisione i cambiamenti nel clima politico. Anche grazie ai suoi reportage, il processo di rinascita cecoslovacca viene seguito con grande interesse in Italia, dove i comunisti erano il secondo partito. Tra gli anni Sessanta e Settanta vengono pubblicate numerose traduzioni, articoli e saggi dedicati alle diverse sfere della cultura ceca, tra le quali spicca quella cinematografica. Come scrive lo stesso Ripellino in una lettera del 1966 al critico letterario e collaboratore della casa Einaudi Guido Davico Bonino, con il successo internazionale della *Nová Vlna*, ovvero la *nouvelle vague* cecoslovacca, esplose "la moda delle cose cecoslovacche nel mondo"³⁰. All'entusiasmo dilagante segue poi l'arezza causata dalla notizia dell'invasione sovietica nell'agosto 1968. Ripellino continua in maniera regolare a scrivere i suoi reportage finché con l'affermarsi della normalizza-

zione, la conseguente repressione non lo risparmia e lo slavista è costretto a lasciare Praga senza poter più rientrare. L'ultimo soggiorno in Cecoslovacchia risale all'aprile del 1969, in occasione di una serata di poesia organizzata in suo onore. L'ultimo articolo de "L'Espresso" è datato 1973. Nello stesso anno esce il suo libro più famoso, *Praga magica*, emblema del suo simbolico ritorno nella città boema. Come emerge dal confronto con gli articoli scritti per il settimanale, la trama in *Praga magica* è condizionata dal trauma del '68: il malessere degli anni Sessanta annebbia l'euforia che si avverte nei primi articoli. Anche se nel testo mancano alcuni importanti momenti positivi e costruttivi della storia ceca, questa omissione non toglie valore all'opera in quanto è da considerarsi come un saggio poetico e non un trattato storico. Nel libro Ripellino ritrae un'immagine sorprendentemente coerente di Praga come fenomeno culturale specifico nel quale riconosce la coesistenza tra cultura ceca, tedesca ed ebraica mostrando come queste componenti partecipino, pur con motivazioni diverse, a un patrimonio comune di temi e simboli.

Uno dei principali nuclei tematici della *Praga magica* di Ripellino è il barocco. L'idea centrale nell'interpretazione di Ripellino che esista una tradizione barocca nella letteratura e nella poesia ceca del XX secolo, era stata espressa e documentata dal critico letterario František X. Šalda negli anni Trenta. Nella Cecoslovacchia comunista l'argomento cessò di essere attuale e studiato in quanto malvisto dal regime. Occorre, dunque, rimarcare il merito di Ripellino nell'aver portato avanti gli studi sulla tradizione barocca nella poesia ceca contemporanea sotto la significativa influenza del contributo del Šalda. Tuttavia, se si intraprende la strada che Ripellino ha tracciato per la poesia ceca senza avere gli strumenti adeguati, si rischia di entrare in contatto con un solo volto di questa ricca tradizione poetica. L'importanza del suo ruolo di scopritore e mediatore, seppur attuato attraverso un processo intriso di predilezioni proprie dell'autore, resta comunque per noi indiscutibile. Bisogna però evidenziare che l'inclinazione all'utilizzo di un tratto poetico-interpretativo pregno di elementi barocchi conduce a un'esegesi

³⁰ A. M. Ripellino, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, Torino 2018, p. 88.

ripelliniana che, seppur brillante, non può avere valore assoluto. La dominante del barocco caratterizza non solo la sua stessa opera poetica, ma anche *Praga magica* e i suoi studi sui poeti Vladimír Holan e František Halas.

II. (Angela Mondillo) Nella corrispondenza pubblicata nel volume *Do vlastí české* non risultano lettere scambiate tra Ripellino e František Halas. Tuttavia, si possono leggere una lettera di ringraziamento da parte di Libuše Halasová, storica dell'arte nonché moglie di Halas, per il cordoglio espresso da Ripellino alla morte del marito il 27 ottobre 1949 e altre lettere, ricevute tra 1949 e 1950, da parte di Ludvík Kundera (1920-2010), scrittore, traduttore e curatore dell'opera di Halas, oltre che suo grande amico, e da Jan Jelinek (1909-1970) altro amico di Halas e curatore della sua bibliografia. Queste lettere testimoniano la scrupolosa cura con cui Ripellino si pone di fronte alla poesia halasiana: dalle risposte degli interlocutori, i quali chiariscono dei dubbi linguistici dello slavista, si percepisce la cautela con la quale Ripellino tenta di districare la complicata lingua di Halas. Il primo studio sistematico di Ripellino sul poeta ceco viene pubblicato in *Storia della poesia ceca contemporanea*, nel capitolo intitolato *Halas e il culto della parola*. Quest'ultimo rappresenta — insieme alla sezione dedicata al poeta e amico Vladimír Holan — uno dei capitoli principali, come confida lo stesso Ripellino a Holan in una lettera del 20 aprile 1949, nella quale Ripellino dichiara che il suo lavoro prosegue con successo e che sarà un libro di circa duecentocinquanta pagine. La trattazione conta in realtà centoundici pagine. Si può dunque ipotizzare che Ripellino abbia fatto una selezione del materiale, ma non si può dire se avesse in mente un progetto più ampio. Di sicuro, nel dicembre del 1949, pochi mesi prima della pubblicazione di *Storia della poesia ceca contemporanea*, sta lavorando, come attesta il carteggio, alla traduzione del componimento poetico in prosa di Halas *Já se tam vrátím* [Io vi tornerò] pubblicato per la prima volta nel settembre 1952 nella rivista "La fiera letteraria". La traduzione viene poi inserita sia in appendice all'antologia halasiana pubblicata nel 1971 nella collana bianca di Einaudi intitolata *Imagena*

con introduzione, selezioni e traduzioni di Ripellino, sia, mediante parafrasi, nell'ultima pagina di *Praga magica* (1973).

In *Halas e il culto della parola* si delinea il primo ritratto che Ripellino offre del poeta ceco e va pertanto considerato come il punto di partenza dell'elaborazione successiva che ha permesso la realizzazione dell'antologia *Imagena*. Si tratta di un assemblaggio di dati e di valutazioni affrontati con grande prontezza da parte dello slavista. Sebbene Halas fosse un'autorità nella cerchia di intellettuali e la sua opera poetica abbia rappresentato uno dei momenti salienti della poesia ceca degli anni Trenta e Quaranta, bisogna tener presente che alla pubblicazione di *Storia della poesia ceca contemporanea* non è passato neanche un anno dalla morte del poeta. Sin dalla prima pagina, nella quale è già rintracciabile una minima ricerca di elementi barocchi nella poesia halasiana, l'immagine di Halas viene presentata al pubblico italiano come una figura monumentale. Ripellino scrive: "in una strana mescolanza di materialismo, di barocco e di reminiscenze gnostiche, si muovono nelle carte di Halas angeli e serpenti. [...] Il verso risulta [...] dal nudo rapporto tra le parole che reciprocamente si attraggono in gruppi isolati di analogie fortemente barocche"³¹. La lirica halasiana, anche se compartecipe delle tendenze del tempo, poesia proletaria e poesia poetistica, viene non solo innalzata da Ripellino alle "altezze metafisiche degne dell'arte di Mácha"³², ma viene anche ricondotta alla poesia sepolcrale e notturna del Settecento, anziché ai modelli francesi come per gli altri poetisti. Il linguaggio di Halas è, in effetti, ricco di elementi funerari, di ripugnanza, di neologismi, di arcaismi. Senz'altro il tumulto globale derivante dai violenti stravolgimenti sociali successivi al primo conflitto mondiale, ma anche le contraddizioni più intime del poeta stesso, si riflettono in strofe spesso interrotte, ritmicamente irregolari con un'espressività che poggia sulla cacofonia. Eppure, come rivela la selezione presente nell'antologia *Imagena*, Ripellino trascura alcune liriche in cui emergono altri

³¹ Idem, *Storia della poesia ceca contemporanea*, a cura di A. Cosentino, Venezia 2022, p. 122, 127.

³² Ivi, p. 124.

aspetti che costituiscono l'esperienza poetica halasiana in toto. Se è vero che quest'ultima penetra nei recessi più profondi della condizione umana, è pur vero che il debutto poetico di Halas avviene con una poesia di stampo poetistico intitolata *Sepie* [Sepia], pubblicata nell'omonima raccolta nel 1927. Nei tardi anni Venti il poetismo, la sintesi delle avanguardie ceche, si stava esaurendo, eppure in *Seppia* sono presenti numerose suggestioni sonore, come assonanze, anafore, rime. Tuttavia, Ripellino, nella sua selezione, tralascia il debutto di Halas, probabilmente perché lontano dal taglio critico della sua interpretazione. Del resto, nell'allestire l'antologia è indubbio che Ripellino abbia eseguito un'operazione critica di scelta.

Nonostante i due decenni di distanza che intercorrono tra le due pubblicazioni, nei due testi possono essere rilevate similitudini che contribuiscono a saldare le inclinazioni proprie dell'autore. Ad esempio, della raccolta halasiana *Torzo naděje* [Torso di speranza] — risalente al 1938, l'anno dei Patti di Monaco e dell'avanzata hitleriana —, la quale riflette l'atmosfera pesante del periodo attraverso immagini intrise di morte, di guerra e di disperazione, Ripellino seleziona quattro liriche su dodici ed esclude la lirica d'apertura: la marcia funebre dedicata al critico letterario Šalda, scomparso un anno prima. Al suo posto Ripellino inserisce la poesia *Deset ran egyptských* [Le dieci piaghe egizie], leggermente rielaborata rispetto alla traduzione inserita in *Storia della poesia ceca contemporanea*. Nel volume del 1950 la lirica trova la sua ragion d'essere, visto il preciso percorso poetico-artistico che Ripellino vuole delineare. Halas è qui infatti affiancato alla figura di Emil Filla, pittore cubista ceco, in nome di una parentela spirituale giustificata non solo dalla violenza espressiva del ciclo *Boje a zápas* [Lotte e combattimenti] del 1938-1939, ma anche dal fatto che Filla ha composto una serie di illustrazioni tra il 1945 e il 1946 per *Torzo di speranza*. Una conferma ulteriore la si trova nella selezione della raccolta *Ladění* [Accordo] del 1942, nella quale una parte sostanziosa è composta da poesie commemorative e Ripellino sceglie di includere, tra le tante, l'unica che Halas dedica a un pittore, ovvero ad Antonín

Procházka, altro pittore cubista ceco.

Se alcune predilezioni si manifestano dunque in maniera organica, appare, al contrario, piuttosto evidente quanto si sia sviluppata, tra il 1950 e il 1971, l'indagine di Ripellino sull'elemento barocco in Halas. In *Storia della poesia ceca contemporanea*, dove pure sono menzionati in bibliografia gli studi di Šalda, i richiami al barocco sono piuttosto esigui rispetto a quelli presenti nel saggio-introduzione del '71. Le fittissime pagine dell'antologia halasiana sono costellate di parallelismi tra Halas e il Seicento boemo, nei quali, a volte, vengono omessi riferimenti espliciti agli studi di Šalda, forse perché Ripellino non condivideva alcune riserve che il critico aveva sul barocco. Ad affermare che “Halas è il più barocco tra i lirici boemi”, come riporta Ripellino, è infatti lo stesso Šalda. Tuttavia, il critico nel sesto volume del suo *Šaldův zápisník* [Il taccuino di Šalda] pubblicato nel 1933-1934, nei suoi appunti sullo studio del barocco letterario, recensisce la recente pubblicazione sul poeta e gesuita ceco Bedřich Bridel (1619-1680), massimo rappresentante della letteratura barocca in Boemia. Qui, coglie l'occasione per scrivere che “il barocco è un fenomeno europeo di necessità stilistica e di espressività, storicamente condizionato e limitato, che, [...] deve essere concepito e interpretato come un'epoca storicamente chiusa dello spirito umano”³³. Opinione ripresa anche nell'ottava edizione del 1935-1936, in cui scrive: “Bisognerebbe anche mettere in guardia contro l'enfasi eccessiva sulla parentela dell'arte letteraria odierna con l'arte barocca e soprattutto sull'interpretazione del barocco a partire dalle tendenze poetiche o letterarie di oggi”³⁴.

In questo modo, lo slavista manifesta, nuovamente, le proprie inclinazioni, sottolineando con forza la vitalità del barocco anche nella poesia ceca contemporanea. Come scrive Alena Wildová Tosi, nell'articolo *Angelo Maria Ripellino e la poesia ceca* pubblicato in “La Nuova Rivista Italiana di Praga” (1998), i versi di Halas tradotti da Ripellino propon-

³³ F. X. Šalda, *Poznámky*, in *Šaldův zápisník*, VI, Praha 1933-1934, p. 295. [Traduzione in italiano se non indicato diversamente a cura di Angela Mondillo].

³⁴ Idem, *O literárním baroku cizím i domácím*, in *Šaldův zápisník*, VIII, Praha 1935-36, p. 73.

gono un'idea barocca che nell'originale è meno marcata, anche a causa di determinate caratteristiche morfologiche, proprie di una lingua flessiva come il ceco, che in italiano, ad esempio, mancano. Osservazioni puntuali sulle caratteristiche prosodiche del ceco e dell'italiano sono contenute in un articolo di Alessandra Mura pubblicato nel 1989 su "Europa Orientalis", intitolato *Sulla traduzione poetica: Halas a tempo di Ripellino*. Lo studio dimostra che esistono delle possibilità che nella lingua d'arrivo possano mancare alcune tracce della lingua originale, causando un generale impoverimento della scala espressiva della traduzione. Inoltre, scrive Mura, "esiste la possibilità che il testo acquisti degli elementi formali o semantici che non sono espressi nell'originale, che nascono dalle possibilità espressive del nuovo materiale linguistico"³⁵. È evidente che le affinità poetiche tra Halas e Ripellino abbiano consentito allo slavista un'adesione e una comprensione profonda della produzione del poeta ceco, al punto di arrivare a una sorta di immedesimazione da parte del Ripellino poeta. Si rilevano nella poetica halasiana motivi e mezzi stilistici che possono essere ritrovati nella poesia originale ripelliniana, come i neologismi, il ricorso frequente a vocaboli rari, le paronomasie, la creazione di luoghi geografici di fantasia e così via. È, pertanto, verosimile che il Ripellino poeta prenda il sopravvento, in alcuni passaggi, sul Ripellino traduttore e viceversa, in un meccanismo che non permette di scindere le due sfere, autoriale e traduttiva. Anche se ciò non mette in discussione la traducibilità della poesia, va ricordato che quello del traduttore è un mestiere che presuppone un metodo che può e deve essere acquisito, in cui il focus è il servizio traduttivo reso al testo originale. Per tali ragioni, ovvero per il personalissimo e straordinario tratto poetico-interpretativo di Ripellino, il suo contributo delinea una precisa espressione della poetica halasiana, nonché della tradizione poetica ceca, che sono orientate, al contrario, anche verso direzioni altre.

III. (Marta Belia) Oltre a Halas, un altro poeta ceco instancabilmente studiato e tradotto da Ripel-

lino è Vladimír Holan. In particolare, individuerei il punto di partenza del suo studio dell'opera di Holan in un articolo dal titolo *Holan salmista di un'epoca tragica*, uscito sulla rivista "Fiera letteraria" alla fine del 1947. Questo saggio costituisce anche il nucleo a partire dal quale si sviluppa il capitolo della *Storia della poesia ceca contemporanea* dal titolo *Holan salmista*. Come già detto, questo volume risulta sorprendente per la capacità di cogliere in presa diretta gli aspetti cruciali della cultura ceca contemporanea; si tratta di una caratteristica dovuta alle inedite informazioni raccolte da Ripellino attraverso il contatto personale e la corrispondenza epistolare con alcuni tra i più importanti artisti e letterati cechi. Tra questi Vladimír Holan occupa un posto esclusivo. Alla corrispondenza reciproca, durata dal 1948 al 1977, entrambi gli scrittori attribuiscono grande valore: non solo è una rara testimonianza della loro inestinguibile amicizia, ma si tratta anche della corrispondenza più cospicua, della quale si sono conservate il maggior numero di lettere. Il rispetto e l'ammirazione per il maestro sono sempre presenti nella scrittura di Ripellino, dalle prime lettere fino agli ultimi saluti sulle cartoline. Col progredire del carteggio i rapporti tra i due si fanno meno formali, tanto che entrambi iniziano a rivolgersi all'altro con la definizione di 'amico', e comincia a emergere anche un reciproco sentimento di vicinanza umana, profonda affinità e stima. Entrambi manifestano esplicitamente le proprie emozioni, senza nascondere la tendenza, condivisa, a un certo sentimentalismo. Nelle lettere i riferimenti alla poesia, che era per entrambi una vocazione, sono continui. Oggetto della corrispondenza sono, da un lato, questioni specifiche e pratiche, come i problemi con la consegna del caffè per il Natale del 1948 o il reperimento dei libri, e dall'altro una riflessione sullo stato d'animo di entrambi gli amici, spesso malinconico in quanto Ripellino era tormentato da problemi di salute e Holan viveva rinchiuso nella sua casa sull'isola di Kampa. La situazione politica in Cecoslovacchia e il suo drammatico sviluppo conseguente al colpo di stato comunista del febbraio 1948, che segnò l'inizio di un regime totalitario dal carattere fortemente repressivo, non diviene mai un argomento esplici-

³⁵ A. Mura, *Sulla traduzione poetica: Halas a tempo di Ripellino. Funzioni ed equivalenze degli elementi prosodici*, "Europa Orientalis", 1989 (VIII), 1, p. 422.

to delle lettere. Si registrano solo alcune sfumate allusioni al potenziale controllo che poteva essere esercitato sul mezzo epistolare come, ad esempio, in una lettera del 7 marzo 1949 in cui Holan scrive a Ripellino: “Del mio lavoro (che, come scrive, le interessa, e la ringrazio anche di questo) parleremo a voce”³⁶. Il poeta comunica dunque a Ripellino la volontà di discutere a voce di questioni relative alla propria opera per poter godere della libertà di parola. In questa stessa lettera Holan fa riferimento anche alla necessità di tacere scrivendo: “La mia amarezza è ormai mutismo...”³⁷. L’idea del silenzio forzato è espressa ripetute volte nello scambio epistolare di questi anni; infatti, quando Ripellino chiede al poeta un parere sulla selezione dei testi holaniani da lui effettuata, egli risponde: “le ho scritto una lettera e ho buttato via anche quella. Taccio, perché devo tacere... Dunque parleremo di tutto quando lei verrà...”³⁸. Ritengo che ciò sia degno di nota poiché, al contrario, nella corrispondenza intrattenuta nello stesso periodo da Ripellino con altri artisti e intellettuali cechi, come Karel Teige e Jindřich Chaloupecký, compaiono riferimenti più chiari agli sviluppi politici. In base alle lettere che sono state trovate, la corrispondenza Ripellino-Holan sembra essere stata costante, se si escludono due pause maggiori: dal 1951 al 1955 e dal 1957 al 1962. Queste interruzioni non possono essere spiegate in modo inequivocabile: forse semplicemente nessuna lettera di questi periodi è sopravvissuta. Dalle allusioni alle lettere non sopravvissute del 1956, appare chiaro che Holan apprezzava molto l’amicizia di Ripellino. Nelle lettere di questo periodo, anche in quelle scritte ad altri destinatari, è sempre presente il riferimento al lavoro all’antologia di traduzioni delle poesie di Holan che Ripellino prepara per Einaudi. In una lettera a Guido Davico Bonino del 28 settembre 1965 Ripellino insiste perché il volume sia pubblicato al più presto: “Carissimo Guido, vorrei pregarti di far uscire lo Holan entro l’anno, per le seguenti ragioni: 1) unirmi col mio lavoro ai festeggiamenti per i suoi

sessant’anni; 2) mostrargli la mia gratitudine per l’immenso aiuto che mi ha dato in questi giorni. So che sono ragioni sciocche, ma tu certo le capisci”³⁹. Grazie a Ripellino e alla sua traduzione poetica *Una notte con Amleto e altre poesie* nel marzo 1966 Holan ottiene la notorietà internazionale, la pubblicazione di questo volume è un evento letterario mondiale: la raccolta è stata pubblicata dalla casa editrice Einaudi in un’edizione in cui uscirono anche T. S. Eliot, Pablo Neruda, Aleksandr Blok o Paul Valéry. Le traduzioni ripelliniane delle poesie di Holan furono subito premiate in Cecoslovacchia, e l’antologia valse a Holan il prestigioso premio internazionale Etna-Taormina. Grazie a questo riconoscimento la poesia di Holan fu conosciuta non solo da grandi poeti italiani, come Giuseppe Ungaretti e Salvatore Quasimodo, ma anche da autori quali ad esempio, Ingeborg Bachmann, che insieme a Ripellino fece parte della giuria, e Hans Magnus Enzensberger, premiato insieme a Holan.

Dopo un secondo e più lungo intervallo temporale in cui non si trova traccia della corrispondenza tra i due amici, si sono conservate la maggior parte delle lettere risalenti al 1965. Di epoche successive si sono conservati solo brevi messaggi e saluti: l’ultimo è del 1977 da Taormina, dove si incontravano periodicamente i letterati coinvolti nel premio Etna. Una selezione quasi completa della corrispondenza tra i due amici è stata pubblicata nella traduzione di Annalisa Cosentino per la rivista “Semicerchio” nel 2021.

Nei suoi studi sul poeta, Ripellino ricerca le radici della poetica di Holan, trovandole nell’ispirazione barocca potenziata dagli stilemi dell’espressionismo, dal fascino dell’orrido, dalla presenza delle tenebre, dall’uso di vocaboli rari accumulati per abbellimento sonoro e dall’impiego di parole esotiche che provocano contrasti semantici. La ricerca di elementi barocchi è già chiaramente visibile nella *Storia della poesia ceca contemporanea*. Nel capitolo dedicato al poeta, intitolato *Holan salmista*, Ripellino nota infatti che “siamo di fronte a un’arte da laboratorio, [...] specchio di un intellettualismo che si compia-

³⁶ A. Cosentino, *La geografia lirica di Holan e Ripellino*, “Semicerchio”, 2021, 64, p. 15.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ivi, p. 17.

³⁹ A. M. Ripellino, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, Torino 2018, p. 84.

ce di distillare le parole attraverso un prezioso filtro barocco”⁴⁰, e aggiunge che “segno tipico dello stile holaniano è la metafora barocca che ingrana [...] il metafisico e il banale”⁴¹. In questo saggio, inoltre, Ripellino cita l’opera di F. X. Šalda che, come già detto, costituisce un presupposto fondamentale delle sue interpretazioni. Šalda è una figura essenziale nello studio di Ripellino sulla poesia ceca e nella *Storia* sono molti gli esempi della totale concordanza di giudizio tra Ripellino e Šalda su opere e poeti: ad esempio, nel caso di Holan, il paragone con Stéphane Mallarmé. Tuttavia, ancora in questo capitolo appare anche un chiaro segno dell’indipendenza di giudizio che è caratteristica dei testi di Ripellino: lo slavista già intuiva il legame profondo con la realtà proprio di alcune tendenze tipiche della poesia ceca del Novecento e sostiene che con Holan cominciano a crearsi “quei miti della realtà che saranno tema dominante della Skupina 1942”⁴². Se Ripellino ha assorbito in un certo senso la lezione di Šalda, mi preme sottolineare che essa non fu per lui l’unica fonte di ispirazione. Nell’introduzione all’antologia dei versi di Holan, dal titolo *Una notte con Amleto*, pubblicata nel 1966 da Einaudi, Ripellino insiste ancora di più sulla matrice barocca della poesia holaniana, e se nel precedente saggio si fa riferimento a essa solo due volte, qui il riferimento diventa costante. La scrittura di Holan viene definitivamente consacrata come una “strategia del barocco”⁴³:

La chiusa, con un imprevisto, con un guizzo corrusco, con un artificio psicologico, capovolge l’impostazione dell’apertura. Si tratta spesso di poesia ad enigma, con soluzione negli ultimi versi, o meglio di poesia ossimoro, dove una parte disdice l’altra. I rovesciamenti inattesi, i lampi di thrilling, l’alto voltaggio delle metafore, l’uso estenuante dei punti di sospensione, l’aggressivo armeggio dei particolari, gli accessi di raziocinio danno a quest’arte un continuo rimescolamento drammatico, una turbolenza, una febbre, che non conoscono uguali nella storia della poesia ceca⁴⁴.

Inoltre, qui Ripellino individua con precisione il momento in cui il fermento barocco è esploso nella

poesia di Holan: nel 1938 col sopraggiungere di minacciosi avvenimenti politici, nella sua poesia irrompe la catastrofe dell’Europa. “Dai giorni della guerra [...] il barocco è la dimensione costante dell’arte di Holan”⁴⁵. Pertanto, “il barocco di Holan prorompe da accessi di sdegno e rancura, torbido rispecchiamento del tenebrismo dell’epoca”⁴⁶. Così facendo Ripellino stabilisce idealmente una suddivisione dell’opera del poeta in due parti, per poi aggiungere una terza che individua “nel periodo di ariosa chiarezza, subito dopo la guerra, quando l’euforia per la riconquistata libertà parve dissolvere il suo apocalittico tenebrismo”⁴⁷. La sintesi di tale periodo è costituita dalla raccolta *Rudoarmějci* [Soldati rossi, 1945]. In effetti Ripellino sembra rispettare questa ideale ripartizione anche nella selezione delle raccolte per l’antologia: mancano del tutto le prime opere del poeta, la prima raccolta tradotta è proprio *Soldati rossi*. In questa operazione mi sembra evidente che lo slavista sia molto selettivo e che consideri la parte della produzione di Holan precedente al 1945 in maniera differente a quella successiva. In realtà la primissima raccolta era stata obliata dallo stesso Holan che aveva scelto di non ripubblicarla più, probabilmente poiché maturata nel clima del poetismo, anche se con originalità di dettato e temi. Le successive raccolte, a partire da *Triumf smrti* [Il trionfo della morte, 1930] erano invece state ripubblicate da Holan nel volume *První básně* [Prime poesie, 1948]. Dunque, sulla base della selezione di Ripellino il pubblico italiano può leggere solo un aspetto della multiforme poetica holaniana: manca tutta la prima parte dell’opera del poeta che, prima di volgere verso una maggiore affabilità, si caratterizzava per una ricerca formale ben precisa, una lingua intellettualistica e oscura al limite dell’intraducibilità ricca di metafore volutamente enigmatiche tese a districare i nuclei metafisici del rapporto tra uomo e realtà.

Nel confrontare i frammenti citati tratti dai due saggi che ho preso in considerazione, mi sembra chiaro che vi siano evidenti affinità con la produzio-

⁴⁰ Idem, *Holan salmista*, in Idem, *Storia della poesia ceca contemporanea*, op. cit., p. 139.

⁴¹ Ivi, p. 145.

⁴² Ivi, p. 150.

⁴³ Idem, *Prefazione*, in V. Holan, *Una notte con Amleto. Una notte con Ophelia e altre poesie*, Torino 1993, p. XIV.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ivi, p. VII.

⁴⁶ Ivi, p. VI.

⁴⁷ Ivi, p. XI.

ne di Ripellino poeta. Lo slavista, dunque, sceglie quelle caratteristiche che lo attraggono e le sottolinea nella sua interpretazione. Nella sua continua ricerca di un elemento che richiami il barocco, due poetiche chiaramente diverse come quella di Halas e quella di Holan finiscono per sovrapporsi a tal punto che i versi di questi due grandi poeti suonano sorprendentemente simili nella traduzione italiana. Ripellino stesso scrive che “assieme a Holan, František Halas costituirà nella moderna lirica ceca la maestosa diarchia del barocco e delle tenebre”⁴⁸.

* * *

Discussione

Paola Ferrandi Grazie a tutti i nostri relatori. Siamo leggermente in ritardo, però penso che possiamo comunque aprire una breve discussione. Vorrei chiedere se nel pubblico qui o tra le persone collegate a distanza, c'è qualcuno che ha delle domande per i nostri relatori.

Riccardo Mini Grazie a tutti. La mia è più una curiosità che una domanda ed è per Luca. Nella tua presentazione hai detto che Ripellino, allievo di Lo Gatto, probabilmente aveva trattato Deržavin con lui, e gli dedica il primo lavoro. Volevo sapere se ci fosse stata una reazione di Lo Gatto, un commento a questo lavoro, che tu sappia. Una seconda domanda: volevo sapere se ci sono state altre incursioni di Ripellino nel Settecento.

Luca Veronesi Sulla reazione di Lo Gatto, non ne ho idea. Per quanto riguarda le incursioni di Ripellino nel Settecento, quella che riguarda Deržavin è decisamente la più consistente. È quella che è stata veramente oggetto di uno studio e di una riflessione. Poi comunque in altri contesti, specialmente per quanto riguarda il teatro, Ripellino dimostra una conoscenza del Settecento ma per quanto riguarda elementi non teatrali gli unici autori che sfiora, per quanto ho potuto vedere, sono Kantemir e Karamzin. Però io non mi sono occupato del teatro e queste

erano le mie impressioni.

Martina Mecco Io avrei una domanda che rivolgo sia a Luca che Rukya, perché tu Luca hai parlato di un'influenza di Tynjanov nel Deržavin di Ripellino e volevo sapere in che senso l'hai captata. E l'altra domanda è per Rukya, perché nell'introduzione hai parlato del metodo formale in Ripellino. Cosa intendi e se intendi un riferimento al formalismo, se hai trovato dei riferimenti al metodo formale nei saggi di Ripellino.

Luca Veronesi Semplicemente, l'influenza l'ho captata perché il giudizio che dà Ripellino, ovvero che l'espressività di Majakovskij richiama la grandiosità dell'ode settecentesca, è lo stesso commento che fa Tynjanov, proprio lo stesso commento; quindi, penso di poter presupporre un'ascendenza in maniera abbastanza certa.

Rukya Mandrile Grazie per la domanda. Dunque, il metodo formale per Ripellino diventa veramente una sorta di strumento che lui va a utilizzare, a mio parere, proprio nell'attenzione che dà al testo. Per Ripellino il testo è fondamentale in quanto strumento di espressione dell'autore. Partendo dal testo, in particolare in Majakovskij, con l'attenzione che dà alle allegorie, al ritmo, andando anche a fare una sorta di genealogia delle allegorie in Majakovskij e come questo tipo di allegorie esprimano il suo essere, Ripellino ha la capacità di coniugare questo elemento del metodo formale in maniera molto concreta con quella che è, invece, l'esplorazione della vita dell'artista, nell'amore ad esempio con Lilja Brik. Quindi a mio parere la definizione che dà Alessandro Fo di ripresa, non tanto del metodo, quanto di alcuni principi del metodo, punta l'attenzione al testo in quanto forma, ma come si vede anche vero e proprio contenuto che non è solo contenuto, come in *Oblako v štanach*, a livello di trama, ma è un contenuto di tipo quasi biografico.

Luca Veronesi Anche io ho un'osservazione per Rukya. Per quanto riguarda i saggi, su quello che hai detto, la distinzione tra pennivendoli e clown,

⁴⁸ Ivi, p. V.

mi ha colpito molto quanto in realtà proprio il lessico di Ripellino e il metro venga da quella poesia d'avanguardia, perché pennivendoli ha per me reminiscenze pasternakiane, i clown e i manichini sono pienamente Blok...

Rukya Mandrile Io invece farei più riferimento alla biomeccanica...

Luca Veronesi Alla biomeccanica, sì anche... però quanto comunque venga da questa lezione... anche il teppista per Esenin. Quindi la poesia per Ripellino è anche proprio un metro di giudizio oltre che lessico. Ho invece una domanda per Angela e Marta. Questa operazione di antologizzazione che Ripellino fa della poesia ceca contemporanea, quanto è personale? Perché è proprio personale nel senso del coinvolgimento in una scena intellettuale. Perché mi sembra di rilevare una differenza, tra tutti i punti di continuità — come quello che ho visto negli studi su Halas dove si parlava esattamente del Barocco, di Ossian, della poesia cimiteriale, che sono gli stessi riferimenti del saggio su Deržavin della prima parte, e quindi si vede questa compenetrazione. Però se vogliamo individuare una differenza, quanto è corretta l'impressione che Ripellino fosse più coinvolto nella scena, nell'antologizzazione della poesia ceca rispetto a quella russa in maniera personale, in virtù di corrispondenza, amicizie, vissuto? C'è questa differenza tra il Ripellino russista e il Ripellino boemista?

Marta Belia Anche io ho notato che tu avevi fatto lo stesso riferimento al Barocco e questo dimostra che Ripellino ci mette sempre qualcosa di personale nelle sue interpretazioni. Riguardo quello che dicevi, sì è vero che il Ripellino boemista è diverso dal Ripellino russista. Ripellino ha vissuto a Praga ed era completamente integrato nell'ambiente dell'élite culturale ceca e le informazioni le prendeva in presa diretta. Aveva un rapporto epistolare ma anche personale con tutti gli intellettuali cechi di primo piano del periodo, i fondatori delle avanguardie e i loro principali rappresentanti. Effettivamente viveva in quel clima e prendeva le informazioni dall'interno.

Infatti questo suo libro, *Storia della poesia ceca contemporanea* ha un titolo ingannatore. Non è un manuale, ma una raccolta, una panoramica che include letteratura, arte, in cui si mischia un po' tutto e c'è un tocco suo personale evidente. Leggendolo appare evidente il fatto che lui venisse dall'interno.

Luca Veronesi C'è anche meno distanza temporale che separa i componimenti e la pubblicazione dell'antologia.

Marta Belia Sì, è nel momento...

Luca Veronesi Contemporaneissimo.

Marta Belia Contemporaneo, la pubblica proprio nello stesso momento, nel 1950. Sì, è totalmente vero quello che dicevi.

Angela Mondillo Aggiungerei che, oltre a questa influenza diretta, quell'ambiente culturale ceco rispettava proprio gli interessi specifici di Ripellino per il figurativo che anche nel Barocco è molto rilevante e tra l'altro, come ha ricordato Achille Perilli, il figurativo è un amore costante nel mondo poetico di Ripellino. Quindi oltre al contatto diretto, che sicuramente ha influito, credo che fosse proprio nella sua personalità un'inclinazione. Poi, tra l'altro, Sergio Corduas in riferimento al poetismo, sintesi delle avanguardie ceche, che vede la poesia non come genere letterario, ma come *poiesis* in termini di creazione, conia l'espressione "Ripellino come poeta della slavistica".

Marta Belia Fra l'altro le informazioni che sono nella *Storia della poesia ceca contemporanea* sono talmente inedite che prima che venissero scoperte le lettere ci si chiedeva come avesse fatto Ripellino a scrivere nello stesso momento in cui accadevano, ad avere informazioni così precise.

Maria Teresa Badolati Avrei due osservazioni e curiosità per Luca. Chiedo se questa rilettura deržaviniana non ti sembra molto funzionale all'analisi ripelliniana del Novecento, se quindi sia un'anoma-

lia non tanto anomala come mi è sembrato di capire dal tuo intervento. Come anche a un certo punto Ripellino si occupa delle *skazki* di Puškin e lo fa sempre attraverso un approccio molto novecentista in cui emerge l'influsso del formalismo. Mi volevo quindi ricollegare di nuovo a Rukya e volevo dirti: tu contrapponi il metodo formale a un'analisi psicologica di Ripellino, più o meno, da quello che ho capito e volevo chiederti, piuttosto non ti sembra che sia un lascito del formalismo questa analisi, quest'oscillazione tra l'analisi tecnica dei procedimenti e la biografia quasi romanzata delle vite di questi poeti? E poi se, secondo te, l'influenza del formalismo in Ripellino possa emergere anche in questa tendenza a valicare i limiti della letteratura per occuparsi dell'arte, della cultura, di alcune zone contigue alla letteratura, anche ad esempio nel rapporto tra le arti figurative e la letteratura, nell'esame dell'influenza della pittura nel cubofuturismo quando analizza Chlebnikov e così via...

Luca Veronesi Sì, sicuramente penso che sia un'anomalia non tanto anomala, perché facendo i conti con l'eredità critica di Ripellino ci accorgiamo di quanto il Novecento sia vissuto, sia studiato, sia osservato un po' più da lontano, sia un elemento accentrante della critica ripelliniana, che attrae a sé un po' tutto ciò che orbita negli interessi dello slavista. E quindi anche il Barocco, come dimostra l'intervento di Angela e Marta. Ripellino fa emergere elementi personali, certo naturalmente accademicamente sensati, però che riflettono la sua personalità e i suoi interessi, che accentrano su di sé anche tutti i, chiamiamoli così, 'satelliti'.

Rukya Mandrile Dunque, sì, i due metodi a mio parere sono chiaramente molto differenti e nella lettura dei saggi ripelliniani emergono: emerge il lato di ancoramento al testo, ed emerge il lato di ancoramento a quello che può essere il contesto storico ma soprattutto biografico. Però c'è quel momento in cui si percepisce il legame. Ritorno su Majakovskij ed Evtušenko. Ci sono dei momenti dei saggi ripelliniani con Majakovskij e le sue allegorie, Evtušenko con la figura del teppista, in particolare nel componimen-

to *Invidia*, in cui Ripellino cerca di far emergere il legame tra i suoi due metodi per farci capire come pur essendo differenti, in realtà essi si compenetrino. E proprio, secondo me, proporre il testo così come nella raccolta *Poeti sovietici*, egli va a proporre tutte le sfumature di Majakovskij a partire dal periodo futurista, passando per quello proletario, prerivoluzionario e quello successivo, egli cerca di partire dal testo per portarci nella vita dell'autore, farci vedere la vita dell'autore e ritornare nel testo attraverso questo tipo di anello. Chiaramente l'influenza del formalismo è presente sia nella sua prima fase, quella meccanicista legata al testo che nella seconda fase, quella di studio sull'ambiente letterario. L'influenza è duplice, sono due metodi che, pur essendo differenti si incontrano e a mio parere, pensando a ciò di cui mi occupo di solito, il contributo rappresentato dal legare i due metodi è fondamentale, perché Ripellino riesce a ridare attraverso il testo e dando una grandissima importanza al testo in quanto tale, una biografia all'uomo senza biografia Mandel'stam. Ridare una biografia è fondamentale, in particolare, per figure estremamente pubbliche come Majakovskij e Evtušenko perché, mi viene in mente adesso, lo studioso del realismo socialista Evgenij Dobrenko che dice che l'eroe del realismo socialista nasce da una sorta di violenza e sia Majakovskij che Evtušenko sono degli eroi: sono figure pubbliche che narrano se stesse, ma sono soprattutto passivamente narrate e questa narrazione nasce sempre da una violenza, che è la violenza di eliminare tutto un periodo della vita di Majakovskij, e che è la violenza di porre Evtušenko in una posizione molto pericolosa costantemente in bilico tra il suo essere rivolto verso le masse e il suo essere rivolto verso il regime. Ripellino lo fa tramite la scelta di diversi componimenti che ci portano a considerare la biografia legata ai testi, ma anche in quanto tale. Riesce a fornire una visione a trecentosessanta gradi che è per me estremamente preziosa in una concezione che vada oltre la narrazione che il lettore italiano a quell'epoca riceveva dal mondo oltre cortina.

Paola Ferrandi Chiudo chiedendo una piccola curiosità a Marta. Nel tuo intervento spiegavi che

grazie alla traduzione di Ripellino di Holan, Holan è stato letto anche da poeti stranieri, citavi Ingeborg Bachmann, e quindi non soltanto poeti italiani. C'è una corrispondenza anche di pubblico più ampio, cioè Holan diventa un poeta noto all'estero anche grazie alle prime traduzioni italiane, e se così fosse, a proposito del tuo commento finale sul fatto che Ripellino sceglie di mostrare al lettore italiano una parte della produzione di Holan, questo si riflette anche su quello che è passato al lettore tedesco o comunque un lettore europeo?

Marta Belia Sì, quello che dicevo è che Holan è stato conosciuto anche da importanti poeti come quelli che ho nominato prima: Quasimodo, Ungaretti tra gli italiani, ma anche Bachmann perché ha vinto il premio Etna Taormina, che era un premio internazionale che riuniva ogni volta letterati europei importanti. In quel senso, in quell'occasione la sua poesia è arrivata anche a questi autori di primo piano, non solo cechi e italiani. Quello che dicevi però è vero perché a partire dalla traduzione di Ripellino di Holan, si è iniziato a tradurre Holan anche in altre lingue. Ripellino ha spalancato questa strada, ha dato il via a una serie di traduzioni che sono state fatte in tedesco, inglese, francese e varie altre lingue. Quindi ha aperto la via a una serie di traduzioni successive. Sulla ricezione del lettore non italiano di Holan non saprei dirti. Per quanto riguarda la scelta di Ripellino di non mostrare una prima parte della produzione di Holan, che è una parte diversa da quella successiva, il lettore italiano legge solo una faccia diciamo.

Paola Ferrandi Grazie. Direi che possiamo dichiarare chiusa questa prima parte della nostra giornata.

POETICA E STILISTICA

Martina Mecco, *Ripellino saggista: scritti di letteratura e cultura ceca*

Sinora nella precedente tavola rotonda si è parlato di Angelo Maria Ripellino nelle vesti di mediatore tra culture. Con il mio intervento vorrei cercare di mantenere questa immagine di Ripellino e indagarla

nello specifico di due opere significative per la ricezione della letteratura o, in senso più ampio, della cultura ceca in Italia: *Storia della poesia ceca contemporanea* e *Praga magica*. Essendo la tavola rotonda dedicata alla poetica e alla stilistica di Ripellino, il mio intento è concentrarmi su questioni stilistiche. In apertura è necessario constatare che parlare di stile nel caso di Ripellino significa prendere in considerazione diversi generi che, in alcuni casi, danno anche vita a forme di scrittura ibrida. Nel caso dello studioso si può parlare di stile poetico, traduttivo, specialistico, saggistico. Con la mia analisi, vorrei mettere in evidenza alcune delle principali caratteristiche di quest'ultimo.

Storia della poesia ceca contemporanea, da qui in poi per comodità vi farò riferimento come la *Storia*, venne pubblicata per la prima volta a Roma nel 1950 presso Edizioni l'Argo in una tiratura circa 400 copie numerate. Dunque, un pubblico circoscritto. Venne ripubblicata solo dopo la morte di Ripellino, nel 1981, per la casa editrice Edizioni E/O arricchita da una piccola antologia di traduzioni e dal prezioso apparato bibliografico curato da Alena Wildová Tosi per le fonti italiane e da Jitka Křesálková per quelle ceche. Queste aggiunte bibliografiche rappresentano un arricchimento fondamentale per la comprensione della natura del testo e della sua ricezione. Nel 2022, l'opera ha avuto una terza edizione in una versione commentata grazie alla cura di Annalisa Cosentino per Marsilio Editore. Nel corso del mio intervento prenderò a riferimento quest'ultima edizione per le citazioni impiegate.

Nel capitolo dedicato a Jiří Wolker, poeta ceco morto precocemente e destinato a essere eletto come maggiore rappresentante della stagione dell'arte proletaria, Ripellino scrive: "Ogni nuova epoca si sceglie e 'scopre' i propri poeti a suo modo"⁴⁹. Si potrebbe dire che Ripellino stesso scopri e si scelse i propri poeti 'a suo modo' per la realizzazione della *Storia*. Definire cosa significhi 'a suo modo' è essenziale vista l'importanza dello scritto per la ricezione della letteratura ceca in Italia non solo negli anni Cinquanta, ma anche nelle generazioni di giovani

⁴⁹ A. M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, a cura di A. Cosentino, Venezia 2022, p. 25.

boemisti che si sono susseguite sino ad oggi.

La *Storia* è ben strutturata. Vi sono capitoli generali, in cui viene descritto un determinato movimento o fenomeno letterario (ad esempio *La poesia proletaria, Il poetismo, Il surrealismo* o ancora *Apollinaire e l'avanguardia ceca*) e capitoli in cui il focus è incentrato su un determinato poeta o artista. Ripellino realizza delle effigi in forma di saggio. Il volume è anche corredato di un apparato iconografico, composto da diciannove immagini. Le informazioni selezionate dallo studioso riguardano sia il lato biografico che quello relativo alla produzione artistica o poetica dei singoli personaggi presentati. I capitoli, come testimoniano i carteggi di Ripellino, vennero compilati anche con l'aiuto di intellettuali cechi con cui egli imbastì importanti corrispondenze⁵⁰. Analizzando ancora la struttura, vorrei soffermarmi sui titoli. Ripellino ha la tendenza a non utilizzare nomi e cognomi dei poeti, ma a impiegare delle definizioni che ne connotino la figura sin dal titolo. Ad esempio, *Nezval apprendista mago* si riferisce all'opera nezvaliana *Podivuhodný kouzelník* [Il mago meraviglioso, 1922]; con *Avventura a Giava* si intende il poeta Konstantin Biebl, il quale nella sua raccolta intitolata *S lodí jež dováží čaj a kávu* [Con una nave che trasporta tè e caffè, 1928] tematizzava il viaggio che tra il 1926 e il 1927 compì a Giava, Cejlon e Sumatra. Seguendo la stessa logica, *Seifert cantore di Praga* è un riferimento diretto ai componimenti di Seifert dedicati alla capitale boema. Queste opere appena citate avrebbero poi avuto una traduzione in italiano. Non è un caso che Wolfango Giusti nel 1928 tradusse parzialmente il poema *Con una nave che trasporta tè e caffè* di Biebl per la rivista diretta da Ettore Lo Gatto "Rivista di letterature slave" o che nel 1971 Sergio Corduas tradusse *Il mago meraviglioso* per "Il cannocchiale", rivista bimestrale di cultura diretta da Angelo Sabatini. Ancora Corduas, nella sua introduzione alla antologia di versi di Seifert *Vestita di luce. Poesie 1925-1967* per la bianca di Einaudi, riprendeva Ripellino affermando che "nessuno ha cantato Praga come Seifert. [...] Per Seifert è certamente Praga la

donna più amata"⁵¹. Ritengo che in questi esempi emerga la funzione di Ripellino nelle vesti di anello di congiunzione tra generazioni di boemisti. Diverso è, invece, il caso di Holan che viene introdotto come *Holan salmista*, titolo che rimanda a quello già impiegato da Ripellino in un saggio uscito sulla rivista "La Fiera letteraria" nel 1947, ovvero *Holan salmista di un'epoca tragica*⁵². Inoltre, come segnalato nella postfazione all'edizione del 2022, il capitolo dedicato a Holan era una rielaborazione di questo articolo. Gli unici due casi in cui a comparire sono solo i nomi sono quelli del già citato Jiří Wolker e di Josef Hora. Un ulteriore aspetto è l'inserimento, talvolta, di commenti e considerazioni a posteriori circa l'esperienza dell'avanguardia. Ad esempio, in chiusura al capitolo dedicato al drammaturgo Emil Burian, si legge: "Confrontando il presente periodo gonfio e pretenzioso, ma sterile, di Burian con quello brillante e inquieto del poetismo, ogni critico si sentirà perplesso e amareggiato"⁵³. Nella *Storia* Ripellino mette anche in luce molti riferimenti relativi a contatti tra contesto ceco e russo. Ad esempio, non dimentica l'operato di Hora come traduttore di Vladimir Majakovskij, Boris Pasternak o di Aleksandr Puškin, ritrovando un'influenza formale dell'*Onegin* sul poema *Jan houslista* [Jan il violinista, 1939]. Un'attività traduttiva che, oltretutto, si era svolta tra gli anni Venti e Trenta in un incrocio collaborativo tra Hora, Roman Jakobson e l'intellettuale d'origini ucraine Alfred Bém. Inoltre, Ripellino suggerisce un'influenza di Velimir Chlebnikov sui versi di Biebl e una reminiscenza di Majakovskij in Nezval. O ancora, egli evidenzia anche l'influenza di Vsevolod Mejerchol'd ed Evgenij Vachtangov sull'*Osvobozené divadlo*, il Teatro liberato di Jiří Voskovec e Jan Werich.

La funzione di mediatore di Ripellino si sviluppa quindi in tre momenti: ricezione diretta, elaborazione delle informazioni e integrazione di preziose testimonianze date da altri intellettuali. Tra questi, vi è Roman Jakobson. Vorrei soffermarmi su que-

⁵¹ J. Seifert, *Vestita di luce. Poesie 1925-1967*, Torino 1986, p. XV.

⁵² A. M. Ripellino, *Holan salmista di un'epoca tragica*, "La Fiera letteraria", 25.12.1947, p. 7.

⁵³ Idem, *Storia della poesia ceca contemporanea*, op. cit., p. 74.

⁵⁰ "Do vlasti české": z korespondence Angela M. Ripellina, a cura di A. Cosentino, Praha 2018.

sto esempio in quanto lo ritengo significativo per la posizione peculiare che Jakobson ricopriva a livello internazionale in quegli anni. Inoltre, come Jakobson era intimo collaboratore e amico dei membri del Devětsil, allo stesso modo anche Ripellino durante le sue visite praguesi aveva stretto rapporti di amicizia importanti, tra i più significativi vi fu quella con Vladimír Holan⁵⁴. A questo proposito rimando all'intervento precedente di Angela e Marta. Nella *Storia* Ripellino commenta il ruolo di Jakobson nella Cecoslovacchia degli anni Venti e Trenta all'interno del capitolo "Il poetismo tra Francia e Russia":

Fu Roman Jakobson, filologo di quella scuola che aveva fiancheggiato il cubofuturismo russo, a portare a Praga le prime notizie su Majakovskij e Chlebnikov, ancora del tutto sconosciuti. [...] Egli si assunse il compito di leggere o di tradurre verso per verso ai poetisti le opere di Chlebnikov e Majakovskij [...]. Con Jakobson si apre nella letteratura ceca un periodo di cauto e circoscritto interesse per la poesia sovietica, interesse che si accentua più tardi, quasi per motivo polemico contro l'occidente, durante la seconda guerra mondiale. [...] Comincia con Jakobson in Boemia – secondo l'esempio del formalismo russo – una geniale collaborazione tra linguisti e poeti, un intimo rapporto tra scienza letteraria e poesia⁵⁵.

Ripellino cita poi in calce una lettera ricevuta da Jakobson il 6 gennaio 1948. Nel passaggio citato si comprende come Jakobson gli avesse fornito le informazioni di cui disponeva riguardo la ricezione della letteratura russa e sovietica in Cecoslovacchia, poi riprodotte nel capitolo:

Arrivai a Praga nel 1920 e feci la conoscenza di Seifert nel 1921. Qualche tempo dopo, sempre nei primi anni Venti, divenni amico con Biebl e, in particolare, con Nezval. Portai in Cecoslovacchia le prime informazioni circa Chlebnikov e Majakovskij. I loro nomi erano addirittura completamente sconosciuti prima che io arrivassi a Praga. Spesso, coi membri del Devětsil parlavo dei poeti menzionati sopra e dei problemi che vi erano nella poesia russa dell'epoca. Alcuni di questi slogan influenzarono il 'poetismo' nella sua nascita, ma l'influenza della poesia russa moderna era molto meno intensa, meno intensa di quella esercitata dalla poesia francese⁵⁶.

Il rapporto tra Ripellino e Jakobson continuò anche negli anni successivi. Ad esempio, nel 1967 i due si incontrano durante un soggiorno di Jakobson

a Roma. Il giornale ceco "Literární noviny" aveva richiesto a Ripellino di condurre un'intervista con lo studioso russo in quel frangente. Da un incontro avvenuto il 28 gennaio all'Hotel Savoy, nacque un'intervista pubblicata il 18 febbraio 1967 dal titolo *V Římě o Praze* [A Roma su Praga]⁵⁷. Rilevante il fatto che in questa vengono affrontate due tematiche importanti nell'attività di Ripellino che abbiamo appena citato. In primo luogo, la stagione dell'avanguardia: Jakobson parla dei suoi legami con i poeti cechi sin dal suo arrivo in Cecoslovacchia. La seconda parte dell'intervista è invece dedicata alla poesia di Majakovskij e Chlebnikov. Ripellino domandò a Jakobson di discutere della componente filosofica dell'opera di Majakovskij. Per quanto riguarda Chlebnikov, Ripellino e Jakobson discussero della traduzione dei suoi componimenti poetici. L'influenza di Jakobson sulla ricezione ripelliniana del Chlebnikov fu rilevante. In quegli anni, Ripellino stava preparando il suo volume per Einaudi. Non è un caso, infatti, che Ripellino dedicò il saggio introduttivo proprio a Jakobson, ricordando il loro confrontarsi circa questioni che riguardavano Chlebnikov e la cultura ceca: "A te, Roman, in ricordo di quelle serate romane a parlare di arte moderna, dei fratelli Marx e della poesia di Nezval, Seifert e Majakovskij, e di quando abbiamo eletto Chlebnikov il più grande poeta del nostro secolo"⁵⁸.

Tornando alla questione del contesto culturale ceco tra le due guerre, penso che possiamo ipotizzare anche un successivo scambio dei due studiosi. Jakobson rappresentava senza ogni dubbio una preziosissima fonte per il Ripellino autore della *Storia* e già intenzionato a pubblicare *Praga magica*. I due si rincontreranno, nell'agosto del 1968, a Praga in occasione del Congresso internazionale degli Slavisti. Nell'autunno del 1968 uscì su "Listy" un'intervista a Roman Jakobson e Petr Bogatyřev nella quale ai due veniva chiesto di parlare della loro esperienza negli anni Venti e Trenta, secondo un'impostazione molto simile a quella impiegata da Ripellino nella sua in-

⁵⁴ A. Cosentino, *La geografia lirica di Holan e Ripellino*, "Semicerchio", 2021, 64, pp. 1-40.

⁵⁵ A. M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, op. cit., pp. 53-54.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ A. M. Ripellino – R. Jakobson, *V Římě o Praze*, "Literární noviny", 1967, 16/7, pp. 1-3.

⁵⁸ A. M. Ripellino, *Poesie di Chlebnikov: Saggio, antologia, commento*, Torino 1968, p. V.

tervista un anno prima. L'intervista, *S Jakobsonem a Bogatyrevem v srpnové Praze* [Con Jakobson e Bogatyrev nella Praga d'agosto]⁵⁹ è corredata da una foto che ritrae Ripellino seduto tra i due studiosi. Lo studioso italiano di certo conosceva bene gli studi del collega russo Bogatyrev, che cita ampiamente già nel suo saggio *Il teatro di marionette nel romanticismo ceco*, pubblicato su "Convivium" nel 1949⁶⁰.

Giungendo dunque all'ultima parte del mio intervento, vorrei spostare l'attenzione su *Praga Magica*, pubblicata per la prima volta nel 1973 (con due riedizioni 1991 e 2014; prenderò a riferimento quest'ultima per le mie citazioni). Rispetto alla *Storia*, emerge una maturità stilistica diversa. A differenza della *Storia* il volume esce per Einaudi ed è destinato a un pubblico ampio. Inoltre, si riscontra un irrompere della personalità e dell'individualità di Ripellino, che si mostra soprattutto nella decisione di impiegare la prima persona singolare, elemento assente nel testo precedente. Talvolta egli assume anche un tono autoironico. Ad esempio, all'inizio del capitolo 62 si legge: "Chi avrà pazienza di leggere tutto questo volume, sicuramente una cosa piacevolissima la troverà: la parola Fine"⁶¹.

Un'altra differenza risiede nella più ampia scelta dei riferimenti letterari e culturali. Ripellino prende in considerazione momenti della storia culturale ceca che affondano le loro radici nel passato delle terre boeme. Inoltre, egli si pone come fine anche quello di costruire un percorso attraverso leggende e simboli della Praga che lui definisce magica, usando anche il corrispettivo tedesco *verzaubert*. Due esempi sono la *Golemlegende* e la storia di Josefov, il ghetto ebraico di Praga. L'aggettivo 'magica' ricorre spesso e in alcuni casi Ripellino spiega cosa intenda: "Praga magica: ricettacolo e armadio di rottami e di oggetti stantii, di vecchi arnesi inquietanti, *assemblage* di detriti, immenso *tandlmerk*, mercato di ciarpe e cianfrusaglie"⁶². Oppure: "Pra-

ga magica: conglomerato di osterie e birrerie di ogni sorta, plesso di fumosi locali, mondo di ubriacature solenni e di imbrogli di tavernari"⁶³.

Tuttavia, sono molti gli anelli di congiunzione tra le due opere. Prima di proporre un esempio circa il rapporto tra i due testi, vorrei evidenziare alcune informazioni relative alla genesi di *Praga magica*. Come si diceva poc'anzi, l'opera venne pubblicata nel 1973. Tuttavia, come evidenziato da Annalisa Cosentino nel suo saggio *Un libro città: Praga magica di Angelo Maria Ripellino*, l'idea di pubblicare un libro dedicato alla capitale ceca si era presentata allo studioso già quindici anni prima. Dunque, la *Storia* rappresenta un primo nucleo di *Praga magica*. Nel 1957, in una lettera a Italo Calvino, di cui quest'anno ricorre un altro importante anniversario, Ripellino scriveva:

E può darsi che, quando vi avrò consegnato *Majakovskij e il teatro del suo tempo* (spero di finirlo entro giugno), io vi proponga un libro di saggi intitolato *Alchimia di Praga* o in modo simile (sullo spirito magico di questa città, sulle sue tradizioni, sulla sua sintesi di cultura ceca e tedesca, sul 'gusto' della sua cultura, sull'umorismo di Švejk, ecc.)⁶⁴.

Due anni dopo, in un'altra lettera indirizzata a Calvino del 20 aprile 1959 annunciava *Praga magica* in termini di "[u]na sorta di *Orlando* della Woolf nel clima magico praghese"⁶⁵.

Praga magica si divide in due parti e 116 capitoli. A differenza della *Storia*, ciascun capitolo non corrisponde a profili di singole personalità, ma ad abitare *Praga magica* sono alchimisti, collezionisti, bibliotecari, *Wundermänner*, burloni, strampalati e scapigliati. Tra questi emergono anche figure specifiche della Praga letteraria. Ripellino dedica molto spazio a quelle di Jan Amos Komenský, Karel Čapek, Franz Kafka, Jaroslav Hašek, mettendo anche in relazione Švejk e Josef K. Rilevante è l'attenzione rivolta alla letteratura di lingua tedesca di Praga, molte sono le pagine dedicate non solo a Kafka, ma anche ad altri membri del Prager Kreis (ad esempio, Max Brod, Egon Kisch, Franz Werfel). Inoltre, si trovano anche altri nomi importanti dell'epoca,

⁵⁹ R. Jakobson – P. Bogatyrev, *S Jakobsonem a Bogatyrevem v srpnové Praze*, "Listy", 1968, 1, pp. 10-11.

⁶⁰ A. M. Ripellino, *Il teatro di marionette nel romanticismo ceco*, "Convivium", 1949, 1, pp. 112-134.

⁶¹ Idem, *Praga magica*, Torino 2014, p. 166.

⁶² Ivi, p. 258.

⁶³ Ivi, p. 263.

⁶⁴ A. Cosentino, *Un libro città: Praga magica di Angelo Maria Ripellino*, "România Orientale", 2018, 31, p. 372.

⁶⁵ Ibidem.

come Gustav Meyrink o Alfred Kubin. Tuttavia, è evidente come il ruolo primario non sia svolto da queste personalità letterarie, ma dalla città. Ripellino scrive di come queste figure facciano parte degli edifici magici della capitale boema: “Chi frequenta la letteratura praghese, avrà l'impressione che i suoi personaggi siano gregari delle architetture, supplemento dell'edilizia”⁶⁶.

In molti passaggi di *Praga magica* si trovano rielaborazioni di informazioni già edite nella *Storia*, dove però possiamo notare un tono diverso. Prenderei l'esempio riguardante Apollinaire. Nella *Storia* Ripellino mostra il debito della letteratura ceca d'avanguardia nei confronti di quella francese, in particolare Apollinaire:

La poesia ceca contemporanea muove da Apollinaire⁶⁷. Il poeta francese fu a Praga per tre giorni nel marzo del 1902. [...] La fortuna di Apollinaire in Boemia comincia dopo la guerra mondiale. [...] Nezval, che ignorava allora il francese, aveva potuto leggere soltanto la traduzione čapekiana di “Zone”, ma il suo interesse per Apollinaire era tale che persino i titoli del poeta francese esercitarono su di lui una prodigiosa attrazione. [...] [I] giovani poeti vollero elevare la poesia ceca a un piano europeo, così come era già stato fatto con la pittura. E per raggiungere questo scopo si specchiarono a lungo nei modelli occidentali: continuava la tradizione di Vrchlický⁶⁸.

Nel capitolo 19 di *Praga magica* Ripellino contestualizza il concetto di *chodec* [passante] riprendendo informazioni già esposte precedentemente. Tuttavia, il fine non è più illustrare il contatto tra le due dimensioni culturali, ma l'evoluzione di un topos letterario, quello del *chodec*:

Il poeta Jaroslav Vrchlický nel ciclo *Pražské obrázky* (Quadri praguesi) della raccolta *Má vlast* (La mia patria, 1903) si definisce a volte “chodec e “chodec smotár” (passante solitario) e “zpozdný chodec” (passante attardato). [...] Anche Apollinaire porta il suo contributo al mito del pellegrino praghese, compiendo, nel racconto *Le passant de Prague* (1902), la traversata della capitale boema assieme a Isaac Laquedem, reincarnazione dell'Eternal Juif. [...] Al suggestivo racconto di Apollinaire, e insieme alle pagine de *Le paysan de Paris* di Aragon, si ricollega Vítězslav Nezval nel libro *Pražský chodec* (Il passante di Praga 1938). Il chodec-chlochard di Nezval, ossia Nezval stesso, va errando col ritmo saltellante della sua poesia [...]. *Nezval riscopre col filtro di Parigi la sua città minacciata*, prossima a farsi bersaglio dei fulmini e nido a male augurati uccelli notturni⁶⁹.

Un'ultima osservazione. Da un punto di vista stilistico, *Praga magica* non è un libro accessibile quanto lo è la *Storia della poesia ceca contemporanea*. Come si è visto, la *Storia* si presentava in forma didascalica e venne scritta con l'intenzione di illustrare nel contesto italiano una dimensione artistico-culturale ancora sconosciuta. *Praga magica*, invece, è espressione non solo del Ripellino-critico letterario e storico della letteratura e della cultura, ma anche dal Ripellino-autore che mescola elementi sulla storia della città a ricordi e riflessioni personali. Alla fine di quella che definisce essere una “lunga e travagliata fatica”⁷⁰ Ripellino aspira a divenire un matto di Praga e, impiegando due versetti dell'*Apocalisse*, esprime il suo rammarico per l'immagine di una città decadente, in cui non potrà più tornare:

Ora che vi si acquattano i soldati di Mosca, la grande prostituta con cui tutti i re della terra hanno fatto fornicazione (Apocalisse 17, 1-2), ora che alcuni zelanti lacchè vi si danno alle crapule mentre Cristo digiuna, non vi potrò più tornare. Ora che Praga è di nuovo, come gridò Marina Cvetaeva ‘più squallida di una Pompei’ mi terranno lontano⁷¹.

Concluderei così, rimarcando i dubbi di Ripellino sulla possibilità per una Praga magica di esistere ancora. Una Praga di cui oggi si ha memoria grazie al dipinto arcimboldesco lasciatoci dall'eredità ripelliniana, il cui prezzo è una melancolia per ciò che la Storia ha lentamente eroso. Citando ancora Ripellino “Mein Herr, die alte Prag ist verschwunden”⁷².

* * *

Alessandro Pulimanti, *Voci, versi, richiami: La Praga 'magica' di Ripellino*

Vorrei cominciare questo percorso citando, in apertura, un passaggio tratto da *The Witch of Prague*, romanzo gotico di Francis Marion Crawford, che trovo particolarmente indicativo, ai fini di una discussione inerente al tema della Praga ‘magica’.

⁶⁶ A. M. Ripellino, *Praga Magica*, op. cit., p. 211.

⁶⁷ Corsivo del relatore – M.M.

⁶⁸ A. M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, op. cit., p. 15.

⁶⁹ Idem, *Praga Magica*, op. cit., pp. 70-71.

⁷⁰ Ivi, p. 346.

⁷¹ Ivi, pp. 347-348.

⁷² Ivi, p. 14.

“Praga”, scrive infatti Crawford, “è costruita secondo il principio anatomico del cervello umano; un groviglio, ovvero, di vicoli dai mille angoli, di strade buie e di ancora più cupi porte e portoni che, nel complesso, conducono tutti da qualche parte, o da nessuna parte”⁷³.

Prima di cominciare questo breve percorso, nell’ambito del quale metterò in luce alcune delle riprese ripelliniane del motivo romantico tedesco e, soprattutto, della figura di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann – così come questo viene a sua volta messo in relazione, nel testo, rispetto a tre figure cruciali della realtà di lingua ceca, ovvero: Věra Linhartová, Geronimo Scotta e František Tichý – mi sembra giusto evidenziare alcune delle riflessioni proposte da un comparatista, Peter Demetz, che nel 1993 attacca il topos della ‘*Praga magica*’; visione, questa, che a parere dello stesso Demetz rischia di cedere il fianco alla rilettura, in chiave fiabesco-allegorica, di una città che è stata teatro e per certi versi capitale, nei fatti, della fioritura pure di una cultura borghese, positiva e scientifico-razionale⁷⁴.

Chiarendo le ragioni che lo conducono a salutare Praga come città fulcro di un progresso scientifico, culturale e sociale e discostandosi radicalmente dal mito tradizionale della città magica, ermetica e misteriosa, Demetz ricorda – in un suo altro saggio del 1997 – come la visione di Praga come città quasi esclusivamente ‘magica’ venga ripresa più volte, nel corso del Novecento. Ciò avviene nei primi anni Sessanta, ad esempio, in un contesto di natura ideologico-politica e polemica, e in un frangente storico in cui, parallelamente al topos letterario della ‘*Praga magica*’, vengono riscoperti i gusti per certi versi rivoluzionari, per l’epoca, dei surrealisti francesi: i gusti di Apollinaire, ad esempio, e quelli dello stesso Breton⁷⁵.

Quando André Breton giunge a Praga – siamo

agli inizi della primavera del 1935 – per sostenere la corrente surrealista – elogia la città salutandola come vincolata a una sorta di ‘incantesimo leggendario’, come ‘capitale magica’ della vecchia Europa. In quanto capitale della ‘vecchia’ Europa, appunto, Praga sembra tuttavia essere magica solo se – tende ancora a precisare Demetz, nel 1993 – si trascura l’insieme delle considerazioni di natura non tanto geografica quanto, piuttosto, storico-politica ed economica e se, letteralmente, la si guarda ‘da lontano’; e di uno sguardo da ‘lontano’ – anche se con sfumature, significati e contesti completamente diversi – tratta lo stesso Ripellino, verso la parte iniziale del suo “travolgente saggio-romanzo” consacrato a Praga⁷⁶.

Linguaggio celebrativo e memoria autobiografica lasciano spazio invece, nella parte iniziale del saggio, a un’ulteriore descrizione di Praga vista come città osservata, e salutata da lontano; in un contesto, di fatto, in cui le tradizionali figure del viandante, della distanza e del tempo si legano alla figura del re Ubu di Alfred Jarry e dello studente Anselmo, protagonista de *Il vaso d’oro* dello stesso Hoffmann:

Ora che ne sono lontano, forse per sempre, mi chiedo se Praga esista davvero o se piuttosto non sia una contrada immaginaria come la Polonia di re Ubu. Eppure ogni notte, camminando nel sogno, sento pietra per pietra il selciato di Piazza della Città Vecchia. Vado spesso in Germania, per veder di lontano, come da Dresda lo studente Anselmo, le seghettate catene di monti della Boemia. Mein Herr, das alte Prag ist verschwunden⁷⁷.

Una Praga, questa, che si muove attraverso un continuo utilizzo di figure retoriche – allitterazioni, assonanze, consonanze, elenchi – e attraverso una altrettanto continua mescolanza, sovrapposizione e crogiolo di stili, temi e generi letterari spesso molto diversi tra loro.

Tra gli elementi che mi sembra interessante mettere brevemente in evidenza, in questo percorso, troviamo però l’utilizzo ripelliniano dell’universo tradizionalmente connesso alla *Romantik*. Un Romanticismo tedesco, quello ripreso da Ripellino, che si

⁷³ P. Demetz, *Die Legende vom Magischen Prag*, “The Central and Eastern European Online Library”, 1993, 7, pp. 142-161, cit. p. 156 [traduzione in italiano, se non indicato diversamente, a cura di Alessandro Pulimanti].

⁷⁴ Cfr. P. Demetz, *Die Legende*, op. cit., pp. 142-161.

⁷⁵ Cfr. Idem, *Prague in Black and Gold: The History of a City*, London 1997, pp. XIII-XIV; cfr. anche A. Cosentino, *Un libro-città: Praga magica di Angelo Maria Ripellino*, “România Orientale”, 2018, 31, pp. 373-374.

⁷⁶ Così viene infatti definito il testo, già nel 1973, in quarta di copertina; cfr. A. Cosentino, *Un libro-città*, op. cit., p. 374.

⁷⁷ A. M. Ripellino, *Praga magica*, Torino 1991, pp. 13-14.

muove nello specifico attraverso, da un lato, riferimenti alla tradizione del viandante e, dall'altro, per mezzo di richiami più o meno diretti alla narrativa hoffmanniana; alla prosa, quindi, di uno dei padri del tardo romanticismo di Berlino.

Il *Wanderer* si presenta tuttavia, nell'immaginario praghese dipinto da Ripellino, come una figura che reca differenze rispetto al prototipo tedesco e, per far questo, l'autore si serve nello specifico, nell'ambito di questo confronto, della poetica di Mácha:

Benché sia una variante del *Wanderer* caro ai romantici, il pellegriano, che così spesso riappare nel mondo notturno del poeta Karel Hynek Mácha, ha tuttavia una sua ambiguità e incrinatura praghese. Attratto dalle lontananze, incalzato dal desiderio di andare sempre più avanti, discorre maltriti sentieri, serragli di scoscese montagne, ma non giungerà mai alla meta. E perciò ora incarna l'anelito della giovinezza verso gli ideali, ora al contrario la frana dei trasognamenti, la vanità degli impulsi, la fuga della negra vita⁷⁸.

Il viandante descritto da Ripellino non arriva, quindi, mai alla meta se non attraverso l'immaginazione e nell'ambito di un percorso spirituale e metaforico che, non discostandosi tuttavia troppo dalla matrice tedesca o di lingua tedesca — almeno a mio parere — prevede la ricerca del Bello, il disprezzo delle cose vane e la fuga da quella 'negra vita' che, almeno nell'ideale della *Romantik*, si traduceva spesso con il suicidio dell'eroe; si pensi, a tal proposito, al caso eclatante del Werther.

Sta di fatto che autori, voci e attori tradizionalmente connessi alla realtà praghese si trovino, negli stessi anni in cui Ripellino prepara il saggio, fisicamente e geograficamente lontani dalla città vltavina; andando a formare, nel complesso, una sorta di comunità di spiriti letteralmente ribattezzata, dallo stesso Ripellino, come "sciame di fantasmi della diaspora". Proprio in questo "sciame di fantasmi", l'autore include e annovera sé stesso, e al contempo include e annovera la figura e l'opera di Věra Linhartová (1938-).

Autrice ormai bilingue, dal 1968 residente e attiva culturalmente a Parigi, Linhartová non viene però solo salutata in relazione al carattere 'nomade' della sua persona e dei suoi personaggi, ma anche in rapporto a una Praga, e a un'ex Cecoslo-

vacchia viste, ora, come una "terra perduta" di cui, romanticamente, non resta che "nostalgia"⁷⁹.

Da qui, introdotto attraverso un linguaggio che strizza l'occhio al poetico, quasi all'ermetico, viene proposto un accostamento tra la prosa di Linhartová e una "narrativa hoffmanniana"⁸⁰, esplicitamente richiamata in un contesto in cui una Venezia carnevalesca, dai tratti romantico-decadenti, viene associata alla "precaria Praga degli anni Sessanta"⁸¹:

Ma quel barcollio onirico, quel velatino stillante ("stillante" equivale per lei ad "umoresco"), le talismaniche trasposizioni, il continuo rimuginare da demone loico, certi simulacri come il dottor Altmann, la Venezia da carnevale che sfuma nella precaria Praga degli anni Sessanta: tutto questo ci riconduce alla narrativa hoffmanniana⁸².

Tra i personaggi più disparati di questa Praga-Venezia hoffmanniana di Věra Linhartová, predomina la figura dell'ambiguo Dott. Altmann — figlio letterario, ricorda Ripellino, di Coppelius e Lindhorst, ambigui alchimisti-scienziati-sciamani dei racconti di Hoffmann, cruciali rispettivamente in *Der Sandmann* [L'uomo sabbolino 1816] e in *Der goldne Topf* [Il vaso d'oro 1814-9]. I personaggi dell'autrice si fanno, così, "pedine di quell'occulto elemento che potremmo chiamare 'pragheità'"; un meccanismo, in conclusione, in cui perfino elementi come quello di una stanza d'affitto si guadagnano il titolo di elemento 'kafko-praghiano':

Città che è una sorta di manicomio metafisico, dove questi personaggi, pazienti e forse invenzioni dell'ambiguo psichiatra dottor Altmann (della lega dei Coppelius e dei Lindhorst), si fanno pedine di quell'occulto elemento che potremmo chiamare "pragheità": manicomio e ad un tempo palcoscenico sull'universo, con specole e scale da capogiro e macchine buffe e con jazz e coi cammelli che Rimbaud si trascina sin dentro la stanza d'affitto, una stanza molto kafko-praghiana⁸³.

Colpisce tuttavia, nel contesto dell'introduzione all'opera di Linhartová, un passaggio, in particolare; un frammento del testo, ovvero, in cui ancora una

⁷⁹ "Věra Linhartová, noi, sciame di fantasmi della diaspora, portiamo da un capo all'altro del mondo la nostalgia di questa terra perduta", *ivi*, p. 14.

⁸⁰ A. M. Ripellino, *Praga magica*, op. cit., p. 15.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, p. 58.

volta alla presentazione delle tematiche si affianca uno squarcio di matrice autobiografica.

“Anni or sono”, ricorda infatti Ripellino,

non ricordo che anno, ma prima che le fonderie della sorte lavorassero nuovi fulmini e tuoni per la città vltavina, trascorremmo insieme a Roma [Io e Věra Linhartová, A.P.] la sera di Natale, una sera piovosa, umidiccia, in casa di Achille Perilli. Il pittore, dalla zazzera chagalliana già sparsa di canutiglia d'argento, sfoggiava un'enorme cravatta di fuoco, sua demonia. Věra indossava lo stesso trench d'argento, con cui mi era apparsa alla soglia del caffè Slavia una mattina d'agosto: l'argento si addice ai sonambuli. Un altro pittore, Gastone Novelli, che ci ha preceduti nell'erebo, si era tolti gli immensi scarponi, restando con le rozze calze di rossa lana. Věra se ne stava chiotta in un angolo a bere. Beaujolais, whisky, cognac. Dice il poeta: “Come vi ho amato, bottiglie piene di vino”⁸⁴.

La perdita delle coordinate certe del tempo e dello spazio, di cui la Praga ‘magica’ ripelliniana si fa emblema, si lega in questo passo all'immagine effettiva dell'incertezza, perfino dell'ebbrezza, di una Linhartová descritta in questo passo come se lei stessa fosse, nella sua ‘attonita’ timidezza, per la sua andatura svogliata, uno dei personaggi dei suoi stessi scritti.

Il saggista e l'autrice si perdono, quindi, in una Roma notturna che molto ha, per questo suo carattere labirintico, della Praga ‘notturna’ cara allo stesso Ripellino: “Quando poi, a tarda notte, mi offrii di accompagnarla”, annota l'autore, “non rammentava più l'indirizzo della famiglia che l'aveva ospitata. Cominciammo a girare dannatamente, corseggiando le vie già deserte del centro, e Roma, fluttuando sul parabrezza bagnato, sembrava riempirsi di fiocchi di nebbia praghese”⁸⁵. Roma, quindi, diventa Praga. A dominare, da questo punto di vista, è il tema della ‘sonnolenza’; una sonnolenza, di preciso, che fa da sfondo a un processo a mio avviso interessante di ‘trasfigurazione’, quasi, di ‘metamorfosi urbana’.

“Via Condotti” diventa infatti, in questa Roma ‘brilla’, in questa ‘notte brilla’, “la praghese via Na Příkopě”:

Come due maschere di un carnevale hoffmanniano correvamo su e giù per il Corso, da Piazza Venezia a Piazza del Popolo e da Piazza del Popolo a Piazza Venezia, passando dinanzi a San Carlo, là dove, di giorno, su un palco, il ciarlatano Celionati vende radici miracolose e rimedi infallibili contro l'amore infelice

e il mal di denti e la podagra. Ripeteva con stizza: nei pressi di via Condotti, nei pressi... Ma via Condotti era ormai la praghese via Na Příkopě⁸⁶.

Ritorna infine, perfino in un contesto romano caratterizzato da un linguaggio vicino, per certi versi, a quello delle fiabe, il tema della Praga hoffmanniana; una Praga “magica e picaresca”, ovvero, popolata da personaggi – presentati anche in questo frangente attraverso un ennesimo esempio di enumerazione ed elenco – tradizionalmente connessi al fantastico, al grottesco e all'assurdo kaffiano.

“In quel momento”, ricorda infatti Ripellino,

mi accorsi che era anche lei [Věra Linhartová, A.P.] un personaggio della mia *Praga magica* e picaresca, della compagnia di alchimisti, di astrologhi, di stralunati, di manichini, di odradek, che vi tiene spettacolo. Parigi o Roma, che importa. Avete scritto voi stessa che ognuno è il portatore del proprio paesaggio⁸⁷.

Hoffmann viene esplicitamente citato, ancora una volta e ancora una volta in relazione alla prosa di Linhartová, verso la parte centrale del saggio del 1973, in cui viene posto l'accento, rispetto alla perdita delle coordinate certe che caratterizza Praga, sul racconto *Passatempo polifonico*.

Testo, questo, nel quale il carattere fiabesco, onirico, quasi assurdo della realtà praghese, porta proprio Praga a farsi meta di personaggi del calibro di Dylan Thomas che, qui, metaforicamente incontra Verlaine e Rimbaud i quali, in maniera altrettanto metaforica, incontrano Billie Holiday e Charlie Parker. Figure alle quali si aggiunge, in conclusione, “il beone Hamilton”; anche lui, come gli altri, paziente del dottor Altmann, descritto per la seconda volta come “ambiguo psichiatra”, e finalmente salutato come “stregone hoffmanniano”:

In un racconto di Věra Linhartová, *Passatempo polifonico*, il dottor Altmann, ambiguo psichiatra e stregone hoffmanniano, il quale si aggira per Praga come in un vacillante manicomio metafisico intriso di nebbia, ha tra i propri pazienti, accanto a Verlaine e Rimbaud, a Dylan Thomas, a Nižinskij, a Billie Holiday, a Charlie Parker, anche un astrologo-funambolo, il beone Hamilton⁸⁸.

⁸⁴ Ivi, pp. 15-16.

⁸⁵ Ivi, p. 16.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ivi, p. 17.

⁸⁸ Ivi, p. 81.

La figura di Hoffmann – come accennavo all’inizio – viene però menzionata, nel testo, in relazione ad altre due figure.

Nel primo caso, viene presentato Geronimo Scotta, “astrologo e distillatore”, che a Praga è soprattutto “paltoniere e ruffiano” e rispetto al quale viene perfino richiamato l’elemento, caro al folklore e alla leggenda centro e sud-italiani, del noce di Benevento⁸⁹.

Descritto come “un artefice di iniquità e di malizie”⁹⁰, Scotta sembra trovare largo spazio in *Pekla z plození* [Progenie d’inferno] di Kolár, romanzo gotico del 1862, presentato da Ripellino – per rendere, penso, al meglio l’idea del contesto semi infernale e grottesco che vi è descritto – attraverso un *continuum* di figure retoriche, tra le quali consonanze e allitterazioni continue in ‘r’. Viene qui narrato un contesto, infatti, in cui “Josef Jiří Kolár rifrigge e sciorina reboanti empietà su patiboli, crimini, alchimia, mandragore, strigi, riti occultistici, congregazioni notturne, e dove gli stereotipi dell’efferatezza sono così sbracati da suscitare allegria”⁹¹.

Trova inoltre spazio, nel testo, un “Gran Putiferio di rospi, di botte, di gatte” in cui, letteralmente, “si ricalca la rissa”; insomma, un contesto in cui non solo a livello linguistico si riaffaccia l’allitterazione, ma dove trova spazio anche in questo caso, in maniera altrettanto esplicita, la dimensione narrativa – e, nello specifico, il *Vaso d’oro* – dello stesso Hoffmann⁹².

“Entrino infine nelle mie pagine”, così Ripellino con un linguaggio quasi scherzoso, per certi versi altisonante,

i funamboli, i clowns, i domatori, i cavallerizzi, i ventriloqui, gli uomini serpenti, i trapezisti, gli acrobati, gli inghiottitori di spade, le esmeralde, i prestigiatori, che gremiscono le tele e i disegni di

František Tichý. L’arte di questo pittore (1896-1961), scaturita dal “sabbioso humus dei maneggi dei circhi”, è vicina, per il gusto dello spettacolo e per l’esotismo, alla creazione dei poeti poetistici⁹³.

Tramite un ennesimo elenco di personaggi, figure e colori, Ripellino presenta quindi l’arte pittorica di Tichý, i cui personaggi ricordano, per molti versi, i personaggi degli stessi *Racconti notturni* di Hoffmann⁹⁴.

Due figure, in particolar modo, sembrano avvicinarsi alla dimensione narrativa hoffmanniana: nel primo caso, abbiamo la rappresentazione pittorica di un clown; nel secondo, quella di Niccolò Paganini. Personaggio, Paganini, che per l’artista sembra rappresentare una vera e propria ossessione, un chiaro *Leitmotiv*.

Rispetto alla descrizione del pagliaccio ‘Bodlák’, uno dei ritratti forse più inquietanti ma anche più interessanti di Tichý, Ripellino propone, ancora una volta, un’analogia con la narrativa hoffmanniana. Bodlák, che tra le labbra tiene il gambo di un cardo – e *bodlák*, in ceco, significa appunto ‘cardo’ – viene associato a un personaggio, George Pepusch, protagonista del *Meister Floh* di Hoffmann, racconto nel quale Pepusch rappresenta la versione umana di Zeherit; un cardo, non a caso:

Un ceffo grinzoso di malta incrostata, con esigue fessure per occhi, il collo lungo, un cappello dalle falde simili ad ali di nottola, ha il pagliaccio Bodlák (Cardo), che regge il gambo di un cardo tra i denti: pagliaccio, che ci rammenta un personaggio di *Maestro Pulce* di Hoffmann: Giorgio Pepusch, metamorfosi umana del malinconico cardo Zeherit⁹⁵.

Ventriloqui e spettri, figure diaboliche sembrano quindi popolare l’universo pittorico di Tichý, in cui come dicevo uno spazio particolare viene assegnato a un Paganini descritto, dallo stesso Ripellino, come uno “Hollenfürst segaligno, collosa catasta di nere chiome, con le gambe-stecchi e le lunghissime mani affusolate dalle dita contorte come convolvoli”⁹⁶.

“Virtuosismo e diavoleria”, conclude Ripellino in una delle descrizioni a mio parere più riuscite di questa sua *Praga magica*, occulta ed ermetica,

⁸⁹ “Ma il campione degli avventurieri”, così Ripellino, “fu, sotto Rodolfo II, l’italiano Geronimo (o Alessandro o Giovanni) Scotta (o Scota o Scotti o Scoto), astrologo e distillatore, ma soprattutto paltoniere e ruffiano. [...] Sembra che fosse nativo di Parma”, ivi, p. 128.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Ivi, pp. 128-129.

⁹² “Questo Gran Putiferio di rospi, di botte, di gatte, di nottole ricalca la rissa tra l’archivista Lindhorst e la laida e sdentata stregaccia Lisa nel *Vaso d’oro* di Hoffmann. La megera hoffmanniana va in corso anche lei con vipistrelli ed allocchi e con un gatto nero, e allo studente Anselmo rinchiuso in una bottiglia di cristallo si mostra nuda, aborrevole”, ivi, pp. 130-131.

⁹³ Ivi, p. 341.

⁹⁴ Cfr. E. T. A. Hoffmann, *Nachtstücke*, Stuttgart 1990.

⁹⁵ A. M. Ripellino, *Praga magica*, op. cit., p. 344.

⁹⁶ Ibidem.

fanno lega nel Nacht-Musicus tichiano, che sprizza tra sprazzi [si noti, qui, l'ennesimo esempio di allitterazione, A.P.] di fosforo dalle viscere di un'oscurità primordiale. Se non sapessi che sono in rapporto di parentato coi badchónim del teatro folklorico jiddisch ed insieme con gli austeri vespilloni ebraici dai lunghi talari neri e dal cappello a focaccia, dipinti sulle brocche votive morave della fine del XVIII secolo, immaginerei come pagliacci spettrali dei distretti di Tichý i due cerimoniosi guitti boieschi, redingote e cilindro, che suppliziano Josef K., e i due aiutanti che fanno mille molestie all'altro K., bagattellieri balordi ed insieme persecutori, subalterni di un occulto potere, spie metafisiche⁹⁷.

Si fanno, rispetto a quest'ultimo passo, scoperte interessanti. I *badchónim* qui menzionati comparivano già, non a caso, ne *La pigrizia di Cristo che si sveglia dal sepolcro*, componimento poetico ripelliniano confluito, poi, in *Notizie dal diluvio*⁹⁸. Versi, questi, in cui forte è la delusione legata al fatto che la meraviglia della poesia slava stia lasciando il posto all'orrore legato all'Operazione Danubio del 1968; delusione, questa, che impedisce perfino al Signore, perfino a un "Cristo, fratello di Lazzaro", di mettere in pratica, in conclusione, la Pasqua – in quanto, etimologicamente, *pesa(c)h* [passaggio] – e di permettere, di riflesso, che metaforicamente la luce vinca sulle tenebre⁹⁹.

Al di là, in conclusione, delle considerazioni riportate da Peter Demetz, che comunque trovo particolarmente intelligenti, centrate e sensate, penso sia il caso tuttavia, in questa sede, di concludere salutando Ripellino come il creatore di un testo che, pur nel suo carattere fortemente autobiografico e nel suo essere "un'opera molto personale" – così come il saggio venne definito dallo stesso Italo Calvino, già nel 1959¹⁰⁰ – si fa, in conclusione, omaggio alla passione che una cultura ceca identificata attraverso la *facies* praghese – con le sue luci e le sue ombre – aveva suscitato nel siciliano già dalla sua

prima gioventù, e dai primi anni della sua formazione accademica.

* * *

Riccardo Mini, Tu mi vestirai d'argento: *Ripellino traduttore di Blok*

Nel mio intervento ho deciso di indagare il rapporto di Ripellino con Aleksandr Blok, sia per quanto riguarda la saggistica, che, in parallelo e con un approfondimento particolare su alcune poesie, per quanto riguarda la traduzione.

Ho deciso di cominciare con una definizione di Blok da parte di Ripellino. Il critico definisce il poeta come "la figura più cospicua di quella generazione di simbolisti russi che percepirono in modo spasmodico il rombo sotterraneo degli avvenimenti, la crisi della cultura borghese, l'approssimarsi della tempesta"¹⁰¹. E Blok, infatti, che nasce nel 1880 e muore nel 1921, è uno dei massimi poeti dell'epoca d'argento della letteratura russa e del Novecento russo in generale, e uno dei poeti russi, assieme a Majakovskij, Chlebnikov e Pasternak, maggiormente tradotti da Ripellino. Ho scelto di dedicare questo intervento a Blok poiché trovo straordinario il fatto che Ripellino si sia confrontato con il poeta pietroburghese, come critico e traduttore, lungo tutto il corso della propria vita e carriera. Qui è fondamentale mostrare una bibliografia, dalla quale si può vedere come il primo articolo critico dedicato a Blok venga pubblicato nel 1942, quando Ripellino ha appena diciannove anni, sulla rivista "Maestrale". Altri appuntamenti fondamentali tra Blok e Ripellino sono la pubblicazione della *Poesia russa del Novecento*, che viene pubblicata una prima volta nel 1954 per Guanda, per poi essere riproposta da Feltrinelli nel 1960, e la pubblicazione, sempre nel 1960, delle poesie di Blok per Lerici Editore, edizione che rappresenta il grande lavoro del Ripellino e critico e traduttore sul poeta, e che viene riproposta da Guanda, con una nota alla seconda edizione nel 1975. Gli ultimi due contributi di Ripellino su Blok vengono pubblicati negli ultimissimi anni della sua vita; il primo, del 1977, è l'introduzione ai drammi lirici, pubblicati da

⁹⁷ Ivi, p. 345.

⁹⁸ Idem

⁹⁹ Nel componimento – dal titolo *La pigrizia di Cristo che si sveglia dal sepolcro* – leggiamo infatti: "E un giornalista che strilla: 'Mala Pasqua', / l'albagia dei badchónim e dei gavazzieri, / che cantano la storia della sua morte, / e venditori che spacciano i suoi santini, / i chiodi e il legno della croce, e la rossa garza / che copri le sue fistole, / e il balsamo e i lini. / La nausea di perdonare, di fingersi forte, / la nausea di essere Cristo, / fratello di Lazzaro.", vv. 8-17. Cfr. M. Marino, *La pigrizia di Cristo che si sveglia dal sepolcro di Angelo Maria Ripellino*, "Tp24", 2017, <<https://www.tp24.it/2017/04/17/in-versi/la-pigrizia-di-cristo-che-si-sveglia-dal-sepolcro-di-angelo-maria-ripellino/108874>> (ultimo accesso: 29.12.2023).

¹⁰⁰ Cfr. A. Cosentino, *Un libro-città*, op. cit., p. 372.

¹⁰¹ A. Blok, *Poesie*, a cura di A. M. Ripellino, Milano 1960, p. 13.

Einaudi con la cura e la traduzione di Sergio Leone e Sergio Pescatori, il secondo, del 1978, anno della morte, è un breve saggio intitolato *Un affiatato quartetto*, e dedicato a Blok, Majakovskij, Pasternak e Esenin, scritto per lo spettacolo di Carmelo Bene *Quattro diversi modi di morire in versi*¹⁰².

Tornando al primissimo contributo ripelliniano su Blok, apparso sulla rivista “Maestrale” nel 1942, è interessante notare che in questo testo è come se il giovane Ripellino analizzasse e si concentrasse sulla poetica del giovane Blok, del primo Blok. Per quanto, infatti, il critico arrivi a considerare finanche i poemi, dunque parte della produzione tarda di Blok, il suo interesse, e quindi ciò che mette in luce, è una specificità propria soprattutto dei primissimi cicli blokiani, vale a dire *Ante lucem* (1898-1900) e i *Versi alla Bellissima Dama* (1901-02). Ho riportato nella citazione l’esordio del saggio ripelliniano: “Per noi, Aleksandr Blok è sempre là, in mezzo alla neve, nella fioca luce del sogno; così lontano che si ascolta l’eco della sua malinconia canora. [...] Perciò la lirica vive in un mezzo chiarore”¹⁰³. Questa affermazione è poi confermata dalle caratteristiche che, secondo Ripellino, definiscono la lirica di Blok: Ripellino parla di poesia sospesa, di atmosfere pure e di vastità cosmiche, di una poesia nostalgica con un tono simile alla tristezza contemplativa, propria di un poeta che si vuole appartenente non a questo mondo, ma a un altro, superiore. Queste sensazioni ripelliniane trovano conferma nel saggio del 1960, l’opera maggiore del critico sul poeta, come dicevo in precedenza, in cui Ripellino analizza i motivi e le specificità della poetica di Blok dagli esordi del 1900 alla morte del 1921, e in cui ravvisa una decisa evoluzione che metterò in luce procedendo con l’intervento. Nel saggio del 1960 Ripellino mette in

luce il carattere evanescente della lirica del primo Blok, scrive: “La realtà si assottiglia ad un giuoco di fugaci riverberi, gli oggetti si sfoccano in frange iridescenti. Ne risulta un universo larvale e ipnotico, una creazione contrattile e senza contorni, che palpita in ogni sua fibra per la spasmodica attesa di impossibili eventi”¹⁰⁴. Parla dunque di una sensazione ipnotica, come causata da una fitta coltre di nebbia, parla di percezioni ineffabili e di una realtà sottile, simile solamente a un fugace riverbero. Tale realtà dà l’impressione di non avere contorni definiti, di esser per l’appunto il frutto di una sensazione o di una nostalgica visione, in cui spesso si percepisce l’attesa di un appuntamento impossibile, che, soprattutto nelle prime liriche, sembra incarnare l’attesa della Bellissima Dama e quindi della filosofia di Vladimir Solov’ëv.

Entriamo ora nel tessuto poetico blokiano e nel lavoro di Ripellino sul testo di Blok, in modo da osservare come, e nel testo russo e nel testo italiano, trovano espressione le caratteristiche ravvisate dal Ripellino critico, e come dunque egli le trasporti nel suo lavoro di traduzione. La prima poesia che ho scelto di analizzare è anche quella che apre l’antologia ripelliniana, ed è *Lenivo i tjažko plyvut oblaka* [Pigre e pesanti nuotano le nuvole], datata 27 febbraio 1900, e composta quindi da un Blok ventenne, appartenente al primo ciclo blokiano, *Ante Lucem*.

Pigre e pesanti nuotano le nuvole
Per l’azzurra canicola dei cieli.
Il mio cammino è lungo, faticoso,
immobile languisce la foresta.

Il mio cavallo si è stancato, sbuffa
Sotto di me. Raggiungerò il mio ostello?...
Ma lontano, laggiù, dietro la folta
Foresta hanno intonato una canzone.

Penso che, se la voce si tacesse,
mi sarebbe difficile il respiro,
e il cavallo, sbuffando, *crollerebbe*
sulla strada, e non potrei arrivare!

Pigre e pesanti nuotano le nuvole,
e la foresta languida mi attornia.
Il mio cammino è lungo, faticoso,
ma la canzone amica mi accompagna¹⁰⁵.

¹⁰² Si fa riferimento ai testi che seguono, mostrati in una slide durante la tavola rotonda: A. M. Ripellino, *Aleksandr Blok*, “Maestrale”, 1942 (8), in *Gli esordi di uno slavista. Angelo Maria Ripellino*, “eSamizdat”, 2004 (2), pp. 135-145; A. M. Ripellino, *Poesia russa del Novecento*, Milano 1954 (I edizione: Guanda, II edizione: Milano 1960, Feltrinelli); A. Blok, *Poesie*, a cura di A. M. Ripellino, Milano 1960 (I edizione: Lerici, II edizione: Milano 1975, Guanda); A. M. Ripellino, *Il teatro del giovane Blok*, in A. Blok, *Drammi lirici*, a cura di S. Leone – S. Pescatori, Torino 1977, pp. V-XVIII; A. M. Ripellino, *Un affiatato quartetto*, in Carmelo Bene in “Majakovskij”, Milano 2022, pp. 13-16.

¹⁰³ A. M. Ripellino, *Aleksandr Blok*, op. cit., p. 139.

¹⁰⁴ A. Blok, *Poesie*, 1960, op. cit., p. 21.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 78-79. “Лениво и тяжело плывут облака / По синему зною небес. / Дорога моя тяжела, далека, / В недвижимом томле-

Si possono notare fin da subito alcuni aspetti interessanti. Il poeta appare come un cavaliere a cavallo, diretto a un lontano rifugio che non sa quando e se potrà raggiungere. I primi due versi esprimono una lenta mutevolezza, Ripellino sottolinea l'utilizzo che Blok fa del verbo *plyt'*, navigare o nuotare, o dell'immagine del vascello; il motivo del navigare, spesso abbinato a un senso di indeterminatezza, indica un lento e incerto fluire. Il poeta sente inoltre una voce che arriva da lontano, e la sua strada è lunga. Ripellino parla di trame impalpabili e definisce le prime poesie di Blok "palpiti di abissali lontananze"¹⁰⁶. Nelle 20 liriche appartenenti al periodo 1900-1902 i termini "lontano" e "lontananza" ricorrono 17 volte, e Ripellino li utilizza per tradurre *daleko*, *vdali*, *izdalëka*, *otdalënnye*, *daleče*, *dalëko gde-to*, *dalëkaja*, *vdaleke*. Accanto alla lontananza, al riferimento a qualcosa di altro, distante e lontano, è importante il riferimento al languore, alla languidezza della foresta nel caso specifico, che sembra trasmettere una parziale inconsistenza dell'ambiente circostante. Passando ora alle scelte più propriamente traduttive, possiamo cominciare con l'osservare che Ripellino si attiene al testo blokiano, senza concedersi esagerate licenze di linguaggio, e propone una traduzione quasi letterale del componimento. La musicalità è, secondo Ripellino, la cifra stilistica fondamentale della lirica di Blok; in questo caso, il ritmo e la musicalità scandita dalla rima alternata del russo sembra espressa in italiano dalle frequenti allitterazioni (ho evidenziato in corsivo nel testo l'allitterazione di P, M, F nella prima strofa, di S, L e F nella seconda strofa). Come detto, Ripellino si attiene al testo blokiano, e non solo a livello di linguaggio, ma anche, in generale, a livello di struttura. Vi è però una variazione ricorrente, evidente nella seconda e nella strofa (in corsivo, anche in questo caso), motivata da un motivo metrico. Ripellino in questo caso traduce in endecasillabi quelli che in

russo sono anfibrachi da 4 piedi. Nei casi sottolineati in corsivo Ripellino sceglie di non rispettare il tessuto del verso e tradurre in *enjambement* (si nota in sbuffa-sotto di me, folta-foresta e crollerebbe sulla strada); in questo caso Ripellino sembra voler mantenere in italiano l'*enjambement*, quando invece in russo Blok passa da un anfibraco di 4 piedi, verso standard del componimento, a uno di tre piedi (è il caso ad esempio di "Kogda-to rodimyj prijut?...") e "Kakuju-to pesnju pojut"¹⁰⁷). Vi è un'ultima osservazione da fare, ancora riguardante la musicalità e di Blok e di Ripellino. Uno degli espedienti più comuni nella produzione blokiana è quello dell'*epanalessi*, vale a dire la costruzione ad anello, che consiste nella ricomparsa, nell'ultima strofa, di parti della prima strofa, uguali o leggermente alterate.

Passiamo ora alla seconda poesia, che dà il titolo al mio intervento, *Ty odeneš' menja v serebro*, tradotta da Ripellino in *Tu mi vestirai d'argento*. Si tratta di una poesia datata 14 maggio 1904, momento decisivo, di passaggio, nel contesto della poetica del poeta pietroburghese. È il momento della disillusione, in cui l'universo blokiano comincia a variare e terra e cielo cominciano a scontrarsi. Nella poesia, come vedremo ora leggendo, sono presenti la dimensione celeste, in parte sospesa e paesaggistica che caratterizzava le prime liriche, tra cui quella che abbiamo analizzato, e la dimensione terrena, che caratterizza, come vedremo, le liriche successive, e che trova una delle sue espressioni nell'*arlecchinata* e nei pagliacci, figure fondamentali di questa fase della poesia di Blok, che culmina nella composizione del dramma lirico *Balagančik*, del 1906, di cui Ripellino scrive, riassumendo a mio parere bene la tendenza del Blok di questo periodo: "Il mistero traligna in arlecchinata, in un delirante trastullo di manichini e di goffe fantasmine"¹⁰⁸.

Tu mi vestirai d'argento,
e alla mia morte
la luna spunterà – Pierrot celeste,
sorgerà il rosso pagliaccio ai quattro venti.

La morta luna è senza scampo muta,
non ha svelato nulla a nessuno.

нии лес. // Мой конь утомился, храпит *подо мной*, / Когда-то родимый приют?... / А там, далеко, из-за *чащи лесной* / Какую-то песню поют. // И кажется: если бы голос молчал, / Мне было бы трудно дышать, / И конь бы, храпя, *на дороге упал*, / И я бы не мог доскакать! // Лениво и тяжело плывут облака, / И лес истомленный вокруг. / Дорога моя тяжела, далека, / Но песня – мой спутник и друг". Corsivi del relatore – R.M.

¹⁰⁷ Ivi, p. 78.

¹⁰⁸ Ivi, p. 32.

¹⁰⁶ Ivi, p. 18.

Chiederà soltanto alla mia *amica*
a che scopo un tempo io l'abbia *amata*.

In questo sogno furioso a occhi aperti
mi capovolgerò col viso morto.
E il pagliaccio spaventerà la civetta,
tinnendo di sonagli sotto il monte...

Lo so: vecchio è il suo aspetto grinzoso
e impudico nella nudezza terrena.
Mi si leva l'ebrietà funesta
verso i cieli, l'altura, la purezza¹⁰⁹.

In questa poesia si può nuovamente osservare come Ripellino cerchi di replicare la musicalità di Blok. La poesia è divisa in quattro strofe, ognuna con rima alternata secondo uno schema riassumibile con ABAB. Ripellino, e si nota soprattutto nella seconda strofa, conferisce musicalità al testo con l'uso dell'allitterazione. Come sottolineato in corsivo nel testo, è evidente l'allitterazione in M, S, N e A. Oltre a questo, nella poesia emerge una sorta di prima colorazione della poesia blokiana, che si allontana progressivamente dai toni argentei ed effimeri delle prime liriche per cadere in un rosso sempre più acceso, presente in questo caso nel quarto verso e che emergerà ancor di più nella poesia successiva. Si noti inoltre, nelle ultime due strofe, la sostanziale riproduzione del testo russo da parte di Ripellino, che traduce in modo quasi letterale, mantenendo totalmente la struttura, con la sola inversione del primo verso dell'ultima strofa, in cui il soggetto è posto a fine verso. È inoltre interessante notare, dal punto di vista tematico-contenutistico, gli ultimi due versi, in cui appare evidente ed esplicita la contaminazione tra l'elemento celeste, rappresentato in questo caso con *K nebesam*, *k vysote*, *k čistote*, e prosaico-terreno, rappresentato da un'ebrietà, *ugar*, che tende verso l'alto.

Passiamo ora a quella parte della produzione di Blok che si può considerare come matura, e che,

seppur con ulteriori evoluzioni e sfumature, prende il via nel 1908 circa e dura fino alla morte nel 1921. Si fa qui riferimento al momento in cui Blok, disilluso e disperato, scopre, e nella vita e nella poesia, la città di Pietroburgo, nel suo lato più nascosto, sporco e sotterraneo, che riprende spesso da Gogol' e Dostoevskij, e che Gian Piero Piretto ha definito come "mito povero di San Pietroburgo"¹¹⁰. Ripellino scrive: "La città blokiana, aggregato funesto di bettole, bische, ristoranti e postriboli, è un'orditura ingannevole, uno spettrale sfolgorio tra le nebbie, un plesso confuso di linee fluttuanti ed ubriache. Eroine evanescenti di questo ciclo sono le prostitute delle vie di Pietroburgo, proiettate in un'aura da parabola biblica, ambigue parvenze che acquistano a tratti la sublimità metafisica di creature umiliate da un'inesorabile sorte"¹¹¹. E Ripellino, in quanto critico, ne dà anche una definizione pittorica, parlando di tinte alla Vrubel' e di un colore, come detto in precedenza, sempre più nitido e sempre più tendente a un rosso portatore di sventura. Scrive: "Il rosso incombe sulla città blokiana con forsennata insistenza. [...] tutta quest'orgia di rosso immette in quelle poesie un fremito d'apocalisse, l'orgasmo d'un mondo che è all'orlo dello sfacelo"¹¹². In ultima, considerando la caduta di Blok, la disillusione e la disperazione che lo portano all'immersione nella periferia e negli spazi bui della città, Ripellino scrive: "Così dalle prospettive infinite del cielo Blok era sceso man mano nel cerchio allucinato di Pietroburgo"¹¹³.

Sono due in particolare, a mio parere, le poesie che più rappresentano questa fase, o perlomeno l'inizio di questa fase blokiana: si tratta delle poesie *Nevidimika* [L'invisibile] e *Neznakomka* [La Sconosciuta]. Ho scelto di riportare la prima delle due, divisa in due parti:

Allegria nella bettola notturna.
Sulla città un'azzurra nebbiolina.
Sotto il rosso crepuscolo nei campi
lontani fa baldoria l'Invisibile.

Danza sulla fanghiglia dei pantani

¹⁰⁹ Ivi, pp. 132-133. "Ты оденешь меня в *серебро*, / и, когда я умру, / выйдет месяц — небесный Пьеро, / встанет *красный* паяц на юру. // Мертвый месяц беспомощно нем, / Никому ничего не открыл. / Только спросит подругу — зачем / я когда-то ее полюбил? // В этот яростный сон на яву / опрокинусь я мертвым лицом. / И паяц испугает сову, / Загремев под горой бубенцом... // Знаю — сморщенный лик его стар / и бесстыден в земной нагоде. / Но зловещий восходит угар — / к небесам, к высоте, к чистоте". Corsivi del relatore — R.M.

¹¹⁰ Cfr. G. P. Piretto, *Derelitti, bohémiens e malaffari. Il mito povero di Pietroburgo*, Bergamo 1989.

¹¹¹ A. Blok, *Poesie*, 1960, op. cit., p. 33.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Ivi, p. 36.

che ad anello circondano le case,
chiama con gridi prolungati e canta,
imitando una voce conosciuta.

È per voi delizioso sospirare
d'amore, cieche creature venali?
Chi ha imbrattato di *sangue* il firmamento?
Chi ha messo fuori il *rosso* lanternino? Latra come una cagna

abbandonata,
miagola come una dolce gattina,
scaglia mazzetti di rose che imbrunano
nel finestrino delle *meretrici*...¹¹⁴

In queste prime quattro strofe è nuovamente ravvisabile l'utilizzo dell'allitterazione per rendere il ritmo della strofa russa, nel caso specifico. Nella terza strofa, e in particolare nel terzo e nel quarto verso, Ripellino riproduce l'anafora di Blok. Dal punto di vista contenutistico, si nota come è effettivamente avvenuta quella "caduta" sulla terra di cui parlavo in precedenza; vi è questo riferimento all'Invisibile, che sembra una nuova metamorfosi della Bellissima Dama, nelle sue vesti più basse, in un ambiente che al tempo stesso richiama le lontananze delle prime liriche ma è confinato nell'allegria bettola notturna del primo verso. È difatti il Blok dei ristoranti e delle bische. Ripellino scrive che "sul tessuto realistico guizzano elementi di una realtà ineffettuale"¹¹⁵, e che "la lontananza incantata trapela da un interno prosaico"¹¹⁶. Ed ecco che dunque la voce conosciuta, che nella prima poesia analizzata guidava il poeta a cavallo verso un misterioso e lontano rifugio, è qui un latrare di un cane, un miagolio di un gatto che ha come destinazione la stanza delle prostitute. E di nuovo anche qui è sempre più evidente la tinta rossa dei versi blokiani, il rosso diventa il colore maggiormente presente, come visto anche in precedenza, ed è un rosso simbolo di sventura, un rosso crepuscolare che ricorda il rosso del sangue.

E irrompe a forza nella *nera* bisca
una frotta di ubriachi e bontemponi,
e ciascuno è rapito nella nebbia
da sciami di *vermiglie* prostitute...

I lampioni in un'ombra sepolcrale,
cessa il frastuono sopra la città...
Sulla striscetta *rossa* del crepuscolo
barcolla una risata senza suono...

È ubriaca la scritta serale
sopra la porta aperta della bettola...
Alla turba demente si è mischiata
con la coppa di vino traboccante
su una Bestia di *Pórpóra* – la Sposa¹¹⁷.

Accanto alle prostitute sono protagonisti gli ubriachi, il colore nero si affianca al rosso acceso, vermiglio. L'ombra è sepolcrale, vi è una nebbia differente rispetto a quella pura, evanescente delle prime poesie, è una nebbia anch'essa di sventura, che rapisce e che porta dritto al male. La voce in lontananza diventa infine risata senza suono, e alla *bezumnaja davka*, che Ripellino traduce come "turba demente", si unisce, di nuovo con un riferimento alcolico, la coppa di vino traboccante. Vi è inoltre una nota dello stesso Ripellino, che chiarisce che la Sposa sulla Bestia di Porpora è qui un'allegoria della Grande Meretrice dell'Apocalisse, e dunque sottolinea come la mente, offuscata dall'alcol, scambi una prostituta, elevata a simbolo delle prostitute col riferimento biblico, per la sposa celeste, un tempo lodata e attesa invano come da un'altra dimensione.

In conclusione, in questo intervento ho voluto mettere in luce il rapporto tra i saggi critici e quindi la concezione del poeta Aleksandr Blok per Angelo Maria Ripellino, e dunque il modo in cui Ripellino traduttore riporta tale poesia e poetica in italiano. Ripellino, al termine del proprio saggio più famoso e riuscito sul Blok, scrive che "La poesia blokiana si sviluppa dunque come un romanzo lirico, incentrato sulla figura reale del poeta. Un romanzo folto di contrasti e antitesi, il cui eroe si trasforma da cavaliere in pagliaccio, da paladino teologico in cliente di bettole,

¹¹⁴ Ivi, pp. 152-155. "Веселье в ночном кабаке. / Над городом синяя дымка. / Под красной зарей вдалеке / Гуляет в полях Невидимка. // Танцует над топью болот, / кольцом окружающих дома, / протяжно зовет и поет / на голос, на голос знакомый. // Вам сладко вздыхать о любви, / слепые, продажные твари? / Кто небо запачкал в крови? / Кто вывесил красный фонарик? // И воеет, как брошенный пес, / мяучет, как сладкая кошка, / пучки вечеряющих роз, / швыряет блудницам в окошко..." Corsivi del relatore – R.M.

¹¹⁵ Ivi, p. 35.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ivi, pp. 152-155. "И ломится в черный притон / ватага веселых и пьяных, / и каждый во мглу увлечен / толпой проституток румяных... // В тени гробовой фонари, / смолкает над городом грохот... // На красной полоске зари / беззвучный качается хохот... // Вечерняя надпись пьяна / Над дверью, отворенной в лавку... // Вмешалась в безумную давку / с расплеснутой чашей вина / на Звере Багряном – Жена". Corsivi del relatore – R.M.

pencolando fra il misticismo e la perdizione”¹¹⁸. La cifra stilistica fondamentale della poesia blokiana è secondo Ripellino la musicalità, e, strettamente connessa ad essa, una certa indefinitezza. Nella nota alla seconda edizione delle poesie di Blok, pubblicata da Guanda nel 1975, Ripellino scrive che “La musica che intride questa poesia labilissima, trepida, fragile, questo tessuto di nebbia solcato da intermittenti bagliori, esprime l’insicurezza febbrile, il malessere, la rottura del ritmo interiore, l’assenza di asilo di un’età che precipita verso la rivoluzione”¹¹⁹. Dal punto di vista della traduzione, ritengo la traduzione ripelliniana vicina all’originale russo, e per linguaggio e per struttura. Ritengo non vi sia, nel caso della traduzione del Blok, un certo imbarocchimento della lingua tipico di un certo Ripellino; è un linguaggio che tende, salvo alcune eccezioni, a rimanere piuttosto semplice e aderente al testo, limitando al massimo le licenze poetiche del traduttore. Ripellino cerca di riprodurre la musicalità del verso blokiano, in particolare utilizzando i procedimenti dell’allitterazione e della ripetizione, e in molti casi, come visto nella prima poesia, dell’epanalessi.

* * *

Discussione

Maria Teresa Badolati Grazie per queste presentazioni così ricche e varie. Abbiamo qualche minuto per la discussione. Ci sono domande dal pubblico, commenti, osservazioni?

Angela Mondillo Avrei una domanda su quest’ultimo intervento, quindi per Riccardo: volevo chiederti se secondo te ci sono possibili motivazioni che giustificano l’aderenza alle poesie originali da parte di Ripellino, visto che come abbiamo visto nella prima parte della tavola rotonda è propenso, diciamo a una sorta di incursione...

Riccardo Mini Devo dire che è una domanda che mi sono fatto anch’io, nel senso che io ho analizzato la traduzione del Blok, e mi capitato di lavorare, di analizzare la traduzione del Chlebnikov e, da lettore, di leggere la traduzione di Majakovskij e Pasternak. Ho trovato veramente una differenza tra il linguaggio del Ripellino per Majakovskij, in particolare per il *Lenin*, quando lui ad esempio traduce “Ленин и теперь живет всех живых”, e traduce “Lenin anche ora è un vivo, non un’urna”, oppure quando traduce “чтоб конфетной не был красотой оболган”, che traduce “che da beltà melliflua non venga calunniato”, sempre riferito a Lenin, è un Ripellino che a livello di registro, anche secondo me, tende a utilizzare un registro più alto, per certi versi, e talvolta barocco, e nel Blok e nel Chlebnikov questo non accade. Non ho una vera risposta sul perché.

Mi interessava molto il discorso che faceva Luca in precedenza, facendo la domanda forse proprio a voi, sul rapporto di Ripellino con i poeti cechi e il rapporto di Ripellino con i poeti russi, che poi si riversa naturalmente nella traduzione. Quello che ho potuto immaginare, perché è una domanda che mi sono fatto anch’io, è che Ripellino guarda a Blok con una certa distanza, in un certo senso, e quindi che sia nei saggi che poi nella traduzione ci sia sempre un occhio molto... uso la parola ‘scientifico’, ecco. Questa è la risposta che mi sono dato io in questo caso.

Luca Veronesi Una piccola curiosità sul Ripellino metrico. Noi non siamo abituati a percepire Ripellino come traduttore metrico, per esempio con sistemi o specchietti di corrispondenze, il giambico col novenario e cose del genere: spesso non traduce neanche in endecasillabo. E, secondo te, in questa poesia di Blok è dovuto alla musicalità del verso o anche a una certa esperienza, perché l’unica traduzione di Ripellino che posso citare a memoria di Pasternak è la traduzione di *Mia sorella, la vita*, che anche quella dovrebbe essere quattro piedi anfibrachi, o comunque un metro, una musicalità molto simile a quella di Blok nella poesia, e lì Ripellino non traduce con l’endecasillabo. Secondo te è una questione di

¹¹⁸ Ivi, p. 70.

¹¹⁹ A. Blok, *Poesie*, traduzione di A. M. Ripellino, Milano 2016, p. 241. Si tratta della ristampa della seconda edizione Guanda, del 1975, per la casa editrice SE.

maturità o di musicalità o di autore?

Riccardo Mini Io l'ho riscontrato in questa poesia, nelle altre due ad esempio no. Ho pensato fosse la volontà di Ripellino di riportare, riprodurre la musicalità, in quel caso dell'anfibraco, perché mi è sembrato un procedimento molto logico, nel momento in cui si passa da una figura con i quattro piedi a un anfibraco di tre piedi, andare nell'italiano a inserire un enjambement, che non mi è sembrato casuale, anche perché si ripete tre volte. Ecco, forse quattro. Ora, non saprei dire in generale, però in questo caso io l'ho visto come un tentativo di riprodurre la musicalità del metro.

Maria Teresa Badolati Ci sono altre domande?

Paola Ferrandi Faccio una domanda a Martina. Visto che tu hai citato sia la *Storia della poesia ceca contemporanea* che *Praga magica* nelle edizioni più recenti, quindi quelle del 2022 e del 2014, volevo chiedere cosa ne pensi a proposito dell'attualità di Ripellino, in particolare negli studi di boemistica, e come si può interagire con questa eredità che è abbastanza presente, forse ingombrante. È una domanda molto vasta, lo so, però magari puoi dare una risposta personale.

Martina Mecco Risponderei in maniera personale. Io credo che comunque ci sia una differenza tra *Praga magica* e la *Storia*, nel senso che quando ho cominciato anche a studiare letteratura ceca, ho letto *Praga magica* la prima volta dopo un anno e non capivo assolutamente niente di quello che stavo leggendo. Quindi non è un testo, come si vuol dire, comprensibile anche per un giovane studioso che si avvicina alla letteratura ceca. La *Storia*, invece, secondo me è un ottimo testo per avvicinarsi a quella fase degli anni Venti e Trenta, ma che comunque, almeno a mio parere, risente un po' delle scelte di Ripellino, cioè nel senso è un testo a cui fare riferimento ma con una certa coscienza. Ecco, credo che siano dei testi che hanno un loro ruolo anche oggi. Ma che forse sarebbero testi da cui partire

anche per costruire una storia della letteratura ceca, che comunque manca in Italia. Ecco, non so cosa ne pensi Marta o cosa ne pensi Angela, però questo è il mio punto di vista.

Paola Ferrandi Un altro pezzo della mia domanda è quanto influisce quella che tu hai menzionato come forma di scrittura ibrida, stile poetico, traduttivo, saggistico, specialistico sul ruolo di Ripellino come punto di partenza, modello da cui muovere per scrivere una storia della poesia, della letteratura ceca in Italia. Cioè, a livello stilistico, visto che questa è la tavola rotonda dedicata allo stile e alla poetica di Ripellino, è un modello attuale e si può lavorare con questo?

Martina Mecco Io credo di sì, per la maggior parte di *Storia della letteratura ceca contemporanea*. Forse ci sono dei passaggi, ne ho citato uno, quello di Burian, ad esempio, quando lui dice, "gli studiosi credono che... ", ecco, lì non so se siano gli studiosi a crederlo, o se sia Ripellino a credere, e mascheri un po' la sua posizione in questo senso. Credo che il suo approccio, soprattutto agli anni Venti e Trenta, sia un approccio corretto. Lo dicevamo anche prima: Ripellino comprende pienamente questa visione della *poiesis* di quel frangente. Anche l'atteggiamento di Ripellino saggista-poetista funziona, quindi sicuramente per gli anni Venti e Trenta è un ottimo riferimento anche da un punto di vista stilistico. Ecco, questo sì. Però, secondo me, non è un paradigma che si può applicare alla letteratura degli anni Settanta e Ottanta, ad esempio, che è completamente diversa.

Manuel Paludi Avrei due domande per Martina: Ripellino aveva letto Walter Benjamin? Esistono lavori che indagano il legame tra i due? Mi sembra ci siano parecchie corrispondenze, sia a livello stilistico che tematico, vedi il motivo del *flâneur* e l'analisi della vita urbana nei *Passages* di Benjamin e in *Praga magica*. Anche il tipo di approccio mi sembra abbastanza simile.

Martina Mecco Credo di sì. Infatti, anch'io ho

rivisto molto anche la questione contenuta in *Infanzia berlinese*, non solo nei riferimenti, ma proprio nel modo in cui Ripellino si muove nella città. Questo è evidente, infatti mi sono messa anche a rileggere tutto il testo. Ho fatto anche una ricerca direttamente nel digitale, ma non ho trovato il nome di Benjamin, cioè nel senso che secondo me è Apollinaire il comune dominatore fra i due. Io sono d'accordo nel considerare che tutta la questione del *flâneur* francese mette in comune Ripellino, Benjamin e i poeti cechi, è proprio questo appunto, secondo me, il dialogo che si forma, perché invece dal punto di vista della letteratura tedesca, Ripellino si rifà al *Prager Kreis* di Kafka. Non riprende altri riferimenti, ecco.

Alessandro Pulimanti Io non ho domande specifiche perché non essendo uno slavista sarebbe molto difficile per me fare domande. Volevo solo ringraziare sia i colleghi che sono intervenuti stamattina, sia Martina e Riccardo. Di Martina ho apprezzato soprattutto appunto il tema del passante attardato. Avevi parlato di questa commistione di temi tra Apollinaire e Nezval, mi sembra. Di Riccardo invece ho apprezzato moltissimo vari elementi: il vascello, il pagliaccio e poi questa commistione di temi biblici in cui l'eroe diventa antieroe, se ho capito bene.

Martina Mecco Io invece nei vostri interventi ho notato un particolare che, secondo me, è molto interessante: la questione dell'argento, perché tu, Riccardo, hai denominato la tua presentazione appunto *Tu mi vestirai d'argento*, e Ripellino veste d'argento Linhartová, perché il volume di Linhartová pubblicato nella bianca di Einaudi, è l'unico volume della collana di colore argento. Dunque, anche questo aspetto è molto interessante. Non so se vi siete interrogati su questo.

Alessandro Pulimanti No, era appunto un aneddoto quello che riporta Ripellino, perché riguardo Linhartová, penso non sia casuale che dica "mi era apparsa alle soglie del caffè Slavia una mattina di agosto, poi la sera di Natale a casa di Perilli veste con lo stesso trench d'argento".

Maria Teresa Badolati Va bene, grazie, se non ci sono ulteriori domande direi che possiamo chiudere questa giornata.

◇ **A. M. Ripellino Through the Eyes of Young Scholars: Two Roundtables for the Centenary** ◇
AA. VV.

Abstract

The event “A. M. Ripellino seen through the eyes of young scholars” was held on the 15th of December 2023 at the Sapienza University of Rome, thanks to the collaboration of the doctoral students of the international program Germanic and Slavic Studies and the coordination of Emilio Mari. It was conceived as an occasion to reflect on the scholar’s legacy and his relevance to the youngest generation of scholars. Adhering to a dialogical approach, the day was divided into two round tables.

The first roundtable, “Legacy and Canon”, featured four speeches. Luca Veronesi presented Ripellino’s essays dedicated to Gavriil Derzhavin, emphasising the anomaly of the scholar’s interest in an author belonging to eighteenth-century Russian literature. Rukya Mandrile analysed the implications of adopting the formal method in Ripellino’s literary domain in response to the guidelines dictated by socialist realism, considering Vladimir Maiakovskii, Evgenii Evtushenko and Václav Havel as examples. In a joint speech, Angela Mondillo and Marta Belia showed the specificities of Ripellino’s contribution to Czech Studies, exemplified through his interest in the Czech poets František Halas and Vladimír Holan.

In the second roundtable, entitled “Poetics and Stylistics”, there were three speeches. Martina Mecco proposed an analysis of Ripellino’s essayistic style, comparing two canonical texts in the reception of Czech literature and culture in Italy, *Storia della poesia ceca contemporanea* and *Praga Magica*. Alessandro Pulimanti focused on *Praga Magica*, emphasising the passages that best describe the Bohemian capital’s dreamlike, almost imaginary character. Finally, Riccardo Mini analysed Ripellino’s translations of Aleksandr Blok’s poems, relating the translation solutions to elements emerging from his essays dedicated to the poet.

Keywords

Angelo Maria Ripellino, Centenary, Legacy and Canon, Poetics and Stylistics.

Authors

Luca Veronesi is a second year Ph.D student in Germanic and Slavic studies at Sapienza – University of Rome and Charles University in Prague. His research focuses on the works of Andrei Platonov and on the thematic and formal connections between his poetry and his prose, focusing specifically on his use of natural imagery.

Rukya Mandrile graduated at the University of Turin in 2021 with a master’s thesis on the influence of Bogdanovian tectology on Andrei Platonov’s worldview. Since 2022, she has been a Ph.D student at Sapienza – University of Rome and Charles University in Prague. Chapters of her master’s thesis have been published in the journals “Slavia” and “RiCognizioni”. She is currently working on a research project on the ethical and cultural codes underlying the actions of characters in novels produced by the RAPP literary group in order to trace the patterns of socialist realism. Her main interests include proletarian literature, Stalin-era popular culture and cinema, and socialist realism.

Angela Mondillo obtained her Bachelor’s degree in Languages, Cultures, Literatures and Translation at Sapienza – University of Rome in 2022 with a thesis on Czech literature, supervised by Prof. Annalisa Cosentino. She is currently enrolled in the Master’s degree course in Linguistic, Literary and Translation Sciences at Sapienza – University of Rome, where she studies Czech and German. She is mainly interested in contemporary Czech literature and its interconnection with the figurative arts.

Marta Belia is a Ph.D student in Germanic and Slavic studies at Sapienza – University of Rome and Charles University in Prague. She currently deals with modern and contemporary Czech poetry. In the context of the Ph.D, her research focuses on the theme of everyday life in the works of Czech poets who have marked the twentieth century and contemporaneity. She spent a year and a half in Prague where she was able to deepen her research. She has published various articles in the journals “Nuovi Argomenti”, “Ricerche Slavistiche” and “Academic Journal of Modern Philology”.

Paola Ferrandi is a Ph.D student in Germanic and Slavic studies at Sapienza – University of Rome and Charles University in Prague. Her current research focuses on Vasilii Grossman’s early prose and aims to analyse a corpus of short stories and

sketches published by Grossman in the 1930s. Her research interests are Russian, German and comparative literature.

Martina Mecco is a Ph.D student in Germanic and Slavic studies at Sapienza – University of Rome and Charles University in Prague. Her project is focused on the reconstruction of Roman Jakobson’s activity in interwar Czechoslovakia. Her main interest lies in Czech literature and culture of the 1920s and 1930s, with particular attention to the links of the Czech context with the Russian and German ones.

Alessandro Pulimanti is currently a Ph.D student in Germanic and Slavic studies at Sapienza – University of Rome and Charles University in Prague, due to defend his thesis. As part of his research work (thesis title: *Elemente der romanischen Tradition im Werk Peter Handkes: Traum, Mystik und Eros*; advisor: Prof. Gabriele Guerra, co-advisor: Prof. Manfred Weinberg), he focused, through a comparative-textual perspective, on the role and connotations taken, in the narrative and theatrical work of Peter Handke, by themes and topoi traditionally connected to the mystical-medieval and chivalric dimension. As part of the same research, the influence of the modern Spanish-speaking mystical tradition in the Carinthian author’s work was finally explored; emphasis was then placed, in this case, on poetic and prose texts by Teresa of Ávila and John of the Cross.

Riccardo Mini is currently a Ph.D student in Germanic and Slavic studies at Sapienza – University of Rome and Charles University in Prague, due to defend his thesis. He completed his Bachelor’s Degree in Foreign Languages and Literatures at the State University of Milan in 2017, and in April 2020 he earned a Master’s Degree in European and non-European Languages and Literatures at the same university. He participated in study-abroad programs at the Université Catholique de Louvain-la-Neuve (Belgium) and at St Petersburg State University. His research interests include Russian Gulag literature and Russian poetry, and is currently focusing on the *Little Poems* in the work of Elena Shvarts.

Maria Teresa Badolati is a Post-doc Fellow at the Department of Modern Letters and Cultures, Sapienza – University of Rome, where she currently works on Old Russian literature. In 2022 she completed a Ph.D in Documentary, Linguistic and Literary Sciences (Curriculum “Russian Linguistics and Culture”) at the same university. Her doctoral thesis focuses on the autofictional work of Alexei Remizov and, in detail, on the textual analysis of *Podstrizhennymi glazami* (1951). Her main research interests concern: Old Russian literature and culture; the contrastive analysis of Russian and Italian phraseology; Russian literature of the first half of the 20th century and textual analysis.

Alberto Pontiroli is a Ph.D student in Germanic and Slavic Studies at Sapienza – University of Rome and Charles University in Prague. He is currently spending his second year of Ph.D in Prague, and in the past studied in Moscow and Sofia. His research interests lie in the area of Church-Slavonic Literature and Cyrillo-Methodian Hagiography.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2023) Luca Veronesi, Rukya Mandrile, Angela Mondillo, Marta Belia, Paola Ferrandi, Martina Mecco, Alessandro Pulimanti, Riccardo Mini, Maria Teresa Badolati