

a cura di  
**Anna Dolfi**

# Notturni e musica nella poesia moderna



MODERNA/COMPARATA

— 30 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA  
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO  
Marco Ariani – Università di Roma III  
Enza Biagini – Università di Firenze  
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII  
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin  
Gianni Venturi – Università di Firenze

# Notturmi e musica nella poesia moderna

a cura di  
Anna Dolfi

Firenze University Press  
2018

Notturmi e musica nella poesia moderna / a cura di Anna Dolfi.  
– Firenze : Firenze University Press, 2018.  
(Moderna/Comparata ; 30)

<http://digital.casalini.it/9788864538037>

ISBN 978-88-6453-802-0 (print)

ISBN 978-88-6453-803-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-804-4 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Volume pubblicato con un contributo dell'Università degli Studi di Firenze.

#### *Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

#### *Consiglio editoriale Firenze University Press*

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)

This book is printed on acid-free paper

CC 2018 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)  
Printed in Italy

## INDICE

UN SALUTO	13
<i>Luigi Dei</i>	

VEDERE, ASCOLTARE LA NOTTE (QUASI UN PRELUDIO)	15
<i>Anna Dolfi</i>	

### ALONATURE NOTTURNE TRA MUSICA E POESIA

EVOCACÃO DA NOITE (1957-1960)	23
-------------------------------	----

*Ruggero Jacobbi*

*a cura di Franzisca Marcetti*

O Canto dos Galos	24
Evocação da Noite	24
Os Anjos	25
Poema	26
O pintor	26
Domínio da Inocencia	26
Crise	27
As andorinhas	27
Noturno mínimo	28
Conselho matinal	28
A Tarde	28
Poema geométrico	29
Território	29

### SENTIERI DI NOTTE

*Eugenio De Signoribus*

Il vialetto	31
Nella dissolvenza	32
Fuggitivi	33

PER UN NOTTURNO DI LUCE	35
-------------------------	----

*Jean-Charles Vegliante*

Una traduzione inedita	37
------------------------	----

## MODI, LUOGHI, SPAZI DELLA NOTTE

LIMINARITÀ E POROSITÀ DELLA NOTTE. RIFLESSIONI SULL'«ÉTAT DE NUIT» E SULL'«EFFETTO NOTTE»	41
<i>Anna Dolfi</i>	
NOTTURNO E METAPOESIA. «LA NUIT DE MAI» DI ALFRED DE MUSSET	55
<i>Enza Biagini</i>	
1. Il notturno in musica	56
2. Le Notti di Alfred de Musset	61
3. Notturmo e metapoesia. «Qu'est ce qui de la nuit reste la nuit» nella «Nuit de Mai»?	68
VARIAZIONI SU MUSICA E POESIA: UNGARETTI, LUZI, BIGONGIARI	75
<i>Teresa Spignoli</i>	
GASTON BACHELARD: ETICA E POETICA DELLA NOTTE	
<i>Riccardo Barontini</i>	
1. Implicazioni poetiche e filosofiche del notturno bachelardiano	89
2. Alla ricerca di un'impossibile metafisica della notte	93
3. La poesia e il notturno ai limiti della soggettività	96
LA «TRINITÉ CHARMANTE» DEL NOTTURNO	
<i>Irene Calamai</i>	
1. Premessa	101
2. I romantici e la notte	102
3. «Coincidentia oppositorum»: la berceuse e l'antitesi	104
4. La notte e i suoi moti	110
5. La morte	112
6. Dal trittico alla trinità	118
IN MUSICA, ATTRAVERSANDO LA NOTTE	
«O NOTTE, ANTICA DEITÀ». I «NOTTURNI» DI PINDEMONTE, LA «REGINA DELLA NOTTE» DI MOZART, IL «FLAUTO MAGICO» DI BERGMAN	125
<i>Gianni Venturi</i>	
LA LUNA, L'AMICIZIA E I LABIRINTI DEL CUORE	153
<i>Vivetta Vivarelli</i>	
L'«ALTARE DELLA NOTTE»: RITO E POESIA NEGLI «INNI ALLA NOTTE»	161
<i>Patrizio Collini</i>	

RECEPTION DES NOCTURNES ET THEORIE DU ROMANTISME	169
<i>Béatrice Didier</i>	
1. Liberté du nocturne	169
2. Images et subjectivité	170
3. Quel romantisme?	174
PRIMA E DOPO I ROMANTICI. SIMBOLOGIE DELLA NOTTE DA NOVALIS A BAUDELAIRE	
<i>Roberto Deidier</i>	
1. Luci e ombre della notte. E della poesia	177
2. Prossimità romantiche	182
3. La notte lava la mente	187
NOTTURNI OPERISTICI TRA PARIGI E VENEZIA, ANDATA E RITORNO. «LA NONNE SANGLANTE» E «MARIA DE RUDENZ»	193
<i>Camillo Faverzani</i>	
IL «CLAIR DE LUNE»: UN MOTIVO LETTERARIO E MUSICALE NELLOTTOCENTO FRANCESE	221
<i>Michela Landi</i>	
1. Il «clair de lune» in poesia	224
2. Il «clair de lune» in musica	234
CINQUE 'CLICHÉS' PER MUSICA IN POESIA. DA LEOPARDI ALLA TERZA GENERAZIONE	239
<i>Anna Dolfi</i>	
1. Qualche antecedente (o meglio 'cliché' 1)	242
2. La musica del silenzio ('cliché' 2)	246
3. L'inclinazione al canto ('cliché' 3)	249
4. Un motivo musicale ('cliché' 4)	254
5. Sulle tracce di Orfeo ('cliché' 5)	265
«EINE SCHREKLICHE NACHTMUSIK». LA MUSIQUE ET LE TERRIBLE CHEZ RAINER MARIA RILKE ET PAUL CELAN	269
<i>Guillaume Surin</i>	
1. La Musique et le Terrible	274
2. La conversion à la Nuit	280
BRITTEN, NOTTURNI, DA SHAKESPEARE AL ROMANTICISMO	295
<i>Mario Domenichelli</i>	

## NOTTURNI ITALIANI I

UN CRONOTOPO LEOPARDIANO: SUL NOTTURNO DELLE «RICORDANZE»	309
<i>Martina Romanelli</i>	



I NOTTURNI DI SALVATORE DI GIACOMO <i>Luciano Formisano</i>	317
TRA I NOTTURNI DANNUNZIANI. ACCEZIONI, TIPOLOGIE, CAMPIONI TESTUALI <i>Clelia Martignoni</i>	329
«COINCIDENTIAE OPPOSITORUM» FONICO-SIDERALI IN ONOFRI <i>Oleksandra Rekut-Liberatore</i>	347
DAI NOTTURNI DI CAMPANA ALLA NOTTE DI UNGARETTI <i>Maria Carla Papini</i>	359
LA NOTTE DI DIDONE: FONTI CLASSICHE E MODERNE DEL CORO III DELLA «TERRA PROMESSA» <i>Francesca Bernardini Napoletano</i>	367
IN MARGINE AGLI «ACCORDI» DI MONTALE <i>Marco Menicacci</i>	381
NOTTURNI ITALIANI II	
TRA SERA E NOTTE: LE VISIONI DEL GIOVANE SABA <i>Silvio Ramat</i>	393
I «LASTRICI SONORI» DELLA NOTTE SBARBARIANA IN «PIANISSIMO» E NEI «TRUCIOLI» VALLECCHIANI <i>Martina Di Nardo</i>	411
I NOTTURNI DI PENNA <i>Francesca Nencioni</i>	431
«OGNI COSA, NEL BUIO, LA POSSO SAPERE». NOTTURNO METAMORFICO NELLA POESIA DI PAVESE <i>Nicola Turi</i>	445
LA NOTTE ASPETTA LE VOCI. CONTEMPLAZIONE ACUSTICA E INTERTESTUALITÀ IN «ISOLA» DI ALFONSO GATTO <i>Luigi Ferri</i>	
1. La divergenza fra canto e immagine	455
2. Il doppio incipit di «Isola»	459
3. Una lirica. Notte e contemplazione acustica – vv. 1-4	460
4. La morte e la memoria – vv. 5-8	464
5. I notturni di Gatto. Intertestualità interna ad «Isola»	467
6. Conclusione	471

«SFONDARE LA PARETE NERA», FRA LE ELLISSI DEL NOTTURNO  
CAPRONIANO 473  
*Chiara Favati*

LUZI E I NOTTURNI DELL'APPENDICE AL «QUADERNO GOTICO» 485  
*Andrea Giusti*

DIVAGAZIONI MUSICALI NOTTURNE NELLA POESIA DI SANGUINETI  
*Francesca Bartolini*

1. È il segno, con il suono, che significa 493

2. L'incarnazione di un vecchio fantasma mentale: il «Faust» 494

3. Ho patito le migliori insonnie della mia vita, in queste camere  
implacabili di Scholzplatz 498

### OLTRANZE NOTTURNE

LA MUSICA DELLA MUSICA E LA MUSICA DELLA POESIA 507  
*Laura Barile*

NOTTURNI CITTADINI E «BARBARE» MELODIE: BLUES E POESIA  
TRA AMERICA E ITALIA 521  
*Nino Arrigo*

RUGGERO JACOBBI E I NOTTURNI FRANCO-LUSITANI 537  
*Franziska Marcetti*

«IO POETA NOTTURNO»: PASOLINI, ROSSELLI E ALTRO NOVECENTO 553  
*Stefano Giovannuzzi*

PARTITURE LIRICHE DI ANGELO MARIA RIPELLINO DA DOBŘÍŠ A PRAGA 565  
*Andrea Gialloredo*

DA UN SETTIMO PIANO A UN'EMPIA STELLA. QUELLE NOTTI IN  
VERSI DI GIOVANNI GIUDICI 577  
*Alberto Bertoni*

LE PAROLE DELLA NOTTE NELLE PRIME RACCOLTE DI  
ANTONELLA ANEDDA 587  
*Cecilia Bello Minciacchi*

IL NOTTURNO COME PROBLEMA DELLA VISTA IN «ORA SERRATA  
RETINAE» 601  
*Giulia Martini*

## DECLINARE LA NOTTE

## NOTTURNO ALLA RADIO PER I POETI D'EUROPA E D'AMERICA

*Rodolfo Sacchetti*

- |   |     |
|---|-----|
| 1. Attraversare la notte a occhi chiusi: la paura       | 611 |
| 2. Poesia per la radio. Prima della guerra              | 613 |
| 3. Dopo la guerra. Poesia alla radio                    | 615 |
| 4. Memorie notturne                                     | 617 |
| 5. «Ritratto di città» di Luciano Berio e Bruno Maderna | 620 |
| 6. «Under Milk Wood» di Dylan Thomas                    | 621 |

## DE SIGNORIBUS E IL NOTTURNO COME METAFORA DISTOPICA.

NOTTE E MUSICA DA «ISTMI E CHIUSE» A «RONDA DEI CONVERTI» 625

*Leonardo Manigrasso*

## NOTTURNO ELETTRICO. RITMI URBANI NELLA POESIA DI FINE NOVECENTO

*Riccardo Donati*

- |                            |     |
|----------------------------|-----|
| 1. La musica come contagio | 637 |
| 2. Canzonette mortali      | 641 |
| 3. Prove di dissipazione   | 645 |

## I NOTTURNI (POETICI) DI FRANCESCO DE GREGORI E LUCIO DALLA

*Paolo Orvieto*

- |                         |     |
|-------------------------|-----|
| 1. Francesco De Gregori | 649 |
| 2. Lucio Dalla          | 657 |

## TENTATIVI DI RIMOZIONE DEL «NOTTURNO». SULLE RELAZIONI TRA POESIA CONTEMPORANEA E CLUB CULTURE

*Samuele Fioravanti*

- |   |     |
|---|-----|
| 1. «Nel breve incrociarsi del tempo retto e del tempo invertito». La rimozione del «notturno» mediante la rimozione del sonno       | 671 |
| 2. «Empty nothingness». I «notturni» vuoti di Etel Adnan (Nights, 2016)   | 677 |
| 3. «La musica sarà assordante». La rappresentazione del club come analogo del «notturno» nella poesia italiana contemporanea (2009) | 682 |

## IL «NACHTSTÜCK» DI HEINER MÜLLER E IL NOTTURNO

691

*Benedetta Bronzini*

## INDICE DEI NOMI

701

PARTITURE LIRICHE DI ANGELO MARIA RIPELLINO  
DA DOBŘÍŠ A PRAGA

Andrea Gialloreto

La terra ronza come una metafora.  
Osip Mandel'stam

Sono escluso, destituito, un sonnambulo,  
navigatore di un'angoscia notturna.  
Angelo Maria Ripellino<sup>1</sup>

La costellazione letteraria sotto i cui influssi il giovane Angelo Maria Ripellino sviluppò le proprie dotazioni espressive – già sbalorditive, a metà degli anni Quaranta, per la sicurezza delle prime prove di voce e per l'ubiquità delle fonti e delle criptocitazioni sottese a una scrittura fondata sull'imprevedibilità di «analogie stregherelle» e di prospettive sghembe –, le coordinate, si diceva, del suo viaggio dalla Sicilia all'Europa attraversano i più diversi campi gravitazionali della poesia e dell'arte (dal teatro alla musica, dalla prosa alle arti figurative)<sup>2</sup>; come ha osservato Paolo Milano, «Quel che Ripellino predilige, e pratica con più gusto, è una specie di osmosi di un'arte in un'altra arte. Per esempio: ciò che è destinato a vedersi con gli occhi, dirlo a parole. Travasare pittura o teatro in letteratura»<sup>3</sup>. Tale disposizione, che raggiunge esiti di ineguagliata icasticità nel Novecento italiano, evita gli scogli di quel programmatico rimescolio dei materiali e delle tecniche troppo spesso fine a se stesso nelle ardite architetture della produzione delle nuove avanguardie. In Ripellino, la collocazione dell'attività in versi al culmine di una stagione di scoperte e sperimentazioni verifica-

<sup>1</sup> Angelo Maria Ripellino, *Sinfonietta*, n. 38, in *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di Alessandro Fo, Federico Lenzi, Antonio Pane, Claudio Vela, Torino, Einaudi, 2007, p. 142.

<sup>2</sup> Il saggio «in forma di ballata» costituisce probabilmente per l'autore il collante dei suoi vari esercizi di eclettismo; su Ripellino saggista si veda Giuseppe Traina, *Materiali per uno studio sul Ripellino saggista*, in *Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi*, a cura di Nunzio Zago, Alessandra Schininà, Giuseppe Traina, Leonforte, Euno Edizioni, 2017, pp. 59-75.

<sup>3</sup> Paolo Milano, *La pantomima della libertà*, in «L'Espresso», 20 settembre 1975.

te grazie all'esercizio della scrittura critica<sup>4</sup> favorisce l'interscambio di immagini e modelli da un territorio all'altro, facendo dei componimenti una successione di «numeri» funambolici in ottemperanza all'idea di «spettacolo poetico»:

Vorrei trovare un punto di incontro tra quello che è la razionalità e l'aridità dell'avanguardia che esprime questo mondo disumanato e ciò che era prima invece la ricchezza della metafora, il bisogno di dar carne alla poesia, di darle colori, di riempirla di occhi, di acustica, il fare della poesia il centro di arti diverse, dalla pittura al teatro: ecco, questo è quello che io intendo per spettacolo poetico<sup>5</sup>.

Negli ambiti privilegiati dallo studioso – le sue propensioni di lettura lo indirizzano verso le letterature spagnola, polacca, russa e ceca (in rigoroso avviamento, anche se le ultime due resteranno quali stelle fisse nel firmamento ripelliniano) – possiamo ritrovare secondo innumerevoli declinazioni l'idea del notturno quale «forma del mondo» scaturita dal connubio tra poesia e musica.

Tra i primi scritti – riproposti da Antonio Pane nel volume *Oltreslavica* – spicca un intervento su Gerardo Diego e la sua «*Noche de luna*, dove dall'incanto della luce azzurra emerge l'immagine della luna “labirinto di identità”»<sup>6</sup>. Mediante richiami ed ecolalie dalla tradizione lirica europea Ripellino introduce nei suoi versi degli esordi i velluti e le iridescenze dei più smaltati notturni riflettendo nello specchio di quelle pagine il proprio volto non ancora celato dalle maschere e il proprio sentimento non ancora preso nel gioco illusionistico del trucco e dell'anima. Il tasso di liricità delle poesie datate 1946-1947 e dedicate alla moglie Ela è assai più elevato rispetto alle raccolte ufficiali e non sottoposto ai filtri ironici e ai correttivi dell'icarismo «sul filo dello spasimo» caratteristici della maturità del poeta-slavista.

Per questo mi propongo di iniziare questo percorso dalla preistoria del poeta, seguendo la traccia musicale del notturno nei testi del biennio 1946-1947 e dell'ultimo scorcio degli anni Cinquanta, anteriori al primo volume organico, *Non un giorno ma adesso* (1960). La vena lirica vi appare indubbiamente in foggie ancora convenzionali, segnate dall'elegante ripresa di moduli già in sospensione nelle atmosfere rarefatte della produzione postermetica e neoromantica:

<sup>4</sup> «La letteratura e l'arte in genere non vengono viste da Ripellino solo come oggetto del suo studio, ma anche come lingua alla quale attingere le unità del suo discorso» (Giuseppe Dierna, *Rileggere Ripellino*, in *A. M. Ripellino poeta-slavista*, a cura di Mario Grasso, «Lunario nuovo», V, febbraio 1983, 21-22, p. 73).

<sup>5</sup> A. M. Ripellino, *La fortezza d'Alvernia*, in *Solo per farsi sentire. Interviste (1957-1977) con le presentazioni di programmi Rai (1955-1961)*, a cura di Antonio Pane, Messina, Mesogea, 2008, p. 24.

<sup>6</sup> A. M. Ripellino, *Il petrarchismo spagnolo*, in *Oltreslavica. Scritti italiani e ispanici (1941-1976)*, a cura di Antonio Pane, nota introduttiva di Antonino Cusumano, Mazara del Vallo, Istituto euro arabo di studi superiori, 2007, p. 99.

la tematica amorosa e lo scenario che incornicia i luoghi canonici di Praga contribuiscono a conferire una patina di maniera a questo mannello di poesie rese note in appendice al volume curato da Alessandro Fo, Federico Lenzi, Claudio Vela e Antonio Pane.

Non si può non assentire all'intuizione di Guido Ceronetti, altro cittadino onorario del fatato paese di Manichinia, secondo il quale «In Ripellino c'è una vera esplosione di mitologie note e ignote, alle cui schegge manca la metamorfosi unificatrice del liberty»<sup>7</sup>. Tuttavia, in questi primi testi, l'amalgama è realizzato proprio a partire dall'assuefazione al gusto liberty, grazie al ricorso a quell'Art Nouveau che adorna palazzi e viali di Praga, come quel lungofiume Masaryk evocato in una delle poesie per Ela. Le più riuscite di queste liriche si nutrono di una raffinata orchestrazione sinestetica nella quale entrano di diritto i profumi esaltati dalla brezza notturna dei giardini della collina di Petřín («La luna è velata di garza, / si spegne su Petřín un giardino di rose»<sup>8</sup>) o si insinuano note intrise di malinconia romantica: «giunge, mesto, un mazurek di Chopin», «piange e implora un mazurek di Chopin»<sup>9</sup>.

La fisionomia di Ela in *Notti praguesi* si fonde a tratti con l'essenza liquido-evanescente della città vltavina: in un chiaroscuro di luministici riflessi (i fanali che riverberano fiammelle miniaturizzate nelle gocce di pioggia e nelle lacrime), la donna si smarrisce nel paesaggio – «L'acqua lampeggia, la luna vacilla / tra le cupole verdi nel tuo fiume» – per farsi ombra come una Euridice dei nostri giorni: «Non resterà che un cupo gorgo d'ombre, / e una voce dissolta nella pioggia, / nel tremolio del lume»<sup>10</sup>.

Ripellino intona anche una romanza sulla corda della canzone popolare *Tu červenou sukýnku* (*Quella gonna rossa*): l'ambientazione è notturna e fluviale: «Su Kampa bisbigliava quella notte / il salice dei sogni; all'altra riva / i vecchi tram sul lungofiume Masaryk / guizzavano in un bosco di fanali»; i ricordi del tempo felice, gabbiani «dentro la luna di aprile», rendono struggente il canto di congedo. L'illusione, le «spavalde» promesse “cadono” come la notte, «pàlpito di favo-

<sup>7</sup> Guido Ceronetti, *Ripellino poeta*, in «Paragone-Letteratura», XXII, febbraio 1971, 252, p. 21.

<sup>8</sup> *Osservazioni sulle notti d'agosto a Petřín*, vv. 1-2, in A. M. Ripellino, *Poesie prime e ultime*, a cura di Federico Lenzi e Antonio Pane, presentazione di Claudio Vela, introduzione di Alessandro Fo, Torino, Aragno 2006, p. 377.

<sup>9</sup> Ivi, p. 432-433.

<sup>10</sup> «Ela, nel fiume gonfio muore il vento, / come il sogno nel velo delle ciglia. / Dalla ringhiera livida di pioggia / tu ascolti il canto fioco della Vltava. // L'acqua lampeggia, la luna vacilla / tra le cupole verdi nel tuo fiume; / un riflesso di lacrime, un rimpianto / può adornare di perle il nostro sogno. // Ma tu fermi col gesto della mano / nel vuoto il brulichio delle speranze, / e spegni il fuoco e disperdi il futuro / dentro la nebbia che non ci abbandona. // In altri inverni, in riva a un altro fiume, / ricorderò questi alberi svaniti, / il Mulino Olandese e la notturna / neve che svolazzava sui fanali. // Non resterà che un cupo gorgo d'ombre, / e una voce dissolta nella pioggia, / nel tremolio del lume, ed il tuo guanto / sdrucito, come un solco nella vita» (*Notti praguesi*, ivi, p. 342).

le», cede a un'alba febbrile che accompagna, leopardianamente, la caduta della luna, vista come in miniatura, ridotta alle dimensioni di un guscio. Mi limito a citare la chiusa di questa piccola apocalisse sentimentale: «Era la notte, un palpito di favole, / erano infusi in un freddo sciroppo / ponti, gabbiani, tremolio di salici, / e le speranze, e il nulla, e il nostro sangue. // Dai lembi della notte apparve l'alba, / come una febbre, e il guscio della luna / cadde nel fiume, mentre tu cantavi / in una luce di lilla e di làcrime»<sup>11</sup>.

In *Ascoltando Smetana*, il nume tutelare della sinfonica e dell'operistica ceche diviene il referente sonoro dei miti fondativi di Praga e, al contempo, la prossimità della sua musica a quella primordiale degli elementi (l'acqua della Moldava, la terra patria) lo colloca in un *a priori* non più attingibile in futuro da chi come Ripellino mira ad evitare le facili soluzioni di una quasi miracolosa naturalezza e armonia di gradazioni: «Una solenne musica straziante / scorre come un corteo d'urne e di spade, / ma dopo frecce e raggere di lampi / cadenti come le scaglie di un drago, / come un balsamo d'erbe la musica / s'addolcisce nel fioco gocciolo / del fiume sul cristallo della luna»<sup>12</sup>.

In misura crescente, da *Non un giorno ma adesso* fino all'*Autunnale barocco*, assistiamo alla sparizione dei *senhals* più evidenti della cultura praghese: la rimozione di Smetana rappresenta la spia di una condizione che, dopo la repressione sovietica del 1968, farà del poeta un esiliato, un amante tradito che trasfigura e deforma i lineamenti della propria patria spirituale. *Praga magica* costituisce il sontuoso cerimoniale barocco mediante il quale Ripellino riesce a tematizzare il lutto, la perdita, la distanza incolmabile tra l'io e i fantasmi della consacrazione a quella Praga «mammina con gli artigli» che non permette ai suoi figli di distaccarsene, di cui scriveva Rilke<sup>13</sup>. Da quel trauma, un vero strappo di una parte delle proprie radici, intervenuto nel mezzo del rincrudire della «mal-sanità», trae origine una mutazione che investe le raccolte più significative del poeta. Da un lato i richiami a Praga nella produzione in versi si faranno carsici, soggetti ad una cifratura notturna ed eretica, dall'altro i riferimenti perderanno qualsiasi concretezza per assurgere a codice metaforico, indulgendo ad una enumerazione di emblemi, moralità leggendarie, ipostasi esplicative della funzione dell'arte nel mondo contemporaneo. Ne *Il cigno Iscanus*, tratta da *Non un giorno ma adesso*, il ricordo della fonte (*Olor Iscanus*, l'opera dedicata dal secentista inglese Henry Vaughan al cigno dell'Ulster) sfuma a vantaggio di una lettura

<sup>11</sup> *Romanza*, ivi, p. 361.

<sup>12</sup> *Ascoltando Smetana*, ivi, p. 455.

<sup>13</sup> «Questo è l'esorcismo tentato con *Praga magica* dove l'ipostasi di un'eternità felice ed immobile, evocata attraverso e in funzione dell'arte, è lo scopo ultimo del procedimento del ricomporre. Il poeta gioca pure il ruolo di vittima sacrificale, alla quale non è concesso di godere la virtù magica del rito, ma può ipotecare il futuro per le future generazioni attraverso l'azione salvifica del sacrificio stesso» (Gene Immediato, *La poesia in ballo. Angelo Maria Ripellino poeta*, Messina, Sicania, 1992, p. 26).

ra allegorica della lotta tra i mostri, fautori delle tenebre, e le fiammelle che l'arte oppone all'oscurità:

Nella voce legnosa e cigolante / del Cigno Iscanus / gèrmina un quartetto di Janáček, / tutte le lucerne e le candele / provengono dai quadri di Picasso. / Invano il potere maligno dei mostri, / ingrommati di tetra fuliggine, / divide con nere muraglie / le immagini e la vita. Invano un ladro ruba le fiammelle, / per tuffare la terra nelle tenebre: / le candele risplendono nei quadri, / spennellando di colori il cosmo. / Invano un macellaio trafugge i cigni, / fiducioso di uccidere le favole: / la loro voce torna nei filtri della musica / e, stridendo sul rigo come una dolce carrùcola, / innalza nuove immagini / sui provvisori deserti della vita<sup>14</sup>.

Si noti che le luci sono artificiali, i Lumi che rischiarano il cammino dell'uomo si accampano sulla tela dipinta o sortiscono dal pentagramma: le forme dell'arte suppliscono così all'insufficienza della parola e all'infiacchirsi dell'istinto vitale. L'accenno al quartetto di Leoš Janáček individua un'area di felicità, di gioventù ritrovata nel caso del secondo quartetto («Avere la giovinezza in vecchiaia, come Janáček, / la stessa ebbrezza di vita, un secondo quartetto...»<sup>15</sup>), che si manifesta come miraggio cui il poeta non può aderire se non nei modi di una «vocalità disperata»<sup>16</sup>, sovente espressa secondo tonalità jazzistiche: dalla prima occorrenza nella raccolta d'esordio: «L'acqua-jazz, l'acqua-jazz / picchietta con bacchette affusolate / sulla flaccida pelle delle strade»<sup>17</sup> fino al rincorrersi di timbri percussivi e sincopati che simulano la poesia come urlo, corrispettivo di una improvvisazione dolente che denuda il soggetto e le sue pene: «... quando piangevo a dirotto la mia negritudine, come / un rauco cantante di jazz, la mia sfolgorata / esistenza, quest'abito di doglia che trascino / dall'abisso dei secoli, quest'urna, questo corrotto. / Scalzo, le mani in tasca, incollato al ricordo, vi porgo / il mio desolato, derisibilissimo assolo»<sup>18</sup>. In *Quanti colori ha la notte*, terza sezione della *Fortezza d'Alvernia*, si legge un paragone tra le variazioni jazzistiche, con la loro deriva abissale, e l'attrazione del basso, della decomposizione, che purificandoci dalle vanità terrene ci culla in guisa di funebre barca-rola: «Come una musica mesta di Ellington, / la pigra linfa delle catacombe, / il balsamo di fetide poltiglie, / lo stillicidio del molliccio informe / ti disacerba, ti invischia, ti dondola»<sup>19</sup>. Nel *Cigno Iscanus* la musica stride «sul rigo» in quanto d'ora in avanti Ripellino rifiuterà l'armonia per intonare partiture verbali «a distuono», sull'esempio del primo Pasternak. Il maestro russo infatti

<sup>14</sup> *Il Cigno Iscanus*, da *Non un giorno ma adesso*, in *Poesie prime e ultime* cit., p. 99.

<sup>15</sup> *La fortezza d'Alvernia*, 8, vv. 1-2, p. 130.

<sup>16</sup> «Tutta la mia vocalità disperata» (*Notizie dal diluvio*, 5, p. 19).

<sup>17</sup> *Così così*, da *Non un giorno ma adesso*, p. 74.

<sup>18</sup> *La fortezza d'Alvernia*, 1, p. 123.

<sup>19</sup> *La fortezza d'Alvernia, Catarsi*, p. 189.



inarca in una tensione spasmodica la materia sonora; con virtuosismo esasperato sospinge i vocaboli in una sorta di gara acustica. Le sue pagine sono densissimi conglomerati, in cui le parole si attraggono per somiglianza fonetica. Ogni lirica avventa con un nuovo intreccio dinamico di dissonanze che non si conciliano in una prospettiva armonica, ma restano aspre e schioccanti nel loro succedersi<sup>20</sup>.

L'accelerazione impressa ai movimenti ritmici deriva certamente dal ventriloquio, spesso ironico, delle poetiche d'avanguardia, guardate con occhio benevolo almeno in attinenza agli scatenati «suoni-teppisti» che dal futurismo dell'amatissimo Velimir Chlebnikov si propagano sino a giustificare la tentazione dell'opera d'arte totale, spogliata però di implicazioni storiche:

Incastri e indiolati bisticci, infiammati orditi fonetici, omofonie, assonanze e trappole sintattiche, vorrebbero realizzare una sorta di moderno Gesamtkunstwerk eminentemente anti-wagneriano e anti-decadente, nella quale io possa scrivere col pennello di Malèvic o di Chagall, e con le note di Mozart o di Kurt Weill... Ma questa è già una riscrittura...<sup>21</sup>

Nella dichiarazione di poetica *Di me, delle mie sinfoniette* Ripellino chiarisce in quale accezione vada inteso il suo lirismo: «Al sottovoce, al somnesso, al da camera di altri poeti contrappongo un ardente ordito fonetico, agganci ed incastri di suoni». Questo fremente e modernista *diabolus in musica* risponde in misura forse maggiore alla necessità di reagire alle cadenze funebri e ai pallori<sup>22</sup> della tubercolosi assecondando l'infittirsi spasmodico delle percezioni acustiche e cromatiche. Se alla festevole «vita-mozart»<sup>23</sup> convengono nobili e brillanti concetti, ai morituri, alla genia dei «nonostante» sospesi tra la vita e la morte nel sanatorio di Dobříš, la fortezza d'Alvernia in cui il poeta sarà ricoverato per sei mesi nel 1965, risultano più appropriati clangori e bramiti. La raccolta è permeata di musica, tanto che Ripellino ne poté parlare come di un «oratorio», tuttavia all'arte di Euterpe è ormai negata qualsiasi valenza salvifica. Da un lato si affaccia una sorta di rudimentale musicoterapia: «ascoltavamo insieme, inchiodati per ore ed ore su dure durissime sedie di latta, opere ed opere e Lieder e sinfonie», confessa il poeta nella nota che correde il libro; dall'altro il medico-stregone paragonato all'uccellatore mozartiano Papageno fallisce l'incantesimo perché, se ridona lo scrittore al mondo dei viventi, non libera la sua mente di

<sup>20</sup> A. M. Ripellino, *Interpretazione della poesia di Pasternàk*, in *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968, p. 222.

<sup>21</sup> A. M. Ripellino, *La magia della scrittura*, in *Solo per farsi sentire. Interviste (1957-1977)* cit., p. 73.

<sup>22</sup> «Ho lasciato il carbone di notti sgomente / per il gelo insipido della bianchezza, / per i granelli dementi degli occhi del bianco, / per questo negativo sfocato, per questa cera, / che abbaglia come una Gorgona da un elmo» (*Notizie dal diluvio*, 12).

<sup>23</sup> *Notizie dal diluvio*, 69, p. 87.

novello Lazzaro dalle mura della Casa dei morti. Si legga il consuntivo in perdita del pezzo n. 56 delle *Notizie dal diluvio*, ispirato proprio alla figura del resuscitato: «E invitare gli amici? E ascoltare Janáček, / evaso dal filo spinato di una casa di morti?», «e abbarbicarvi di nuovo alla vita, e giocare ancora una volta a clinàmen, / e perdere ancora una volta la vana partita?»<sup>24</sup>.

Tornando alla raccolta del 1967, una «Diceria dell'untore» *ante litteram*, e spingendoci fino alle successive *Notizie dal diluvio* (1969), si moltiplicano gli esempi di sfiducia nelle facoltà orfiche della musica, incapace di addomesticare le bestie (qui, in «un boschivo Don Carlos»<sup>25</sup>, i cervi in amore, il cui bramito costituisce l'ossessione acustica del libro); il bisticcio in forma di interrogazione non cela il fondo di amarezza dell'associazione tra il compositore prediletto<sup>26</sup> e un destino di sventura: «E Mahler è forse un malheur?»<sup>27</sup>. Il musicista, a lungo residente in terra ceca, a Praga e ad Olomouc, coglie le antitesi tra il decadere della vita, il corrompersi della materia e l'immane rinascita nella ciclicità del *Lied von der Erde* (auspicio fatto proprio dall'alter ego che Ripellino preleva dal mito hölderliniano: «Tornerò a primavera, Scardanelli, / nel Congedo del Canto della Terra»<sup>28</sup>). Ancora, le cortine della notte non si lasciano lacerare neppure dall'impeto delle note di Mahler, che anzi sembrano lasciarsi annettere in quel buio dai tratti ora preziosi ora sgomentevoli: «Irrompe uno scherzo di Mahler dall'indaco / dell'immensa notte febbrile. Sparviero, fortissimo, / insidioso, incapace di consolarci»<sup>29</sup>. Persino «i numeri», le leggi che regolano la composizione di sinfonie Kolossal come quelle di Bruckner appaiono sapienza vana, tormento che l'io poetico si infligge nell'intento di sondare le ragioni della fralezza umana: «cercar leggi nelle note di Brukner e indagare / sulle radici del proprio soffrire, su questo deciduo / pleonasma di vita, sul vano, / turlupinesco calvario»<sup>30</sup>.

Non resta che fare appello alla musica che scaturisce dall'atto del *poiein*: «mia fantasia-Zauberflöte, soccorrimi»<sup>31</sup>. Dal flauto magico del poeta sciamano in processione buffi e pagliacci, saltimbanchi e hoffmanniane sagome grottesche e perturbanti. L'insidia del vuoto e del nulla produce la saturazione della

<sup>24</sup> *Notizie dal diluvio*, 56, p. 74.

<sup>25</sup> «Ah le trombe dei cervi nelle notti di fine settembre, / nel tetro cristallo dei boschi, tra le fredde foglie. / Il jazz iroso e selvaggio, il brontolio di tempesta, / lo scalpitio forsennato di demoni in foia» «un boschivo Don Carlos» (*La fortezza d'Alvernia*, 29, vv. 1-4, p. 151).

<sup>26</sup> «Tante sono le affinità che si potrebbero riscontrare nel poeta Ripellino con Mahler, il quale per esempio diceva spesso che se non si fosse disintossicato con l'umorismo della tragicità della vita, non avrebbe potuto sopportare l'esistenza umana» (Anna Maselli Cudin, *Ripellino e la musica*, in *A. M. Ripellino poeta-slavista* cit., p. 102).

<sup>27</sup> *La fortezza d'Alvernia*, 37, p. 159.

<sup>28</sup> *Notizie dal diluvio*, 36.

<sup>29</sup> *Notizie dal diluvio*, 51, p. 69.

<sup>30</sup> *La fortezza d'Alvernia*, 40, p. 162.

<sup>31</sup> *La fortezza d'Alvernia*, 33, p. 155.

pagina da parte del linguaggio che, come gli specchi perversi di cui discorreva Borges, moltiplica gli uomini e le loro estensioni oggettuali perpetuando l'inganno dell'apparenza: «iridate metafore si aprono come code di pavoni»<sup>32</sup>, scrive Ripellino nel saggio *La morte e gli emblemi*. Un simile trito repertorio, tra cascate di oggetti alla Govoni e verlainiane *Fêtes Galantes* – non diversamente dalla sovraesposizione dell'immaginario teatrale – offre i paradigmi di una definizione della scrittura come spazio sottratto alla morte, contesa – quasi una zuffa di marionette – tra le fragilità del personaggio-io e le sue proiezioni in una folla platea di controfigure (personaggi letterari, maschere allegoriche, poeti ed artisti dall'esistenza grama, automi e manichini: in ogni caso creature finzionali, contagiate dalla letteratura, o disanimate, o clownesche). In questa galleria di alter ego marcati dal senso della sconfitta trovano posto anche figure di musicisti, come il timpanista Kropáček<sup>33</sup> o Vaclav Rabàs l'organista, che dispensa i precetti di un'amara filosofia nichilista: «Rabàs l'organista mi disse: Non creda all'eterno, / ai quadri viventi, alle cere, all'asbesto. / Tutto ciò che soffriamo non vuole durare, / ogni cosa è soltanto un racconto d'inverno, / perché la notte sia meno lunga e più lesto / il fluire degli astri: un racconto da obliare»<sup>34</sup>.

Prendendo in prestito da un saggio “in forma di ballata” la definizione data da Holan a proposito della qualità dell'opera e dell'esempio di Jiří Orten, poeta ucciso dagli occupanti tedeschi, possiamo estendere allo scrittore e studioso siciliano l'idea di una «forza della vulnerabilità»<sup>35</sup> da intendersi come principio capace di salvaguardare la speranza entro uno scenario da tregenda. La malattia e il serrarsi delle maglie del sopruso disseminano i loro bacilli nel fragile corpo del poeta come all'interno della martoriata società dei paesi d'oltre cortina. L'arte diviene così l'antidoto ai veleni della storia, un palazzeschiario «contro dolore» che sostituisce al beffardo riso nicciano le smorfie, i cachinni e le trafigure malinconiche di un Pierrot ferito e sanguinante.

Le raccolte protese verso il decennio Settanta, da *Notizie dal diluvio* all'ultima, *Autunnale barocco*, saggiano tutte le possibili configurazioni dello scongiuro, della disperata invocazione «Perché sia la vita di nuovo una piccola musica notturna, / qualcosa di tuo, non ferito da troglie seghette di rane...». L'allusione a Mozart, alla «vita-mozart» per ricordare l'aggregazione di termini che Ripellino doveva percepire come sinonimici, tradisce il rimpianto per modalità di espressione dominate dal *melos*, non corrose dagli stridori, dai sovracuti, dall'enarmonico accavallarsi di miseri strumenti ricavati dagli oggetti della quotidianità e

<sup>32</sup> A. M. Ripellino, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso* cit., p. 17.

<sup>33</sup> «Il mingherlino timpanista Kropáček / con due martelletti, lo senti da questa pagina?» (*Sinfonietta*, 4, p. 108).

<sup>34</sup> *Notizie dal diluvio*, 74, p. 92.

<sup>35</sup> A. M. Ripellino, *Diario sentimentale del paese di Canarina*, in *Nel giallo dello schedario. Note e recensioni «in forma di ballate» (1963-1973)*, a cura di Antonio Pane, Napoli, Cronopio, 2000, p. 83.

persino dagli organi stessi del corpo dell'autore. Egli infatti esce dalle quinte nel testo appena citato (il componimento n. 13 di *Notizie dal diluvio*) e si espone nell'atto di autoesortarsi ad accettare il proprio abito di musicista da fiera popolare: «convinciti di essere ormai un cariglione incrinato»<sup>36</sup>. Un carillon, a volte melenso a volte struggente, produce sonorità meccaniche, ripetitive nella loro straniata vicinanza alle verità che mettono a nudo il cuore del poeta, legato a una musica zingaresca, memore della stralunata malia del violinista di Chagall; Ripellino predilige infatti spartiti e strumenti umili come i «guercci violini tarlati» dello *Splendido violino verde*<sup>37</sup>; il poeta si effigia come suonatore ambulante: «Caverò dalle mie profondissime tasche una folla / di folli strumenti dall'ancia distorta, / sonando a distuono e a capriccio»<sup>38</sup>. In esordio di *Notizie dal diluvio* addirittura la serie di liriche è ricondotta alle esecuzioni estirpate dalle viscere stesse dell'uomo-violino, *Sweetheart*, indiavolato nel dar seguito a una ridda di danze popolari, di note saltellanti e spiritate: «Ma se cominci a pestare, che ballo di timbri, / che ciarda, che virtuosismi d'acrobata, / che pioggia di foglie, – e quanto folclore, / quanto tritume, Sweetheart, mio banale / feticcio dai lunghi capelli di corde»<sup>39</sup>.

Il singhiozzare sconnesso di questo prodigioso strumento di nervi d'uomo si ricollega al «violino sgangherato» del *Notturmo in sei tempi di Autunnale barocco*, un testo costruito su un reticolo di immagini a metà tra un decadentismo lugubre e disfatto e i residui liberty di memoria palazzeschiana:

Si accapigliano i cavalli violacei del mare. / Candele si accendono negli occhi dei gufi. / Nel mio malumore invernale / una torva gaiezza si intrufola. // Fiasche gravide di vino ama la notte. / Candele risplendono negli occhi dei gufi. / Di quante chiacchiere stolte, / di quante vanesie parole ormai siamo stufi. // Brindisevole notte. Il vento sibila. / Candele si inebriano negli occhi dei gufi. / Nei calici vino di Siracusa sfavilla / per gli esausti, per i delusi. // Freddo aquilone zuffola nel cielo. / Candele vacillano negli occhi dei gufi. / Sbadiglia la vita incrostata di muffa. / Che gelo, stanotte, che gelo. // Il re dei gatti dorme sulla stufa. / Notte: bianco zucchero filato. / Candele si spengono negli occhi dei gufi. / Pigola un violino sgangherato. // Sono già tutte consumate le candele / della notte e i gufi si allontanano. / L'alba è torbidezza, è tedio, è fiele. / Canta l'allodola sul melograno<sup>40</sup>.

Già l'organista Rabàs ammoniva che «il buio è porcellana che presto si infrange» («la porcellana di Meissen del buio», specifica<sup>41</sup>), qui la scansione del

<sup>36</sup> *Notizie dal diluvio*, 13, p. 27.

<sup>37</sup> *Notizie dal diluvio*, 36, p. 236.

<sup>38</sup> *Sinfonietta*, 59, p. 163.

<sup>39</sup> *Notizie dal diluvio*, 1.

<sup>40</sup> *Notturmo in sei movimenti*, da *Autunnale barocco*, in *Poesie prime e ultime* cit., p. 287.

<sup>41</sup> *Notizie dal diluvio*, 58, p. 76.

tempo è dapprima apparentemente rispettata con il primo piano in *refrain* degli occhi dei gufi, in cui le candele «si accendono», «risplendono», «vacillano» «si spengono»; poi però un prezioso tassello intertestuale, con il ricordo del Romeo e Giulietta esibito con il verso finale: «canta l'allodola sul melograno», ripropone la confusione tra la notte e il giorno incombente resa da Shakespeare con lo scambio dell'allodola con l'usignolo. La «brindisevole notte» è comunque fermento vitale, ebbrezza («fiasche gravide di vino ama la notte») che consola gli esausti e i delusi, «primordiale scompiglio»<sup>42</sup>.

In *Sinfonietta*, che deve il titolo a un omaggio a Janáček, si accentuano i fenomeni sussultori/desultori della parola, scomposta nella sua grana significante, fatta cellula sonora. La violenza delle risposdenze foniche e delle ibridazioni sillabiche è spiegata, in un'intervista, con l'obiettivo di trovare un corrispettivo formale delle contraddizioni e del caos che improntano l'età postbellica: «quello che potrebbe essere ad esempio l'urlo di una musica rock qui è dato da fragori e suoni verbali prodotti da elementi linguistici che cozzano come respingenti di convogli ferroviari... una musica stridente e stridula, omologa al fragore di fondo dell'epoca...»<sup>43</sup>. Una non velata aspirazione alla rivolta, già evidente nella denuncia delle sorti della primavera praghese, guida il corso della scrittura preservandola dalle slabbrature asemantiche che ne possano inficiare il valore allegorico. Non vien meno il leitmotiv personale della malattia che rende la notte una dimensione assoluta, ultimativa per il destino di Angelo Maria. Il buio, le ore della forzata veglia notturna contendono il respiro, rapiscono l'aria dai polmoni, attanagliano la creatura mortale facendole pagare il dazio delle fatiche diurne: «Notte che ingigantisci il terrore, / notte che mi toglie il fiato, / notte che mi soffochi, notte beghina / per troppo spavento, cestello di gelse more, / madornale patibolo alzato / dalle frasi spalvalde del giorno»<sup>44</sup>.

*Lo splendido violino verde* riprende questi motivi portandoli all'exasperazione; così, il dubbio sulla funzione consolatoria, se non salvifica, della musica classica, investe anche quella che pulsa di ritmi vitalistici come le *Danze slave* di Dvořák. La creazione degli artisti non può offrire nessun sollievo quando la fisicità declinante reclama la ribalta dell'agonia: «La notte, sacchetti di crusca al costato, / e ogni momento l'urinale, e i calmanti, / e gli sciroppi sedativi per la tosse» «a che gli serve ascoltare nel suo padule / le *Danze Slave* di Dvorak?»<sup>45</sup>. Il presagio di morte incita a sfuggire le interminabili ore di tenebra notturna che martirizzano l'uomo-violino («Mi tagliano il cuore gli archetti»); pur di negare l'invadenza luttuosa del nero che macchia il «cielo esequiale», Ripellino inscena un rituale di esorcismo appena ingentilito dalla trina di assonanze al limite dell'o-

<sup>42</sup> «Ritorna la notte, il primordiale scompiglio» (*Sinfonietta*, 41, p. 145).

<sup>43</sup> A. M. Ripellino, *Sul trapezio del linguaggio*, in *Solo per farsi sentire* cit., p. 48.

<sup>44</sup> *Sinfonietta*, 44, p. 148.

<sup>45</sup> *Lo splendido violino verde*, 62, p. 266.

mofonia (candide-candite, atra antracite): «Mi attanaglia la notte, mi fa male. / Cuscini, vi sventrerò, candide foglie candite, / perché fiocchi di piume / inbiànchino l'atra antracite / di un cielo esequiale»<sup>46</sup>.

Questa baldoria consuona con il carattere dei notturni, gravidi di fenomeni verbali e di giocoleria tragica, da un lato propiziando la crescita di abnormi «germogli del linguaggio», dall'altro dischiudendo il sipario della «notte-teatro»<sup>47</sup> (c'è in questa sintesi più di un ricordo della cultura dei cabaret berlinesi e della poesia gesticolante delle ballate di Brecht-Weill).

La notte è lo spazio dell'anomia, rifiuta le regole e si guadagna la qualifica di «eresiarca» per la sua tensione liberatoria e per la dinamicità delle lune alcoliche ed «elettriche» da notturno campaniano: «Già bolle il caffè turco della notte eresiarca, / come azzurre fiammelle di ponce sfavillano / le lampadine giranti del Luna Park»<sup>48</sup>. Affrontare l'oscurità comporta però uno strenuo esercizio, l'oscillazione tra il diniego e il cedimento nei riguardi di una Legge di ordine superiore: «Quanta fatica per raggiungere la gioia, / per districarsi dall'intruglio delle tenebre, / dall'obbrobrio della notte-Goya, / da questa occhialuta febbre»; i terrori della «notte-Goya» non possono essere elusi perché ostendono le cicatrici della Storia senza dimenticare le piaghe del condannato allo schianto solitario. La musica è certamente consolazione per i «reclusi» e gli «esclusi» – ossia le categorie delle vittime dei regimi politici e di quelle della natura – ma il suo effetto è transitorio, stordente come un vino oblioso: «Perciò lasciate che sgorgi la musica / con gli zampilli del suo scherzando. / Anche i reclusi e gli esclusi / fra le vigne dei suoni si inebrieranno»<sup>49</sup>. Per ambire allo stato duraturo della poesia occorre invece predisporre alla meditazione indotta dalla fiamma di una candela, un'immagine vincolata, nello psichismo studiato da Bachelard, alla meditazione e alla scrittura. Il buio della notte si rapprende allora nel negricante fulgore dell'inchiostro: ricordo, per inciso, che Ripellino allude a più riprese alla leggenda ceca dell'identità tra le figure di Faust e di Gutenberg; il linguaggio, con il suo sillabato sguincio e la sua vocalità trattenuta consente a Ripellino di strecciare i groppi della «malsanità». Il carillon «incrinato» che segnala le stazioni di una vita-calvario si impunta nel ripetere le cantilene dell'inespresso<sup>50</sup>, pre-

<sup>46</sup> *Lo splendido violino verde*, 54, p. 258.

<sup>47</sup> *Lo splendido violino verde*, 46, p. 246.

<sup>48</sup> *Lo splendido violino verde*, 44, p. 244.

<sup>49</sup> *Lo splendido violino verde*, 15, p. 215.

<sup>50</sup> Assai suggestiva mi pare la visione di Gene Immediato, che contrappone all'inefficacia del linguaggio nel resuscitare il passato la parola «altra», elusiva e geroglifica, dell'alchimia e degli arcani: «Del passato Ripellino tenta di mettere in luce l'inespresso, più che l'inesprimibile, giacché nella categoria dell'inespresso sono accumulate le macerie del mondo, i passaggi improvvisi e inconsumati delle cose, delle persone e della lingua. Recupero e ricomposizione di una sostanza incompiuta, forse a causa di un'insufficienza del linguaggio, il quale quelle cose le enumerava ma non aveva la consapevolezza della propria caducità, che diventa incapacità di trasmetterle analogicamente all'epoca attuale per farne rivivere significativamente le metafore profonde, le

tendendo quasi di aggiungere alla tela lisa del presente i drappi di un passato sognato e rimpianto; in tal modo ci si può illudere di tacitare la strepitante notte grazie a un bizzarro concertino di parole, perché «sono verbalità anche i ricordi, le nostalgìe, le malinconie»<sup>51</sup>.

figure più produttive e illuminanti. Così conviene alla poesia il ricorso alle arti magiche dei segni cabalistici della scrittura “altra”, come i segni magici appartengono allo stregone» (Gene Immediato, *La poesia in ballo* cit., p. 21).

<sup>51</sup> A. M. Ripellino, *La magia della scrittura* cit., p. 77.

# Notturmi e musica nella poesia moderna

Che cos'è la notte? Come definirla e segnarne i limiti? È più o è meno mobile lo sguardo di chi la fissa; persiste nella notte la funzione cornice? In che modo la difficoltà di vedere favorisce l'invenzione artistica, l'interrogazione sull'infinito e la morte, i quesiti sull'immaginario, il sogno, il ricordo, l'oblio? Da domande come queste è partita Anna Dolfi nell'ideare un libro di grande novità e suggestione che, tra notturni e musica, si chiede come la letteratura, la pittura, il cinema, l'opera lirica, le tradizioni popolari, le canzoni, abbiano parlato di cecità e di visione, di ossessione e paura, di notti «tenere», disperate, sublimi, misteriose, mistiche, di notti di 'malattia', di notti riparatrici, di notti bianche e di notti insonni, quando il tentativo è resistere creando, per sfidare l'approssimarsi dell'alba. L'icona della mozartiana Regina della notte, assieme a quella di un Pierrot schönberghiano, ha accompagnato come in controluce una cinquantina di studiosi e giovani ricercatori italiani e stranieri che, partendo dal Settecento, dai canti di Ossian, lungo un percorso notturno europeo sostenuto da teorici (Nietzsche, Bachelard, Jankélévitch...) e musica (Mozart, Chopin, Schubert, Schumann, Fauré, Debussy, Britten...), hanno lavorato su Novalis, Hölderlin, il Romanticismo tedesco, Rilke, Celan, Müller, Hugo, Chenier, Baudelaire, Proust, Cocteau, Bonnefoy..., declinando i notturni italiani dalle elegie cimiteriali di Pindemonte a Leopardi, Di Giacomo, D'Annunzio, Onofri, Campana, Saba, Ungaretti, Sbarbaro, Montale, Penna, Pavese, Gatto, Caproni, Luzi, Bigongiari, Fortini, Jacobbi, Ripellino, Pasolini, Giudici, Rosselli, Sanguineti, De Signoribus, la Anedda, Magrelli... Aperto da testi inediti portoghesi di Ruggero Jacobbi, da versi e traduzioni di De Signoribus e di Vegliante, il volume, dalla notte di Donizetti arriva a quella dei cantautori (De Gregori, Dalla...), spingendosi al limite di notturni elettrici che rivelano in poesia gli squarci urbani di una tormentata società tra fine secolo e inizio millennio.

Anna Dolfi

professore di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso le Università di Trento e Firenze, è socio dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Tra i maggiori studiosi di Leopardi, di leopardismo, di narrativa e poesia del Novecento, ha progettato e curato volumi di taglio comparatistico dedicati alle «Forme della soggettività» sulle tematiche del *journal intime*, della scrittura epistolare, di malinconia e malattia malinconica, di nevrosi e follia, di alterità e doppio nelle letterature moderne, e raccolte sul tema dello *stabat mater*, sulla saggistica degli scrittori, la riflessione filosofica nella narrativa, il non finito, il mito proustiano, le biblioteche reali e immaginarie, il rapporto tra letteratura e fotografia, tra ebraismo e testimonianza.