

ANGELO MARIA RIPELLINO, «FANTOCCI DI LEGNO E DI SUONO», A CURA DI ANTONIO PANE (ARAGNO)

# Il repertorio dei marionettisti boemi e Chlebnikov: due studi giovanili

di PASQUALE DI PALMO

**A**pparsi su «Convivium», questi saggi del ventiseienne Ripellino, ottimamente curati da Antonio Pane, vengono riproposti, a distanza di breve tempo dall'uscita di *Iridescenti*, con il funambolico titolo di *Fantocci di legno e di suono* *Due studi giovanili* (1949) (Aragno, pp. 92, € 12,00). Si tratta di due testi dedicati rispettivamente al teatro di marionette nel romanticismo ceco e a Velimir Chlebnikov, di cui lo slavista pubblicò la prima, indimenticabile antologia poetica italiana nei «Supercoralli» einaudiani nel 1968. Nel primo brano si disquisisce intorno all'opera dei marionettisti ottocenteschi boemi basata sugli spettacoli più vari che famiglie nomadi allestivano di fiera in fiera: si passava dai liberi adattamenti di libretti d'opera come il *Don Giovanni* di Mozart e l'*Alceste* di Gluck alle riduzioni di drammi viennesi o da Shakespeare (*L'ebreo Shylock* tratto dal *Mercante di Venezia*) fino a drammi cavallereschi o ispirati al *Faust*, conosciuto attraverso Marlowe tradotto in tedesco o recitato da attori inglesi a Praga. In tali spettacoli «si succedono apparizioni e sparizioni come vampate di salnitro, spettri, artifici diabolici e altri trucchi», cadenzati su un *bric-à-brac* verbale arguto e popolare che coniuga elementi patriottici e parodistici.

Tale repertorio, che raggiunge il suo apice intorno alla metà del XIX secolo, si dirama fin oltre Smetana che tra, il 1862 e il 1863, compone le ouvertures del *Faust* in una versione allestita dal principe dei marionettisti Matěj Kopecký (1775-1847) e della commedia *Oldrich e Bozena*; si ripercuote poi nei disegni di Mikoláš Aleš e nel romanzo *Mariola* di Helena Malířová, edito nel 1940, che mette a con-

fronto Kopecký «col funambolo ceco Dvůrák-Debureau e (...) dai fili di ferro si spinge all'invenzione della fotografia, agli esperimenti di Muybridge, alle "pantomimes lumineuses" di Reynaud, ai Lumière».

Figurano continui riferimenti al succitato Kopecký che incarna il marionettista boemo per eccellenza, fiero di recitare in lingua ceca, fautore di commedie dal sapore criminale e brigantesco che attingono a piene mani ai «racconti neri» di Spiess. Bisogna altresì ricordare il personaggio di Kašpárek, ricavato da quello tedesco di Pimprle, onnipresente come le maschere della commedia dell'arte. Precisa l'autore: «La lingua dei copioni per marionette è goffa e grossolana, irta di parole tedesche boemizzate, con una tortuosa e grandiloquente grammatica da fiera». Ripellino ricorda come questo «colore da fiera» costituisca una sorta di *Leitmotiv* nella stessa letteratura ceca, arrivando in seguito a caratterizzare certi esiti stralunati della raccolta poetica *Pantomima* di Nezval.

I *calembours* creati per Pimprle o Kašpárek, ricchi di «ridicole omonimie» e metatesi, sembrano idealmente introdurre lo *zauim'*, «la lingua transmentale a cui i critici legano soprattutto il nome di Chlebnikov», di cui vengono esaminati, nel secondo studio presentato, i rapporti con il cubofuturismo di Burljuk, Kamenskij e Majakovskij. Questi «temperamenti lunatici» si distinguevano per i loro atteggiamenti provocatori come quando giravano per strada ostentando un ravenello scheletrico all'occhiello o inverosimili panciotti damascati prima dell'avvento dei gilet simultanei e futuristi, realizzati rispettivamente da Sonia Delaunay e Fortunato Depero; Burljuk arrivava a dipingersi il naso d'oro, si incipriava il viso, indossava una giacca color lampone

e, per non creare dubbi sulla sua identità, si scriveva in fronte «Io sono Burljuk» (a proposito, quando si decideranno a ristampare *L'arciere da un occhio e mezzo* di Benedikt Livšic che riporta tali aneddoti?). Ma la loro poetica, nonostante i proclami comuni, si caratterizzava per gli esiti profondamente differenti.

È sufficiente pensare a due tra le figure più carismatiche del gruppo come quelle dello stesso Majakovskij e di Chlebnikov per rendersi conto dell'abisale divario che separa le loro rispettive poetiche. Chlebnikov aspira a una sorta di primitivismo espressivo che reinventa di sana pianta i vocaboli, basandosi sul ricorso a neologismi e accostamenti analogici (e anagogici) vertiginosi, mentre Majakovskij interviene sulla sintassi scardinandola al suo interno, eliminando la punteggiatura o spezzettando all'estremo il ritmo, facendolo diventare franto e sincopato.

Le antiballate di Chlebnikov sono «distese immense, aride, scarnificate con una solennità ieratica che rivela la presenza di numi pagani» (Ripellino parlerà, a tal proposito, di «idilli panteistici»). Il linguaggio assume la valenza dirompente di incantesimi sciamanici e formule magiche, di esorcismi e cantilene propiziatorie, delineandosi sulla pagina con l'essenzialità di un'incisione rupestre. Questo «pullulante mondo di esseri pagani», di forme allungate in guisa di ectoplasmici che tendono a ritrovare la loro vacua dimensione originaria attraverso l'uso taumaturgico della parola, si libra nell'aria zigzagando con la leggerezza dei palloni aerostatici. Immagini antidiluviane come «disegni incisi su ciottoli e su ossa con coltello di selce», cangianti come la composizione temporalesca delle nuvole, si contrappongono al rituale modernista e zang-tumb-tumbesco di marionettiana memo-

ria. Non ci sarà più ritorno dopo la «fatalità vegetale» delle sequenze chlebnikoviane: subentrerà il tempo di quella che Gracq ha definito «letteratura senza vergogna».