

WILHELM BUSCH

PIPPO E PEPPÒ

nella versione di Giorgio Caproni

disegni originali di
Guido Zibordi Marchesi

postfazione di Nicola Ferrari



Edizioni San Marco dei Giustiniani
in Genova

© COPYRIGHT ATTILIO MAURO E SILVANA CAPRONI



Collana illustrata da
Guido Zibordi Marchesi

a cura di Giorgio Devoto

QUEL CHE SAPEVA PEPP0 (O PIPPO?)
OVVERO COME CANTANO I BAMBINI CATTIVI (?)
(TRE APPUNTI E UN GLOSSARIO PER UN'OPERINA
POTENZIALE SUL TESTO DI GIORGIO CAPRONI)

I. colori (*décor*)



Jean Vigo, *Zéro de conduit*

La platea è in penombra, quando si entra. Sulle tavole del proscenio, esibito nella luce di un riflettore che taglia, come in un cinema, il semibuio della sala e fa mobili ombre del pubblico che va ad accomodarsi, è disposto, chiuso e lucente, un grande libro – il libro, che stai tenendo in mano in questo momento –. Dietro, uno squalcito lenzuolo cremisi, appeso a mezza altezza, nasconde tutta la scena; soltanto, dallo slabbrato buco centrale, appaiono, intravviste, sgraziate lettere maiuscole, spesse, storte, colanti di incerta e incurante grafia, un'irriverente scritta su un muro, una provocatoria firma mascalzona, forse: P...PP...O... Il pubblico, seduto, si guarda attorno, attendendo il verificarsi atteso del rinnovato incanto, in un imbarazzato sus-

surrante brusio che la semioscurità ha reso reverente, vagamente timoroso di sacrilegio possibile (come in una chiesa vuota, o in deserto museo) senza tuttavia spegnersi nel profondo silenzio del buio completo, del suo miracolo misterioso che fa di tutti questi io tu (monadi, modi e mondi) un pubblico, soltanto un pubblico dello spettacolo che, finalmente, sta per cominciare. Così, non tutti, inizialmente, si accorgono del bambino che, dalla sua sedia, si alza, con passo →COLPEVOLE e cialtrone, attraversa la sala, attratto da quel libro luminoso, sale al proscenio, e, come da solo, in camera sua, si siede e prende il libro in mano. Gemmato dal suo corpo, il suo corpo si raddoppia in quello di un altro bambino identico a lui, vestito come lui, che, mentre il primo, seduto, sta aprendo il libro, si alza con il suo stesso passo marachelloso, slarga il buco del lenzuolo fino a stracciarlo in due lembi che trascina, uno a destra l'altro a sinistra, offrendo al suo →SGUARDO storto, sulla scena in penombra, a varie altezze, come quinte mobili: lenzuoli di diverso colore (e dimensioni e forme); sul pavimento: strani oggetti (forse pentole, bicchieri, utensili, mestoli, bacchette, boccette, scatole, legni, strumenti musicali, giocattoli e reali), di fianco ai quali riconosciamo le forme di bambini addormentati, sdraiati, immobili; sul fondo: un grande lenzuolo bianco, che completa, cubitale, la scritta Pippo&Peppo, intravvista, all'inizio, il titolo del libro, che il bambino seduto inizia a leggere, il suo libro, il tuo libro. E mentre lo sfoglia, anche noi vedremo, fuggite, impresse sul lenzuolo, le pagine che lo interessano; ne saremo sicuri quando vedremo muoversi, seguendo il dito del bambino che ne avrà dispiegato la mappa per esplorare i toponimi, la Baia delle baie, come Mme de Scudéry aveva cartografato gli anfratti degli affetti e la segreta geografia di quel Pays du Tendre, figurale città che il suo romanzo ospitava

(o narrava, o semplicemente era). Il bambino che cammina sulla scena tira fuori una bacchetta (da mago? da direttore? c'è differenza) al cui movimento si accendono tante piccole luci di mille colori, appese a festoni (come per una sagra popolare), collocate intorno agli oggetti (come in una installazione di Boltanski). Alle estremità laterali, le due ragazze vestite da Pippo e Peppo salgono sopra il banco si rivelano a noi quando la bacchetta alzandosi verso di loro, dà luce – la luce piena del libro – e, soprattutto, l'attacco:

2. carte (Scénario)



Jean Vigo, Zéro de conduit

Iniziando dall'Epilogo, rivelazione della squallida meschinità della →PROVINCIA adulta, che offre ai →FRANTI l'evidenza del loro potenziale eversivo, necessario ed eroico, attraversando le sette baie in ordine – ma montando in alternato la quarta e la quinta e sovrapponendo in contrappunto la sesta e la settima – e concludendo, in ideale anello che renda aperta la storia ad infinita reiterazione del →RITO del →RISO, sul Prologo (im)morale, le due Pippo e Peppo interpretano la storia di Pippo e Peppo: parlato intonato, per le parti narrative; canto pieno per le battute di dialogo, su un medesimo materiale melodico; accompagnato, orchestrato, armonizzato

da un coro di voci bianche a tre parti reali, rimane invisibile dietro il grande telo della mappa, ma amplificato e spazializzato in sala, risonando il recitarcanto di Pippo e Peppo (a bocca chiusa o isolando e facendo durare le vocali intonate dalle soliste). Il testo di Caproni sostituisce, straniandone il senso, le parole originarie di alcuni dei Lieder popolari tedeschi, trascritti e interpretati da Johannes Brahms nei suoi sette preziosi quaderni (Sagt mir, Erlaube mir, Gar lieblich, Jungfrauen, Wach auf mein Hort, Guten Abend, Da unten im Tale, Wach auf mein Herzensschöne, Ach Gott, All mein Gedanken, Dort in den Weiden, Och Moder, Es ging ein Maidlein, In stiller Nacht, Es reit ein Herr), come irriverenti contrafacta parodici (pippopeppici) di quel (pericoloso?) mondo di inflessibili morali e dolcissimi sentimenti – delle moralizzazioni monteverdiane di Aquilino Coppino, a testa in giù –. Di contro al materiale melodico popolare, citato nella perturbante messa in voce di Pippo e Peppo – figura musicale del codino perbenismo dolciastro dell'età adulta, ottocentesca, compiaciuta e provinciale, della pretenziosa e costrittiva quadratura dell'eterno esmussein di ogni età adulta – figura della sua eversiva presingiro, dell'attentato decostruttivo a ogni tetragona stabilità di pedagogia e destino, il coro focalizza ed estremizza l'interpretazione che il pippopeppico Brahms matura (dalla lezione del pippopeppico Schumann kreisleriano, fantastico e infantile, fantastico perché infantile): l'inquietante trasfigurazione armonica, con il gusto per il graffio di dissonanza, per la sorpresa d'anticipazione o desincronizzazione del basso sul canto, per lo stupore della clausola inaspettata, dell'accostamento modale, l'inquietante manipolazione ritmica, con i ligetiani conflitti metrici delle irresistibili, le pervasive, destabilizzanti hemiolie. Mentre Pippo e Peppo cantaraccontano le loro burle, che il

bambino seduto segue sulla mappa del libro, dal golfo del Senno verso il borgo dei Macacchi, dal Mare della Convenienza, alle cime del Poffarbacco, il bambino direttore (*l'enfant et les sortilèges, l'enfant et ses sortilèges*) sveglia la cittàorchestra dei musicinfranti (come quella in continua costruzione, di Hindemith, o quella in ardita resistenza, di Krasa) per far loro improvvisare con oggetti musicali e rumorosi strumenti, sotto la sua guida di maestro del gioco, i pulsanti, irriverenti, palpitanti, anarchici caos di suono, d'intermezzo tra l'una e l'altra baia:

3. cose (eSsercizi)



Jean Vigo, *Zéro de conduit*

Durante i →GIOCHI, sempre guidati dal maestro direttore che dà gli attacchi a ciascun musicinfrante, le silhouette disegnate di Pippo e Peppo, proiettate sui differenti lenzuoli appesi in scena con un ritmo di apparizioni e movimenti scatenato dai palpiti e dagli accenti delle improvvisazioni musicali, animano i gesti ciclici, eterni delle loro mal-azioni, →CORRERE, segare il ponticello, correre, salire sul tetto, scrollare l'albero, correre, forare un sacco, saltare giù dal camino, correre e ancora correre, in fuga dal loro destino di →MORTE, quella morte che si chiama (l'inganno della) maturità, quella morte che avrebbe fatto di Pippo e Peppo Pecouchete e Bouvard, quella

morte cui sfuggono morendo... Il primo gioco è un → ESERCIZIO sulla figura della croma seguita da semiminima accentata, sforzata, e coronata, in salto discendente. Ogni musicinfiante esegue questa figura percuotendo il suo oggetto o strumento, il numero di volte che vuole (mutandone ad arbitrio, intensità e velocità). Il secondo gioco è un esercizio sulla nota sol. Ogni musicinfiante suona un sol sul suo strumento, scegliendone liberamente (per la durata che decide) l'intensità, l'articolazione (ribattuto, crescendo, diminuendo naturale di rilascio,...), la fioritura (abbellimento, trillo ascendente, discendente,...). Il terzo gioco è un esercizio sulla costruzione di accordi di tre suoni. Ogni musicinfiante interpreta una nota a sua scelta, accentandola e lasciandola decadere in decrescendo almeno fino a quando non sia stata completata una triade; il direttore non potrà dare un nuovo attacco fino al tacere di una delle tre parti. Il quarto gioco è un esercizio sul continuum. Ogni musicinfiante suonerà, il più velocemente possibile, una sequenza variabile di intervalli, ascendenti o discendenti, ripetuti o cangianti, generati da un'unica (e personale) nota perno (la stessa scelta nell'esercizio precedente). Il quinto è un esercizio sulle hemiolie. Come nel primo, i musicinfianti percuotono gli oggetti e strumenti, per ripetere differenti sequenze di figure ritmiche in tre quarti (tre semiminime, due semiminime puntate, sei crome accentate a due, sei crome accentate a tre, oppure tre minime, su due battute). Gli attacchi del bambino direttore mantengono (nella sezione iniziale e terminale) la sincronizzazione del tactus (sfasato progressivamente nella sezione centrale). Il sesto gioco è un esercizio sugli accenti mobili. Ogni musicinfiante ripete continue, veloci e sussurrate, sequenze scalari (minori o maggiori, ascendenti o discendenti, di lunghezza variabile, da due a dieci note), generate da una stessa nota perno accentata, senza poter smettere se non per i

respiri fisiologici che sfasano l'iniziale sincronizzazione delle parti. Quando tutti gli strumenti sono entrati, la loro furiosa improvvisazione in baluginante, pulviscolare trompe-l'oreille sonoro si sovrappone per la prima (e unica volta) al recitarcanto di Pippo e Peppo, che intonano i versi del Prologo, sulla stessa melodia dall'Epilogo, ripresa fino alla violenta chiusa finale del gioco. Il bambino direttore trasforma la ligettiana polifonia metrica dei musicinfanti, senza soluzione di continuità, in una grottesca parossistica (parodia di) fuga, sul soggetto mozartiano della dongiovannesca pseudomorale di questo è il fin, interpretato da tutti i musicinfanti della cittorchestra, ciascuno a partire dalla nota perno del suo continuum, scegliendone liberamente velocità e dinamica, e ripetendolo in accelerando sempre più stretto (in corsa sempre più folle, e disperata forse, o liberatoria come adolescenti di Godard, come per i disegni animati di Pippo e Peppo). Ora il bambino direttore si avvicina al bambino lettore. Si riunisce a lui, ritorna in lui, lasciandolo di nuovo solo. Il bambino si alza, come sacerdote di un suo misterioso rituale, solleva lentamente il libro verso la scena, in modo che tutti possano vederlo. Lo chiude con violenza, che spegne tutte le luci, all'improvviso, fa tacere tutti gli strumenti. I musicinfanti ritornano, nella posizione dell'inizio, immobili, addormentati (pronti a ricominciare da capo, alla sua, tua, prossima lettura?). Nel silenzio, Pippo e Peppo, scendono dai loro banchi, nascondono la scena, richiudendo i lembi strappati del lenzuolo; sul ritmo del primo esercizio, croma semiminima accentata, iniziano il solitario, fragoroso, irridente, irriverente, applauso, a loro stessi rivolto.

L'operina è dedicata a Giorgio, maître d'ecole buissonnière...

4. casi (encoreS)



Jean Vigo, Zéro de conduit

città

«Nella geografia di queste avventure, le due città dell'isola sono dirimpettaie e insieme reciprocamente invisibili [...] paragonata con l'altra città dell'isola, losca e virtuosa, provinciale e imprecisa, la città del Paese dei Balocchi ha qualcosa della metropoli [...] è unica; forse un luogo allegorico, uno dei centri di questo universo. È il luogo altro e discontinuo, quello che non può essere né progettato né costruito da esseri umani [...] qui si raccolgono e si depositano tutti i sogni costruiti dalla delusa mitomania infantile e sul suicida rifiuto di morire dell'adolescente. Le estasi terribili e leggere dei ragazzi sono esplose, e il grande corruttore ha costruito per accoglierli una città [...] la Città non pare conoscere alcuna forma di autorità, di restrizione [...] qualcuno tiene d'occhio, e minutamente, tutto ciò che avviene, e segue con taciturno interesse la sorte dei suoi abitanti», Giorgio Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, 1977.

- colpevole** «E l'infanzia è sempre colpevole. La Santa Infanzia!», Roger Vitrac, Victor ou Les enfants au pouvoir, 1928.
- correre** «La banda inferna si divideva, correva, s'arrampicava, s'accucciava, sogghignava facendo smorfie, seminando il panico», Jean Cocteau, Les enfants terribles, 1929. «In termini letterari, la storia è sempre 'storia di una disubbidienza'; presuppone un errore, una diserzione dalla norma, una condizione patologica. [...] Per sfiorare i significati sempre più periferici occorre viaggiare, percorrere spazi, pellegrinare, fuggire; occorre perdersi, smarrire il nome, dissociarsi dalla socievolezza. Ogni qual volta le parole, coagulate in racconto, si fermano, il racconto da raccontare è andato oltre, e occorre inseguirlo, e trovarlo sempre nel momento in cui è in movimento, in fuga, così dissolto da non sembrare che possa essere né pronunciato né letto», Giorgio Manganelli, Pinocchio: un libro parallelo, 1977.
- esercizi** «In quinta, la forza che si risveglia è ancora sottomessa ai tenebrosi istinti dell'infanzia. Istinti animali, vegetali, dei quali è difficile sorprendere l'esercizio, perché la memoria non li conserva più del ricordo di certi dolori e i ragazzi tacciono quando arrivano gli adulti», Jean Cocteau, Les enfants terribles, 1929. «La gente ci dice: —Figli della strega! Figli di puttana! Altri dicono: — Imbecilli! Canaglie!

Carogne! Merdosi! [...] Quando sentiamo queste parole, i volti ci diventano rossi, le orecchie ronzano, gli occhi bruciano, le ginocchia tremano. Non vogliamo più arrossire né tremare, vogliamo abituarci agli insulti, alle parole che feriscono. Ci sediamo a tavola, in cucina, uno di faccia all'altro e, fissandoci negli occhi, ci diciamo parole sempre più atroci [...] fino a che non restiamo indifferenti. Poi ci sono le parole antiche. Nostra Madre ci diceva: – Piccoli miei ! Amori miei ! Gioie! Quando ricordiamo queste parole, gli occhi si riempiono di lacrime. queste parole, dobbiamo dimenticarle [...] ricominciamo l'esercizio in un altro modo. Diciamo – Piccoli miei ! Amori miei ! A forza di ripeterle, le parole perdono a poco a poco il loro significato e il dolore che portano con sé s'attenua», Agota Kristof, *Le Grand Cahier*, 1986.

franti

«È la mia festa, compio nove anni, tutti sono riuniti intorno a me nella gioia, per benedirmi paternamente e io faccio piangere mia madre, do grattacapi al miglior padre del mondo, avveleno la vita della signora Magneau, provo la pazzia del suo sventurato marito, mi faccio beffe dell'esercito francese. Alla cameriera, attribuisco non so quali compiacenze. Finanche Esther, la cara bambina, che trascino in questo fango. Ah! Ma insomma chi sono? Sono trasfigurato? Non mi chiamo più Victor?», Roger Vitrac, *Victor ou Les enfants au pouvoir*, 1928. «Tutto ciò che è riso e cattiveria in Franti altro

non è che negazione di un mondo dominato dal cuore, o meglio ancora di un cuore pensato a immagine del mondo in cui Enrico prospera e si ingrassa», Umberto Eco, *Diario minimo. Elogio di Franti*, 1962. «Ogni grande ritrattista della cattiveria genera fatalmente diffidenza e sospetto, perché non è facile definire il punto oltre il quale la denuncia del male [...] trapassa nella compiacenza, nella segreta complicità col male raffigurato», Claudio Magris, *Il mondo senza infanzia di Wilhelm Busch*, 1974. «Se non ci fosse Franti! Se non l'avessi mai scoperto. Ma c'era: e non stava a me, povero amanuense, occultarlo. Franti è il serpente nell'Eden; è la coscienza del male e del bene; è la ribellione, la bestemmia, il furore, in quel mondo così garbato, così abituale, così languoroso. [...] Ora io so di dover essere riconoscente a Franti: non fosse per lui, io sarei ancora perduto, naufragato in quel mio sogno nevrotico e morbido, tra tutti quei funeralini puerili, e quelle lacrime da giocattolo. [...] Se Franti fosse l'eroe dei racconti mensili, non si sarebbe mescolato con quei soldati ingenui a fare la Patria, non sarebbe andato fino alle Ande per salvare una madre dalla dubbia moralità, avrebbe lasciato perire tra i flutti la fanciulla incontrata sul bastimento; avrebbe derubato Garrone e spogliato la salma della maestrina dalla penna rossa... Pensi che libro ne sarebbe uscito! [...] Franti era un califfo, un gangster, un Ravailac, era finito a Torino ma il suo mondo era quello dei geni malefici, dei demoni d'abisso; ma era coerente, vede,

assolutamente coerente. Era un gigante. Io ne avevo paura, molta paura [...] era lui, il mio onesto Giuda, quello che, solo, mi diceva la verità sulla guitteria dei miei sentimenti: e, per ripetermi, dovrò dire che ero uno sciocco, un vile, e che non potevo che rifiutarmi di ascoltare quello che la parte più nobile di me, la parte Franti, mi sussurrava nelle sue estasi di male» Giorgio Manganelli, A e B. De Amicis, 1975.

giochi

«Il gioco delle vacanze [...] terrorizzare con una smorfia brusca le gracili ragazzine [...] Elisabeth e Paul abbozzavano un sorriso che terminava in spaventosa smorfia. La ragazzina, sorpresa, voltava la testa. Ripetute esperienze la demoralizzavano e la portavano al pianto. Si lamentava con la madre. La madre guardava la tavola. Subito Elisabeth sorrideva, le sorrideva e la vittima, spintonata e schiaffeggiata, non si muoveva più. Una gomitata marcava il punto, una gomitata complice che portava a folli risate [...] Un altro piacere [...] il furto [...] senza lucro o gusto del frutto proibito. Bastava morire di paura. I ragazzi uscivano dai magazzini dove entravano con lo zio, le tasche piene d'oggetti senza valore e che non potevano servire a niente. La regola vietava di prendere oggetti utili [...] Gli esseri singolari e i loro atti sociali sono il fascino d'un mondo plurale che li espelle. Ci si angoschia per la velocità acquisita dal ciclone in cui respirano queste anime tragiche e leggere. Tutto comincia con delle

- bambinate; inizialmente non ci si vede che un gioco», Jean Cocteau, *Les enfants terribles*, 1929.
- morte** «Primo, sto morendo, secondo, perché bisogna che muoia. È destino dei bambini precoci, la cui precocità confina con il genio. È destino dei bambini geniali. [...] Muoio di morte», Roger Vitrac *Victor ou Les enfants au pouvoir*, 1928. «La delinquenza è la condizione naturale della età di mezzo; ma può esserci una delinquenza sciocca, una delinquenza grandiosa: questa è sempre di estrazione infantile. Per questo, tra l'altro, io ho sempre provato uno schietto piacere ad assistere ad una morte infantile, mi eccita e mi fa scrivere cose che reputo non indecorose...», Giorgio Manganelli, *A e B. Dickens*, 1975.
- provincia** «[Il mondo di Wilhelm Busch] è un mondo unilaterale e unidimensionale in cui regnano incontrastati la malizia, il cinismo e il riso. [...] Il vuoto, lo squallore e la miseria della società tedesca postquarantottesca, progressivamente depauperata d'ogni ideale e d'ogni slancio innovatore e chiusa in un isolamento provinciale malinconico e prepotente, bizzarro e piccino», Claudio Magris, *Il mondo senza infanzia di Wilhelm Busch*, 1974.
- riso** «Non rido, sghignazzo. Il Bambino Terribile, Il Padre Snaturato, La Buona Madre, La Moglie Adultera, Il Cornuto, Il vecchio Ba-

zaine. [...] Esther, abbiamo smesso di ridere?»», Roger Vitrac, *Victor ou Les enfants au pouvoir*, 1928. «Ma – strano a dirsi – la Negazione assume i modi del Riso. [...] In realtà il ridente – o il sogghignante – altro non è che il maieuta di una diversa società possibile. Per cui bene aveva fatto Baudelaire a identificare il Riso con il Diabolico ed a vedervi il principio del Male. [...] Chi ride è malvagio solo per chi crede in ciò di cui si ride. Ma chi ride, per ridere, e per dare al suo riso tutta la sua forza, deve accettare e credere, sia pure tra parentesi, ciò di cui ride, e ridere dal di dentro, se così si vuol dire, se no il riso non ha valore. Ridere del piegabaffi, oggi, è un gioco da ragazzi; ridete dell'usanza di radersi, e poi discuteremo», Umberto Eco, *Diario minimo. Elogio di Franti*, 1962. «[Il riso di Max e Moritz] al pari di ogni riso, anch'esso è il ricordo – come dirà Canetti – della bocca della fiera, che si apre sulla sua preda atterrata. Il linguaggio di Busch si fa secco e meccanico, d'una scattante scansione onomatopeica che sembra imitare la morsa di una tenaglia e che diviene comicità, inumana come tutto ciò che è assolutamente puro; diviene una smorfia che rivela il continuo balletto della crudeltà», Claudio Magris, *Il mondo senza infanzia di Wilhelm Busch*, 1974.

rito

«I ragazzi, questi grandi commedianti sanno coprirsi di aculei come una bestia o armarsi di paziente dolcezza come una pianta e non

divulcano mai gli oscuri riti della loro religione. A stento, sappiamo che esige trucchi, vittime, giudizi sommari, spaventati, supplizi, sacrifici umani. I dettagli restano nell'ombra e i fedeli possiedono un loro linguaggio che impedirà comprenderli se per caso li si ascoltasse senza essere visti», Jean Cocteau, *Les enfants terribles*, 1929.

sguardo

«Insomma ho bisogno dell'ottica distorta e magnifica di un occhio infantile. C'è nella storia di ogni essere umano un momento orribile e inavvertito, nel quale lo sguardo si semplifica [...] La sorte ha voluto che quella imperfezione dello sguardo di cui si parlava a proposito dei bambini non mi sia mai venuta meno; questo mi ha consentito di diventare un decoroso scrittore...», Giorgio Manganelli, *A e B. Dickens*, 1975. «[Zéro de conduite] assume i punti di vista rovesciati, sbilenchi – cattivi anche, senza volontà di accordo col mondo – dei ragazzi, di quelli a cui Skolimowski voleva affidare il cinema [...] con Vigo il cinema è già la mano dei ragazzini, capace di lanciare un sasso, e poi di dare una carezza infinita, di quelle che fanno piangere», Enrico Ghezzi, *Paura e desiderio*, 2001.

INDICE

<i>Lettera agli artefici di questo libro</i>	7
PIPPO E PEPPPO	19
Postfazione	
<i>Quel che sapeva Peppo (o Pippo?) ovvero come cantano i bambini cattivi (?) (tre appunti e un glossario per un'operina potenziale sul testo di Giorgio Caproni) di Nicola Ferrari</i>	69

Di questo volume stampato in caratteri Rialto
su carta Palatina delle Cartiere Fedrigoni
sono state tirate 99 copie
numerate da 1/99 a 99/99
e 10 copie da 1/X a X/X per l'Editore

Esemplare n°

FOTOCOMPOSIZIONE: TYPE
STAMPA: TIPOGRAFIA SANT'ANNA SRL
MAGGIO 2022