

Oblío

Osservatorio Bibliografico della Letteratura
Italiana Otto-novecentesca

Anno VII, numero 25

Primavera 2017

OBLIO – Periodico trimestrale on-line – Anno VII, n. 25 – Primavera 2017

sito web: www.progettoblio.com e-mail: info@progettoblio.com

ISSN: 2039-7917

Publicato con il contributo e sotto gli auspici della
MOD
Società italiana per lo studio della modernità letteraria

Direttore: Nicola MEROLA

Direttore responsabile: Giulio MARCONE

Redazione: Laura ADRIANI, Saverio VECCHIARELLI

Amministratore: Saverio VECCHIARELLI

Realizzazione Editoriale: Vecchiarelli Editore S.r.l.

Comitato dei referenti scientifici:

Silvia ACOCELLA, Gualberto ALVINO, Alberto CADIOLI, Simona COSTA, Iliara DE SETA, Franco D'INTINO, Lucio FELICI, Enrica Maria FERRARA, Rosalba GALVAGNO, Antonio Lucio GIANNONE, Paola ITALIA, Giuseppe LO CASTRO, Valeria MEROLA, Elisabetta MONDELLO, Daniele PEGORARI, Pierluigi PELLINI, Ugo PEROLINO, Elena PORCIANI, Giancarlo QUIRICONI, Carlo SANTOLI, Fulvio SENARDI, Teresa SPIGNOLI, Beatrice STASI, Dario TOMASELLO, Caterina VERBARO, Marianna VILLA

VECCHIARELLI EDITORE S.R.L.

Piazza dell'Olmo, 27 – 00066 Manziana (Rm)

Tel/Fax: 06 99674591

Partita IVA 10743581000

Iscrizione C.C.I.A.A. 10743581000 del 13/01/2010



VECCHIARELLI EDITORE

Elenco Recensori Oblio VII, 25

Gualberto ALVINO
Roberta BISCOZZO
Alice BORALI
Virna BRIGATTI
Sofia CANZONA
Giovanni CAPECCHI
Loredana CARDASSI
Paolo CHERCHI
Vittorio CRISCUOLO
Antonio D'AMBROSIO
Sandro DE NOBILE
Angelo FÀVARO
Vincenzo FRUSTACI
Enrica Maria FERRARA
Claudio GIOVANARDI
Loredana LA FORTUNA
Toni MARINO
Renato MARVASO
Maurizio MASI

Francesca MEDAGLIA
Giacomo MICHELETTI
Maria Chiara MORIGHI
Ilaria MUOIO
Simona ONORII
Giuseppe PANELLA
Ugo PEROLINO
Davide PETTINICCHO
Isabella PINTO
Novella PRIMO
Elena PORCIANI
Cecilia SPAZIANI
Dario TOMASELLO
Lorenzo TOMMASINI
Silvia TOMMASO
Katia TRIFIRÒ
Carolina TUNDO
Caterina VERBARO
Marianna VILLA

Nella sezione Saggi e rassegne compaiono scritti di Francesco BAUSI, Antonio DI SILVESTRO, Rosalba GALVAGNO

Gli articoli pubblicati da «Oblio» sono stati sottoposti alla peer review

I revisori anonimi di «Oblio» per il 2016 sono stati Patrizia Bertini Malgarini, Angelo R. Pupino e Mario Sechi. Loro vada il nostro più sentito ringraziamento.

Indice

Editoriale	p. 2
Saggi e rassegne	p. 4
Recensioni	p. 47
Indice completo dei Saggi e delle Recensioni	p. 172

Rosalba Galvagno

Carlo Muscetta*

Sono stata incuriosita da Carlo Muscetta ancor prima del nostro effettivo incontro. Non perché ne avessi letto gli scritti, ma perché ne avevo sentito parlare durante il mio ultimo anno di liceo da alcuni giovani universitari che organizzavano nella mia città le gloriose serate del CUC (Centro Universitario Cinematografico), alle quali ebbi la *chance* di partecipare. Le gesta del professore di sinistra e anticonformista, venuto da Roma a occupare la cattedra di letteratura italiana nella Facoltà di lettere di Catania ed esaltato nei racconti di quanti, anche uditori liberi, frequentavano le sue lezioni, mi predisposero favorevolmente all'appuntamento con colui che sarebbe diventato il mio Maestro. L'incontro fu infatti segnato da una immediata reciprocità. Ma dal professore appresi più l'amore profondo per la letteratura, che non la passione ideologica che caratterizzava il suo ritratto pubblico di allora, nonostante anch'io fossi stata inevitabilmente travolta dall'illusione rivoluzionaria. Ho preferito pertanto qui riunire solo alcuni interventi rivolti piuttosto al lavoro del critico letterario, all'appassionato lettore dell'Ariosto segnatamente, ed anche al fine traduttore, come le belle versioni da Molière e da Victor Hugo, meno note rispetto alla celebre e fortunata traduzione delle *Fleurs du mal*.¹

Ariosto, *Il Furioso*

Ho avuto modo di accostarmi a Ludovico Ariosto, in particolare al *Furioso*, in occasione della preparazione al mio primo esame di letteratura italiana sostenuto con Carlo Muscetta nel periodo caldo della contestazione sessantottina. Anche se, come tutti gli studenti della mia generazione, avevo già letto brani del *Furioso*, fu quello per me il primo vero incontro col capolavoro dell'Ariosto. La critica che doveva accompagnare la lettura del poema si limitava al saggio introduttivo di Lanfranco Caretti nell'edizione einaudiana del *Furioso* del 1966, al mitico saggio crociano del 1917² e all'*Introduzione* dello stesso Muscetta all'*Ariosto* nella celebre antologia del

* Già apparso in *I maestri e la memoria*, a cura di Beatrice Alfonzetti e Novella Bellucci, Roma, Bulzoni, 2014.

¹ Il saggio raccoglie tre interventi difficilmente accessibili che la benvenuta iniziativa di Beatrice Alfonzetti mi ha consentito di riprendere con alcune revisioni e modificazioni: R. GALVAGNO, *L'"Ariosto" di Carlo Muscetta*, in *Ritratto di Carlo Muscetta* (Avellino, 6-8 aprile 2005), Avellino, Elio Sellino Editore Srl, 2007, pp. 269-288; EAD., *Tartufo o l'impostore. Presentazione e traduzione di Carlo Muscetta*, Valverde, Il Girasole Edizioni, 2006; EAD., *Antologia minima di V. Hugo (nella traduzione di Carlo Muscetta)*, in «IL 996», VII, 2009,1, pp. 127-34. La vasta bibliografia degli scritti di C. Muscetta è stata curata, con la collaborazione di E. Frustaci, da R. M. Monastra, in appendice a C. MUSCETTA, *Il giudizio di valore. Pagine critiche di storicismo integrale*, Roma, Bonacci, 1992, pp. 145-165; è stata successivamente pubblicata, con aggiornamenti, in C. MUSCETTA, *Letteratura militante*, Prefazione di R. Luperini, Napoli, Liguori, 2007, pp. 315-332. Importa inoltre ricordare l'autobiografia di C. MUSCETTA, *L'erranza. Memorie in forma di lettere*, Valverde, Il Girasole Edizioni, 1992, riedita con una Introduzione e a cura di S. S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2004.

² B. CROCE, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1920, ora in ID., *Ariosto*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1991.

Parnaso Italiano.³ Durante gli esami ebbi modo di fare le lodi non soltanto del poema ariostesco, ma anche dell'approccio critico storicistico che considerai allora come un vivificante bagno della letteratura nella realtà soggettiva e storica del poeta. Fu il primo passo, decisivo, per approfondire ulteriormente, incoraggiata dal professore, lo studio della letteratura in direzione teorica e psicoanalitica. E, a proposito della validità più o meno duratura delle differenti letture e interpretazioni dei testi letterari, ricordo che Muscetta, sempre durante quel fatidico esame, intervenne a moderare il mio romantico entusiasmo per quella che consideravo come l'ultima e forse l'unica interpretazione giusta del *Furioso*, affermando che anche la critica è sottoposta agli inevitabili mutamenti delle diverse prospettive storiche e smorzando così il mio bisogno di assoluto.

Questo aneddoto può costituire la giusta premessa al saggio di Muscetta sull'*Ariosto*, che risale al 1962, nel quale a essere egemone, sul piano teorico-critico, è la nozione di realtà non ancora precisatasi in quella di storicismo integrale. Quella nozione di realtà che ha costituito, secondo la polemica definizione di Antoine Compagnon, la *bête noire* della teoria letteraria.⁴ Agli albori degli anni Sessanta del secolo scorso, in Italia e nell'ambito di una comunità critica dalle forti implicazioni ideologiche e politiche, il credo teorico era il realismo, come del resto anche altrove, penso in particolare alla Francia dove l'articolo di Roland Barthes, *Nuovi problemi del realismo*, vede la luce nel 1956, per non dire de *Il grado zero della scrittura* del 1953 col quale il futuro semiologo rivendicava ancora una nozione sociale e storica di «scrittura» contrapposta all'individualità dello «stile».⁵

Ora, bisogna ricordare che il realismo critico, per quanto fortemente connotato ideologicamente, non ha mai messo in secondo piano, almeno nelle sue manifestazioni più alte, lo specifico letterario dei testi. Esso privilegia certo la dimensione etica del testo («storicamente parlando, il realismo – scriveva Barthes nel '56 – è un'idea morale») ma sempre e necessariamente filtrata dallo stile, cioè, in definitiva, dal linguaggio. Basti qui ricordare uno dei sommi esempi della critica realistica europea, Erich Auerbach col suo monumentale *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, il cui sottotitolo nell'originale tedesco recita più esattamente *La rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale*, come è stato letteralmente tradotto nell'edizione francese del 1968.⁶

³ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso, le Satire, i Cinque canti e una scelta delle altre opere minori*, a cura di C. Muscetta e L. Lamberti, Torino, Einaudi, 1962, voll. II. L'introduzione col titolo *Ariosto dalle «Satire» al «Furioso»*, to. I, pp. VII-XXVI, dalla quale si cita indicando il numero di pagina tra parentesi nel corpo del testo, è stata successivamente riedita in C. MUSCETTA, *Per la poesia italiana. Studi, ritratti, saggi e discorsi*, voll. II, Roma, Bonacci, 1988, to. I, pp. 105-21.

⁴ Cfr. A. COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino, 2000 (ed. or. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998).

⁵ Cfr. R. BARTHES, *Nouveaux problèmes du réalisme* in «Documents», Luglio 1956. Trad. it. in ID., *Scritti. Società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 1998, pp. 345-48. ID., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953. Trad. it., *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 3-64.

⁶ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956; ed. or. *Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, A. Francke, 1946; trad. fr., *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Parigi, Gallimard, 1968.

Il realismo, al quale la lettura dell'Ariosto di Muscetta è improntata, è ancora quel realismo che deriva dalla lunga e ininterrotta tradizione mimetica aristotelica,⁷ aggiornata e integrata attraverso De Sanctis, Croce e Gramsci. Alla luce perciò di questa nuova e antichissima categoria della realtà, che percorre gran parte della critica coeva al saggio qui preso in esame - si pensi allo stesso citato Lanfranco Caretti -, Muscetta rivisita il capolavoro dell'Ariosto non trascurando di metterlo in rapporto con i giovanili componimenti in latino, con alcuni richiami alle *Rime*, con le *Satire* e anche con le *Commedie* e, sul piano della tradizione storico-letteraria, con le opere della nostra letteratura umanistica che hanno preceduto il poema ariostesco, che resta l'oggetto principale di indagine del critico. Il quale, oltre al contesto propriamente letterario, adduce anche delle notazioni biografiche e più ampiamente storiche, per surrogare la sua interpretazione derivante innanzi tutto da una lettura puntuale del poema citato in alcuni passaggi cruciali, con cui egli particolarmente dialoga. Ricorda, ad *incipit* del suo saggio, che Ariosto si dedica all'*Orlando Furioso* nella pienezza della sua esperienza umana e fantastica, fra i 30 e i 40 anni:

Suggellando il capolavoro amorosamente ritoccato sino alla sua terza edizione, che terminò qualche mese prima di morire, il poeta si era lasciato indietro le illusioni umanistiche della giovinezza latina, (cominciata a vent'anni con l'idilliaca ode a Filiroe, un sospiro «de vita quieta» mentre Carlo VIII invadeva l'Italia). Ma aveva anche avuto la forza critica di mettere da parte i versi della vecchiaia precoce, quei cinque canti senza sorriso, scritti con ispirazione e intonazione ormai estranea al capolavoro e che sono come il riflesso di quella tempesta che, fra la battaglia di Pavia e il crollo della Repubblica di Firenze, segnava la fine del Rinascimento (p. VI).

Di questa appendice «senza sorriso» il critico riporta quindi le malinconiche ottave 34-36 del II canto (pp.VII-VIII). Ariosto si era adattato a fare il «cavallaro» e perfino il cortigiano da camera senza mai comunque, continua Muscetta, cedere alla sua dignità, ricomperando anzi la vita col suo poema, restituendole così tutti quei valori essenziali di cui l'arte era il supremo:

Questa vita della sua vita egli l'aveva difesa dagli assalti della Fortuna, [...] tutto rivolto a conseguire la più alta coerenza stilistica del suo poema, secondo la solenne promessa fatta ai lettori:

[forse ch'] ancor con più solerti studi
poi ridurrò questo lavor perfetto.
Fur., 3, 4, 3-4 (p. VIII).

La biografia del Catalano⁸ «magistralmente accertata con indagini oggettivamente storiche», riscatta il poeta dalla doxa del «pover uomo» che anche De Sanctis in qualche modo aveva accolto anche se, nelle lezioni zurighesi, accennerà ad una tensione drammatica presente in quello spirito «gioviale» che fu Ludovico Ariosto. Muscetta si ricorderà, come vedremo, di questa desanctisiana tensione drammatica. L'equivoco del «pover uomo» pare sia nato da una certa lettura delle *Satire*, abbassate a documento biografico e che lette con più attenzione rivelano invece:

⁷ Importa ricordare che Muscetta è stato il fondatore di una rivista intitolata «Mimesis», di cui è uscito il Quaderno 1 di critica e storia letteraria (giugno 1968, Niccolò Giannotta Editore).

⁸ M. CATALANO, *Vita di Ludico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, voll. II, s.e., Genève, 1930-1931.

quel dominio ironico non soltanto dei propri casi, ma di tutta la contemporanea realtà storica, per cui egli e come uomo e come scrittore evitò la sorte di «cicale scoppiate»⁹ che attende innumerevoli scrittori d'ogni tempo, nel paradiso lunare dell'alienazione, visitato dal suo Astolfo. [...] Disposto a recitare in questa commedia fastosa di un'età al tramonto la parte che gli assegnò la sorte, egli l'accettò come il male minore, senza gesti ribelli che sarebbero stati velleitari e inconcepibili, quando l'alternativa era di andare in giro

[...] a questo e a quel del volgo
accattandosi il pan come mendico
Satira III, *A Messer Annibale Malagucio*, v. 26.

Ma il suo ideale pratico non fu quello umiliato del «pover uomo», bensì quello dignitoso dell'«uomo da bene» che abbia conto dell'onore suo,

ma tal che non divenga
ambizione, e passi ogni misura.
Ivi, vv. 257-258 (pp. IX-X).

Prima di passare all'analisi del *Furioso*, Muscetta si sofferma ancora sulla Satira III citando in particolare un luogo dell'epistola dove si manifesta nel più alto grado la saggezza dell'Ariosto: «in quei versi dove favoleggia con incantevole tono disincantato del monte dalla cui cima i primi ingenui abitatori della terra credevano di raggiungere la luna» (p. X).

Questi versi servono al critico per introdurre il *Furioso*, il grande poema mosso dalla «mitica Fortuna»:

Ciò che mette in movimento la materia del *Furioso* è, come in questa simbolica storia perenne del genere umano, sempre la mitica Fortuna, possente come una dea e volubile come una donna, invisibile in sé, ma che riflette la luce del suo sorriso ironico anche quando non è «ingiuriosa» sul volto degli uomini e dell'universo, i cui avvenimenti sono molto più spesso la negazione (o quantomeno la deviazione) anziché l'adempimento dei desideri, dei propositi e dei disegni individuali (pp. X-XI).

La Fortuna è forse la figura emblematica del poema la cui «anima»¹⁰ è così difficile da afferrare. Hai un bel fare buoni propositi, la fortuna è sempre lì a cambiar le carte in tavola, a produrre addirittura l'opposto di quel che desideri e che ti attendi. Questa Fortuna ironica e non necessariamente ingiuriosa è precisamente «beffarda», riserva e rivela cioè agli eroi travolti nel suo vortice il rovescio dei loro propositi, dei loro sogni, delle loro illusioni. Per cui Muscetta individua e distingue nel poema:

Le serie negative e quelle positive delle azioni individuali [che] si alternano nella vita di molti personaggi, o fanno contrappunto di un destino a quello d'un altro, e magari del destino di un intero campo a quello del campo avverso:

⁹ «Ami d'oro e d'argento appresso vede/in una massa, ch'erano quei doni/che si fan con speranza di mercede/ai re, agli avari principi,/ai patroni./Vede in ghirlande ascosi lacci; e chiede,/et ode che son tutte adulazioni./Di cicale scoppiate imagine hanno/versi ch'in laude dei signor si fanno.» (*Fur.*, 34, 77, 7-8)

¹⁰ È I. Calvino a parlare di anima ariostesca a proposito di Astolfo: «uno dei centri motori del poema ma [che] perde quel tanto di connotati psicologici che aveva nell'*Innamorato*. Mai che ci riveli nulla di sé, di cosa pensa e cosa sente, eppure – anzi, forse proprio per questo – l'anima ariostesca (questa presenza che non si lascia mai acchiappare e definire) è riconoscibile soprattutto in lui, esploratore lunare che non si meraviglia mai di nulla, che vive circondato dal meraviglioso e si vale di oggetti fatati, libri magici, metamorfosi e cavalli alati con la leggerezza d'una farfalla ma sempre per raggiungere fini di pratica utilità e del tutto razionali.» In L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di L. Caretti, Presentazione di I. Calvino, Torino, Einaudi Tascabili, 1992, p. XXXVII.

Vedeasi or l'uno or l'altro ire e tornare,
 come le biade al ventolin di maggio,
 o come sopra 'l lito un mobil mare
 or viene or va, né mai tiene un viaggio.
 Poi che Fortuna ebbe scherzato un pezzo...

Fur. 16, 68, 3-7

[...]

Si vede per gli esempi, di che piene
 Sono l'antiche e le moderne istorie,
 che 'l ben va dietro al male, e 'l male al bene,
 e fin son l'un de l'altro e biasmi e glorie...

Fur., 45, 4, 1-4

Ecco, assai probabilmente il «succo» di tutto il romanzo, che riassorbe in sé ogni residua fede nel governo provvidenziale delle vicende umane, storiche o presentate come storiche, e quindi da divinizzare e razionalizzare (lo scontro del mondo cristiano con quello maomettano, le nobilissime ascendenze di casa d'Este) (pp. XI-XII).

Infatti il meraviglioso ad esempio che interviene nell'episodio dell'Arcangelo Michele (*Fur.*, 14, 70) e il romanzesco che interviene nel continuo differimento delle predestinatissime nozze dei fondatori di casa d'Este (*Fur.*, 45, 102)

hanno la funzione strutturale di risolvere e diseroicizzare ogni azione epica, nell'ironia perpetua che la Fortuna oppone ad ogni volontà, sovrumana o umana che sia. Questo modo di concepire il poema cavalleresco, benché esso fosse nato come una «gionta» dell'*Innamorato*, era del tutto nuovo nel suo contenuto.

Non basta dire che il Furioso fosse un romanzo rinascimentale, se non si aggiunga che la sua ispirazione era contemporanea di una realtà che nel giro di alcuni lustri fu percorsa da un moto perpetuo di alterne vicende. Ricordate la «pittura profetica» che Merlino aveva dipinto aiutandosi con un suo magico libro? I suoi affreschi storici richiamano alla mente del lettore da quale presente fortunoso fosse stata messa in movimento la fantasia dell'Ariosto. Vedete... Ecco... Vedete...

Ecco Fortuna come cangia voglie...

Fur., 33, 5

Chi crede che queste pitture abbiano un semplice fine d'ornamento encomiastico, riduce l'Ariosto a cicala scoppiata e s'impedisce la comprensione della durata vitale di questo suo poema, che come ogni opera d'arte sarebbe sopravvissuto solo perché affondava le sue radici in una realtà effettuale e concreta. Nel suo poema fantastico il sogno non poteva escludere il reale, se voleva rispettare l'integrità della condizione umana, così come la necessaria pazzia di ogni passione:

A che condizione, occhi miei, sète,
 che chiusi il ben, e aperti il mal vedete?

Fur., 33, 62, 7-8

L'amore della realtà non sfugge a siffatta condizione.

Trasfigurare la realtà in sogno e contemplare i sogni con occhi attentamente vigili, era un accogliere in sé questo flusso indefinito del bene nel male e del male nel bene, senza pretendervi una ragione provvidenziale, ma accettandolo per quel che è, flusso dei valori e disvalori dell'uomo, dei suoi ideali così difficili da realizzare, delle sue irredimibili passioni. [...]

La vita per l'Ariosto

gli è come una gran selva, ove la via
 conviene a forza, a chi vi va, fallire:
 chi su chi giù, chi qua chi là travia.

Fur., 24, 2, 3-5 (pp. XIII-XIV)

Ho scelto di citare ampiamente questa pagina perché contiene una delle più importanti affermazioni teoriche dello storico della letteratura che è stato Carlo Muscetta. E cioè la risposta alla domanda che io stessa avevo avuto modo di rivolgergli: quando un'opera si può considerare una vera opera d'arte, per quali virtù essa, distinguendosi dalle altre, supera la prova del tempo? Ancora oggi continuiamo a porci le stesse domande riguardo alla validità, al canone, alla sopravvivenza dell'opera d'arte, per quanto gli scenari antropologici ed epistemologici stiano sempre più rapidamente cambiando sotto i nostri occhi, al punto che sembra perentiva anche una figura dinamica e imprevedibile come l'ariostesca Fortuna. Forse un novello Ariosto ci dirà quale possa essere l'emblema della nostra civiltà che non sa più cosa farsene delle donne, i cavalieri, l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci imprese... Ma nell'attesa che, secondo il noto motto freudiano, «le cose diventeranno man mano più chiare»,¹¹ fingiamo come gli antichi di credere nella letteratura e di porci quindi la domanda sul suo valore, sul suo senso, sulla sua utilità-necessità, tutte questioni che stavano a cuore a Carlo Muscetta e continuano ad esserlo per ogni umile critico che dedica il suo tempo vitale allo studio della letteratura. Alla domanda dunque su cosa decretasse l'universalità dell'opera d'arte, Muscetta rispose con le stesse parole che ho felicemente ritrovato nel saggio dedicato all'Ariosto. La comprensione della durata di ogni opera d'arte si deve al suo radicamento profondo in una realtà effettuale e concreta. Non sono sicura di aver capito allora il senso preciso di questa affermazione, ma mi rimase impresso, anche se in maniera problematica, che il carattere di universalità dell'opera d'arte deriva dal suo radicato e profondo legame con una realtà che, contingente da una prospettiva storica, è invece, per l'artista, necessaria. Nel corso degli anni questa risposta mi ha sempre accompagnata fino ad assumere il valore di una sentenza. Certo la cosa più difficile, ancora oggi, è la definizione di realtà, sulla quale i critici della generazione di Muscetta avevano una sorta di tacito consenso. Essi intendevano con realtà da un lato la categoria opposta a ideale, dall'altro la realtà storica e biografica dell'Autore. Dunque da un lato una categoria morale e anche filosofica, dall'altra una categoria sociologica. Comunque sia questa realtà è quasi sempre intesa in termini extraletterari o estrinseci, per usare il termine del grande René Wellek, che Muscetta mi fece studiare in uno dei suoi pionieristici corsi di Istituzioni e metodologia di critica letteraria. E la letteratura? la formazione letteraria dell'Ariosto per esempio? Non è una realtà anch'essa? Ora, secondo Muscetta, quest'altra realtà relativa alla formazione culturale, simbolica e linguistica, deve essere quanto più è possibile epurata fino a diventare invisibile perché l'artista possa mantenere o conquistare un rapporto autentico con la realtà effettiva del suo mondo. La tradizione letteraria deve essere digerita e assorbita per produrre un'opera credibile (verisimile), poiché la finzione artistica, anche nella sua dimensione fantastica, magica, meravigliosa, può sembrare vera e reale quanto più si approssima a un ideale di perfezione classica e di semplicità.

¹¹ Si tratta di un motto che Freud soleva citare in preda alla perplessità e perfino allo sgomento che certe cure gli suscitavano.

Accanto alla figura emblematica della fortuna, intimamente legata a questa, agisce nel poema la legge dell'errore alla quale nessuno sfugge. L'errore, precisa Muscetta, non è la condizione della società cavalleresca ma, nell'etica dell'Ariosto, esso è l'essenza ideale dell'uomo. Infatti:

Restituire all'uomo la sua intera libertà di movimenti significava restituirgli la difficile felicità e le inevitabili necessarie infelicità del suo «terrestre paradiso». Le donne e i cavalieri che Dante aveva cacciato dai romanzi nell'inferno e che Boccaccio aveva posto in idilliaca vacanza al riparo dai medievali trionfi della morte nel paradiso borghese di Fiesole, sono rimessi in libertà definitiva. Ciò che «di qua di là di giù di su li mena», non è la tempesta delle passioni tramutatasi per punizione divina in tempesta di pena, ma la loro infinita disponibilità all'avventura che non ci fa disperare s'è avversa o capricciosa (perché questo accade nella maggior parte dei casi umani), ma ci sorprende con infinito piacere e ci fa accettare la convenzione di divinizzarla se ci è favorevole. D'altra parte per l'Ariosto l'avventura è disinteressata, non fa i conti con la mercantile ragione, come in Boccaccio. Nel mondo ariostesco la Fortuna moltiplica il suo ludibrio «di qua di là di giù di su» come suona innumerevole questa iterazione che più frequentemente si riscontra nel poema e ne scandisce il ritmo, secondo un classico artificio della prosodia epica divenuto qui legge di spontaneità e misura del percorso di ogni contraddizione tra le velleità dell'individuo e le mete effettive che egli riesce a conseguire, inserendo la sua azione nella trama infinita degli umani «successi». Un'indelebile illusione di felicità colorisce questi termini del linguaggio delle azioni umane e della divinità che sembra regolarle: in effetti «successo» e «fortuna» avevano un'ambivalenza di significato che ne annulla ogni superficiale interpretazione ottimistica e restituisce alla fantasia quel pessimismo dell'intelligenza necessario a sceverare bene e male nell'ambito di un universo senza più inferni e senza paradisi, dove anzi la stessa prospettiva geocentrica si dilegua allorché Astolfo può osservare la terra dalla luna, primo assoluto di tutti gli astronauti... (pp. XIV-XV).

E con Astolfo, un personaggio «tanto più simpatico per quella sua provvisorietà da cavaliere di complemento» (*ibid.*), ma anche uno dei pochissimi eroi positivi riusciti del poema, viene introdotto l'originale e acuto commento all'inedito oltretomba ariostesco. Muscetta legge e interpreta questo oltretomba secondo il genere canonico del viaggio nell'aldilà e della visione oltremondana e, al tempo stesso, come un ironico capovolgimento del vecchio universo teologale.¹²

Infatti nel deposito di tutte le alienazioni (amorosa, politica, umanistica, religiosa) che è la luna inventata dall'Ariosto, «c'è purtroppo quello di cui gli uomini hanno più bisogno, che non è l'eterno, e non la santità, ma il senno» (p. XV). Prima di «giunger di quel monte in su la cima» (*Fur.*, 34, 48, 2), Astolfo si lascia indietro «un inferno che punisce solo “le donne [femine] spiacevoli e ingrati” (*Fur.*, 34, 13, 2) agli amanti», per salire in un Paradiso che non è più un luogo di santità bensì «deposito aereo di ogni alienazione» (p. XV).

L'aldilà ariostesco contempla anche una sorta di purgatorio, che non è menzionato come tale nel poema. Esso coincide piuttosto con un terrestre paradiso nel quale Muscetta riconosce un luogo della purificazione estetica:

significativo è che in quest'oltretomba visitato da Astolfo il purgatorio è compendiato in giocondo paradiso terrestre, così piacevole col suo clima e coi suoi frutti che rende scusabili Adamo ed Eva, se «fur sì poco

¹² «e con lui [Astolfo] si direbbe che consenta più pienamente la libertà fantastica dell'Ariosto che appunto in sua compagnia manda allegramente il vecchio universo teologale «sozzopra» (p. XV). «Ruine di cittadi e di castella/stavan con gran tesor quivi sozzopra./Domanda, e sa che son trattati, e quella/congiura che si mal par che si cuopra.Vide serpi con faccia di donzella./di monetieri e di ladroni l'opra:/poi vide boccie rotte di più sorti,/ch'era il servir de le misere corti» (*Fur.*, 34, 79).

ubbidienti». (*Fur.*, 34, 60, 8) Il paradiso terrestre di Dante è accolto secondo la trasfigurazione che già ne aveva operato il Poliziano, ispirandosene per i suoi luoghi di voluttuoso idillio. Ma qui, in compagnia di Astolfo, se non m'inganno, vi riconosciamo un luogo di purificazione estetica. È la temperie ideale e come il simbolo figurativo dell'arte stessa di Ariosto, questo suo «terrestre paradiso», dove anche il canto del poeta pone l'accento sulla sostanza qualificativa dell'epiteto:

Una dolce aura che ti par che vaghi
 A un modo sempre e dal suo stil non falli,
 facea sì l'aria tremolar d'intorno,
 che non potea noiar calor del giorno:
 e quella ai fiori, ai pomi alla verzura
 gli odor diversi depredando giva,
 e di tutti faceva una mistura
 che di soavità l'alme nutriva.
Fur., 34, 50, 4-8 e 51, 1-4

Non la *mediocritas* oraziana, ma questa nuova misura rinascimentale governa la poesia del *Furioso*, allontanati gli estremi del paradiso e dell'inferno. Ma, se si dice Rinascimento, bisognerà poi parlare dei più famosi falli delle precedenti ambizioni narrative di stile culto (pp. XVI-XVII).

E a questo punto il critico distingue l'ingegnosità dell'ape di Poliziano e di Sannazaro i quali, pur nelle loro differenze, furono entrambi condizionati dall'alessandrinismo dell'imitazione. L'*epos* non poteva nascere né dalla cristallizzazione delle *Stanze*, né dalla fuga dalla realtà dell'*Arcadia*, e neppure dagli ingenui tentativi dell'*Innamorato*, o dagli assaggi ben più audaci del *Morgante*:

Le mille invenzioni e i mille ricordi di artisti e di poeti confluirono nella «mistura» dell'aura poetica che anima il *Furioso*, riuscirono a diventare un solo respiro, unitario e coerente movimento ritmico di un mai più eguagliato «narrar cantando». ¹³ Se egli riuscì a concepire l'ottava così come la concepì, è perché non poteva fingersi nessuna bellezza, nemmeno quella più astratta e immobile come può essere la quadrilatera bellezza architettonica di un atrio sormontato dagli archi di luminose logge, senza immettere in quello spazio così rigoroso il libero flusso di

[...] una fonte che per più ruscelli
 spargea freschissime acque in abbondanza.
Fur., 42, 78, 3-4

In queste e in altre immagini del poeta, «mastro lor non parco», ¹⁴ liberale e sontuoso come il suo architetto, ci è dato cogliere attraverso la plasticità figurativa i simboli del suo ideale estetico che sempre ci riportano a una superiore capacità di stilizzazione armoniosa, inesauribilmente mossa e senza cadute nella maniera. C'è bisogno che ricordi i citatissimi versi nei quali il poeta si paragona al musico valente?

Signor, far mi convien come fa il buono
 sonator sopra il suo strumento arguto,
 che spesso muta corda e varia suono,
 ricercando ora il grave ora l'acuto.
Fur., 8, 29, 1-4 (p. XVII).

Ora, se «la fantasia ariostesca trascorre sempre al reale», difficilmente può essere accolto il richiamo al surrealismo riguardo all'invenzione meravigliosa del *Furioso* come ad esempio quella del mirto che «con voce e razionale anima vive». ¹⁵ Muscetta

¹³ *Fur.*, 29, 50, 5

¹⁴ *Fur.*, 42, 75, 4

¹⁵ *Fur.*, 6, 30, 7

tocca con questo raro ma significativo esempio, la tematica metamorfica¹⁶ così sottilmente e ampiamente disseminata nel poema e che sarà indagata col giusto rilievo dalla critica più recente.¹⁷ La metamorfosi vegetale di Astolfo viene acutamente interpretata come «l'armonica prigioniera del mirto in cui l'ha convertito Alcina», la quale opera i suoi incanti con la stessa semplicità con cui trae i pesci dall'acqua:

con semplici parole e puri incanti.
Fur., 6, 38, 2

È la semplicità delle parole, è la forza precisa del racconto che rende credibili quegli incanti e che toglie ogni residuo di estasi lirica a quel cantare sorvegliatissimo che può quasi confondersi con la prosa di un vivo, eletto parlato nell'atto stesso che, riassorbendo in sé le più antiche e culte norme della retorica, inventa il non mai inventato, e si dispone con tranquilla distanza tra quanto vi può essere di più popolare e ovvio e quanto v'è di più classico e di più eccezionale:

Volger convenni il bel ragionamento...
Fur., 30, 17, 3

Il prosaico dominio dell'irrazionale illumina con equabile e icastica serenità il mondo ariostesco.
Messi dinanzi

All'abbondante e sontuosa mensa
Fur., 15, 78, 1

Non stenteremo dunque a capire perché

[...] il manco piacer fur le vivande
Fur., 15, 78, 2

Rapiti nella fuga intorno al mondo, ci accorgiamo che i versi sono gremiti di cose, di figure nitide ed evidenti, e dobbiamo leggere così come ha scritto il poeta, con quella fantasia che non rinuncia mai «a ricercare il tutto»,¹⁸ a compiere la sua amorosa «inchiesta»¹⁹ del reale. Come quando segue il vecchio guerriero che per il suo «onore» non rinuncia ad affrontare Orlando impazzito, l'audacia della fantasia ariostesca s'impegna sempre in ogni duello fantastico, e il suo emblema potrebbe essere quella

[] Virtù andava intorno con lo specchio
che fa veder nell'anima ogni ruga:
Fur., 12, 82, 1-2

È l'umanissima virtù poetica, che sa rappresentare ogni particolare, svelando appunto nei particolari la sua capacità di conoscenza, a differenza dell'immaginazione, che non sa nulla e si avvolge sempre nella vacuità dell'arbitrio.[...]

¹⁶ Solo altri due esempi, nell'intero saggio, rinviano al motivo metamorfico: l'episodio delle pietre convertite in eserciti, e poi ritornati in pietra, per salvare il Sacro Romano Impero di Carlo V e la Santa Romana Chiesa di Leone X (p. XVI) e quello, come vedremo più avanti, dell'incantatrice Alcina (pp. XVIII-XIX).

¹⁷ La mia allieva N. PRIMO ha condotto una indagine puntuale sulla presenza delle *Metamorfosi* di Ovidio nel *Furioso*: *Universo femminile e metamorfosi nell'Orlando Furioso* (tesi di laurea, Catania, 1996-1997); EAD., *Presenze metamorfiche nell'Orlando Furioso*, in «Riscontri», XXI, 1999, 3-4, pp. 9-30; EAD., *Intertestualità: la storia di Lidia nel Furioso*, in «Avanguardia», V, 2000, 14, pp. 8-15; EAD., *Magia e metamorfosi nell'Alcina ariostesca*, in AA.VV., «... un dono in forma di parole». Studi dedicati a Giuseppe Savoca, La Spezia, Agorà Editore, 2002, pp. 295-311; EAD., *Ariosto, Ovidio e la favola di Fiordispina*, in «Carte italiane», II, 2006, 2-3, pp. 35-58.

¹⁸ *Fur.*, 34, 73, 1

¹⁹ *Fur.*, 9, 7. 6

Questo balenante e nitido specchio della virtù fantastica è l'occhio del poeta che precorre ogni avventura e vi interviene con una soggettività così pronta all'oblio nelle cose, così continua e permanente e spericolata da partecipare a tutti gli «errori», da collocarsi negli occhi di ogni personaggio, pronta a combattere tutti i mostri di cui il cuore umano con le sue inquietudini ha popolato la terra. Se la cultura letteraria non gli è di peso, è perché ci si muove disinvolto, come in una polita armatura. Ogni ricordo libresco è obliato in una ricca esperienza che la lezione delle cose gli aveva fornito in una vita intensamente vissuta. Quando Ariosto dice «ch'io ne posso parlar come per arte»,²⁰ non restringiamo solo alle sue pene d'amore questa sua capacità di trasformare ogni esperienza in tecnica e magia. Egli visse il periodo più drammatico della storia di Ferrara [...]. (pp. XVIII-XX)

Da questo brano si evince come Muscetta colga, *in re*, il tratto precipuo di ogni scrittura realistica, e cioè il suo dispositivo prettamente metonimico, che ricerca appunto il particolare e che pratica la similitudine realistica nel bel mezzo dell'invenzione fantastica.²¹ Ma lo storicista non può appagarsi della esclusiva lettura retorica. Egli fa seguire alla lettura formale del poema, l'interpretazione storica della «virtù poetica» del *Furioso*, che consiste nell'aver Ariosto vissuto intensamente e direttamente l'esperienza epica di quella vita libertina e guerriera di Alfonso e Ippolito che resistettero alla grande crisi italiana partecipando attivamente alla nascita dell'Europa moderna (p. XX). Dunque:

Poema dei poemi, termine dell'*epos* antico e cavalleresco, il *Furioso*; ma, anche, romanzo dei romanzi, faro luminoso che avrebbe mostrato il cammino a grandi maestri del realismo, come Cervantes e Stendhal. Perché, avendo l'autore assimilato una vasta cultura letteraria e conoscendo a fondo tutte le regole del gioco narrativo, ne dispone con l'eleganza e il candore di Astolfo, altrettanto valente nell'adoperare gli strumenti del meraviglioso, il corno e l'asta, quanto nel dissolvere ogni incanto col suo libro fatato (personaggio originalissimo e modernissimo, nella sua stessa condotta, sempre in volo sulla musica ironica della sua condizione eccezionale e disinteressata). (pp. XX-XXI)

Ad Astolfo pertanto Muscetta riserva un posto privilegiato nel poema, facendone il terzo grande emblema antonomastico della manualistica cinquecentesca:

Castiglione e Machiavelli andavano scrivendo, in quegli stessi anni del *Furioso*, il manuale del cortigiano e del principe. Il *manuale di Astolfo* era non altro che il poema di Ariosto. Solo Ariosto aveva appreso il segreto di rappresentare in atto il mondo ideale della cortesia e insieme di vederne ciò che lo delimita in concreto e ne costituisce l'oggettiva ironia, e la verifica realistica. Solo lui aveva trovato la capacità di rappresentare nel più romanzesco e remoto dei mondi la tremenda realtà del successo, sempre «laudabil cosa, vincasi per fortuna o per inganno [ingegno]»,²² in mezzo ad un vero turbine di eventi:

Fan lega oggi re papi e imperatori,
doman saran nemici capitali:
Fur., 44, 2, 3-4 (p. XXI)

²⁰ *Fur.*, 16, 1

²¹ Si legga più avanti (p. XXI) il sottile commento alle similitudini realistiche che riguardano Angelica, l'Ippogrifo e l'Orca. Si tratta di esempi adottati a dimostrare la credibilità del poema ottenuta grazie alla naturalezza e semplicità della similitudine realistica. Certo noi abbiamo esperienza del soffio che spegne una candela, per cui non ci meravigliamo più di tanto se Angelica può «sparir come ad un soffio il lume» grazie all'anello incantato di Malagigi. E l'Ippogrifo vive e si muove se il suo volo è inseguito sui nasi e sulle teste per aria di chi lo ammira. E se l'Orca può sembrare vera nella sua mostruosità grazie alla litote che la assimila all'enormità del mare: «quasi» copre il mare.

²² *Fur.*, 15, 1

Dopo Astolfo il critico si sofferma sull'incantevole Angelica, l'altra grande figura aerea femminile del *Furioso*, inscritta giustamente nell'ampio catalogo delle *belles poursuivies* il cui topos risale al grande poema di Ovidio:

L'incanto poetico di Angelica è tale, se pensiamo al suo carattere classicamente raffigurato (come del resto gli altri caratteri del *Furioso*) secondo i lineamenti tipici e necessariamente astratti di una figura colta nel suo movimento, e la cui essenza di giovane donna bella e desiderata è di essere inseguita, di vivere solo in questa condizione, sì da risultare unica e inattingibile come Laura, avventurosa come Alati, preda mirabile e rara come Simonetta, seguita da una folla di cacciatori come l'Angelica di Boiardo, ma simile solo a se stessa e a ogni altra vera donna, nella coerenza ideale del genere e nella viva realtà della persona, sempre smarrita e mai perduta negli eventi, da cui si salva con calcolo tanto ingenuo quanto positivo, imprevedibile ma normalissima nella sua scelta amorosa. Dunque, non può per la logica interna del suo carattere durare oltre il suo innamoramento, le sue nozze con Medoro. Sparisce quando la sua ventura ironicamente si compie. E deve sparire, questa creatura, ponendosi l'anello fatato in bocca, ma aprendo le gambe all'aria in un gesto simbolicamente prosaico, tale da toglierle definitivamente ogni incanto. (p. XXII)

Segue quindi il ritratto di Alcina «la non acerba, esperta incantatrice», la cui essenza viene acutamente fissata da Muscetta «nell'arte di cancellare le sembianze umane». Ed è proprio questo il terzo accenno al motivo metamorfico nel poema:

Essa non solo asseconda la voglia di ritorno al mondo animale, ch'è nei nostri sensi, ma quella, più cieca, di essere percorsi da una verde linfa come una pianta che rifiorisca ogni anno le sue stagioni e sia raggiunta dalla morte senza conoscere le irrequietezze del sangue. (*Ibid.*)

Le pagine conclusive del saggio vertono naturalmente sull'ultimo canto del poema e, precisamente, sul drammatico duello tra Ruggiero e Rodomonte, del quale Ariosto si serve, secondo il bell'ossimoro adibito dal critico, per «temperare d'amarezza» il lieto fine del poema:

Nel duello finale il tono grave predomina su quegli acuti, preferiti dal poeta, ma sempre avvicinati nella sua ricerca d'armonia: tanto che se ne serve con genialità per temperare d'amarezza il lieto fine matrimoniale, e mentre sembra che voglia conciliare l'*Eneide* con il *Teseida*, s'innalza ai movimenti drammatici danteschi e ai modi plastici di Omero, fusi in una perfezione che oblitera ogni reminiscenza.

Mai come nell'ultimo canto del *Furioso* si può comprendere la qualità dell'«obiettivo» di Ariosto, quel suo umanissimo esitare fra le ragioni dei due guerrieri, del fatato protagonista programmatico e dell'antagonista ideale, la cui sfortunata dignità deve essere serbata intatta perché l'*epos* suggelli il romanzesco. L'ultima ironia che egli si permetta è sulla sorte che conduce Rodomonte a morire, appena scocca il termine del suo singolare voto pronunciato:

Quest'era il re d'Algier, che per lo scorno
 Che gli fe' sopra il ponte la donzella,
 giurato avea di non porsi arme intorno,
 né stringer spada, né montare in sella,
 fin che non fosse un anno, un mese e un giorno
 stato, come eremita, entro una cella.
 Così a quel tempo solean per se stessi
 Punirsi i cavalier di tali eccessi.
Fur. 46, 102

Poi in tutto l'episodio, il poeta non solo non sorride, ma nel guardare Ruggiero con l'occhio di Rodomonte e il saracino con quello del suo uccisore, appare più che mai assorto in una suprema serietà convalidata dai paragoni con la realtà di un mondo non cavalleresco. [...]

Queste due supreme immagini della Fortuna e della Sfortuna si contrappongono nella collisione di una plastica violenza, di perfetto rilievo. Poi, il poema dell'armonia finisce con una immensa dissonanza. Quando il provvidenziale Ruggiero ha ormai, con la vittoria, tutto, è solo un uccisore, e non il cielo gli sorride dall'alto, ma gli si sprofonda sotto come un tuono la bestemmia e l'abisso infernale, dove guizza, unica luce, l'orgoglio infinito di chi ha combattuto come un dannato, con l'energia indomita del Bruto dantesco in bocca a Lucifero, «senza far motto».²³ (pp. XXIII-XXV)

E per finire vorrei, seguendo lo stesso movimento del saggio, soffermarmi sulle premesse teoriche del lavoro di Carlo Muscetta il quale, nell'ultimo paragrafo della sua Introduzione all'*Ariosto*, richiama il De Sanctis, proprio in riferimento a quella categoria di realismo e di realtà che ha scandito l'intero suo percorso critico:

«Che cuore aveva l'Ariosto!», diceva il De Sanctis a proposito di una storia d'amore che lo aveva romanzescamente intenerito, sollecitandolo a parlare di «realismo» forse per la prima volta nella sua vita di critico (il 1859), e sia pure nell'ambito della psicologia affettiva. Il grande cuore di un genio: audacissimo non meno che sereno, fino a cogliere quelle immagini che nella realtà del suo secolo erano subalterne²⁴ e tali balenarono nell'ordine della sua rappresentazione. Sono campite in un particolare e, conformemente alle regole del genere epico, racchiuse nel giro di una comparazione, breve per necessaria prospettiva. Sono le macchie di una terra vista lontanamente, come dalla luna; quella terra che l'arte futura avrebbe percorsa con nuove «inchieste», armata di armi più moderne e più prosaiche, ma non più potenti di quelle di Astolfo, a incantarci e disincantarci. Perché la forza del realismo di Ariosto era essenzialmente in quel suo scrivere «a testa libera» (come disse un gesuita, il Bettinelli, che si struggeva, forse, d'invidia): per questo è un poeta sempre da rileggere, finché ci sia un universo da ricercare, e inveterati inferni da chiudere e nuovi miti paradisiaci da sconoscere. (pp. XXV-XXVI)

Victor Hugo, *Antologia Minima*

In una lontana conversazione tenuta con alcuni allievi che gli chiedevano un parere scientifico su un autorevole collega italianista, Carlo Muscetta con una punta di pacato narcisismo rispondeva: «È senz'altro uno studioso assai valido, apprezzo il lavoro che ha fatto, importante ma circoscritto, mentre io mi sono interessato a gran parte della letteratura italiana, dalle origini fino al Novecento».

E infatti, Carlo Muscetta non solo non si è confinato nello specialismo accademico, senza dubbio necessario ma spesso sterile, ma ha anche affiancato la sua attività di studioso, di critico militante e di professore di storia della letteratura italiana con quella di traduttore e di poeta. Quest'altra carriera parallela a quella istituzionale è rimasta, durante gli anni del suo fervido lavoro editoriale e universitario, più discreta e riservata. Soltanto nel 1984 e, a seguire, nel 1986, nel 1995 e nel 1998 verranno pubblicate le raccolte e le traduzioni poetiche. Al 1984 risale la prima edizione laterziana della traduzione delle *Fleurs du mal*, cui seguirà postuma nel 2005, la bella riedizione a cura di Giuseppe Savoca nella collana Polinnia presso l'editore Olschki di Firenze; al 1986 e al 1998 i volumetti *Versi e versioni* e *Altri versi altre versioni*, entrambi editi nella collana di poesia e narrativa «le gru d'oro», diretta da Angelo

²³ *Inf.*, 33, 48.

²⁴ Si riferisce a quanto detto precedentemente, sempre a proposito dell'ultimo canto del poema, su «l'inane lotta dei contadini contro il Po» (*Fur.*, 46, 122, 1-4) e sui «più sfortunati tra gli uomini, quelli che lavorano nel reale inferno delle miniere e stentano a morire così come stentano a vivere» (*Fur.*, 46, 136) (p. XXIV)

Scandurra per le edizioni del Girasole di Valverde; mentre al 1995 risale il bel volumetto intitolato *Il Cigno*, che raccoglie alcuni testi e traduzioni delle composizioni liriche nelle età del romanticismo e del decadentismo, tutti dedicati al tema del cigno, pubblicato dalla casa editrice catanese C.u.e.c.m. e dedicato da Muscetta alla cara memoria di Saro Contarino, uno dei suoi più fini e sensibili allievi, purtroppo precocemente scomparso.

Nel risvolto di copertina di *Versi e versioni* del 1986 si legge:

Si sa che per Muscetta (e s'è visto dai consensi al suo Baudelaire) la traduzione è non indebita appropriazione: questo termine per lui non tanto vuol dire far proprio un testo quanto appropriare le parole al ritmo concluso di una totalità fonosemantica: produrre un'equivalenza. A proposito dei *Fiori del male* resi italiani da Muscetta, Stefano Agosti citava infatti un pensiero di Leopardi: «La perfezione della traduzione consiste in questo, che l'autore tradotto non sia, per esempio, greco o francese in italiano, ma tale in italiano o in tedesco, quale egli è in greco o in francese»²⁵.

Sulla nozione dell'appropriazione ha insistito anche Savoca che, a tal proposito non manca di citare, nella sua presentazione alla riedizione della traduzione delle *Fleurs du mal*, lo stesso Muscetta,²⁶ insistendo inoltre sulla nozione muscettiana della traduzione intesa come una «bella fedele», in ironica antitesi al celebre dilemma crociano delle traduzioni «Brutte fedeli o belle infedeli».²⁷ Proprio in relazione al motto crociano, val la pena di citare uno scrittore e pittore, Carlo Levi, che ha dedicato un'interessante riflessione al problema della traduzione, che si addice perfettamente alla pratica traduttoria di Carlo Muscetta:

È dunque, quella del traduttore, una operazione miracolosa, il cui segreto è in parte quello della critica, e in parte quello della ragione che conosce. Un perfetto traduttore dovrebbe essere insieme un artista, un critico e uno scienziato, e avere quel dono proprio degli stregoni e dei maghi, che possono vivere contemporaneamente in due luoghi diversi. Si potrebbe anche dire che, di fronte all'opera che egli si appresta a tradurre, il traduttore deve essere insieme un padrone e un servitore, e deve essere tanto più sicuro e possessivo quanto più modesto e nascosto, fino a perdersi del tutto nell'opera e a farla completamente propria.

Il buon traduttore è come un ritrattista, che ci dà un'opera così somigliante e così viva che la si scambia col modello e nella quale tuttavia è celata e implicita intera la sua personalità: il cattivo traduttore sarà invece un fotografo minuzioso, o, peggio, un caricaturista deformatore. Per questo penso che la frase che, a proposito delle traduzioni, si usa ripetere, tanto che è diventato un luogo comune, una specie di proverbio, e che cioè le traduzioni sarebbero come le donne: o belle e infedeli, o brutte e fedeli, sia, non soltanto banale, ma contraria alla verità, sia nei riguardi delle donne che delle traduzioni.

Come le donne belle e sicure della loro bellezza sono assai più facilmente fedeli che quelle brutte e bisognose di credere, attraverso varie esperienze, a una propria capacità di seduzione di cui non possono mai essere certe, così le traduzioni hanno come prima norma della loro bellezza la fedeltà; che non è naturalmente una passiva somiglianza fotografica, infedele per definizione per la insormontabile e profonda differenza delle lingue che non sono strumenti convenzionali e intercambiabili, ma viventi espressioni di

²⁵ C. MUSCETTA, *Versi e versioni*, Valverde, Il Girasole Edizioni, 1986.

²⁶ «[...] l'atteggiamento di fondo di Muscetta è sostenuto da una forte coscienza della dignità del proprio lavoro traduttorio, fondato sull'amore della poesia e sulla volontà di servirla "con un lavoro di appropriazione fedele e libero, umile e orgoglioso, e sempre teso all'impossibile, a una trasparenza della forma che lasciasse vedere il corpo dell'originale"». G. SAVOCA, Presentazione in Ch. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione con testo a fronte a cura C. Muscetta, Firenze, Olschki, 2005, p. 9.

²⁷ D'altronde: «Nel *Cigno*, a proposito della traduzione del famoso *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* di Mallarmé, il traduttore afferma che la versione del sonetto mallarmeano per lui «benché reso esperto di traduzioni da varie prove, è stata una ennesima ricerca utopica della "bella fedele"». Ivi, p. 5.

civiltà diverse e di modi irriducibilmente diversi di sentire e di pensare. Soltanto l'amore permette a due esseri separati di capirsi e di somigliarsi, soltanto l'amore permette di trovare l'equivalente in un'altra lingua, che è un mondo diverso e separato, di un'opera d'arte²⁸.

Prima di illustrare rapidamente alcune liriche di questa *Antologia Minima*, bisogna ricordare che, così come l'italianista Carlo Muscetta ha attraversato coi suoi studi l'intero arco della letteratura italiana, altrettanto il traduttore ha spaziato dai classici antichi (Virgilio, Petronio, Rutilio Namaziano) ai provenzali (Guillaume de Poitiers, Bernard de Ventadorn, Arnaut Daniel), agli umanisti (Petrarca, Sannazaro), a Shakespeare, per giungere, con un maggior numero di traduzioni, all'Ottocento soprattutto francese, ma non solo, e al Novecento (Hugo, Desbordes Valmore, Rimbaud, Guérin, Pascoli, Eliot, Éluard, Noventa). Di queste traduzioni vorrei suggerirne una particolarmente toccante, la celeberrima *Ofelia* tratta dalle *Poésies* di Jean Arthur Rimbaud, nel cui attacco spicca una magistrale struttura a chiasmo:

Su l'onda calma e nera ove le stelle dormono
Fluttua la bianca Ofelia simile a un grande giglio,
nei suoi veli adagiata placidamente fluttua.
[...]²⁹

L'Antologia Minima, una ghirlandetta di alcune tra le più belle traduzioni di Muscetta da Victor Hugo, raccoglie dieci famosissime liriche tratte dai più celebri capolavori del grande poeta francese: *Le Foglie d'autunno* (*Les feuilles d'automne* 1831), *I Raggi e le ombre* (*Les rayons set les ombres* 1840), *Le contemplazioni* (*Les contemplations* 1856) e, infine, da *Tutta la Lira* (*Toute la lyre* 1888 e 1893). La prima domanda che ci si pone, alla lettura di queste traduzioni, è rivolta naturalmente al particolare interesse e alla profonda simpatia che hanno ispirato il lavoro del traduttore. Muscetta, che si è misurato coi più grandi lirici della tradizione occidentale, si è accostato pure ad un poeta sensibilissimo certo alle problematiche politiche e sociali del suo tempo, ma che è stato anche il fondatore della scuola romantica francese, il rappresentante e propugnatore dei più alti ideali lirici del periodo post-rivoluzionario, dell'utopia romantica, un'utopia velata di malinconia. Victor Hugo è insomma il poeta degli slanci e degli entusiasmi rivolti al futuro, della cosiddetta illusione feconda, ma anche della consapevolezza della sua fragile esistenza. Della temperie romantica fanno parte anche certi notturni di Hugo popolati da sogni chimerici e dall'ossessiva presenza dell'immagine degli alberi, come ad esempio in *Crepuscolo*:

Lo stagno misterioso, come un sudario pallido
Rabbrivisce: appare fra i boschi la radura;
gli alberi son profondi e neri sono i rami;
avete visto fra le foglie Venere?
[...]
Che dice il filo d'erba, che risponde la tomba?

²⁸ C. LEVI, *Fedeltà e amore nel tradurre*, in ID., *Prima e dopo le parole*, a cura di G. De Donato e R. Galvagno, Roma, Donzelli, 2001, pp. 55-56.

²⁹ C. MUSCETTA, *Versi e versioni*, cit., p. 54.

Voi che vivete amatevi! c'è freddo fra le piante.
 Bocca, cerca la bocca! Amatevi! la notte
 Scende, siate felici, mentre noi meditiamo.
 [...].³⁰

Il tema che forse maggiormente domina, soprattutto nelle *Contemplations*, è quello dell'analogia, che avrà tanto successo presso i discepoli di Hugo; penso a Baudelaire specialmente del quale non possiamo non citare, nella magistrale traduzione di Muscetta, il celebre sonetto delle *Correspondances* dedicato appunto al tema dell'analogia:

È la natura un tempio: vi lasciano spirare
 I viventi pilastri talor confusi accenti;
 passa l'uomo tra selve di simboli, che intenti
 si rivolgono a lui con sguardo familiare.

E quasi echi remoti, che lungi si confondono
 In una tenebrosa e profonda unità,
 vasta come la luce, come l'oscurità,
 i profumi, i colori e i suoni si rispondono.

Ci sono odori freschi come carni d'infanti,
 e dolci come gli oboi, e verdi come i prati,
 — altri corrotti, ricchi, trionfanti.

Come son l'ambra, il muschio, il benzoino, l'incenso,
 che hanno l'espansione delle cose infinite
 e cantano i trasporti dell'anima e dei sensi.³¹

Ma già l'autore delle *Contemplations* aveva fatto ricorso alla metafora della foresta: «Ogni oggetto che compone l'intrico dei boschi risponde / A qualche oggetto simile, nella foresta dell'anima. (*Tout objet dont le bois se compose répond / À quelque objet pareil dans la forêt de l'âme*)», scrive Victor Hugo in una lirica, *À un riche*, che fa parte della raccolta *Les voix intérieures* (1837). Un'analogia avvince l'uomo alla realtà naturale che lo circonda: nella lirica *Cosa dice la bocca d'ombra* il poeta afferma che “tutto ha un'anima” (*Tout est plein d'âmes*)»:

Ma no, l'ombra è un poeta, l'abisso è un sacerdote,
 no, tutto è voce, in tutto c'è profumo,
 ovunque tutto dice qualcosa a qualcuno;
 colma un pensiero il tumulto superbo,
 non c'è un suono di Dio che non sia Verbo,
 come te, tutto geme, o canta come me,
 tutto parla. E tu uomo, lo sai dunque perché?
 Ora ascoltami bene. Alberi, venti, fiamme,
 onde, rocce, canneti, vivono: tutto è pieno d'anime.
 [...].³²

³⁰ V. HUGO, *Antologia Minima*, cit., p. 31.

³¹ Ch. BAUDELAIRE, *Corrispondenze* in ID., *I fiori del male*, cit., pp. 43-45.

³² V. Hugo, *Antologia Minima*, cit., p. 39.

Questi versi, tratti da una delle liriche più complesse delle *Contemplations* (*Ce qui dit la bouche d'ombre*), basta a identificare il procedimento linguistico, stilistico e ritmico adottato da Muscetta, che persegue l'ideale della traduzione bella e fedele, al punto da riprodurre, fin dove è possibile, l'alessandrino e la cadenza epica del leggendario *poème* victorughiano. Altro notevole esempio di questa capacità traduttoria, ma direi, senza più, poetica, la si riscontra nella traduzione di *Horror*, tratta sempre dal capolavoro di Hugo, della quale cito soltanto la prima splendida strofe:

Oh! Com'è nero il gorgo e come l'occhio è debole!
 Abbiamo innanzi a noi questo silenzio immobile.
 Chi siamo? Dove siamo?
 S'ha da gioire? O piangere? Coloro che tu incontri
 passano. Quale legge? La preghiera ci mostra
 il rosso dei ginocchi.
 [...].³³

Dove è importante sottolineare la geniale soluzione adottata nel primo distico per rendere i vocaboli piani francesi *'débile'*, *'immobile'* con gli sdruccioli *'debole'*, *'immobile'* che mantengono meravigliosamente la rima, anche se lievemente imperfetta; e invece la soluzione assolutamente letterale, del secondo distico dove le parole in rima permangono quasi identiche: *rencontre*, *montre*: *'incontra'*, *'mostra'*. Vorrei ora suggerire alcune interessanti soluzioni verbali e lessicali. Dalla prima lirica antologizzata tratta da *Les feuilles d'automne*, *Due anni questo secolo aveva* (*Ce siècle avait deux ans*), precisamente dalla prima lassa, l'inversione temporale del *passé simple* francese *'remplaça'* con l'imperfetto *'aveva'* e, viceversa, gli imperfetti francesi *'perçait'* e *'brisait'* con gli aoristi *'spuntò'* e *'schiacciò'*; e, sul piano lessicale, la bellissima espressione italiana *'al ludibrio del vento'* che traduce *au gré de l'air qui vole*:

[...]
 Due anni questo secolo aveva. Non più Sparta,
 ma Roma c'era, e ormai da Bonaparte
 spuntò Napoleone, e una fronte imperiale
 schiacciò del primo console la maschera affilata.
 Fu allor che a Besançon, vecchia città spagnola,
 al ludibrio del vento, come grano che vola
 nacque di sangue lorenese e bretone
 un bimbo senza sguardo e senza voce, fragile
 e scialbo, come fosse una chimera,
 da tutti abbandonato, meno che dalla madre
 e che, come una canna reclinando il suo collo
 sembrava fosse in bara e nella culla.
 Quel bimbo che la vita dal suo libro cassava
 E che da sopravvivere neppure un giorno aveva
 Ero io.³⁴

³³ Ivi, p. 35.

³⁴ Ivi, p. 13.

Quest'ultimo sintagma, *Ero io*, volge ancora una volta al passato, ma un passato imperfetto, il presente indicativo francese 'C'est moi'.

Un'altra originale soluzione lessicale si legge nella lirica tratta da *Les rayons et les ombres: Scritto sul vetro d'una finestra fiamminga (Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande)*, una lirica che descrive un *carillon*, che altro non è che la metonimia di una donna, come la donna lo è inversamente del *carillon* stesso. Orbene, di questa donna che sorge dal *carillon* come una ballerina spagnola si dice che: «Essa viene, sgrullando sopra i tetti letargici / il grembiule d'argento pieno d'accenti magici» (Ivi, p. 19) (*Elle vient, secouant sur les toits léthargiques / Son tablier d'argent plein de notes magiques*). E ancora un'elegante soluzione lessicale si trova nella lirica che chiude la nostra *Antologia Minima, L'incivilimento (La civilisation, da Toute la lyre)*, una lirica dai modernissimi accenti profetici che evocano l'irrisorio disincanto della leopardiana *Ginestra* nei confronti del progresso, dove la paronomasia *enfiévrez/fièvre* viene ottenuta con 'ammorbate/morbo':

Quello che voi chiamate, nel vostro oscuro gergo,
dal Gange all'Oregon — questo incivilimento, —
dal Nilo al Tibet alle Ande alle Cordigliere,
o neri formicai, ma come l'intendete?

Interrogate l'eco di tutte queste terre
Da Lima a Cuba a Melbourne a San Francisco a Sidney.
Dovunque voi credete d'incivilire un mondo,
mentre voi l'ammorbate di qualche morbo immondo,
Quando i laghi turbate, specchio d'un dio segreto
E la vergine sua violate, la foresta;
[...].³⁵

Un'altra affascinante lirica delle *Contemplations* si intitola «Era scalza, era tutta scarmigliata»³⁶ (*Elle était déchaussée, elle était décoiffée*). Già dal titolo risalta la fedeltà e al contempo la creatività del traduttore. L'allitterazione dei due aggettivi *déchaussé* e *décoiffée* è risolta con l'equivalente allitterazione degli aggettivi italiani *scalza* e *scarmigliata*.

Il tema di questa lirica inoltre - l'apparizione della ninfa -, discende dalla grande tradizione poetico-mitologica classica. Tema ben noto e frequentato dal traduttore, studioso degli umanisti: Petrarca, Boccaccio, Sannazaro, Boiardo, Ariosto ecc. Muscetta può pertanto disporre quando traduce, oltreché della sua vocazione poetica originale e della profonda conoscenza della lingua dei poeti che sceglie di tradurre, dell'enorme bagaglio linguistico offertogli dalla nostra immensa tradizione letteraria:

Era scalza, era tutta scarmigliata
seduta a piedi nudi fra i reclinati giunchi.
Io passando di là la credetti una fata
e le dissi: Vuoi venirtene nei campi?

Lei mi guardò con quel supremo sguardo

³⁵ Ivi, p. 41.

³⁶ Ivi, p. 29.

che resta alla beltà, quando ne trionfiamo,
ed io le dissi: Vuoi, è il mese di chi s'ama,
vuoi che andiam tra gli alberi profondi?

S'asciugò i piedi all'erba della riva
e poi tornò a guardarmi per la seconda volta
La pazzarella, ma divenne pensierosa.
Oh! Come cinguettavano gli uccelli in fondo ai boschi!

Con che dolcezza l'acqua la sponda accarezzava!
Entro le verdi canne vidi venirmi incontro
quella bella selvaggia: felice era e sgomenta
e fra tutti i capelli sugli occhi, sorrideva.³⁷

Tartufo o l'impostore.

La bella traduzione del *Tartufo o l'Impostore* di Molière era uscita nel 1974 presso l'editore Einaudi in una collana di teatro che Muscetta aveva voluto universale, rivolta cioè non solo agli addetti ai lavori, ma ad un più largo numero di lettori. Essa costituì di fatto un modello alternativo alla dotta traduzione in versi di Cesare Garboli pubblicata nello stesso anno e per lo stesso editore nella collanina bianca di poesia. Nel risvolto di copertina della più recente edizione del 2006, Angelo Scandurra che ha accolto questa preziosa e ormai introvabile traduzione in «efesto», la sua bella «collezione di scritture», scrive:

È sempre epoca di *Tartufi*? Purtroppo sì. [...]. L'attualità di un testo come questo di Molière è perciò disarmante e dolente. Come l'arguta e animosa presentazione di Carlo Muscetta che ne è fedele traduttore-interprete già sulla pagina scritta, ancor prima che i personaggi "agiscano" sul palcoscenico. Nel secondo anno della scomparsa del Maestro, abbiamo pensato di riproporre quest'opera, arricchita da un'affettuosa testimonianza di Mario Maranzana, a ricordo di una presenza di profondi insegnamenti.

E l'attore Mario Maranzana dà, nella sua Postfazione, un giudizio lusinghiero della traduzione di Muscetta:

Ho letto *Tartufo o l'impostore* di Molière nella traduzione di Carlo Muscetta. L'opera in italiano ha lo stesso illuminato nitore (illuminismo?) la stessa lucidità, la stessa comunicativa irrompente del francese molieriano. Muscetta ha costruito la traduzione in modo che resti intatta la drammaturgia.³⁸

Scriva il Traduttore:

Chi non ha incontrato cento volte un Tartufo per le scale di casa, nelle riunioni, nelle scuole, in Parlamento, in chiesa, in biblioteca? E a chi abbiamo pensato se non a Tartufo leggendo la beffa di Ser Ciappelletto o le invenzioni miracolose di Frate Cipolla nel *Decameron*? L'Italia è la terra santa del clericalismo. Tra noi Machiavelli mise in commedia le strategiche ruffianerie di fra' Timoteo, qui Bruno e Galilei satireggiavano gli impostori della cultura; qui alla venerabile impostura il prete riformista Giuseppe Parini rivolse un'ode

³⁷ *Ibid.*

³⁸ C. MUSCETTA, *Tartufo o l'impostore*, cit., p. 61.

splendida di sarcasmo. Si dirà: ma Tartufo somiglia tanto ai nostri personaggi nell'arte e nella vita proprio perché è l'impostore universale per eccellenza. [...].

Molta acqua è passata sotto i ponti di Parigi (e di Pietroburgo). Ed è ovvio che la commedia di Molière oggi si trascrive da sé in un'altra chiave. Ogni volta che gli ipocriti parlano di Cielo e sublimano in un principio di autorità e infallibilità tutto ciò che deve rimanere nell'ambito umano, sotto il controllo della critica e della ragione, questa commedia si carica di nuovo del più profondo significato.³⁹

Nella breve nota al testo che segue alla sua *Presentazione* Muscetta cita inoltre alcune fonti del *Tartufo* tra le quali desidero qui ricordare solo quelle italiane: Boccaccio, specialmente l'VIII novella della III giornata del *Decameron*, la novella di Ferondo, che narra in effetti la storia di un'impostura, e la nota commedia di Pietro Aretino, *Lo ipocrito*, della quale va menzionato almeno un particolare interessante. Nella sua presentazione delle 'persone' Aretino definisce l'ipocrito «il parasito», e il parassitismo è naturalmente uno dei tratti più intimi e insidiosi del Tartufo.

L'indicazione di queste fonti è significativa non soltanto del sapere dell'italianista ma, soprattutto, della particolare stoffa del traduttore, che traduce fedelmente ricreando però un testo su misura per noi lettori italiani. Basta entrare nelle fibre del suo *Tartufo* per coglierne accanto all'eleganza formale e stilistica, lo spessore testuale che deriva appunto dall'approfondita conoscenza della lingua e della letteratura italiana. Si tratta insomma di una traduzione che riscrive il testo di Molière nella lingua originalissima e personalissima di un traduttore privilegiato, che può evocare le modulazioni preziose (alte) o comiche (basse) e anche facete della nostra tradizione letteraria. Grazie alla sua libertà enunciativa che non disdegna, come del resto accade a Molière, di ricorrere ad espressioni colorite e idiomatiche, Muscetta ci restituisce un modernissimo Tartufo, che si aggira e si aggirerà ancora tra di noi, poiché si tratta della figura dell'«impostore universale».

Prima di citare qualche esempio della traduzione, vorrei fare un'ultima riflessione sul significato della figura dell'«impostore universale» e richiamare l'attenzione su un singolare neologismo presente nella *pièce* di Molière e che Muscetta traduce alla lettera, riproducendo cioè lo stesso neologismo in italiano. Si tratta dell'aggettivo o participio passato *tartuffiée* che ricorre nell'Atto II, scena III, laddove Dorina, l'esperta e vivace serva che anticipa certe figure goldoniane, cerca di mettere in guardia Marianna nei confronti del padre Orgone che, manipolato da Tartufo, potrebbe mandare a monte il matrimonio della figlia con l'amato e promesso sposo Valerio per darla in sposa proprio all'ipocrita Tartufo: Dorina rivolgendosi a Marianna le dice «Parola mia, sarete tartufata». Orbene questo termine oltre ad essere un neologismo credo che sia anche un *hapax* e, proprio come accade nei grandi testi poetici, esso è il termine generatore da cui deriva la geniale invenzione del personaggio di Tartufo. I Tartufi esistono solo perché possono esistere anche i «Tartufati», come traduce Muscetta, coloro che sono disposti a farsi menare per il naso, a farsi zimbello. Ecco perché, anche se i tempi e le maschere cambiano, l'impostura pur rivestendosi di forme nuove permarrà come un tratto ineliminabile della natura umana. Alla letteratura, al grande teatro, quello rivoluzionario di Molière

³⁹ Ivi, p. 9 e p. 11.

all'occorrenza, spetta il compito etico e poetico di smascherare i tartufi e i tartufati di ogni tempo, come Muscetta nella sua splendida traduzione e presentazione della commedia conferma.

La traduzione del *Tartuffe* di Molière fa rivivere il grande capolavoro del drammaturgo-attore francese in uno stile efficace sul piano della scrittura e sicuramente anche della resa drammaturgica, con scelte lessicali originali e spiritosamente idiomatiche:

Atto I, scena II, 201: DORINA [...] Ma l'altro che conosce il suo 'merlo' (*sa dupe*), e lo vuole sfruttare, sa ormai mille trucchi per incantarlo. E con la sua 'santocchieria' (*cagotisme*) gli spilla quattrini a getto continuo, e si crede in diritto di fare i suoi commenti su tutti voi. E perfino quel 'citrullo' (*fat* = uomo fatuo, vanesio) del suo lacché (*garçon*) si permette d'interloquire e di darci lezioni. [...] L'altro giorno questo 'figuro' (*traître*) ha osato strappare con le sue mani un fazzoletto dal Libro da messa, gridando al sacrilegio perché noi mettevamo insieme il diavolo e l'acqua santa.

Atto I, scena V, 279: ORGONE [...] Quando parlo a lui mi sento un altro. Imparo da lui a non avere più affetti; mi scioglie l'anima da ogni legame. Mi potrebbero morire davanti agli occhi fratello, figli, madre e moglie, non mi importerebbe un 'fico secco' (che traduce la frase: *Que je m'en soucierais autant que cela.*)

Atto IV, scena III, 1315: ELMIRA (*al marito*) A veder quel che vedo, non so proprio cosa dire. La vostra cecità è sbalorditiva. È una vera e propria 'cotta' (*C'est être bien coiffé*), una vera prevenzione sul suo conto se arrivate a smentirci sul fatto di stamane.

Atto IV, scena VI, 1529: ORGONE (*uscendo da sotto il tavolo*) È proprio un 'farabutto' (*un abominable homme*), non c'è che dire. Non riesco a raccapezzarmi. 'Che colpo, che colpo!' (*et tout ceci m'assomme*).