

Francesco Bausi

«Una ragazza quasi inesistente».
L'inizio in “pianissimo” del *Romanzo di Ferrara**

per Simona

L'opera di Giorgio Bassani è una delizia per il filologo. Pochi autori del nostro Novecento hanno come lui accanitamente rielaborato i propri testi, e li hanno infine organizzati in un unico e monumentale «romanzo», che per concezione e ambizioni ricorda illustri precedenti come quelli di Balzac e di Proust. Proprio in virtù di questo, nella rielaborazione non contano solo le microvarianti disseminate in abbondanza nei singoli racconti e romanzi, ma contano anche, e non meno, le macrovarianti strutturali, che si producono nel momento in cui un testo entra a far parte di un organismo più complesso, così subendo *ipso facto* – anche a prescindere dai singoli ritocchi testuali, per quanto numerosi e cospicui – una trasformazione del suo significato.¹

Nella sua prima redazione, *Lida Mantovani* (intitolata *Storia di Debora*) compare come terzo pezzo della raccolta *Una città di pianura* pubblicata da Bassani nel 1940 con lo pseudonimo di Giacomo Marchi, dove, accanto a tre racconti (*Concerto*, il brevissimo *Rondò* e appunto *Storia di Debora*), figurano due prose non narrative (*Omaggio* e *Una città di pianura*) e una poesia (*Ancora dei poveri amanti*), sorta di appendice lirica della *Storia di Debora*.² Libro composito, questo, nel quale il debito pagato al gusto italiano allora dominante della prosa lirica e del frammento trova i suoi robusti correttivi nell'attenzione a molteplici e prestigiosi modelli italiani e europei – Tolstoj (*La sonata a Kreutzer*), Thomas Mann (*Tristano*) e Verga (*Il marito di Elena*) nel *Concerto*; Manzoni, Flaubert (*Un coeur simple*), Proust e Joyce

* Il saggio è uscito a stampa nel volume *Bassani nel suo secolo*, a cura di S. Amrani e M.P. De Paulis-Dalembert, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2017. Si ripubblica qui con il consenso delle curatrici e dell'editore, che ringrazio.

¹ ANNA DOLFI, “*Incipit*” e “*explicit*”, ovvero dell'aggettivazione affettiva, in *Il romanzo di Ferrara di Giorgio Bassani. Réalisme et réécritures littéraires*, ed. Maria Pia de Paulis-Dalembert, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, pp. 93-105, a p. 98, richiama opportunamente, per la riscrittura dei romanzi e racconti bassaniani, il «principio borghese che vuole che ogni riproposta di un testo esistente, perfino ove senza varianti, dia origine ad un'opera nuova», con riferimento al noto racconto *Pierre Menard (autore del Don Quijote de la Mancha)* di Borges.

² La raccolta è stata recentemente ripubblicata con prefazione di Cesare Garboli e introduzione di Graziano Gruppioni, Sabbioncello San Pietro (Ferrara), 2G Editrice, 2003; da ultimo la si legge in appendice a GIORGIO BASSANI, *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998 (d'ora in poi abbreviato semplicemente in: *Opere*), pp. 1523-80. Su questa prima opera bassaniana cfr. ANTONELLO PERLI, *Alle origini di un romanzo*, in *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di Roberta Antognini e Rodica Diaconescu Blumenfeld, Milano, Cisalpino, 2012, pp. 125-42; PIERO PIERI, *Una città di pianura. La sfida al fascismo negli anni della discriminazione razziale*, «Bloc Notes», 60, 2010, pp. 37-56 (poi in ID., *Un poeta è sempre in esilio. Studi su Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2012, pp. 7-42); ELISABETH KERTESZ-VIAL, *Giorgio Bassani in pianura: gli esordi letterari*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, a cura di Antonello Perli, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2011, pp. 81-89.

(*Dubliners*)³ nella *Storia di Debora* – e nell’emergere di spunti non banali di analisi sociologica e antropologica (la questione ebraica in *Rondò* e, sia pure in embrione, nella stessa *Storia di Debora*; il maschilismo ferrarese nel conclusivo *Una città di pianura*).

In quel contesto, il nostro racconto è certamente, per ampiezza e complessità, il testo di maggior impegno letterario, l’unica vera «storia» (come recita il titolo), posto che la sua estensione è più che doppia rispetto a quella del *Concerto*, e che quest’ultimo risulta privo di autentico sviluppo narrativo e si presenta piuttosto, al pari d’altronde degli altri pezzi, come un frammento. Inoltre, a differenza del *Concerto* – apparso su «Letteratura» nel 1938 –, la *Storia di Debora* non era stata precedentemente pubblicata e, si deve supporre, aveva avuto una più tormentata elaborazione, se Bassani dichiara di averla cominciata fin dal 1937.⁴ Non a caso, trattandosi della prova narrativa più ambiziosa e compiuta del giovanissimo Bassani, la *Storia di Debora* va a collocarsi verso la fine del libretto, seguita solo (dato che la breve lirica *Ancora dei poveri amanti* fa tutt’uno con essa) dalla prosa non narrativa che presta il titolo al volume.

Non stupisce, pertanto, che la *Storia di Debora* sia l’unico testo della sua preistoria che Bassani recuperi, e continui a rielaborare, dopo la guerra, pubblicandolo come racconto a sé stante nel 1948, in una versione non poco diversa e col titolo *Storia d’amore*, anch’esso ricavato dal flaubertiano *Coeur simple* («Elle avait eu, comme une autre, son histoire d’amour», detto a proposito della protagonista Félicité all’inizio del cap. II).⁵ Il racconto apparve sul primo numero di «Botteghe Oscure», e Bassani, nella tarda prosa *Laggiù, in fondo al corridoio*, assegnò a questo fatto una speciale rilevanza, ponendolo come atto di nascita della sua matura arte, e ricordando come fosse stata la sua musa Marguerite Caetani di Bassiano a spingerlo, nel 1947, a riprendere in mano quel testo per pubblicarlo sulla nuova rivista che ella aveva intenzione di fondare, «Botteghe Oscure».⁶

Di «Botteghe Oscure», Bassani sarebbe stato fino al 1960 redattore principale e curatore della sezione italiana, servendosi di questo ruolo per promuovere la sua idea di letteratura e per dare spazio agli autori contemporanei che meglio a suo avviso la

³ La grande importanza del modello dei *Dubliners* per Bassani è stata sottolineata dallo stesso autore: STELIO CRO, *Intervista a Giorgio Bassani* [1977], in *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, a cura di Valerio Cappozzo, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2016, pp. 125-34, a p. 133: «Le dico subito che Joyce a me interessa moltissimo, il primo Joyce, quello dei *Dubliners* e del *Ritratto dell’artista adolescente*, ma più quello dei *Dubliners*. Anzi le devo dire che è uno dei modelli letterari su cui mi sono formato». L’intervista a Cro, di difficile reperimento prima della sua meritoria recentissima ristampa, è una delle più importanti fra le numerose rilasciate da Bassani, e per questo me ne servirò ripetutamente nelle pagine che seguono.

⁴ GIORGIO BASSANI, *Laggiù, in fondo al corridoio* [1971], poi in *L’odore del fieno*, Milano, Mondadori, 1972, e quindi in *Opere*, p. 935.

⁵ GUSTAVE FLAUBERT, *Trois contes*, Paris, Librairie de France, 1929, p. 3.

⁶ BASSANI, *Laggiù, in fondo al corridoio*, in *Opere*, pp. 935-36. La Caetani, nel 1950, inserì il racconto in una antologia da lei curata di nuovi scrittori italiani: *An Anthology of New Italian Writers*, ed. by Marguerite Caetani and selected from the pages of the review «Botteghe Oscure», New York, New Directions, 1950 (la traduzione della *Storia d’amore*, pp. 307-44, fu curata da Margaret Bottrall); l’antologia venne ripubblicata poi nel 1951 (London, Lehmann) e nel 1970 (Westport [CT], Greenwood Press). Cfr. STEFANIA VALLI, *Introduzione a La rivista «Botteghe Oscure» e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani, 1948-1960*, a cura di Stefania Valli, Roma, L’Erma di Bretschneider, 1999, pp. 1-71, alle pp. 11 e 65.

incarnavano.⁷ È dunque significativo che proprio nel numero inaugurale di questa rivista comparisse la nuova versione di *Storia di Debora*, in un volume che si segnala per il coraggio e la coerenza con cui, nel clima dell'immediato dopoguerra, Bassani proponeva una letteratura certo non allineata con le tendenze allora dominanti in Italia (basti dire che nel 1947 erano usciti *Il compagno* di Pavese, *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino e *Cronache di poveri amanti* di Pratolini, ma anche *L'onda dell'incrociatore* di Pier Antonio Quarantotti Gambini e *È stato così* di Natalia Ginzburg, due libri, questi ultimi, negativamente recensiti da Bassani, insieme al *Compagno*, nello stesso anno 1948):⁸ il fascicolo si apriva infatti con l'*Anguilla* di Montale, e faceva posto poi sia a liriche di Sandro Penna, Antonio Rinaldi, Attilio Bertolucci, Cècroe Barilli e Mario Sabbatini, sia a prose narrative e memorialistiche di Guglielmo Petroni, Augusto Guidi e Manlio Cancogni.⁹ In questa nuova versione, *Storia d'amore* risultava più essenziale nello stile, più limpida nella struttura e in buona parte depurata dalle velleità liriche e belletristiche della *Storia di Debora*; e tuttavia, se di realismo si può parlare, lo si deve fare solo nel particolare senso bassaniano del termine, giacché nella redazione del '48 continua a risultare pressoché del tutto assente l'elemento storico e politico, e anzi si attenua ulteriormente l'incidenza di quei deboli, potenziali spunti di critica sociale (il tema della ragazza-madre, o quelli della povertà e dell'emarginazione) qua e là emergenti nella prima stesura,¹⁰ dove peraltro risultavano immersi, anch'essi, nella dominante temperie crepuscolare del racconto.

Sotto questo aspetto, evidenti appaiono certe analogie fra *Storia d'amore* e il romanzo breve di Petroni *Il mondo è una prigione* compreso nel medesimo numero inaugurale di «Botteghe Oscure»: nel racconto bassaniano, infatti, l'infelicità dei personaggi non dipende dalle circostanze storiche e il fascismo è soltanto poco più che uno sfondo inerte; ne *Il mondo è una prigione* l'esperienza della guerra e della prigionia è filtrata da una visione parimenti pessimistica ed esistenzialistica che genera da un lato la convinzione della costitutiva infelicità dell'uomo (proclamata fin dal titolo), dall'altro la sfiducia nell'effettivo cambiamento dell'Italia post-bellica¹¹

⁷ Cfr. MASSIMILIANO TORTORA, *Bassani e «Botteghe Oscure»*, in *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, Atti del Convegno di Roma, Fondazione Camillo Caetani, 28-29 ottobre 2010, a cura di Massimiliano Tortora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 127-41; FRANCESCO BAUSI, *Contributi alla critica di se stesso. Giorgio Bassani e la letteratura italiana*, ivi, pp. 35-61, alle pp. 36 e 47.

⁸ Nel saggio *Neorealisti italiani*, pubblicato appunto nel 1948 in tre sedi diverse: sullo «Spettatore italiano», sull'«Italia socialista» e infine sul «Giornale» di Napoli (ora è in *Opere*, pp. 1054-1059). Anche altrove Bassani volle ribadire la sua alterità rispetto al neorealismo (cfr. ad es. CRO, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., pp. 128-29), su basi estetiche di chiara impronta crociana («il Neorealismo è interessante dal punto di vista documentario, ma il documento non è mai poetico»: ivi, p. 129). Sulla questione cfr. NICCOLÒ SCAFFAI, «A differenza degli altri, di tutti gli altri». Cinque storie ferraresi fuori e dentro il neorealismo, «Bloc Notes», 60, 2010, pp. 77-87.

⁹ Gli indici di tutti i numeri di «Botteghe Oscure» (venticinque fascicoli pubblicati tra 1948 e 1960) si consultano in appendice a *La rivista «Botteghe Oscure» e Marguerite Caetani*, cit., pp. 303-17.

¹⁰ Avverto che in queste pagine impiego come sinonimi i termini *redazione* e *stesura*, anche se, propriamente, la «stesura» comporterebbe in prevalenza modifiche di minore entità, che non danno vita a una nuova, vera e propria «redazione» dell'opera.

¹¹ Cfr. al riguardo GIOVANNI FALASCHI, «*Il mondo è una prigione*», in *La narrativa di Guglielmo Petroni*, Atti della Giornata di studio della Fondazione Camillo Caetani, Roma, 27 ottobre 2006, a cura di Massimiliano Tortora, Roma, l'Erma di Bretschneider, 2007, pp. 11-31. Bassani espresse ammirazione per Petroni nel saggio *I libri di Guglielmo Petroni*, del 1955, incluso da ultimo in *Opere*, pp. 1124-30. Osservo che il cognome di uno dei personaggi del romanzo *Il mondo è un prigione*, Bellagamba (l'aguzzino fascista che interroga il protagonista a Roma nella sede della Polizia),

(motivo, quest'ultimo, che di lì a breve troverà espressione, come si sa, anche nella «storia ferrarese» *Una lapide in via Mazzini* di Bassani, dove, fin dalla prima edizione del 1953, in un passo che non subirà modifiche nelle stesure successive, si parla coraggiosamente e provocatoriamente, fra virgolette, della «‘cosiddetta Liberazione’»).¹²

Alla storia di Debora-Lida, incunabolo della sua più consapevole narrativa, Bassani resterà affezionato per tutta la vita, e quasi sempre, nelle raccolte successive, le riserverà la posizione esordiale: a partire da quella del 1953, intitolata *La passeggiata prima di cena*, dove il nostro racconto precede il racconto eponimo (nato dalla riscrittura e dal cospicuo ampliamento della primitiva e assai diversa *Passeggiata*, edita in origine nel 1945)¹³ e *Una lapide in via Mazzini* (già pubblicato nel 1952, sempre su «Botteghe Oscure»).¹⁴ È questo il primo nucleo delle *Cinque storie ferraresi*, che escono nel 1956. Qui, a dire il vero, Bassani pensò dapprima a un diverso ordinamento, basato sulla cronologia interna degli eventi narrati e dettato anche da una volontà di *varietas* degli argomenti (cosicché il volume avrebbe dovuto prevedere, nell'ordine, *La passeggiata*, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, *Una lapide in via Mazzini*, *Storia d'amore* e *Una notte del '43*); ma alla fine si risolse a adottare una disposizione fondata sul puro e semplice ordine di stesura dei testi (*Lida Mantovani* – il precedente titolo *Storia d'amore* fu mutato *in extremis* –, *La passeggiata*, *Una lapide*, *Gli ultimi anni*, *Una notte del '43*),¹⁵ disposizione che avrebbe conservato anche in *Dentro le mura*, primo libro del *Romanzo di Ferrara*, nelle tre edizioni del 1973, 1974 e 1980.

L'unica eccezione è costituita dalle *Storie ferraresi* (1960), dove ai cinque racconti del 1956 Bassani aggiunge gli *Occhiali d'oro*, già pubblicati autonomamente nel 1958,¹⁶ e dove questi sei testi vengono incastonati fra due brevi prose, *In esilio*, collocata alla fine, e *Il muro di cinta*, posta in apertura, che poi sarebbero entrate, con titoli diversi, nella silloge *L'odore del fieno*, apparsa nel 1972.¹⁷ Ma *Il muro di cinta* svolge, in realtà, una semplice funzione introduttiva e proemiale, nel segno del dominante tema della morte: si apre infatti con la descrizione del cimitero israelitico

viene ripreso da Bassani nell'*Airone* (I, 4), dove Gino Bellagamba è, certo non a caso, l'ex fascista (caporale della Milizia) che ora gestisce il ristorante-albergo *Bosco Eliceo* di Codigoro (*Opere*, p. 728).

¹² GIORGIO BASSANI, *Una lapide in via Mazzini*, in ID., *La passeggiata prima di cena*, Firenze, Sansoni, 1953, p. 145. Nell'edizione del 1956, fra virgolette Bassani stamperà solo “cosiddetta”, mentre nelle successive stesure le virgolette scompariranno del tutto.

¹³ Uscì sul settimanale «Domenica» il 26 agosto 1945, e si legge ora in GIORGIO BASSANI, *Racconti diari cronache (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 342-49.

¹⁴ Quaderno 10, 1952, pp. 444-79.

¹⁵ Cfr. PAOLA ITALIA, *Bassani in redazione: storia delle Cinque storie ferraresi*, in *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, a cura di Piero Pieri e Valentina Mascaretti, Pisa, Edizioni ETS, 2008, pp. 77-95, alle pp. 85-88, dove la questione è ricostruita sul fondamento di alcune lettere scambiate tra Bassani e Calvino (allora redattore e consulente della casa editrice Einaudi) nel marzo del 1956. Secondo la figlia Paola, nell'opzione finale per l'ordine cronologico fu determinante anche il parere di Pier Paolo Pasolini (*Intervista a Paola Bassani. Ricordi di mio padre*, in *Il romanzo di Ferrara de Giorgio Bassani*, cit., pp. 175-192, a p. 186), che in effetti Bassani (nella lettera a Calvino del 26 marzo 1956: ITALIA, *Bassani in redazione*, cit., p. 86) diceva «contrario a un ordine che non sia cronologico».

¹⁶ Prima in «Paragone-Letteratura», 9, n. 98, pp. 6-75, poi come romanzo breve a Torino, presso Einaudi.

¹⁷ GIORGIO BASSANI, *Storie ferraresi*, Torino, Einaudi, 1960; ID., *L'odore del fieno*, cit., pp. 31-39 (*Il muro di cinta*, qui intitolato *L'odore del fieno*) e 77-85 (*In esilio*, qui col titolo *Cuoio grasso*).

di Ferrara, cui segue la rievocazione che il piccolo Girolamo Camaioli¹⁸ fa della sepoltura del nonno Benedetto, lì avvenuta nel 1924; e la terribile frase che il bambino rivolge alla madre alla fine del raccontino («Solo i morti stanno bene»)¹⁹ vale egregiamente, in effetti, da epigrafe di tutte le *Storie ferraresi*. Il *Muro di cinta*, insomma, può essere accostato, anche in virtù del suo argomento e della sua brevità, al prologo del *Giardino dei Finzi-Contini*; cosicché, di fatto, neppure nelle *Storie* del 1960 il ruolo incipitario di *Lida Mantovani* risulta messo in discussione.

Le *Storie ferraresi* del 1956 sono oggi da più parti considerate il capolavoro di Bassani, tanto che Cesare Segre ne ha adottato il testo (infrangendo il principio – ormai peraltro sempre meno dogmatico, soprattutto per i testi moderni e contemporanei – dell’ultima volontà dell’autore)²⁰ nell’edizione einaudiana del 2003,²¹ e tanto che alcuni critici, da Marilena Renda a Piero Pieri, hanno preferito nei loro studi fare riferimento a quella prima edizione della raccolta.²² Certo, come lo stesso Pieri ha osservato, *Lida Mantovani* appare «strutturalmente distante» dalle altre «storie», giacché in essa «la discriminazione razziale, la guerra e il dopoguerra sono esclusi», così come le «antiche e nuove lacerazioni dell’identità nazionale».²³ Ma quel primo racconto funge nondimeno da degna introduzione al volume delle cinque *Storie*, che, per riprendere ancora le parole di Pieri, è «un libro antiborghese scritto da un borghese liberale che testimonia la disfatta della ragione illuminista»;²⁴ un libro nel quale Bassani denuncia senza infingimenti il conformismo della

¹⁸ «Camaioli» sarà il cognome di David a partire dall’edizione del 1973 (GIORGIO BASSANI, *Lida Mantovani*, in *Opere*, p. 12); Bassani – fedele al motto secondo cui il vero scrittore non butta via nulla – dirottò dunque su David il cognome del protagonista del *Muro di cinta*, che – quando il raccontino entrò a far parte dell’*Odore del fieno* come primo testo della sezione *Altre notizie su Bruno Lattes*: cfr. la nota precedente – divenne appunto «Bruno Lattes» (BASSANI, *L’odore del fieno*, cit., pp. 31-39). Il cognome Camaioli fa capolino anche nel *Giardino dei Finzi-Contini*, dove Allegrina Camaioli è la moglie di Moisè Finzi-Contini, antenato di Micòl (*Opere*, p. 324); si tratta in effetti di un cognome ebreo (cfr. HEINRICH W. GUGGENHEIMER – EVA H. GUGGENHEIMER, *Jewish Family Names and Their Origins: an Etymological Dictionary*, Hoboken [NJ], Ktav Publishing House, 1992, p. 145); un Moisè Camaioli viveva a Ferrara alla fine del XVII secolo (*Ebrei a Ferrara, ebrei di Ferrara. Aspetti culturali, economici e sociali della presenza ebraica a Ferrara, secc. XIII-XX*, a cura di Laura Graziani Secchieri, Firenze, Giuntina, 2014, p. 146).

¹⁹ BASSANI, *L’odore del fieno* (ed. 1972), cit., p. 39, dove si precisa che Girolamo aveva udito quelle parole dal padre la mattina stessa del funerale.

²⁰ Cfr. in particolare CLAUDIO GIUNTA, *Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell’autore*, «Anticomoderno», 3, 1997, pp. 69-98; PAOLA ITALIA: *Le “penultime volontà dell’autore”. Considerazioni sulle edizioni d’autore nel Novecento*, «Ecdotica», 3, 2006, pp. 174-85; EAD., *L’“ultima volontà del curatore”: considerazioni sull’edizione dei testi del Novecento*, «Per Leggere», 8, 2005, pp. 191-224 (prima parte) e 9, 2005, pp. 169-98 (seconda parte).

²¹ GIORGIO BASSANI, *Cinque storie ferraresi*, postfazione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 2003. Lo stesso Segre (*La letteratura italiana del Novecento*, Bari, Laterza, 2014, ed. in e-book [ed. cartacea 2004], p. 47) giudica «il rifacimento di quel capolavoro» (le *Storie* del 1956) «tanto inferiore alla prima redazione» (cfr. qui più avanti anche la n 75). Al di là dei soggettivi giudizi di valore, è indubbio che all’edizione del 1956 debba essere riconosciuta una piena autonomia storico-letteraria, e che dunque essa non possa essere vista solo nella prospettiva “finalistica” dell’approdo all’ultima stesura; opportunamente, dunque, il curatore del Meridiano delle *Opere* ha deciso di riproporla in appendice (pp. 1583-1761). Dal punto di vista filologico, è ovvio che, se si pubblica l’*opera omnia* di Bassani narratore (come appunto avviene nel Meridiano), la scelta debba cadere sull’ultima edizione del *Romanzo di Ferrara* (1980), dove Bassani volle raccogliere tutti i suoi romanzi e racconti; se invece si pubblicano le *Cinque storie ferraresi* come opera singola e a sé stante, è legittimo optare anche per l’edizione del 1956, purché si dia conto delle ragioni della scelta.

²² Cfr. MARILENA RENDA, *Bassani, Giorgio. Un ebreo italiano*, Roma, Gaffi, 2010, p. 7; PIERO PIERI, *Memoria e giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*, Pisa, Edizioni ETS, 2008, pp. 8-9 (dove tuttavia la preferenza per questa edizione non dipende da ragioni stilistiche e letterarie, ma da considerazioni storico-ideologiche, che rendono le *Storie* del 1956 più funzionali all’indagine condotta da Pieri in quel volume).

²³ Ivi, p. 15. Cfr. qui anche oltre, p. 9 e n 34.

²⁴ Ivi, p. 13.

borghesia ferrarese (e italiana), prima acquiescente – ebrei compresi – di fronte al fascismo, poi pronta rapidamente a dimenticare e, rifattasi una verginità politica e morale, a diventare in larga parte comunista, e sempre, sia prima che dopo, pronta a emarginare il diverso, si chiami esso Bruno Lattes, Geo Josz o Pino Barilari. Ebbene, in quest’ottica disillusa, anti-ideologica e laica, che rifiuta «il lume di chiesa o d’officina» e che non si riconosce nel «chierico rosso o nero» (per citare le note formule montaliane del *Piccolo testamento*, composto nel 1953 e incluso nella *Bufera e altro*, del 1956, stesso anno delle *Cinque storie ferraresi*),²⁵ in quest’ottica – dicevo – la tenue vicenda di *Lida Mantovani* si inserisce ora a pieno titolo: nella nuova stesura del 1956, infatti, cresce l’ironia del narratore nei confronti di Oreste, il vecchio marito di Lida, animato da ingenua fiducia, dopo i Patti Lateranensi del 1929, nel radiosio futuro dell’Italia fascista e cattolica. In un passo del capitolo 8, ampliato rispetto alle stesure precedenti, Bassani insiste a lungo su questo aspetto, sottolineando la nostalgia di Oreste per un partito cattolico «vero e proprio», come il disciolto Partito Popolare di don Luigi Sturzo, e la sua ammirazione per gli uomini dell’Azione Cattolica e per i giovani della F.U.C.I. (la Federazione Universitaria Cattolica Italiana):

Quando non si trattava di ricordi (la fanciullezza trascorsa in Seminario, la guerra sul Carso, gliene fornivano i temi abituali), erano lunghi monologhi intorno alla religione e ai recenti fatti politici che la interessavano tanto da vicino. Dopo la firma dei Patti Lateranensi, del febbraio di quello stesso anno, il suo patriottismo poteva effondersi ormai liberamente nelle manifestazioni di tenerezza sentimentale proprie a un innamorato alfine corrisposto. Brava la Chiesa, diceva, che per il bene dell’Italia e del mondo aveva saputo mettere da parte le meschine questioni di puntiglio e di rivalsa; ma bravo anche lo Stato italiano, che aveva avuto il grande merito di muovere il primo passo verso la pacificazione: ed era chiaro che nella sua fantasia la Chiesa e lo Stato si configuravano materialmente coi volti di un uomo e di una donna i quali, dopo un lungo periodo di rapporti non sempre tranquilli, spesso turbati da crisi violente, avessero deciso ad un tratto di sposarsi. E adesso che epoca meravigliosa stava per iniziarsi! – continuava a dire, con occhi esultanti. La primavera che già si annunciava avrebbe visto aprirsi l’era della pace e della gioia, rinnovarsi la mitica età dell’oro. Ciascuno nella sua sfera, Chiesa e Stato sarebbero liberi ma concordi, secondo il precetto della Bibbia e del Vangelo, secondo il sogno e la profezia di Dante. Il prete non sarebbe stato più schernito e perseguitato. La società non lo avrebbe più respinto, ma in sé lo avrebbe accolto come un padre che bisogna ascoltare e venerare. E se anche non era da sperarsi che rinascesse un partito cattolico vero e proprio, per ora ci si poteva accontentare. Non era poco avere ottenuto che gli uomini dell’A.C. e quei giovanotti della F.U.C.I. fossero lasciati in pace! Non era poco essere stati messi in condizione di benedire serenamente nel tricolore sabauda la bandiera della Patria!²⁶

Se fosse sopravvissuto, il fascista Oreste sarebbe senza dubbio diventato democristiano: e pare evidente che la satira di Bassani si appunti qui proprio sui «chierici neri», i fascisti entrati dopo la guerra nelle file della DC, allo stesso modo in cui, in *Una lapide in via Mazzini*, si prendono di mira i «chierici rossi», i fascisti

²⁵ EUGENIO MONTALE, *L’opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 267.

²⁶ BASSANI, *Lida Mantovani* (ed. 1956), in *Opere*, pp. 1612-13. Il passo mancava del tutto nell’edizione del 1940, mentre in quella del 1948 («Botteghe Oscure», 1, 1948, p. 119) era assai più breve, e soprattutto era assente la parte finale, quella relativa al Partito Popolare, all’Azione Cattolica e alla F.U.C.I (a partire da «Il prete non sarebbe stato»); nelle edizioni successive rimase intatto nella sostanza, con varianti numerose ma solo formali. Per l’elenco delle varie stesure del racconto cfr. qui più avanti la n 55.

divenuti comunisti nella gattopardesca Italia post-bellica: gli uni e gli altri accomunati (e accomunati a Oreste) dalla incrollabile fiducia in una futura età dell'oro in cui il loro partito e la loro fede (religiosa e/o politica) avrebbe assicurato la felicità a tutti. Oreste, non a caso, somiglia per certi aspetti al Giampiero Malnate del *Giardino dei Finzi-Contini*: entrambi sono uomini pratici, tutti di un pezzo, ignari di tormenti e sottigliezze, e questo loro carattere è simboleggiato dalle modeste e decorose casette in cui vivono, nel medesimo, anonimo quartiere nuovo fuori Porta San Benedetto:

[Oreste] veniva infine a parlare di loro, di sé e di Lida, e in ispecie del villino fuori Porta San Benedetto dove a maggio, all'indomani delle nozze, sarebbero andati a stare. [...] Il villino si trovava in fondo a corso San Benedetto [...]: e cioè in quella zona di là dalle mura, situata all'incirca fra la barriera del Dazio e il cavalcavia della linea ferroviaria, che negli ultimi era andata punteggiandosi di case grandi e piccole. Quale più quale meno, ciascuno stabile disponeva di un terreno proprio, da coltivarsi a orto o a giardino.

Come una volta il professor Meldolesi, anche lui [*scil.* Malnate] abitava nel quartiere di villini situato appena fuori dalla Porta San Benedetto, tra il Canile e la curva del Doro. A quei tempi, prima che la speculazione edilizia di questi ultimi quindici anni la stravolgesse, la zona, anche se un po' grigia e modesta, non appariva per nulla sgradevole. Tutti a due piani, e dotato ognuno di un suo giardinetto, i villini appartenevano in genere a magistrati, insegnanti, funzionari, impiegati comunali, eccetera, che a capitare d'estate da quelle parti dopo le sei del pomeriggio non era difficile scorgere di là dalle sbarre di irte cancellate, intenti, talora in pigiama, a innaffiare, potare, sarchiare alacramente.²⁷

E, con un'ironia insieme crudele e pietosa, Bassani si premura di farli morire prima della Liberazione e prima che la storia si incaricasse di rivelare l'inconsistenza delle loro certezze: Oreste nell'anno della promulgazione delle leggi razziali (il 1938), che avrebbero probabilmente messo in crisi la sua coscienza di cattolico e la sua fiducia nella pacifica convivenza e cooperazione di fascismo e Chiesa; il comunista Malnate, addirittura, nella guerra di Russia, combattendo per l'odiata Italia fascista contro la patria del socialismo.

Finalmente, nel 1973, *Lida Mantovani* approda all'interno del *Romanzo di Ferrara*, in un testo ulteriormente e profondamente rivisto, che nelle successive edizioni (fino all'ultima del 1980) conoscerà solo modeste modifiche. E qui, ancora una volta, il racconto muta la sua funzione, poiché, fino ad allora autonomo o parte di un'autonoma raccolta, entra nel grande «romanzo» e si trasforma di fatto in un suo capitolo, il primo capitolo del primo libro. A questo proposito, sono ben note le dichiarazioni di Bassani in una sua auto-intervista del 1989:

Il personaggio di Lida Mantovani è fondamentale nel complesso del *Romanzo di Ferrara*, nel suo contesto, perché in qualche modo offre l'immagine precisa della città di cui parlo. Si parte quasi dal niente-niente per arrivare al resto, a tutto il resto. Tutto nasce da qui, insomma. Per tale motivo Lida Mantovani, ragazza quasi inesistente, amica e amante di David (un personaggio, anche lui,

²⁷ Rispettivamente BASSANI, *Lida Mantovani*, in *Opere*, pp. 49 e 50, e ID., *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 531 (entrambi i passi secondo le edizioni del 1980).

diversamente inesistente), risulta fondamentale come partenza. Ciò che dico di quella realtà quasi inesistente, diventerà, poco per volta, una città intera, una città sotto ogni profilo esistente, vera.²⁸

In questo «quasi-niente», in effetti, in questa sorta di storia seminale si trovano in embrione molti dei temi che conosceranno ampio sviluppo nei racconti e romanzi successivi: l'ambientazione (per il nucleo centrale della storia) negli anni del fascismo a Ferrara; il motivo semitico, nella fattispecie della relazione difficile tra una ragazza cattolica (di umile condizione) e un ragazzo ebreo (di buona famiglia), come subito dopo ricorrerà, ben altrimenti approfondito, nella *Passeggiata*;²⁹ il personaggio, in parte autobiografico, dell'ebreo borghese, intellettuale e tormentato, desideroso di evadere dalla vita di provincia; l'attenzione per i vinti, gli sconfitti dalla vita e dalla storia; il tema della necessità del cambiamento, del morire alla vita precedente, del lasciarsi alle spalle il passato per non soccombere, per crescere e maturare (si ricordi il discorso del padre al protagonista nella parte finale del *Giardino*);³⁰ le simbologie ricorrenti del luogo chiuso, che insieme segrega e protegge (la «stanzaccia» in cui vivono Lida e la madre, e in cui gran parte del racconto si svolge), e della finestra, che al tempo stesso separa dal mondo e costituisce l'unica apertura verso di esso, configurandosi un po' come simbolo della letteratura, che secondo Bassani condanna lo scrittore a non vivere pienamente la vita, ma piuttosto a guardarla attraverso il lo schermo e il filtro dell'arte (e basti qui ricordare la finestra della cameretta di Pino Barilari, o quella dalla quale Ausilia Brondi spia gli amori della sorella Gemma e di Elia Corcos).³¹

La collocazione incipitaria di *Lida Mantovani* nel *Romanzo di Ferrara*, poi, fu calcolata dall'autore in modo da generare studiate simmetrie e corrispondenze interne. La più evidente interessa un altro caratteristico simbolo bassaniano: il lungo corridoio d'ospedale in fondo al quale, nella prima pagina del racconto, si trova il letto di Lida partoriente, fa tutt'uno con quello della prosa finale (*Laggiù, in fondo al corridoio*) dell'ultimo libro del romanzo (*L'odore del fieno*), dove Bassani fornisce la chiave della sua poetica e della sua narrativa, il cui fine viene indicato nello sforzo di recuperare il passato che giace, sepolto ma vivo, in fondo al nero corridoio della memoria.³² E un filo lega anche *Lida Mantovani* al penultimo testo dell'*Odore del*

²⁸ GIORGIO BASSANI, *In risposta (VII)*, in *Opere*, p. 1343, dove l'intervista è assegnata al 1991; in realtà essa apparve primamente sul «Corriere della Sera» il 5 febbraio 1989, col titolo *Con il vostro permesso, io sono un poeta*, e venne poi letta da Bassani all'Università di Trento il 4 maggio 1991 (in una redazione leggermente ampliata, che è quella pubblicata nel Meridiano delle *Opere*), in occasione di un incontro con lo scrittore organizzato da Anna Dolfi.

²⁹ Per meglio evidenziare questo aspetto, Bassani, nella redazione del 1956, adottò per la protagonista il nome cattolico di Lida (in luogo dell'ebraico Debora), così da accentuare il contrasto e l'incomunicabilità tra lei e David, e dare quindi maggiore evidenza al tema del difficile rapporto fra cattolici ed ebrei, legando più strettamente il primo racconto al secondo. In effetti, la storia d'amore tra Lida e David trova un preciso corrispettivo in quella, altrettanto singolare e quasi inspiegabile, tra Gemma Brondi ed Elia Corcos, e Lida e Gemma sono personaggi «gemelli» (due modeste, non belle ragazze cattoliche di umile estrazione sociale, che si innamorano di un ebreo colto, benestante, enigmatico). Lo stesso autore affermò che i due racconti «svolgono quasi lo stesso tema» (lettera a Italo Calvino del 28 marzo 1956, citata da ITALIA, *Bassani in redazione*, cit., p. 85).

³⁰ BASSANI, *Il giardino del Finzi-Contini* (ed. 1980), in *Opere*, pp. 559-67.

³¹ Per questi spunti rimando a FRANCESCO BAUSI, *Laggiù in fondo al corridoio. Il tutto e le parti nel Romanzo di Ferrara*, in *Poscritto a Giorgio Bassani*, cit., pp. 163-205, alle pp. 183-85.

³² Ivi, pp. 199-203.

fieno, il terzo apologo, composto e pubblicato nel 1970,³³ il cui protagonista, il derelitto e vecchio barbone Riccardo, ultimo personaggio del *Romanzo di Ferrara*, circolarmente ci rimanda alla Lida della prima storia ferrarese, la «ragazza quasi inesistente» con cui tutto era cominciato molti anni prima: all'inizio in *pianissimo* risponde un'analogia conclusione, a conferma dell'amore di Bassani per le vite umili e dimenticate dalla Storia e dagli uomini.

Piccole vite e piccole cose: una ragazza quasi inesistente, passiva e pressoché muta, personaggi quasi inesistenti, una storia semplice e fatta di niente. Questo è l'inizio in *pianissimo* della grande sinfonia del *Romanzo di Ferrara*: nella storia di Debora-Lida mancano eventi eclatanti, gran parte del racconto si svolge nel chiuso di modeste dimore, il motivo semitico è solo parcamente accennato. La grande Storia è quasi assente, al pari del personaggio di sfondo, la città e la gente di Ferrara:³⁴ solo con il successivo racconto, *La passeggiata prima di cena*, la scena comincia ad allargarsi, e la Storia e la città – che acquisteranno via via un rilievo sempre maggiore, fino a diventare assoluti protagonisti in *Una notte del'43* – fanno il loro ingresso nel *Romanzo*.

Ma intanto la macchina, lentamente, quasi impercettibilmente, si mette in moto. E, a guardare con occhio attento, le anticipazioni e i nessi (discreti ma tenaci, e in parte introdotti *ex novo*, e appositamente, quando le *Storie ferraresi* divennero il primo libro del *Romanzo di Ferrara*) abbondano. Oltre a quelli appena ricordati, si consideri, ad esempio, che il 1929, l'anno – fin dalla prima redazione – del matrimonio di Lida, ha grande importanza nella vita dell'autore-protagonista, tanto che in quell'anno cominciano le vicende sia del *Giardino* (con l'incontro tra il protagonista e Micòl), sia di *Dietro la porta*. Soprattutto col *Giardino* spesseggiano gli agganci: le uscite serali di Lida e David a Porta Reno e Piazza Travaglio sono le stesse (cinema compreso) del protagonista e di Malnate, nella parte finale del romanzo; e a partire dal 1973 una menzione del «parco di casa Finzi-Contini» viene inserita, con palese funzione strutturante, alla fine del capitolo 6 di *Lida Mantovani*.³⁵ Né sfugga, questa volta per contrasto, il fatto che, se *Lida Mantovani* inizia nel reparto maternità dell'ospedale di Ferrara, con una nascita, il *Giardino* si apra invece nel segno della morte: con la gita alla necropoli di Cerveteri e, subito dopo, con la descrizione della tomba di famiglia dei Finzi-Contini nel cimitero israelitico di Ferrara e con il ricordo della morte acerba del piccolo Guido. «Tutto nasce da qui», disse Bassani a proposito di *Lida Mantovani*; e con una nascita nasce questo racconto, e nascono insieme il *Romanzo di Ferrara* e la grande narrativa bassaniana. Il tema della nascita percorre tutta la prima storia ferrarese: oltre alla nascita iniziale

³³ GIORGIO BASSANI, *Tre apologhi* [1970-1971], poi in *L'odore del fieno* [1972, col titolo *Le scarpe da tennis*] e infine in *Opere*, pp. 929-34.

³⁴ Bassani dichiarò esplicitamente che *Lida Mantovani* risente delle «origini non storicistiche» della sua narrativa (CRO, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., p. 126).

³⁵ BASSANI, *Lida Mantovani* (ed. 1980), in *Opere*, p. 42, dove David illustra a Lida l'albergo *Miramonti* di Cortina d'Ampezzo, dove i suoi genitori stanno trascorrendo le vacanze estive: «“Immagina una specie di castello”, si era subito messo a spiegare, “con intorno un bosco che sarà grande sei o sette volte il parco di casa Finzi-Contini, quello là in fondo ai Piopponi, sai, giusto sotto la Mura degli Angeli, e almeno una dozzina di volte il Montagnone...”». Il passo suonava così, invece, nell'edizione del 1956: «Abitavano all'Hôtel Faloria, un albergo grande come un castello, costruito dagli austriaci, che si trovava in mezzo a un bosco di abeti e di pini...» (ivi, p. 1608).

di Ireneo, abbiamo Maria Mantovani che ricorda la nascita di Lida, Lida che dice a David di essere incinta e che rievoca i primi mesi successivi al parto, Oreste che adotta il figlio di Lida e che muore infelice per il desiderio inappagato di un figlio proprio.

L'interpretazione meta-letteraria che Bassani ha suggerito per *Una lapide in via Mazzini*³⁶ sembra in effetti legittima anche per la prima pagina di *Lida Mantovani*, dove con elegante *mise en abîme* lo scrittore vuole rappresentare la nascita della sua arte e del suo grande «romanzo»: e che stia facendo questo lo dimostrano i simboli della sua narrativa che egli concentra nelle prime righe. Il corridoio («in fondo al corridoio») e la finestra, di cui già abbiamo detto, ma anche il giardino nel mezzo del quale svetta una grande magnolia, quella che effettivamente si trova al centro del giardino di casa Bassani al numero 1 di Via Cisterna del Follo,³⁷ e che non a caso torna più volte nel *Romanzo di Ferrara* (in *Una lapide in via Mazzini*, negli *Occhiali d'oro* e in *Dietro la porta*).³⁸ Ad essa è dedicata anche una lirica di *Epitaffio*, composta nel 1973 – l'anno in cui nasce il *Romanzo di Ferrara* – e intitolata *Le leggi razziali*:

La magnolia che sta giusto nel mezzo
del giardino di casa nostra a Ferrara è proprio lei
la stessa che ritorna in pressoché tutti
i miei libri

La piantammo nel '39
pochi mesi dopo la promulgazione
delle leggi razziali
[...]
Costretta fra quattro impervie pareti
piuttosto prossime crebbe
nera luminosa invadente
puntando decisa verso l'imminente
cielo
piena giorno e notte di bigi
passeri di bruni merli
guatata senza riposo giù da pregne
gatte nonché da mia
madre
anch'essa spiante indefessa da dietro

³⁶ Secondo Bassani, il protagonista di questo racconto è figura del poeta, perché fa ciò che sempre ogni vero poeta deve fare: tornare dal regno dei morti per riferirne ai vivi: «Se i poeti non parlano sempre, o quasi sempre, di vicende che è quasi impossibile raccontare, non sono dei poeti. La storia del ritorno a Ferrara di Geo Josz, per esempio, il protagonista di *Una lapide in via Mazzini*, ha una portata ideologica molto grave e seria. Geo Josz torna dal regno dei morti in una città dopo tutto normale. Ma anche i poeti, se sono veramente tali, tornano sempre dal regno dei morti. Sono stati di là per diventare poeti, per astrarsi dal mondo, e non sarebbero poeti se non cercassero di tornare di qua, fra noi» (GIORGIO BASSANI, *In risposta [VI]*, in *Opere*, p. 1323; e anche *Un'intervista inedita [1991]*, ivi, p. 1344, dove Geo è presentato come una specie di Dante dei nostri tempi). La chiave meta-letteraria, peraltro, è proficuamente applicabile a gran parte delle produzioni bassaniane, e, per restare alle *Storie ferraresi*, anche alla *Passeggiata* (cfr. qui, più avanti, p. 12 e n. 49) e a *Una notte del '43*.

³⁷ L'albero si può vedere in una fotografia scattata nel dicembre del 1978 a casa Bassani dall'amico Edoardo Lebano (che nella primavera del 1976 aveva fatto invitare lo scrittore come *visiting professor* presso l'Indiana University a Bloomington), online sul sito internet <http://www.giorgiobassani.it/Lebano%20photos/foto01.html>.

³⁸ E che vi torni non casualmente afferma lo stesso Bassani nella prima strofa della poesia che cito qui subito sotto, a testo.

il davanzale traboccante ognora
delle sue briciole
[...]³⁹

La magnolia, piantata l'anno dopo le leggi razziali, popolata di uccelli e collocata al centro del giardino (come l'albero della vita nei giardini medievali) è dunque simbolo della vita che ricomincia e che vince la morte: non a caso, Lida la contempla dal suo letto di ospedale prima di dare alla luce Ireneo, e non a caso il redivivo Geo Josz, appena ritornato dal campo di sterminio, si rasserena per un momento quando la vede ancora *splendere* – questo è il verbo usato da Bassani – nel giardino della sua casa occupata dai partigiani.⁴⁰

«Per oltre un mese era vissuta stesa su un letto, in fondo a un corridoio, e per tutto quel tempo non aveva fatto altro che fissare attraverso la finestra di contro, in genere spalancata, le foglie della grande magnolia secolare che sorgeva giusto nel mezzo del giardino sottostante». Così nel primo capitolo di *Lida Mantovani*, secondo la stesura definitiva:⁴¹ quello su cui Lida si affaccia è il giardino di casa Bassani a Ferrara,⁴² ciò che vede è il panorama che Bassani vede ogni giorno dalla sua finestra: come nella prosa finale del grande «romanzo» (*Laggiù, in fondo al corridoio*), così all'inizio del primo racconto siamo introdotti nello studio dell'autore, perché, come Proust con la fedele domestica Françoise, così Bassani ha chiamato accanto a sé il cuore semplice di Lida nell'avviare la grande costruzione del *Romanzo di Ferrara*. «Je travaillerais auprès d'elle, et presque comme elle», dice Proust di Françoise alla fine del *Temps retrouvé*:⁴³ e anche Lida, come Françoise, è una sarta, fa cioè un lavoro che per la sua paziente e precisa dimensione artigianale e combinatoria può essere avvicinato, come lo stesso Proust suggerisce, a quello dello scrittore (e non è forse così, negli *Ultimi anni di Clelia Trotti*, anche per il ciabattino Rovigatti, che l'intellettuale Bruno Lattes guarda con ammirazione lavorare, e che dalle scarpe dei suoi clienti ne ricostruisce le vite – come la lavandaia Clémence dai panni sporchi nell'*Assommoir* di Zola, e come

³⁹ GIORGIO BASSANI, *Epitaffio*, in *Opere*, pp. 1438-39 (sono, con un taglio di cinque versi, i vv. 1-25, corrispondenti alle prime tre delle quattro strofe complessive).

⁴⁰ ID., *Una lapide in via Mazzini*, cit., p. 94: «Essendosi a un dato momento reso conto [...] che oltre il cancello del portico, dritta al centro dell'adiacente, piuttosto angusto e cupo giardino in disordine, splendeva ancora adesso una grande magnolia, parve rasserenarsi». Così nell'edizione del 1980; il passo è leggermente rielaborato nella forma rispetto alle stesure precedenti, dove comunque la magnolia era già presente al centro del giardino, e sempre (fin dalla *princeps* del 1952) «splendeva». Non sarà arbitrario dire dunque che anche la casa di Geo Josz è casa Bassani, essendo per di più Geo una chiara proiezione di Bassani stesso, come uomo, come ebreo e come artista (cfr. PIERO PIERI, *Poesia e verità in Giorgio Bassani*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, cit., pp. 17-31, alle pp. 17-22).

⁴¹ BASSANI, *Lida Mantovani* (ed. 1980), in *Opere*, p. 9. È opportuno rilevare – a conferma di quanto si dice a testo – che la magnolia viene introdotta nel racconto a partire dall'edizione del 1948; nella prima redazione, scritta quando la magnolia non era ancora stata piantata nel giardino di casa Bassani, in suo luogo comparivano, nel giardino dell'ospedale, «lucide palme grondanti» (ivi, p. 1545).

⁴² Allo stesso modo, come abbiamo appena visto, nella poesia *Le leggi razziali* la madre di Bassani «spia» la magnolia dal davanzale di una finestra della casa.

⁴³ MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, édition de J. Milly et B. Brun, Paris, Flammarion, 1986, p. 446.

lo scrittore da pochi dettagli del comportamento o dell'aspetto dei suoi personaggi?).⁴⁴

Nella redazione finale del racconto viene inserita, con chiara funzione strutturante, una definizione di Lida (che secondo Oreste «aveva un grosso difetto [...] quello cioè di star sempre con la faccia girata indietro, a rimasticare cose passate»)⁴⁵ identica a quella che Micòl applicherà a se stessa e a Giorgio nel *Giardino* («Era il “nostro” vizio, questo: d'andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro»)⁴⁶. La distanza fra l'umilissima proletaria Lida e i due colti e raffinati protagonisti del *Giardino* parrebbe incolmabile, ma gli estremi si toccano, sembra quasi volerci dire Bassani, ed è proprio dal contatto di questi due estremi che nasce l'arte: «lo spirito è smanioso del non spirito», scrive Thomas Mann nelle *Confessioni di Felix Krull*,⁴⁷ così come David ama Lida, il dottor Elia Corcos ama la contadina Gemma Brondi, e Bassani ama i piccoli oscuri personaggi della sua piccola provinciale cittadina. Sì, perché, come aveva scritto ancora Mann nel *Tonio Kröger*,

gli manca ancora molto per essere artista [...] a colui [...] che non conosca la malinconia per l'ingenuo, il semplice e il vivente, per un po' d'amicizia, di dedizione, di confidenza e di felicità umana... la malinconia furtiva e struggente [...] per le delizie della mediocrità.⁴⁸

Come in quell'altro palese simbolo dell'arte che è la casa di Elia Corcos nella *Passeggiata prima di cena*: una strana casa bifronte che da un lato affaccia, severa, sulla borghese Via Ghiara, mentre dall'altro dà sulla campagna, e sembra una fattoria, con l'aia, l'orto, la legnaia e gli animali. Spirito e Vita, Cultura e Natura, Elia e Gemma, diversi e opposti, ma, anche, due facce della stessa medaglia, l'una necessaria all'altra.⁴⁹ In un'intervista del 1979, Bassani analogamente volle precisare che «l'arte è il contrario della vita, esattamente il contrario, ma in qualche modo ha nostalgia della vita, e bisogna che abbia nostalgia della vita per essere arte vera».⁵⁰ E l'arte vera, per Mann come per Bassani, è quella che grazie a questa «nostalgia della vita», a questo legame, cioè, con la realtà e con la verità, sa evitare il vuoto estetismo, il cerebralismo autoreferenziale e l'astratto ideologismo. Vita *versus*

⁴⁴ Cfr. per questo spunto SALVATORE SILVANO NIGRO, *I mancati sposi*, Introduzione a GIORGIO BASSANI, *I Promessi Sposi. Un esperimento*, Palermo, Sellerio, 2007, pp. 9-25, a p. 20.

⁴⁵ BASSANI, *Lida Mantovani* (ed. 1980), in *Opere*, p. 23.

⁴⁶ BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini* (ed. 1980), in *Opere*, p. 513.

⁴⁷ THOMAS MANN, *Le confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, trad. it. di Lavinia Mazzucchetti, Milano, Mondadori, 1997, pp. 160-61.

⁴⁸ THOMAS MANN, *Tonio Kröger*, trad. it. di Salvatore Tito Villari, Milano, Garzanti, 1965, p. 47.

⁴⁹ Analogamente, e con identica trasparente simbologia, Elia Corcos è solito studiare in cucina, ossia nel luogo più vivo e vitale della casa: assorto e quasi assente, sprofondato nella Scienza, lo sguardo proteso al di là della finestra verso il cielo, ma comunque circondato dal va e vieni rumoroso di serve, infermiere, parenti e bambini (BASSANI, *La passeggiata prima di cena* [ed. 1980], in *Opere*, pp. 77 e 82). Una vita alla quale egli pare estraneo e indifferente, ma dalla quale nondimeno è attratto, pur contemplandola «dall'alto, e in qualche modo da fuori del tempo» (ivi, p. 83: sono le ultime parole del racconto, che delineano insieme il carattere di Elia e l'atteggiamento che per Bassani è proprio del vero artista).

⁵⁰ L'intervista si legge, col titolo *Meritare il tempo*, in ANNA DOLFI, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 167-79; il passo in questione è a p. 174. E analogamente in un'altra occasione: «non esiste arte laddove l'arte non restituisca la vita, cioè il suo contrario» (CRO, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., p. 128).

morte: i due opposti cominciamenti delle *Storie ferraresi* e del *Giardino*⁵¹ corrispondono anche alle due strade che si aprono davanti allo scrittore: un'arte che va coraggiosamente incontro alla vita, pur senza mai risolversi in essa, e una che invece si chiude nella sua presunta autosufficienza, come i Finzi-Contini, votati alla morte, e morti già da vivi. Solo la prima com-prende, e, comprendendo, com-patisce, ricompono, perdona, pacifica: Ireneo, etimologicamente il 'pacificatore', si chiama il figlio di Lida, gracile frutto della storia d'amore che apre il *Romanzo di Ferrara*. Ireneo, che nasce dall'umile Lida e dal borghese e tormentato David, è come l'arte, che può nascere solo se l'artista esce da sé e accoglie il suo contrario: allo stesso modo in cui il Bassani narratore, e il *Romanzo di Ferrara*, nascono nel momento in cui lo scrittore si accosta a Lida e al suo piccolo povero mondo con cuore «fraterno e solidale»,⁵² nel momento in cui Bassani chiede gli occhi di Lida per guardare la sua magnolia, Ferrara, gli uomini e il mondo; perché – aveva scritto Bassani nel 1943 in una delle lettere di prigionia – «per essere poeti bisogna tornare a una necessaria condizione d'ingenuità».⁵³ Allo stesso modo, Manzoni aveva guardato il mondo con gli occhi e il cuore di Renzo e Lucia: quel Manzoni tanto ammirato da Bassani per lo «sforzo» morale, politico e letterario di conseguire nel suo romanzo «la popolarità, non il populismo, lo sforzo di farsi umile fra gli umili, lui aristocratico, di farsi borghese e razionale. [...] E in qualche modo io ho cercato di riprenderlo, di farlo mio».⁵⁴

Forse è per questo che Lida ha accompagnato Bassani lungo tutto l'arco della sua carriera letteraria, per questo che Bassani, da Lida, non si è voluto separare mai, per questo che la storia più semplice fra quelle da lui scritte è anche quella cui più a lungo lavorò, pubblicandone, con tre titoli diversi, ben sei diverse redazioni in un arco di tempo di oltre quarant'anni.⁵⁵ Seguire la strenua revisione cui l'autore l'ha sottoposta ci permette di osservare il progressivo attuarsi nel tempo della poetica bassaniana, già enunciata con impressionante lucidità nelle lettere dal carcere del 1943⁵⁶, ma solo molto lentamente approdata a una piena realizzazione artistica. La

⁵¹ Sotto un altro aspetto, li evidenzia anche la DOLFI, "Incipit" e "explicit", cit., p. 102, osservando come il racconto e il romanzo si aprano, rispettivamente, in luoghi chiusi e in luoghi aperti.

⁵² BASSANI, *Laggiù in fondo al corridoio*, in *Opere*, p. 942.

⁵³ BASSANI, *Opere*, cit., p. 959 (corsivo dell'autore). Per queste lettere cfr. oltre, n 56.

⁵⁴ CRO, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., p. 127.

⁵⁵ La successione è questa: *Storia di Debora* (primo abbozzo, 1937, non pubblicato dall'autore e non giunto fino a noi; prima edizione, *Una città di pianura*, 1940); *Storia d'amore* («Botteghe Oscure», 1, 1948), *Lida Mantovani* (*La passeggiata prima di cena*, 1953; *Cinque storie ferraresi*, 1956; *Dentro le mura*, 1973; *Romanzo di Ferrara*, 1980, seconda ed.). Le varianti più significative – rispetto alla redazione del 1940 – si trovano nelle edizioni del 1948, 1953, 1956 e 1973; non presentano invece varianti, rispetto alle redazioni immediatamente precedenti, le edizioni del 1950 («Il Giornale», 2-3 dicembre 1950, col sottotitolo *Feuilleton*), 1960 (*Storie ferraresi*, seconda ed.) e 1974 (*Romanzo di Ferrara*, prima ed.). Scrive Bassani in *Laggiù, in fondo al corridoio*: «Lida Mantovani ebbe una gestazione estremamente laboriosa. La abbozzai nel 1937, ventunenne, ma negli anni successivi la rifeci non meno di quattro volte: nel '39, nel '48, nel '53, e infine nel '55. È questo il lavoro su cui sono stato più a lungo. Quasi vent'anni» (*Opere*, p. 935; quando scrisse queste parole, nel 1971, Bassani non aveva ancora pubblicato né *Dentro le mura*, né le due edizioni del *Romanzo di Ferrara*).

⁵⁶ GIORGIO BASSANI, *Da una prigionia*, in ID., *Opere*, pp. 949-62 (le dieci lettere, scritte fra il maggio e il luglio del 1943, furono primamente pubblicate sul «Corriere della Sera» il 21 giugno 1981, col titolo: *Bassani: da una prigionia*). Impossibile non pensare alle seppur tanto diverse *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci, pubblicate nel 1947, che Bassani possedeva (cfr. MICAELA RINALDI, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini e Associati, 2004, p. 161: una copia della prima edizione, con firma e data: «Giorgio Bassani / maggio 1947») e ammirava («io amo molto i

collazione delle sei stesure di *Lida Mantovani* rivela il passaggio graduale dal lirismo e dallo psicologismo della prima (vera e propria storia di un'anima, tutta incentrata, fin dal titolo, su Debora) all'implacabile oggettività delle ultime, dove, in armonia con le sue convinzioni, più volte esplicitate anche in sede critica, Bassani si astiene dall'attribuire a Lida le proprie riflessioni e i propri sentimenti: poiché, per lui, l'io profondo è inconoscibile, dei personaggi si descriveranno in prevalenza – qui come nelle altre storie ferraresi – le azioni, non la psicologia, ciò che fanno, che vedono e che dicono, non ciò che sono o che pensano, per non compromettere la credibilità della narrazione.⁵⁷ Donde anche, nelle redazioni finali, l'incremento dei dettagli esterni (nomi, luoghi, date) e la semplicità talora colloquiale, giornalistica e persino cruda della lingua, che ha disturbato più di un critico,⁵⁸ ma che deriva dal medesimo intento mimetico e realistico, e cioè, in buona sostanza, da un'esigenza di chiarezza e di onestà nei confronti del lettore, al quale – negli anni '70 e '80 – Bassani non vuole raccontare una storia inattuale nella forma e nei contenuti.⁵⁹ Tre soli esempi. Fra i divertimenti (più o meno immaginari) cui David e la sua amica dell'alta società si dedicano troviamo, fino all'edizione del 1956, la «caccia alla volpe», che nel 1973 diventa però una più moderna «galoppata in campagna»;⁶⁰ il chiosco di gelati dove Lida e David si recano nelle serate estive si trovava, nelle prima edizioni, «accanto alla barriera», ma al lettore di oggi Bassani sente il bisogno di spiegare che si tratta della «barriera del Dazio»;⁶¹ l'acqua «potabile» (fino al 1956) diventa poi, pianamente, acqua «da bere».⁶² Riproporre tal quale un racconto o un romanzo composto alcuni decenni prima doveva sembrare, a uno scrittore ossessionato come Bassani dalla moralità della scrittura, una scelta eticamente prima che letterariamente inaccettabile.

libri di Gramsci, e soprattutto le *Lettere dal carcere*, molto belle»: CRO, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., p. 126), al di là delle profonde divergenze ideologiche che lo separavano dal marxismo. Non è forse azzardato dire che, pubblicando le sue lettere dal carcere nel 1981 (e poi, nel 1984, includendole nella raccolta di saggi *Le parole preparate*), Bassani, ormai conclusa la sua parabola narrativa, intendesse accreditarsi come una sorta di Gramsci laico e liberale, ribadendo che anche i liberal-socialisti potevano vantare meriti e titoli di antifascismo attivo e militante.

⁵⁷ Della «credibilità» come del principale «problema della narrativa e dell'arte in genere» parla Bassani in una sua intervista del 1966, apparsa (col titolo *Intervista inedita a Giorgio Bassani*) in *Poscritto a Giorgio Bassani*, cit., 611-23, a p. 616. La parola ricorre più volte sotto la penna e nelle interviste dello scrittore ferrarese; cfr. ad es. *Meritare il tempo*, cit., p. 174: «Il problema mio, come narratore e come poeta, è quello della credibilità».

⁵⁸ Cfr. qui oltre, p. 16 e n 75.

⁵⁹ *Meritare il tempo*, cit., p. 171: «io tento un accordo, un raccordo tra il me stesso d'una volta e il me stesso d'adesso. Il *Romanzo di Ferrara* è stato scritto tra il 1938 [...] e il 1978, se vuole, e l'opera è *in progress*, perché io sono ancora vivo, continuo a vivere ancora».

⁶⁰ BASSANI, *Lida Mantovani* (ed. 1980), in *Opere*, p. 31.

⁶¹ Ivi, rispettivamente pp. 1607 (ed. 1956) e 41 (ed. 1980). I lettori degli anni '40 e '50 non avevano difficoltà a comprendere che la «barriera» era la barriera daziaria (cfr. ad es., nel *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1960-2002, s.v., n. 3, due esempi tratti dal *Compagno* di Cesare Pavese e dal *Taglio del bosco* di Carlo Cassola, pubblicati rispettivamente nel 1947 e nel 1950), mentre oggi la specificazione è necessaria, perché pochi ricordano che solo nel 1930 si giunse in Italia ad abolire definitivamente, per le merci in ingresso e in uscita dalle città, l'imposizione del dazio, riscosso da appositi funzionari in servizio presso edifici detti appunto «barriere». Anche in un brano aggiunto nelle ultime due stesure del racconto (*Opere*, p. 49), Bassani – a conferma della sua attenzione per simili dettagli – introdusse, specificando, la «barriera del Dazio»,

⁶² BASSANI, *Lida Mantovani* (ed. 1980) e *Storia di Debora*, in *Opere*, rispettivamente pp. 1610 e 45.

Più precisamente, la riscrittura e la revisione del racconto condotte – rispetto alla prima edizione – nel 1948, nel 1953 e nel 1956, si uniformano alle seguenti linee-guida:⁶³

- crescendo di oggettività, con «soppressione dell'io narrante, reticente e contraddittorio», e riduzione del «troppo detto giovanile».⁶⁴ Emblematica, sotto questo aspetto, la drastica potatura cui Bassani sottopone il primo paragrafo del racconto, dedicato alla rievocazione del parto di Debora / Lida: ben tre pagine nella prima edizione (con scialo di psicologismo e di toni crepuscolari, e con indugio sulla vita da ragazza-madre della protagonista),⁶⁵ appena mezza paginetta – secca e senza fronzoli: un nudo antefatto, e niente più – già nel 1948.⁶⁶
- caduta dei tratti stilistici ermetico-liricizzanti, tipici del frammentismo e della prosa d'arte *entre deux guerres*: aggettivazione ricercata, particolari preziosi e letterari, colorismo, inserimento di versi nel tessuto della prosa, tendenza al musicale e al poetico (un solo breve esempio, tratto da un passo della prima edizione, scomparso nelle successive: «un vento caldo e leggero le aveva fasciato il viso e veniva sfrascando tra le lucide palme grondanti, dal giardino»)⁶⁷. Rientra in questa tendenza revisoria anche la soppressione, a partire dalla seconda edizione, della poesia *Ancora dei poveri amanti* che seguiva il racconto nella prima, riprendendone il tema e soprattutto le atmosfere, con un legame tra prosa e lirica di marca rondista e frammentista, e con accentuazione del complessivo clima crepuscolare del racconto (in linea con il gusto dominante nelle poesie bassaniane di quegli anni, poi confluite, come quella che teneva dietro alla *Storia di Debora*, nella silloge *Storie dei poveri amanti*, edita nel 1945).⁶⁸
- maggiore precisione realistica: incremento e introduzione di «dettagli essenziali»: ⁶⁹ ambientali, toponomastici, cronologici, storici (ma non, come già si è detto, in senso neorealistico).⁷⁰

⁶³ Mi fondo, integrandole, sulle osservazioni di IGNAZIO BALDELLI, *Varianti di prosatori contemporanei (Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola, Testori)*, Firenze, Felice Le Monnier, 1965, pp. 50-89, e *La riscrittura 'totale' di un'opera: da Le storie ferraresi a Dentro le mura di Giorgio Bassani*, «Lettere Italiane», 26, 1974, pp. 180-97 (poi in ID., *Conti, glosse, riscritture: dal secolo XI al secolo XX*, Napoli, Morano 1988, pp. 241-65); di HERMANN HALLER, *Da Le storie ferraresi al Romanzo di Ferrara: varianti nell'opera di Bassani*, in «Canadian Journal of Italian Studies», 1, 1977, pp. 74-96; e di ELISABETH KERTESZ-VIAL, «Varietur ... ne varietur»: à propos de Lida Mantovani et de *Storie dei poveri amanti* de Giorgio Bassani, «Chroniques Italiennes», 63-64, 2000, pp. 403-18. Va tenuto presente che i mutamenti strutturali e contenutistici più cospicui si concentrano nella stesura del 1948 e in quella del 1956, mentre nelle edizioni successive la revisione interessa in prevalenza l'aspetto stilistico e linguistico. Cfr. anche PIERO PIERI, *Da Storia di Debora a Lida Mantovani: finzioni storiche, censure simboliche e strategie stilistiche*, in *Giorgio Bassani a 10 anni dalla morte*, Atti del Convegno internazionale di studi, Craiova, 14-15 aprile 2010, a cura di Elena Pirvu, Firenze, Cesati, 2010, pp. 223-33 (poi in ID., *Un poeta è sempre in esilio. Studi su Bassani*, cit., pp. 43-62).

⁶⁴ Queste espressioni si leggono nel risvolto di copertina della prima edizione delle *Storie ferraresi* (1956), presumibilmente scritto da Bassani: le riporta BALDELLI, *La riscrittura 'totale' di un'opera*, cit., p. 183.

⁶⁵ BASSANI, *Storia di Debora*, in *Opere*, pp. 1544-47.

⁶⁶ ID., *Storia d'amore*, cit., p. 89.

⁶⁷ BASSANI, *Storia di Debora*, in *Opere*, p. 1545. Il raro verbo *sfrascare* (qui nel senso di 'soffiare tra le frasche', e dunque di 'provocare un fruscio o un rumore di rami', 'smuovere le frasche') è attestato in Pascoli e Sbarbaro, ma anche in un autore caro a Bassani come Giuseppe Raimondi (cfr. *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., s.v.).

⁶⁸ BASSANI, *In rima e senza*, in *Opere*, pp. 1368-69. La lirica diventò la terza e ultima parte della poesia *Storie dei poveri amanti* (pp. 1367-69), che diede il titolo alla raccolta del 1945. Quando questa raccolta entrò nella silloge completa delle poesie bassaniane (*In rima e senza*, Milano, Mondadori, 1982), alla lirica *Storie dei poveri amanti* fu aggiunta, come quarta parte, la poesia *Gli ineffabili autunni, le nebbie, i nevicati inverni*, che nell'*Odore del fieno* (1972) fungeva da epigrafe della sezione *Altre notizie su Bruno Lattes*, epigrafe poi soppressa da Bassani nel momento in cui inserì l'*Odore del fieno* nel *Romanzo di Ferrara* (1974).

⁶⁹ Altra espressione tratta dal risvolto delle prime *Storie ferraresi* (ancora in BALDELLI, *La riscrittura 'totale' di un'opera*, cit., p. 183).

⁷⁰ Cfr. qui sopra, p. 14. Bassani affermò che, pur essendo «intrisi di cronaca» («nel discorso libero indiretto io ho messo dentro più materia cronachistica di quanto non ne abbiano messo insieme tutti gli scrittori neorealisti del dopoguerra»), i suoi libri non avevano niente a che spartire col neorealismo, perché il suo obiettivo non era la pura e semplice testimonianza documentaria o tanto meno la denuncia politico-sociale, ma la «poesia», vale a dire la scoperta di una validità universale nel particolare (CRO, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., pp. 128-29).

- attualizzazione della storia, che perde certi connotati riconducibili al clima ideologico e socio-politico dell'immediato anteguerra. Ad esempio, nella prima redazione del racconto il ritratto psicologico di David accoglieva taluni stereotipi negativi dell'ebreo benestante, doppio e disfattista (pur essendo quel personaggio, per certi aspetti, anche chiara proiezione dell'autore), cui si contrappongono le più sane e italiane figure del popolo (Debora, sua madre e suo figlio, Oreste, il Federale); uno spunto, questo, che naturalmente perde importanza nelle edizioni successive.⁷¹
- soppressione di voci e forme letterarie ed auliche (fiorentineggianti) a favore di una lingua più ordinaria e mediana.
- razionalizzazione della sintassi e della punteggiatura: alla giustapposizione paratattica con intenti lirici si sostituiscono la subordinazione, la costruzione più rigorosa ma anche più scorrevole del discorso, il ricorso a periodi più brevi e più lineari.
- ricerca (a partire dall'edizione del 1948) di una struttura più solida e geometrica,⁷² con soppressione di personaggi minori e digressioni, e concentrazione della storia sui due caratteri più nettamente contrapposti di Lida e Oreste, la prima scettica e disillusa, il secondo positivo e ottimista. Inoltre, grazie anche al minore spazio concesso ai personaggi di contorno (soprattutto Ireneo e sua moglie Elvira, protagonisti, nell'edizione del 1940, di una sezione finale piuttosto ampia,⁷³ che fin dal 1948 viene completamente soppressa), il racconto si struttura con maggior rigore intorno alle due coppie di personaggi principali (due donne, Lida e la madre Maria; due uomini, David e Oreste), con un gioco assai studiato di parallelismi, corrispondenze e antitesi fra di loro e fra le loro vicende.⁷⁴

La revisione del 1973 e quella del 1980 – oltre a proseguire, sotto molti aspetti, lungo la strada tracciata nelle precedenti edizioni – rivelano questi caratteri peculiari:

- incremento del discorso diretto e soprattutto del discorso indiretto libero;
- impiego di un lessico aggiornato all'uso comune contemporaneo, col ricorso prevalente a una lingua quotidiana e non letteraria, talvolta anche studiatamente anonima e sciatta⁷⁵. Qualche esempio dalla redazione finale: «l'aveva sverginate e messa incinta»; «Tutto si era ripetuto, tutto. Dall'a alla zeta», «il fabbro di Massa Fiscaglia che era stato il suo moroso»; «lo spettacolo straordinario del fiume preso nella morsa dei venti gradi sottozero»; «fosse stata un po' più puttana, almeno»⁷⁶.
- ulteriore, consistente aumento dei particolari realistici – soprattutto onomastici e specificamente toponomastici – nell'ambientazione del racconto, allo scopo di eliminare qualunque margine di indeterminazione.

⁷¹ Per questo cfr. PIERI, *Una città di pianura. La sfida al fascismo negli anni della discriminazione razziale*, cit., pp. 46-40.

⁷² Va in questa direzione anche la suddivisione del testo (a partire dall'edizione del 1948) in nove capitoli contrassegnati, come nelle altre *Storie ferraresi*, da cifre romane (nelle edizioni 1948 e 1956) o arabe (nelle edizioni successive), mentre nella *Storia di Debora* le sette parti del racconto erano separate solo da tre asterischi.

⁷³ BASSANI, *Storia di Debora*, cit., in *Opere*, pp. 1569-71.

⁷⁴ Ben studiato da VALTER LEONARDO PUC CETTI, *Processi di desemantizzazione narrativa in Lida Mantovani*, in *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, cit., pp. 97-108, e da PAOLA POLITO, «... Tutto era uguale, tutto si ripeteva». *Appunti sulla ripetizione come modalità formale e tema nel racconto Lida Mantovani*, in *Giorgio Bassani a 10 anni dalla morte*, cit., pp. 243-61, alle pp. 249-55; ma cfr. già DOLFI, *Bassani. Una scrittura della malinconia*, cit., pp. 16-21.

⁷⁵ BALDELLI, *La riscrittura 'totale' di un'opera*, cit., p. 192, parla, con disapprovazione, di «linguaggio elusivo e generico, consunto dall'uso burocratico-giornalistico»; e anche CESARE SEGRE, *Postfazione a Bassani, Cinque storie ferraresi* [2003], cit., pp. 193-202 (poi, col titolo *Le Cinque storie ferraresi: la coscienza e il baratro*, in ID., *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 84-90, a p. 90, da cui si cita), ritiene che la «semplificazione del discorso narrativo, secondo un ideale di limpidezza stilistica», attuata da Bassani nelle revisioni successive al 1956, «non abbia sempre giovato al metodo espositivo perfezionato nelle *Cinque storie ferraresi*» (dove la conclusione, *ibid.*: «Per questo ritengo preferibile il testo del 1956»). Ma con ragione PUC CETTI, *Processi di desemantizzazione narrativa in Lida Mantovani*, cit., p. 99, ha preso le distanze dal «surreale neobembismo» che «ha preteso di vedere nella versione linguistica ultima, quella del *Romanzo di Ferrara*, uno scadimento e un appiattimento». E vale la pena di osservare che Bassani, a proposito di un romanzo da lui ammirato come il *Gattopardo*, affermò come essa sia scritto «in un linguaggio che è molto più vicino al linguaggio critico e saggistico, che a quello della cosiddetta narrativa» (CRO, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., p. 130).

⁷⁶ Sono, tutti, passi aggiunti nell'edizione del 1980.

- parziale ritorno a una sintassi più complessa (con periodi lunghi e ricchi di parentetiche), che però non mira, come nell'edizione del 1940, alla musicalità o all'introspezione psicologica, bensì alla ricerca di una prosa più attuale e colloquiale, spesso con movenze del parlato.
- approdo a una visione più sconsolata e pessimistica: se nelle stesure del 1948 e del 1956 la scettica Lida, alla fine, si faceva almeno superficialmente contagiare dal fiducioso e ingenuo ottimismo di Oreste e dalla sua concretezza e forza morale, in séguito il ritratto del legatore ne accentua i tratti ironici e ridicoli (anche nel modo di esprimersi, che corrisponde a quello di un uomo culturalmente e intellettualmente modesto, ma sussiegoso e non senza pretese), e vengono più chiaramente esplicitate sia l'illusorietà delle sue speranze, sia la certezza – da parte di Lida – della sua effettiva, profonda infelicità. Basti citare il passo seguente dell'edizione del 1956, che nel 1973 viene interamente soppresso: «Quanto a Lida, cercava di secondare il fidanzato con la migliore volontà possibile. Non c'era più sua madre, è vero, con la quale le fosse dato di scambiare a tempo opportuno un'occhiata di intelligenza. Ma la passione che ardeva negli occhi di Oreste era così vera e trascinante; così caldo, affettuoso, accogliente l'avvenire che la sua fantasia le dipingeva, da farle ritenere ben presto assurda, se non ridicola, qualsiasi pretesa di ironia da parte propria. L'età dell'oro, la felicità che gli occhi e le parole di Oreste non cessavano di predirle, queste cose non credeva che le avrebbe viste mai, né che fossero realizzabili sulla terra. Eppure, sebbene non potesse illudersi, sebbene si rendesse conto dei guasti irreparabili che tempo, solitudine e tristezza avevano prodotto dentro di lei, nonostante ciò comprendeva che appunto a quelle promesse a cui non credeva, a quelle fantasie alle quali aderiva con tante intime riserve, a quei puri sogni, era legata ogni sua residua ragione di esistere. Quali argomenti, d'altronde, avrebbe saputo opporre a quelli di Oreste? Se le fosse mancata la forza che le veniva di riflesso dalla fede illimitata che era in lui, con che cosa l'avrebbe sostituita? Forse – e sorrideva di sé – coi ricordi del passato? Oreste era superiore in tutto. Tutta la luce, tutto il calore venivano da lui. Ogni pensiero si formava in lei con difficoltà, contraddetto e smentito continuamente da un altro contrario. Ma quest'ultimo nasceva dalla constatazione di un dato di fatto preciso, reale, della cui verità non dubitava mai. Lei, Lida, era come un pianeta, la cui unica fonte di vita è il sole al quale appartiene. E la consapevolezza della propria inferiorità e dipendenza la riempiva di piacere, di pace».⁷⁷

L'obiettivo ultimo cui mira la riscrittura bassaniana (e non solo in questo racconto) resta quello di mantenere sempre un certo distacco dalle vicende e dai personaggi, senza travasarsi direttamente in essi e senza farne marionette prive di vita e di consistenza umana. Per questo, come David scompare quasi subito dal racconto, così fa e deve fare lo scrittore, annullandosi e nascondendosi nella sua opera: Bassani, per difendersi – sono ancora parole sue – «da un eccesso di partecipazione emotiva», non sale mai sul palcoscenico delle storie ferraresi, lasciandolo per intero ai suoi amati personaggi, e solo di tanto in tanto trasfondendo in essi qualche isolato tratto della sua personalità. E soltanto alcuni anni dopo, con *Gli occhiali d'oro*, troverà la forza di mettersi sotto i riflettori, di «dire finalmente “io”».⁷⁸

⁷⁷ BASSANI, *Lida Mantovani*, cit. (ed. 1956), in *Opere*, p. 1614.

⁷⁸ BASSANI, *Laggiù, in fondo al corridoio*, in *Opere*, p. 943.

Antonio Di Silvestro

Il corpo, il testo, il pensiero: messaggi dalla poesia di Valerio Magrelli

Cosa può dire una poesia come quella di Valerio Magrelli, e quale traccia di lingua/pensiero può lasciare una lirica attraversata da una forte tensione speculativa, da un «ragionare freddo e gentile, aggraziato e implacabile [...] sui meccanismi dell'esistere»?¹ Una poesia che parla del rapporto di distanza tra sé e il mondo, e che attraverso la trasparenza delle parole sperimenta un lucido esercizio della ragione: «Per me la ragione / della scrittura / è sempre scrittura / della ragione» (*Io non conosco*).²

Il *primum* di questa poesia è la percezione di sé, della propria unità-dualità di corpo/mente-pensiero, e del mondo circostante, in quanto pensabili e scrivibili sulla pagina. E sono proprio parole come *pensiero*, *corpo*, *carne*, *membra* che veicolano con la loro ricorsività il tema del primo Magrelli, quello della visione legata alla «superficie frastagliata dell'occhio» (sintagma che è traduzione del titolo *Ora serrata retinae*). Che ne è ad esempio, volendoci soffermare sul secondo sostantivo più ricorrente,³ del *corpo* di chi scrive? Leggiamo la lirica manifesto del Magrelli anni Ottanta, confrontandola con una prima versione a stampa, a sua volta derivante da un autografo in cui la poesia reca il titolo *Pozzo verticale*:

Il corpo è chiuso come una muraglia,
è come un pozzo immerso nella carne
che non giunge ad avere
impressione di sé.
E le sue membra stanno
mute e cieco e fermo
nella gamba riposa il ginocchio.
Ma nella testa s'apre
l'alba del mondo:
l'osso si allarga, accoglie
dentro di sé lo sguardo.
Dolcemente si compie
il paziente travaso del vedere,
acquedotto di chiarore, strada
che porta l'essere a se stesso.
E nella radura della fronte
il portale del ciglio ha la sua luce.

Splendido l'occhio.
Questo è il suo segreto.
Il corpo è chiuso come una muraglia,
è un pozzo immerso nella carne.
Né potrei dare al ginocchio l'impressione
di sé: giace muto, nell'incavo
che gli offre il giaciglio.
Ma nella testa, per un inaudito malinteso,
s'apre l'alba del mondo.
L'osso si allarga e accoglie dentro sé lo sguardo.
Dolcemente si compie
il paziente travaso del vedere,
acquedotto di chiarore, strada
che porta l'essere a se stesso.
E nella radura della fronte
il portale del ciglio ha la sua luce.⁴

¹ È un'opinione di Giorgio Manacorda, nella sezione dedicata a Magrelli di *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Roma, Castelvechi, 2004, p. 303.

² V. Magrelli, *Ora serrata retinae*, in *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, p. 93.

³ Per un'analisi in chiave lessicografica della poesia di Magrelli rinvio a S. Jansen e P. Polito, *Tema e metafora in testi poetici di Leopardi, Montale, Magrelli. Saggi di lessicografia letteraria*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 107-137.

⁴ V. Magrelli, *Hylas e Philonous*, in *Quarto quaderno collettivo*, Parma, Guanda, febbraio 1979, p. 108. La presentazione e ricostruzione genetica dei materiali preparatori della lirica, compresi i diversi testimoni a stampa, si trovano sul sito www.digitalvariants.org.

La contrapposizione che anima questi versi è quella tra l'immobilità/chiusura del corpo (che in un'altra poesia «vorrebbe chiudersi nel cervello / per dormire»; *A quest'ora l'occhio*) e l'apertura, il dischiudersi della vita che si compie, *dolcemente*, grazie allo sguardo, veicolo dell'autocoscienza del soggetto («acquedotto di chiarore, strada / che porta l'essere a se stesso»). Le parole e le metafore significanti l'apertura e la comunicazione tra interno ed esterno sono tuttavia prevalenti: *s'apre, si allarga, travaso, fronte, portale, alba, luce*. Un'apertura che è esplicitata dai due versi incipitari della prima versione a stampa (e prima di quella autografa), incisi in modo quasi epigrafico e a mo' di prolessi: «Splendido l'occhio. / Questo è il suo segreto». Altrettanto interessante è il fatto che nel manoscritto figurì un appunto che paragona la nudità della fronte («radura della fronte») alla facciata incompiuta di Santa Maria dei Sette dolori, opera di Borromini, mostrando come l'autore metaforizzi architettonicamente (seguendo certamente Valéry) ogni declinazione della corporeità. Il corpo sembra invece racchiudere l'immobilità, l'invarianza (esso «non si perde / in una variazione infinita»), e costituisce una espressione dell'esser-ci, un paradigma di immutabilità attorno al cui «asse si compiono / le stagioni della nostra carne» (*Così il corpo non si perde*),⁵ con il sostantivo «carne» che fa pendere la bilancia esistenziale sul versante della mobilità, del mutamento.

L'auspicio è allora quello di una trasformazione in *segno*, funzionale a rimanere nella materialità dell'opera, nel testo fatto di carta e di parole, in cui il bianco è omologo alla forza dello sguardo («Foglio bianco / come la cornea d'un occhio»).⁶ La poesia accampa un discorso di apparente privazione della soggettività poetica, che invece si trasfonde in una sequela metamorfica che non comporta traumi di sorta (perché l'«eclissi della materia» è anche questa volta *dolce*). Il trauma doloroso è invece quello di chi rimane *corpo*, senza poter divenire «ossatura / esile del pensiero»:

Essere matita è segreta ambizione.
 Bruciare sulla carta lentamente
 e nella carta restare
 in altra nuova forma suscitato.
 Diventare così da carne segno,
 da strumento ossatura
 esile del pensiero.
 Ma questa dolce
 eclissi della materia
 non sempre è concessa.
 C'è chi tramonta solo col suo corpo:
 allora più doloroso ne è il distacco.

Ma allora quella del corpo è una condizione non solo di immobilità, ma anche di transito necessario, quasi di *pedaggio* (parola adoperata in *Se io venissi a mancare a me stesso*),⁷ mentre la *carne* si iscrive nell'ordine del dinamismo, dell'*élan vital*, e in questo senso è parola che tematizza profondamente questa poesia, anche perché in

⁵ V. Magrelli, *Ora serrata retinae*, in *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, cit., p. 44.

⁶ *Ivi*, p. 25.

⁷ *Ivi*, p. 34.

essa convergono il soggetto scrivente e la materia con cui esso scrive. Ma la presenza di *carne* è un vettore semantico decisivo, e non è un caso che essa sia ricorrente nella prima sezione di *Ora serrata retinae*, ossia *Rima palpebralis*: «Superficie di carne [il quaderno] su cui gratto / prima di prender sonno»; «Ma avevo ancora attraversato il dolore, / e la carne era fresca / e tutto il dubbio dissolto»; le «mutazioni della carne», ecc.

Nel suo testo più espressamente metapoetico Magrelli, mediante la metafora del vetro della doccia, afferma che «La scrittura / non è specchio», ma è piuttosto simile al «vetro zigrinato delle docce, / dove il corpo si sgretola / e solo la sua ombra traspare / incerta ma reale» (*Dieci poesie scritte in un mese*).⁸ A trasparire è solo il gesto, non l'identità di chi lo compie. Pertanto «scrivere in genere è nascondere», cioè rappresentare la realtà in negativo, togliendole qualcosa «di cui sentirà la mancanza» (*Esistono libri che servono*).⁹

La scrittura poetica ha dunque qualcosa di miope (e il tema, o la poetica dello sguardo hanno un forte addentellato biografico,¹⁰ a detta dell'autore, e dunque precedono la ripetutamente sottolineata ascendenza con il prediletto, studiato e tradotto Valéry),¹¹ perché impegnata in una continua opera di decifrazione degli oggetti (che è come «se parlassero per enigmi continui» che la mente deve tradurre). Nell'opacizzarsi del segno, dello sguardo che lo guida, nel disperdersi dei gesti quotidiani legati allo scorrere del tempo, l'unica realtà trasparente («l'unica cosa che si profila nitida») «è la prodigiosa difficoltà della visione» (*Sto rifacendo la punta al pensiero*).¹²

Si direbbe che il problema di linguaggio che la poesia di *Ora serrata retinae* ci pone è la ricerca di un *ubi consistam* delle parole, che, sembra dirci Magrelli, non possono solo abitare nella pagina scritta, in quanto sono traduzione del pensiero («La variazione della parola / fa scivolare il pensiero / lungo la pagina»; *La variazione della parola*).¹³ Esse vivono una condizione di erranza, transitano sulla pagina (indicativa è nella stessa lirica la paronomasia *nomi...nomadi*), e l'atto della loro fissazione sulla carta (la scrittura) «è una morte serena» (*Preferisco venire dal silenzio*).¹⁴ Per questo ritorna più volte nei versi la metafora agronomica delle parole che vanno coltivate («Ogni sera chino sul chiaro / orto delle pagine, / colgo i frutti del giorno / e li raduno [...]»; *Ogni sera chino sul chiaro*),¹⁵ preparate con cura («Preparare la parola / con cura, perché arrivi alla sua sponda / scivolando sommersa come una barca, / mentre la scia del pensiero / ne disegna la curva»).¹⁶ L'idea dunque

⁸ *Ivi*, p. 15.

⁹ *Ivi*, p. 68.

¹⁰ Lo sottolinea l'autore in un'intervista pubblicata in F. Napoli, *Novecento prossimo venturo. Conversazioni critiche sulla poesia*, Milano, Jaca Book, 2005, p. 121.

¹¹ Ricordiamo la monografia *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002 e le traduzioni di *L'idea fissa*, Milano, Adelphi, 2008 e di *Il mio Faust*, trad. di V. Magrelli e G. Pontiggia, con uno scritto di G. Pontiggia, Milano, SE, 1992.

¹² V. Magrelli, *Ora serrata retinae*, in *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, cit., p. 37.

¹³ *Ivi*, p. 50.

¹⁴ *Ivi*, p. 10.

¹⁵ *Ivi*, p. 19.

¹⁶ *Ivi*, p. 10.

di una lingua in viaggio, che si cristallizza sulla pagina in una «morte serena», ma che sottende l'autocoscienza di chi l'adopera e che non si sente un demiurgo o un privilegiato,¹⁷ e che per questo deve gestire questo movimento della lingua che dalla pagina va al pensiero e da questo al corpo.

Rimane di questa poesia un desiderio di identificazione, espresso con immagini di sapore ungarettiano: «distendermi nella pagina e dormire, / e diventare la mia stessa reliquia» (*Secondo le stagioni*)¹⁸, o ancor più di scoprirsi perpetuamente «oggetto tra gli oggetti, / popolato di oggetti».¹⁹ Una passione per le cose e delle cose che fa pensare a Francis Ponge (autore molto amato da Magrelli). Ma viene da chiedersi: desiderio di annullamento dell'autore nell'opera?

Raccogliendo alla fine degli anni Novanta le sue prime tre raccolte, Magrelli afferma che un libro nuovo è di fronte al suo autore «come un bastardo che sollecita l'adozione».²⁰ Quello di autore appare quindi come un concetto limite, legato a un fisiologico tasso di smarrimento che accompagna ogni nuovo libro di uno scrittore; nel caso opposto non si finisce col cercare un autore, ma la sua ripetizione.²¹

Forse che questa poesia lascia intravedere una sotterranea dissoluzione della nozione di autore, o ancor meglio di *authorship*? E in quest'ottica, quanto del concetto di testualità rimane? Magrelli sembra rimettere in discussione la nozione di testo letterario, consegnando ai lettori del terzo millennio un'immagine diversa di tradizione. Per lui un'opera nuova è una sorta di dispositivo attrezzato per esorcizzare «l'aggressione di quella lingua madre costituita dal patrimonio ereditato», «dall'invasione di una voce-matrice proveniente dal passato».²² La tradizione sarebbe dunque un disturbo soggiacente all'atto dello scrivere, una sorta di interferenza continua? Il lavoro del poeta è dunque quello di 'immunizzare' il testo?

Non più allora bloomiana angoscia dell'influenza, ma perturbanza, inquietudine che si insinua, non più padre pervasivo. Un concetto di intertestualità non più ad ascendenza unica, ma a «diffusione rizomatica»,²³ di tipo insomma virologico. Non è un caso che un nume tutelare del nostro Novecento come Petrarca, estraneo alla formazione di Magrelli, sia fruito per un mero *clic* stilistico come quello dell'*enumeratio caotica*, che richiama i versi «polinomici» del Canzoniere.

Un testo annegato negli intertesti, o anche dissolto negli ipertesti? Soffermandosi sul tema della lettura, nell'ultima sua raccolta *Il sangue amaro* (2014) Magrelli ha intitolato appunto *La lettura crudele* una sequenza di «undici endecasillabi in forma di ipertesto», scaturiti da un testo matrice ogni verso del quale genera, o meglio apre una nuova pagina-testo.

È una poesia, questa, che, come le grandi provocazioni novecentesche e post-avanguardiste, sembra lasciarsi dietro e lasciarci più domande e questioni aperte che

¹⁷ Magrelli ha sempre ritenuto che chi scrive «non abbia nessun privilegio linguistico», indicando con *privilegio* «una facilità nei rapporti con la lingua». Da qui l'idea di una scrittura che nasce da un disturbo nei confronti del linguaggio (*Scrittura e percezione: appunti per un itinerario poetico*, in «Il verri», s. IX, n. 1, marzo-giugno 1990, p. 185).

¹⁸ V. Magrelli, *Ora serrata retinae*, in *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, cit., p. 20.

¹⁹ *Ivi*, p. 34.

²⁰ Dalla nota introduttiva a *Poesie (1980-1992) e altre poesie*.

²¹ Intervista a F. Napoli, cit., p. 131.

²² V. Magrelli, *L'invasione degli ultratesti*, in «Critica del testo», VI, 2, 2003, p. 806.

²³ *Ivi*, p. 808.

messaggi che possano migrare²⁴ nel nuovo millennio. Due punti vorrei tuttavia rimarcare, in margine all'ascolto ripetuto di un libro così innovativo per le poetiche dominanti negli anni Ottanta come *Ora serrata retinae*:

- 1) L'idea di una poesia che mette in parentesi il soggetto (l'io lirico di derivazione romantica europea) per privilegiare lo sguardo e l'atto mentale. In questo senso ci si può chiedere: la de-soggettivizzazione è una strada da percorrere per poter essere inclusivi, u-topici, globali?
- 2) Una poesia-pensiero, o meglio un pensiero-corpo-scrittura semantizzato nelle parole della poesia. Qui si sente nella scrittura di Magrelli l'insegnamento di Valéry, che significa esercizio puro della ragione, parola depurata da ogni contingenza, da ogni traccia empirica, architettura (della poesia, del linguaggio) come espressione dell'immediatezza della presenza divina. Si può arrivare, anche con inedite commistioni di linguaggi (penso tra tutti a quello tra 'parole' poetiche e 'termini' della scienza) a costruire una poesia-pensiero che parli non solo alla ragione ma anche alle emozioni?

È uno spiraglio che il primo Magrelli lascia intravedere, quando dice che «La prima gemmazione dello spirito / è dunque nella lacrima, / parola trasparente e lenta» (*È specialmente nel pianto*).²⁵

²⁴ Riprendo le suggestive proposte efficacemente disseminate da G. Occhipinti, *Il mondo attorno a un verso*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2010.

²⁵ V. Magrelli, *Ora serrata retinae*, in *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, cit., p. 26.

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 «gioviiale» 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 esempii, 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 ingrate" (*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

[] Virtùde 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 «Ricontri», 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 cavallier 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

Scrive 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*).