

Su Luigi Blasucci dantista

Alberto Casadei

1.

Gino Blasucci amava indagare l'ingegneria dei testi letterari. Ogni sua lettura critica partiva da una lunga auscultazione della superficie delle opere per ricavare in modo induttivo gli elementi caratterizzanti, da riunire poi sotto categorie non astratte o precostituite ma operative e ritagliate sullo specifico autore trattato. L'esito è, costantemente, quello di saggi e studi concreti e ricchi di larghe, ma mai neutre, esemplificazioni, spesso portatrici di evidenze rimaste inesprese o espresse solo in parte nella critica precedente. Il tono affabile e piano, sobriamente didascalico e non pedante, permette di riconoscere la voce dell'interprete che non vuole né sovrapporsi a quella dell'autore, né mimarla, mentre punta invece a far riconoscere i suoi tratti fondativi che permettono, da ultimo, di motivare pure gli aspetti più propriamente estetici e valutativi.

Nel caso di Dante, Blasucci ha affrontato in primo luogo, e già dalla sua tesi di laurea, il rapporto fra *L'esperienza delle 'petrose' e il linguaggio della Divina Commedia*¹. L'articolo così intitolato, edito nel 1957, si avvia con

¹ Si cita da L. Blasucci, *Lecture e saggi danteschi*, Pisa 2014, pp. 1-34. Il volume ripropone tutti gli interventi danteschi dell'autore, riproducendo i testi originali con l'aggiunta autonoma di sobrie *Note di bibliografia posteriore* (pp. 215-8): il rispetto delle prime versioni, entrate poi nel circuito critico, è sempre stato forte da parte di Blasucci, che non ha corretto le sue posizioni di partenza ma semmai ha discusso a parte eventuali obiezioni o integrazioni successive. Vanno poi almeno ricordate la curatela di *Tutte le opere* di Dante per l'editore Sansoni (Firenze 1965), varie recensioni, nonché le voci scritte per l'*Enciclopedia Dantesca* dell'Istituto Enciclopedico Treccani, uscite nei cinque volumi editi sino al 1970: sintetica ma significativa (anche riguardo ai problemi da affrontare in epoca crociana) quella dedicata a uno dei maestri della Scuola Normale, Luigi Russo (leggibile al link <[https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-russo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-russo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/>)>). Non tratterò

una decisa adesione all'interpretazione linguistico-stilistica che, appunto delle *petrose*, aveva dato Gianfranco Contini nella sua edizione delle *Rime*, per esempio procedendo a un confronto con Arnaut Daniel all'insegna della «mistica verbale»; nel contempo si allontana sia dagli eccessi biografici della critica (tardo)romantica, sia da quelli estetici del crocianesimo dicotomico. E tuttavia, quasi subito anche rispetto a Contini, le cui posizioni resteranno costantemente quelle più degne di discussione nei lavori di Blasucci dantista, si instaurano alcuni importanti *distinguo*, che fra l'altro permettono di mettere a fuoco aspetti poi sviluppati progressivamente nei saggi a venire.

Non si trattava soltanto di riconoscere riusi linguistico-stilistici nel settore dell'*asperitas* che Dante traghettò dall'esperienza lirica al poema; si trattava, rispetto a Contini o a Cesare De Lollis, di individuare il procedimento che giustificava l'adozione di vocaboli e suoni volti a creare una «violenta traduzione plastica delle entità, anche astratte, e conseguentemente, [...] una loro forte attivazione» (p. 2). Al fondo di questa propensione dantesca stava la ricerca di un'*energia* che sopravanza le motivazioni di corrispondenza stilistica con la materia e si attua in modi vari nell'*Inferno*, ovviamente, e però pure nelle cantiche successive: la volontà di Dante di trattare le «ombre come cosa calda» lo porta a usare i suoni aspri non solo come evocativi di una condizione drammatica, per esempio nei canti infernali quali il VII o il XXXII, bensì anche come materia per una creazione linguistico-stilistica di tipo demiurgico, in particolare nel *Paradiso*, che in un certo senso si manifesta proprio in virtù di questa energia autoprodotta.

L'analisi puntuale, molto ampia e raffinata, risulterebbe difficilmente riassumibile, però possiamo seguire con facilità Blasucci quando adotta uno dei suoi criteri operativi-riassuntivi, quello dei «campi semantici» (p. 10), che nulla devono a teorizzazioni linguistiche e sono invece tarati sul materiale specifico. Ecco allora l'enfasi posta sul campo della balistica (p.e. «balestrare» è usato in contesti appropriati ma persino senza un'effettiva necessità situazionale), o su quello della cavalleria (ecco il «tempo» che «sprona» in *Par.* XVII 106-108), o su quelli ricollegabili a verbi quali *torcere*, *serrare/diserrare*, *mordere*, *scoppiare* ecc. Spesso, plasticamente, sono entità astratte a compiere le azioni corrispondenti, per esempio la «divina giustizia»

in questo lavoro gli studi relativi al dantismo di Ariosto, Montale e altri autori cari a Blasucci, che richiederebbero un discorso a sé (e saranno oggetto di analisi in altri contributi di questo fascicolo).

nell'*Inferno*, che appunto «sprona», «martella», «punge» o «fruga» i dannati. Ma è forse ancora più notevole l'osservazione (pp. 20-1) che permette di cogliere una componente «aspra e severa» nel secondo regno, in genere all'epoca indagato solo all'insegna della dolcezza idillica: è «l'agonismo attivo ed energico delle pene» che va tenuto in considerazione, e questo consente sia di marcare differenze tra gruppi di canti (i primi otto rispetto ai successivi venti: antipurgatorio *vs* effettivo purgatorio), sia di individuare l'importanza di altre componenti, come quella del tempo cronologico e narrativo, ricco di potenzialità per un successivo approfondimento.

Nell'ultima parte del saggio, ottime analisi puntuali (p.e. il confronto differenziale tra *Purg.* XXX 85-99 e *VN* XXXV 3, ed. Barbi) si alternano con osservazioni più generali, come quelle sul carattere di «perpetua tensione espressiva» (p. 27) delle visioni e però anche delle invettive del *Paradiso*: in questo caso, come in altri, un termine di paragone viene individuato nel commento di Attilio Momigliano, molte volte acuto nell'individuare fenomeni accertabili sul piano fenomenologico, benché in vari casi troppo psicologizzante e poco storicizzante. Di fatto, l'individuazione della «demiurgia linguistica» dantesca, grazie alla quale l'autore «non solo definisce, ma lessicalmente sforza e aggredisce la realtà» (p. 31) resta uno dei migliori apporti critici riguardo all'atteggiamento stilistico fondamentale nel poema, riscontrabile costantemente e non solo in specifici luoghi deputati alla 'petrosità'².

2.

Una decina d'anni dopo, nel 1967, Blasucci pubblica l'articolo *La dimensione del tempo nel "Purgatorio"*, che sottolinea l'importanza della componente narrativa nella seconda cantica. Essa si estrinseca in un «tempo

² Su questo lavoro, Blasucci teneva molto a una valutazione espressa da Leo Spitzer in una lettera inviatagli da Forte dei Marmi il 18 giugno 1960, di cui trascrivo la parte iniziale da una fotocopia fornitami durante la lavorazione del volume del 2014: «Caro collega: / Ho letto il Suo articolo con aderenza alla tesi di fondo, cioè che non bisogna riferire l'espressione energica dantesca alla situazione o ai personaggi, ma a una volontà espressiva del poeta, che dopo tutto è il più grande artista nel rendere concreti i fenomeni spirituali. E ci sarebbe da trattare anche la relazione tra 'concretismo' e 'energia': queste due cose qualche volta convergono, qualche volta no [...]».

dell'orologio», quello segnalato attraverso la «registrazione assidua del progresso delle ore lungo l'arco di un giorno terreno» (p. 36): questa semplice ma essenziale constatazione contribuisce già a distinguere la narrazione purgatoriale da quella dell'*Inferno* e del *Paradiso*, e induce a cogliere le varie caratteristiche del Dante narratore, sin troppo svalutato nella prospettiva della critica crociana ma anche di quella continiana. Nel *Purgatorio* il fluire temporale si collega alla preminenza della dimensione del viaggio rispetto a quella dei singoli incontri, e la concretezza delle situazioni paesaggistiche aumenta grazie appunto al procedere del giorno e della notte in maniera naturale e coordinata con le campate del racconto: ecco quindi che all'avvio narrativo con l'alba descritta nel I canto corrisponde la chiusura serale nell'VIII, quando si conclude la lunga e compatta sequenza dedicata all'Antipurgatorio (come era già stato segnalato nell'articolo del 1957).

Questo aspetto della temporalità purgatoriale si concretizza in marche linguistiche anche minime, per esempio grazie all'uso oculato di avverbi quali *già*, *poi* e simili, a indicare progressi nell'azione. Esiste però una sapienza narrativa ancora più raffinata nella seconda cantica, senz'altro quella privilegiata da Blasucci nell'insieme della sua attività come critico dantesco. Essa consiste nel disciogliere elementi banalmente allegorici (come quelli determinanti nei primi due canti dell'*Inferno*) o didascalici (come in *Inf.* XI) proprio nel procedere del racconto, inserendoli in pause motivate oppure lasciandoli intuire senza esibirli, per esempio nel caso delle stelle corrispondenti alle varie virtù cardinali e teologali.

Ancora una volta le analisi puntuali contribuiscono a far individuare sia aspetti da riprendere più largamente (è il caso di quelle relative al canto XXVII, poi oggetto di una lettura specifica); sia evidenze che riguardano l'intera cantica e addirittura l'intero poema: «la vicenda del tempo [è] strettamente connessa con l'azione del viaggio»; la «viva compenetrazione di tempo e di azione costituisce anche una delle conquiste più originali dell'arte narrativa dantesca» (pp. 56-7). Ma ancora qualcosa da precisare restava, e infatti Blasucci tornerà nel 2000 su *Tempo e penitenza nel "Purgatorio"*, in primo luogo per definire ulteriormente un'altra temporalità del secondo regno, quella del 'calendario', che caratterizza i computi penitenziali delle anime. Così facendo, riesce a mettere a fuoco altri aspetti sacrali e liturgici della cantica, in cui già l'invenzione della montagna con le sue varie cornici contribuisce, rispetto all'idea di un purgatorio come statica distesa infuocata (implicita in *Inf.* I 118-120), a creare un cronotopo adatto all'idea di un'ascesa salvifica. E riguardo poi al racconto delle storie dei penitenti, viene annotato che l'assunto auerbachiano di una

corrispondenza figurale con quanto è stato compiuto durante la vita terrena non si applica integralmente, come nell'*Inferno*, ma semmai «tende a duplicarsi in un binomio colpa-riscatto» (p. 65). In generale, Blasucci non rifiutava macrocategorie come quelle di Auerbach o di Singleton, ma le applicava localmente e ne riscontrava pure i limiti o le manchevolezze.

Comunque, è solo da un'analisi sistematica che può essere ricavata una sintesi come la seguente: «Nel tempo purgatoriale dantesco, dunque, la ciclicità convive con la linearità, o meglio con la progressività» (p. 71). Così, dopo aver messo a fuoco la piena funzionalità degli esordi astronomici e di altri aspetti della temporalità e della sua narrazione nella seconda cantica, Blasucci si potrà permettere di chiudere i conti con il concetto limitativo di «romanzo teologico» di crociana memoria, frutto di «una visione parcellizzata della *Commedia* [che] vorrebbe relegar[lo] a una funzione di supporto pratico, 'strutturale', ai vari episodi poetici singolarmente presi» (p. 74; cfr. anche p. 157).

3.

Sempre nel 2000, Blasucci pubblica gli esiti di sue ricerche e seminari tenuti presso la Scuola Normale e dedicati agli spazi esordiali nell'economia narrativa del poema. Il saggio, *Per una tipologia degli esordi nei canti danteschi*, è uno dei più ampi, ma in un certo senso deve essere completato con quello successivo, del 2003, intitolato *Sul canto come unità testuale*: in effetti, l'individuazione di specifiche tecniche riservate ai proemi e ai prologhi poneva la questione dell'autonomia del 'canto' nella concezione dantesca, a fronte di dubbi espressi dallo stesso Contini, che concedeva più che altro un'utilità didattica alle singole *lecturae*. Ma in questo caso più utile risultava, al di là di qualche studio critico citato, la lezione di Mario Fubini, attento a sottolineare che Dante «come pensa per terzine, pensa e costruisce per canti», affermazione debitamente commentata da Blasucci (cfr. pp. 110-1). Rispetto a questa constatazione, si trattava di verificare come il poeta attuava il suo modulo compositivo, ovvero come marcava lo stacco fra canti sottolineando la loro chiusura (specie con il verso finale, spesso semanticamente autonomo) e soprattutto la loro apertura. Blasucci individua con esattezza una prima macro-ripartizione, quella fra inizi con prologo e inizi direttamente narrativi (cfr. p. 78); l'analisi porta poi a un chiaro riscontro, e cioè che il prologo autonomo rispetto alla narrazione viene impiegato da Dante a partire dal canto XVIII dell'*Inferno* («Luogo

è in inferno, detto Malebolge...») e assume solo da lì in avanti una funzione essenziale nella strutturazione dei canti. Ciò comporta la necessità di accettare che il poema manifesti una sua diacronia interna, da *work in progress*, e all'inizio risulti persino contratto nell'uso dei codici retorici fondamentali (come nella scarna invocazione di *Inf.* II 7-9) e ben lontano dalla patente sfida ai classici che emergerà con forza nel corso dell'opera: una constatazione che limita la possibilità di continue riscritture e aggiustamenti, come ancora spesso si ipotizza³.

L'analisi tipologica degli esordi consente raggruppamenti chiari (per esempio quelli con avverbio temporale o in genere diegetici, distinti da quelli con andamento mimetico, per esempio un discorso diretto seguito da didascalia), nonché concrete applicazioni puntuali, che consentono di interpretare la finalità specifica dei vari stacchi fra canti (e della funzione dell'«intercanto», termine introdotto da Guido Di Pino). Acuti poi gli affondi sul riuso di schemi simili, riscontrabili per esempio nella struttura di una ballata quale *I' mi son pargoletta...* e nel singolare attacco di *Inf.* III, con la trascrizione (vv. 1-9) delle parole poste sulla porta dell'inferno, spiegate solo ai vv. 10-11; oppure quelli sulle dichiarazioni metanarrative riservate allo spazio esordiale, che diventa poi vero e proprio prologo autonomo (cfr. pp. 90 sgg.). In questo ambito risultano molto interessanti le precisazioni riguardo all'uso di *topoi* (qui è ampio il ricorso a Curtius), in particolare quello dell'ineffabilità, cui si è dato talora sin troppo credito al di là della sua funzione retorica volta a sottolineare la novità del racconto, specie nel *Paradiso* ma già, per esempio, nel celebre prologo di *Inf.* XXXII. Inoltre, riprendendo le sue analisi precedenti Blasucci riesce a giustificare l'assenza di proemi (a parte quello del primo canto) nel *Purgatorio*, dove invece, in relazione al viaggio e alla sua temporalità, saranno numerosi i vari tipi di esordi cronologici e astronomici. Molto importanti infine gli attacchi con appelli diretti al lettore, specie nella terza cantica, e più in generale i vari usi di figure extradiegetiche a scopo pausativo e demarcativo, che vanno dalle comparazioni in forma di miniatura, alle formule peri-

³ Fra l'altro, sia detto per inciso, la constatazione può servire a rinforzare l'ipotesi di un forte stacco, magari anche cronologico, fra i canti iniziali della prima cantica e i successivi: peraltro, Blasucci individua (cfr. p. 114) una delle più forti motivazioni per l'uso di «seguitando» nel verso incipitario di *Inf.* VIII, non indicazione di una ripresa del racconto a distanza di anni, bensì segnale del fatto che Dante è ben consapevole che, per la prima volta, sta travalicando l'unità-canto nella descrizione dei vari gironi.

frastiche (magari sostenute da un lessico 'petroso'), sino alle similitudini diluite negli esordi di vari canti paradisiaci in sostituzione dell'indicibile teologico (cfr. p. 107).

Ma la ricca disamina blasucciana non si limita alle raffinate puntualizzazioni e conduce dal particolare (la tipologia degli esordi) al generale, ossia alla tecnica narrativa dantesca nella configurazione dell'unità-canto. Forte della constatazione che quasi la metà dei canti del poema inizia «con una figura di prologo nettamente distinta dalla parte narrativa» (p. 112), Blasucci sottolinea nell'articolo del 2003 quali sono gli effetti demarcativi ottenuti in generale dagli attacchi (e dalle corrispondenti chiusure, spesso epigrafiche), persino quando esclusivamente narrativi: e qui aumentano le osservazioni sull'impiego speciale dei versi iniziali e finali che richiedono un solo adempimento rimico, quindi adatti per l'uso eccezionale di *rimas caras*, anch'esse fortemente demarcative. Le osservazioni metriche (che saranno poi riprese, come vedremo, in un ultimo contributo dantesco di Blasucci sulla terzina) e quelle retorico-narrative convergono nel dimostrare l'esistenza di «procedimenti demarcatori» (p. 125) messi in atto dal poeta per sottolineare l'autonomia dei vari canti della sua opera. Al di là delle intuizioni o delle idiosincrasie dei critici precedenti (qualche ironia è riservata ai più maniacali, per esempio i «numerologi»: cfr. p. 84), il metodo messo in atto in tutti i contributi sin qui esposti ha consentito di arrivare ad alcuni assunti inoppugnabili perché fondati su registi non puramente elencativi e su analisi delle funzioni prioritarie dei vari procedimenti, e solo successivamente delle variazioni e delle eccezioni. Troppo spesso, nella ricerca della trovata imprevedibile, i dantisti sembrano non tener conto di questa umile e insieme solida lezione.

4.

Dell'unità-canto Blasucci ha lasciato tre specifiche analisi, peraltro antecedenti a quelle più ampie di cui si è detto. Il primo saggio in ordine di stesura è *Un canto 'terminale': il XXVII del "Purgatorio"* (1985, poi edito nel 1989). In effetti è un canto che risulta fondamentale sulla base delle precedenti osservazioni su tempo e narrazione nella seconda cantica: qui terminano le notazioni relative al procedere cronologico delle giornate in cui si suddivide il viaggio del penitente, e tuttavia la narrazione è ricchissima di eventi, dato che il personaggio-Dante acquista una posizione centrale, mentre «i significati 'generalì' [emergono] dal seno stesso di una

lettera quanto mai reale e autosufficiente» (p. 156). Procedendo con un andamento duplice, per contiguità e per confronto a distanza, Blasucci dapprima definisce le caratteristiche d'insieme del canto, poi individua i suoi perni narrativi e infine mette a fuoco punti stilisticamente rilevati. Un esempio significativo riguarda i versi in cui Dante afferma che, mentre attendeva di poter riprendere il viaggio essendo arrivata la notte, vedeva «le stelle / di lor solere e più chiare e maggiori» (vv. 89-90). Rispetto a situazioni analoghe, nel primo e nell'ottavo canto, qui «l'allegoria, se c'è [...], è tutta disciolta nell'evidenza della rappresentazione sensibile, dove quei due predicati delle stelle, 'più chiare e maggiori', mentre attivano ancora una volta una visione retrospettiva del viaggio, si offrono come dati di oggettiva osservazione fisica» (p. 165).

In queste analisi ravvicinate e sistematiche il critico ha spesso modo di apportare precisazioni rispetto ai suoi predecessori, fornendo nel contempo impliciti spunti di metodologia. Per esempio, quando si tratta di confrontare un passo di un testo latino dantesco, l'attacco dell'Epistola V ai Signori d'Italia, con i versi di *Purg.* XXVII relativi al sorgere dell'aurora («E già per li splendori antelucani...»: vv. 109-112), non ci si limita a notare coincidenze linguistiche ma si fornisce un'interpretazione specifica dei rispettivi intenti, facendo attenzione a non innestare sovra-interpretazioni indebite, come purtroppo accade spesso nella dantistica: per Blasucci, in questo fedele alla precettistica del *Convivio*, prima di tutto viene l'esegesi della lettera. E appunto alla conclusione letterale di un percorso rimanda la splendida chiusa di questo lavoro: «Entro questa trama di rispondenze e di adempimenti, anche la proclamazione finale di Virgilio ("perch'io te sovra te corono e mitrio") può essere vista in una relazione retrospettiva con la cerimonia della recinzione del giunco ai piedi dell'isoletta (*Purg.* I 94-105; 133-6): tra un rito di penitenza e un rito (sia pur metaforico) di incoronazione si racchiude tutta l'azione itinerale del *Purgatorio*» (p. 172).

Legata alla precedente e di poco posteriore è la lettura dedicata a *Autobiografia letteraria e costruzione narrativa nel XXVI del "Purgatorio"* (1986, edita nel 1988). Qui, in avvio, Blasucci stesso pone in evidenza le caratteristiche del suo approccio rispetto alle tante analisi già disponibili: «Nel caso specifico, le suggestioni a cui intendo riferirmi riguardano soprattutto la sapienza ritmico-narrativa sottesa alla costruzione del canto: una realtà del testo che da una lettura ideologica o tematica, ma anche da una lettura linguistica, non può non risultare sacrificata» (p. 128). In questo caso, oltre a rilevare i passi che meglio rispondono alla sua interpretazione generale del *Purgatorio* come viaggio penitenziale cronologi-

camente scandito, il critico esamina la funzione delle similitudini (altro argomento iper-esaminato), riuscendo a rilevare la loro progressione dal generico all'individualizzante: al culmine del processo, il paragone fra l'atteggiamento dei figli di Isifile verso la madre e quello di Dante stesso verso il 'padre' Guinizzelli (vv. 94-102) giustamente viene considerato da Blasucci, grazie alle sue competenze montaliano-eliotiane, una sorta di «correlativo oggettivo», che consente di passare dalla tematica prettamente purgatoriale a quella dell'autobiografia letteraria (cfr. p. 138).

Su questo punto, Blasucci si deve confrontare sia con numerosi e importanti lettori del canto (Gianfranco Folena, Aurelio Roncaglia, Mario Marti ecc.), sia e soprattutto con le posizioni di Contini, che per esempio considerava (cfr. p. 145) la proclamazione antiguittoniana più rilevante della stessa esaltazione di Guinizzelli, seguita peraltro da quella di Arnaut Daniel, in effetti apicale (almeno nella strategia di questo canto). Ma sono giuste le precisazioni blasucciane che indicano la svalutazione di Guittone come «una risultanza storica», diversamente da quanto accadeva ancora nel *De vulgari* (specie II vi), mentre è vero che elementi guittonianiani sono stati impiegati nel corso dell'*Inferno*; e comunque, rispetto a questa ormai vecchia polemica prevale invece la nuova e, sempre rispetto al trattato, in qualche misura impreveduta esaltazione di Arnaut. La prospettiva è quella del Dante che vuole sottolineare, in rapporto a giudizi di valore non ancora assodati (nemmeno da lui, alcuni anni prima), quanto il provenzale abbia potuto insegnargli a livello di tecnica letteraria, specialmente negli ormai sessanta canti del poema. E qui (cfr. pp. 149-54) vengono offerte nuove evidenze di questo magistero di fatto, per esempio riguardo all'uso delle *rimas caras*, o delle «dittologie martellate», o delle perifrasi «ingegnosamente allusive e insieme verbalmente ricche». Quindi, sebbene le parole effettivamente messe in bocca ad Arnaut risultino lontane dal suo *trobar clus*, in realtà la sua «*folor* stilistica, nelle mani di Dante, ha prodotto ben altri frutti che aristocratiche canzoni d'amor sensuale o cortese. In questo senso *tutta la costruzione linguistica del canto* è il miglior omaggio di fatto, accanto all'alto omaggio dichiarato, nei confronti del magistero poetico di Arnaut Daniel» (p. 154, corsivo mio).

Qualche anno dopo, nel 1990, Blasucci si occupa di *Discorso teologico e visione sensibile nel canto XIV del "Paradiso"* (contributo edito nel 1991). In questo caso, alla consueta accuratissima disamina della costituzione linguistico-stilistica e narrativa del canto, si affiancano di necessità annotazioni che riguardano la materia del contenuto, in particolare appunto teologica. Come di consueto, sono del tutto condivisibili le analisi specifi-

che, volte a dimostrare che, sebbene in apparenza bipartito, questo canto risulta ugualmente un ente autonomo ed equilibrato, grazie alla sapiente *dispositio* delle similitudini e ai rimandi interni. Ma qui va posto in rilievo un altro aspetto, ossia come viene esaminato l'uso delle certe o probabili fonti patristiche e scolastiche, per esempio Pietro Lombardo, San Tommaso e San Bonaventura in rapporto al tema della luce (cfr. pp. 182 sgg.).

Il critico si concentra *in primis* sullo specifico trattamento che si riscontra nella terza cantica e afferma: «ciò che costituisce la peculiarità del discorso dantesco è, innanzitutto, l'interpretazione del tema della luce *come attuale motivo figurativo*, in armonia con la stessa concezione analogica del suo *Paradiso*; in secondo luogo, *il fervore assertivo* che anima l'argomentazione teologica, per cui l'intero discorso [di Salomone] si sviluppa insieme *come un ragionamento e come un inno*» (p. 182, corsivi miei). Vengono poi elencati ulteriori aspetti di differenza stilistica fra il poema e le sue possibili fonti, e ancora una volta otteniamo un'implicita lezione di metodo, soprattutto se si pensa all'abbondanza attuale di contributi che elencano catere di passi patristico-teologici allegabili esclusivamente sul versante del contenuto – e spesso nemmeno con esattezza, data l'effettiva e costante propensione di Dante a una sua propria originalità. E più avanti, riguardo al tema dell'ineffabilità e alla sua consonanza con la mistica, diventa utilissima un'osservazione puntuale riguardo alla ripetizione della rima identica di *Cristo*, che potrà pure essere ricondotta all'ambito citato, ma solo in quanto materia e non forma dell'espressione «dal momento che la sintassi e il metro sono sempre nel saldo dominio della ragione poetante» (p. 187). Quando quindi si parla dell'aspetto 'visionario' del poema sacro, che aumenta progressivamente negli ultimi canti, si dovrebbe tener sempre conto del fatto che la forma dell'espressione e in particolare il lavoro sulla scansione delle terzine e delle relative rime non va mai incontro a uno scacco reale, benché esso sia evocato – ma solo in quanto retoricamente utile. E anche gli aspetti umili o materici del linguaggio vengono esaltati nell'esecuzione stilistica che è comunque grandiosa, cosicché, con un'ottima formula sintetica, l'intero *Paradiso* dantesco può essere definito «insieme fervido e geometrico, infinito ed esatto» (p. 191).

5.

Gino Blasucci ha continuato sino all'ultimo a occuparsi, oltre che del suo Leopardi, anche di Dante. Lasciando da parte la pur acuta indagine

su *Una sestina 'dantesca' del Petrarca*⁴, vorrei citare in chiusura uno degli ultimi suoi contributi, almeno orali, ossia la «lezione liceale» (così il sottotitolo voluto dall'autore) *Sulla terzina dantesca*, tenuta nella sala Azzurra della Scuola Normale Superiore il 17 aprile del 2019 e arrivata in video⁵. Proprio sull'aggettivo 'liceale' insiste all'inizio Blasucci: il suo intento è quello di spiegare le caratteristiche di base della terzina di Dante, partendo 'terra terra' per poi alzarsi in volo solo in seguito. Al di là della bella immagine-similitudine (una delle tante, corpose e in parte ironiche, usate nelle sue conversazioni), si sintetizza così un approccio da lui sempre seguito per individuare prima le regole e solo dopo aggiungere le eccezioni: un approccio che viene applicato ancora nel caso dell'analisi dei modi con cui si manifesta il magistero del poeta nella scelta delle sue parole in rima.

Vengono subito rifiutati assunti inutilmente astratti (la terzina come equivalente metrico della Trinità o anche del sillogismo, come pure sosteneva Mario Fubini), così come sono considerate poco probabili le spiegazioni genetiche della terza rima a partire dal sirventese caudato o dalla sirma di sonetti, le cui terzine si limitano a 'rispecchiarsi', ma non contengono alcuna apertura per uno sviluppo narrativo. Invece, Blasucci ribadisce la sua ammirazione per un saggio da lui più volte citato, quello

⁴ La *lectura*, del 1982 ed edita nel 1983, si occupa di *L'aere gravato, et l'importuna nebbia* e propone alcune notevoli precisazioni riguardo al rapporto fra i due grandi, dalle quali per esempio si evince che, al di là delle esibizioni di un'asperità linguistica degna almeno in questo caso del Dante delle 'petrose', Petrarca comunque mette in atto i suoi procedimenti di smorzamento e bilanciamento (cfr. p. 202), riducendo la forte tramatura logica del modello (cfr. p. 205) e ottenendo il risultato di riproporre la «funzione rimarginatrice e incantatoria» che egli «assegna alla poesia nei confronti della sua lacerazione esistenziale» (p. 214).

⁵ Per la visione si rinvia al link <<https://www.youtube.com/watch?v=DuL1Ok-mBf4>>. Al di là delle inevitabili piccole imperfezioni, è questa una testimonianza toccante sia del modo di Blasucci di rapportarsi al suo uditorio, sia della sua lucida e costante capacità critica. Una versione più breve e purtroppo non registrata di questo intervento era stata proposta presso la sala delle Baleari del Comune di Pisa, nell'ambito dell'iniziativa *Danteprima*, il 25 maggio 2017. Della conferenza esiste un dattiloscritto provvisorio che leggo per la cortesia dell'amico Francesco De Rosa e che si auspica possa venire presto pubblicato. Ma la lezione in video riesce a trasmettere anche un aspetto del Blasucci dantista, e in genere studioso di letteratura italiana, ben noto a chi lo frequentava: la sua capacità di ritrovare, persino durante una conversazione in apparenza svagata, il verso opportuno a dimostrare un assunto o ad aprire una prospettiva sull'effettiva prassi poetica di un autore.

di Ernesto Giacomo Parodi su *La rima e i vocaboli in rima nella "Divina commedia"*. Esso, pur risalendo al 1896 (ma, per Gino, in ambito critico valeva l'assunto che *antiquiores non deteriores*), consentiva di cogliere sia il particolare valore espressivo della parola che andava a chiudere il tritico in rima, spesso con un tangibile aumento della difficoltà; sia la 'tensione' che stava dietro questo sforzo, in parte analoga all'«energia» evocata da Blasucci nel suo primo lavoro, e sintetizzata da Parodi in un'immagine efficace secondo la quale Dante «va diritto davanti a sé e atterra d'un urto gli ostacoli» (cfr., nel volume, p. 33). E tuttavia ancora una volta viene proposta una spiegazione più aderente alla concreta prassi metrico-stilistica del poeta, per cui quasi sempre è possibile riconoscere, fra le tre parole in rima, una davvero indispensabile al dettato, una di supporto e una che nasce per necessità ma in tanti casi genialmente.

Fra gli esempi addotti, al limite del virtuosismo risulta quello di *Par.* XXVIII 80-84, dove alla proposta di un «soffia», indispensabile in rapporto al vento menzionato al v. 81, segue un primo compimento con «roffia» ('spuntatura', 'scoria'), vocabolo usato metaforicamente a supporto, e poi quello, davvero difficilissimo pensando all'uscita in *-offia*, con «paroffia» ('parrocchia', quindi 'parte del cielo'). Arrivato quasi al termine del suo percorso, il poeta osa forse ancora di più riguardo proprio allo statuto delle sue rime, ma sempre in rapporto alla poetica anti-comica e sublime del *Paradiso*. E un risultato di ben altra suggestione viene dalla celeberrima sequenza «di largo : letargo : Argo» di *Par.* XXXIII 92-96, dove è chiaro che, nella prospettiva illustrata da Blasucci, la parola indispensabile è il termine 'tecnico' *letargo*, mentre la formula avverbiale *di largo* è un supporto. Ma lo scatto davvero geniale arriva appunto con il compimento del v. 96, che consente all'improvviso di spostarsi dalla visione della Trinità nel profondo dell'Empireo agli abissi oceanici, dove «venticinque secoli» prima un perplesso Nettuno guardava l'ombra della nave Argo la quale, novità meravigliosa, audacemente solcava il mare. Un eccezionale e sincretico condensato spazio-temporale, che si crea solo in virtù dei vincoli imposti dalla terza rima, ma sempre secondo un'abilità tecnica che aspira-va al dinamismo, *iuxta* i rilievi blasucciani già di sessant'anni prima.

In chiusura, Blasucci ha anche modo di rispondere ad alcune domande e curiosità, che lo portano a citare vari altri suoi autori, da Ariosto a Leopardi a Montale, sempre con osservazioni rapide e sapide. Certo, li leggeva dalla sua angolatura e con le sue prerogative, cosicché per esempio il suo Dante non è né un politico, né un profeta, né un teologo. Per lui, la biografia e la storia andavano sempre considerate, ma non potevano esse-

re invocate per una spiegazione di ogni luogo testuale: specie, aggiungiamo, se non si tiene conto della sua configurazione esatta e si introducono invece sovrainterpretazioni di secondo o ennesimo grado. Purtroppo le tendenze attuali della dantistica, che vanno verso l'accumulo indiscriminato di materiali puramente interdiscorsivi (ma spesso presentati come intertestuali); verso il predominio della filologia avulsa dai rilievi stilistici, tanto da proporre attribuzioni o disattribuzioni di opere dantesche sulla base di concordanze linguistiche o referenziali a dir poco irrilevanti; verso l'erudizione insensibile alle dinamiche testuali o verso la stravaganza ermeneutica, pur di 'trovare del nuovo'; purtroppo queste e altre tendenze sono del tutto lontane dalle tecniche interpretative messe in atto da Gino Blasucci, che appare quindi quanto mai relegato ai margini del campo attuale delle ricerche. Ma c'è da sperare che non sarà sempre così: i suoi lavori non temono una rapida obsolescenza e troveranno, in futuro, chi saprà di nuovo prenderli a riferimento e continuarli.