

Un grande amore: Blasucci e Ariosto

Maria Cristina Cabani

La raccolta completa degli studi ariosteschi di Luigi Blasucci è stata pubblicata nel 2014, grazie anche alla passione con cui, negli anni precedenti, Marco Praloran si era impegnato a metterla insieme con l'intento preciso di destinarla ai tipi del Galluzzo. Praloran sapeva, infatti, che a Blasucci quella casa editrice era particolarmente cara, anche perché da tempo sede della rivista «Stilistica e metrica»: una rivista che già nel nome sembrava rispondere in pieno a quella che era stata da sempre l'impostazione dei suoi studi. Marco è scomparso prematuramente nel settembre del 2011, assai prima dunque dell'uscita del libro, che a lui è dedicato. Il titolo *Sulla struttura metrica del Furioso e altri studi ariosteschi* risponde all'apparente eterogeneità dei saggi, composti in un lungo lasso di tempo a cavallo fra due secoli e due millenni, visto che il primo risale al 1962 e l'ultimo al 2011; saggi tenuti insieme, a prima vista, solo dal nome di Ariosto, ma in realtà frutto di un progetto unitario, anche se non esibito. Quello che stupisce già a una prima lettura, infatti, è l'omogeneità di fondo, la coerenza della ricerca, condotta sempre da un punto di vista dominante («l'importanza della funzione metrica»¹), anche se non esclusivo, e con un metodo che non si presenta come tale, non si definisce, ma appare subito evidente. Dico questo perché se c'era una cosa che Blasucci detestava era l'idea dell'applicazione di un metodo preesistente a qualunque tipo di testo. Quello che ci ha insegnato è che deve essere il testo stesso a suggerire di volta in volta le domande da fargli e gli strumenti con cui interpretarlo. Ogni opera, insomma, esige un approccio suo proprio. L'occhio critico è quello che riesce a scoprirlne le chiavi di accesso.

Marco Praloran, raffinato studioso di Ariosto, era uno dei più amati allievi di Pier Vincenzo Mengaldo. La scuola padovana ha sempre rico-

¹ L. BLASUCCI, *Sulla struttura metrica del "Furioso" e altri studi ariosteschi*, Firenze 2014, *Prefazione*, p. VII.

nosciuto in Blasucci un modello esemplare: anche in area mengaldiana, infatti, si sono coltivati e si continuano a coltivare studi metrico-stilistici; fra le due ‘scuole’ – se così possiamo chiamarle – si è stabilita a partire dagli anni Ottanta/Novanta (con studiosi come Arnaldo Soldani, Andrea Afribo, Stefano Dal Bianco) una specie di fratellanza. Eppure proprio dal confronto con gli esiti estremi di quegli studi (penso per esempio al libro di Del Bianco sull’endecasillabo del *Furioso*²) viene fuori una profonda diversità di fondo. Tanto in quel settore si amano infatti il computo a tappe e la statistica (e Praloran ne è un esempio avanguardistico con gli studi sull’endecasillabo petrarchesco), altrettanto Blasucci resta legato a una matrice fubiniana (e crociana) che gli impedisce di ridurre a numero la varietà dei casi, pur opponendosi nello stesso tempo all’idea, crociana, che non sia possibile né legittimo e soprattutto interessante individuare delle costanti, delle leggi generali. Consapevole del rischio di semplificare più del dovuto una questione assai più complessa, credo che indicare questi due estremi (unicità di ogni fenomeno letterario da una parte, riduzione a statistica delle ricorrenze dall’altra) sia utile a definire la posizione di Blasucci e il suo modo di procedere, rimasto fedele a sé stesso negli anni seppur non supportato da alcuna inquadratura teorica. Sì, Blasucci è rimasto fedele tanto ai suoi autori (Dante, Ariosto, Leopardi, Montale, con qualche puntata machiavelliana) quanto al modo di avvicinarsi ad essi. So che negli ultimi giorni trovava pace nel riascoltare da una voce femminile le ottave della pazzia di Orlando.

Riprendendo in mano il primo e l’ultimo saggio (in perfetta continuità nonostante li divida più di mezzo secolo) ho avvertito prima di tutto un’onda di nostalgia. Il mio primo corso con Blasucci, al terz’anno di università (nei due precedenti avevo seguito le lezioni di Mario Baratto), fu proprio sul *Furioso*. Era l’anno accademico 1974/75. A differenza di quanto oggi accade tanto nella didattica quanto nella ricerca, non era richiesto al docente di dire subito dove e come sarebbe finito il percorso conoscitivo e nemmeno quali mezzi si sarebbero impiegati per percorrerlo. Blasucci si mise e ci mise davanti al *Furioso* e cominciò a leggerlo dalla prima ottava del primo canto, procedendo secondo la successione ordinata delle ottave e facendo di quando in quando dei salti all’interno del poema per illustrare casi simili a quello esaminato e individuare delle costanti. Finito il tempo, finita la lettura: credo che fossimo giunti appena all’inizio del secondo canto, ma è certo che avevamo comunque imparato

² S. DAL BIANCO, *L’endecasillabo del Furioso*, Pisa 2007.

come procedere da soli. Di quel corso conservo ancora e qualche volta rileggo le cosiddette dispense. Lo stesso metodo di indagine, sintagmatico e paradigmatico insieme, è alla base non tanto del primo saggio (*Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso*), che fu comunque il punto di riferimento principale delle sue lezioni, ma l'ultimo, del 2011, nel quale Blasucci 'legge' un gruppo di ottave del segmento della pazzia di Orlando analizzandole una per una e traendone di volta in volta considerazioni locali e generali: considerazioni riducibili, insomma, a linee di tendenza, più che a leggi, senza mai rinunciare però ai distinguo. Il bisogno di descrivere la *langue metrica* ariostesca è spesso esplicitato, ma le precisazioni finiscono quasi sempre per restituire una sorta di unicità ad ogni singolo caso inscrivibile all'interno della legge enunciata, e gli eventi della *parole* appaiono sempre non meno interessanti della *langue*, ma isolabili nella loro specificità proprio in quanto parziale deroga a una legge generale. Il punto di partenza del saggio, ma anche dell'intero libro, è infatti la considerazione che mentre per Boiardo individuare una *langue*, soprattutto per quanto riguarda l'ottava, è impossibile, Ariosto, meno anarchico nella gestione del metro, consente di ravvisare e descrivere dei principi costitutivi. Ma la riduzione all'ordine che si avverte leggendolo a confronto con il suo predecessore non tocca quel principio di inesauribile varietà su cui tanto avevano insistito Mario Fubini e Emilio Bigi.

Nella *Nota ai testi* Blasucci precisa che i saggi sono stati lasciati come erano, con l'intenzione precisa di «riprodurli così come furono ricevuti storicamente dai vari lettori»: il che conferma con maggior forza come egli fosse fiducioso dell'importanza e della necessità dell'approccio metrico stilistico. Ricordo le sue ironie contro gli studiosi che si accostano alla *Commedia* dantesca come se fosse scritta in prosa, cioè senza tener conto della terzina, la forma attraverso la quale passa e si esprime il pensiero dantesco. Per Ariosto valgono considerazioni del tutto simili:

In nessun autore, infatti, come nell'Ariosto, l'organismo metrico si presenta con un rilievo e un carattere di necessità tali, da dar quasi l'impressione di una sua autonomia rispetto alle parole, ai sentimenti, ai pensieri che essa contiene (p. 3).

Qui Blasucci sembra da un lato anticipare quanto Beccaria teorizzerà ne *L'autonomia del significante* del 1975³, dall'altro tradurre in linguaggio

³ G. L. BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'annunzio*, Torino 1975.

critico le suggestioni di alcuni studiosi precedenti (quelli della raccolta *L'ottava d'oro*, per esempio⁴) che avevano descritto l'ottava ariostesca, organismo compiuto, in forma di bella donna, riconoscendole pregi femminili, come grazia e armonia, perfino narcisismo. La crociana «cosa che vive per sé»⁵. Ma per Blasucci, come del resto per Croce e De Sanctis, quello che conta non è la nuda struttura, ma la «visione organica d'insieme»⁶. E qui interviene piuttosto la lezione di Contini: l'idea del compromesso fra lirica chiusura (autonoma, melodica, chiusa) e narratività⁷. L'idea, invece, di una breve storia della forma poteva giungergli dal maestro Fubini (il corso degli anni 1956/57 andava in quella direzione, ma Blasucci non mostra qui di conoscerlo, visto che cita solo *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso*⁸) e dal saggio di Alberto Limentani⁹. Ma il discorso di Blasucci è del tutto nuovo grazie anche a un rigore logico descrittivo e a una limpidezza espositiva che definirei senza esagerare eccezionali. Nell'analisi di Blasucci tre livelli si incontrano e armonizzano o confliggono fra loro: metrico-ritmico, sintattico, tematico (o argomentativo). Partendo dal dato di fatto che le ottave ariostesche sono orchestrate su misure pari, l'interesse si indirizza al «vario e sapiente gioco di contrappunti ritmici» che Ariosto sa creare all'interno di esse. Per esempio, una delle prime osservazioni è relativa alla scioltezza ritmica dei versi di clausola, ottavo e quarto e al loro effetto risolutivo. Un effetto dovuto prima di tutto al gioco di accenti e di variazioni accentuative, di contrappunto ritmico, in certi casi accompagnato da un'evidenziazione sul piano retorico (iperbole finale, proverbialità ecc.). Come sempre, una fondamentale regolarità è il presupposto necessario alla percezione dell'infrazione. Caso emblematico quello dell'*enjambement*, una figura che Ariosto usa di frequente, ma sen-

⁴ *L'ottava d'oro: la vita e l'opera di Ludovico Ariosto: letture tenute in Ferrara per il quarto centenario dalla morte del poeta con due messaggi di Gabriele D'Annunzio*, Milano 1933.

⁵ B. CROCE, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari 1920, p. 46.

⁶ BLASUCCI, *Sulla struttura metrica*, p. 4.

⁷ G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto* [1937], in Id., *Esercizi di lettura*, Firenze 1947.

⁸ M. FUBINI, *Lezioni inedite sull'ottava*, a cura di M. C. Cabani, Pisa 2016; Id., *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso* [1946], in Id., *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze 1947. Anche *Metrica e poesia*, pubblicato nello stesso anno (Milano 1962) non rientra nella bibliografia di questo primo saggio.

⁹ A. LIMENTANI, *Struttura e storia dell'ottava rima*, «Lettere italiane», gennaio-marzo 1961.

za mai eccedere. Inutile dire che quando si parla di *enjambement* all'interno del discorso narrativo in ottava bisogna distinguere gli autori che, come il Boccaccio dei primi poemetti, lo impiegano sistematicamente (per non dire a caso) e dunque senza significato, da quelli che, come Ariosto, ne limitano programmaticamente l'uso restituendogli in tal modo il suo carattere di infrazione e, di conseguenza, il suo effetto retorico. Ma nel *Furioso* la funzione dell'inarcatura non è tanto di evidenziazione semantica (come sarà per Tasso), quanto ritmico-melodica, di rottura di un ordine che sarà comunque ristabilito all'interno della stessa unità. «Si direbbe – scrive Blasucci – che l'Ariosto goda di quella sospensione, di quello scompenso, perché poi più atteso, più desiderato giunga il rientro finale nell'alveo, il vittorioso coincidere del periodo logico col periodo strofico» (p. 33). Il discorso sull'*enjambement* tiene sempre presente Fubini, che nel 1946 aveva pubblicato un saggio sulle celebri inarcature tassiane e sulle loro valenze lirico-emotive¹⁰. Blasucci non intende però contraddirlo, ma valersi di lui per giungere a una descrizione contrastiva, alla formulazione di una «legge di espressività nell'uso ariostesco dell'*enjambement*» consistente nel suo effetto di scompenso ritmico:

per quanto quei valori affettivi possano qua e là affiorare anche nelle inarcature ariostesche, essi si risolvono in ultima istanza nelle stesse volute musicali dell'ottava, nella sua sapiente parabola ritmica. In realtà, quelle dissonanze, frangendo la linea regolare del movimento ritmico, lo mettono momentaneamente in pericolo, creano uno scompenso nel suo svolgimento (p. 33).

Nel saggio successivo (*Nota sull'enumerazione nel "Furioso"*), invece, dello stesso anno, che appare come un'appendice del precedente, la figura dell'enumerazione, così cara ad Ariosto, è definita in dialogo con Emilio Bigi, il quale aveva visto nell'uso ariostesco della figura un aspetto patente del petrarchismo ariostesco e aveva riconosciuto in esso, come per le copie e le antitesi, una funzione prevalentemente euritmica¹¹. Proseguendo su quella strada, e senza negare quella funzione, Blasucci vede nell'enumerazione qualcosa di più, e cioè «lo stesso spirito del poema», fondato sulla varietà e molteplicità del reale:

¹⁰ FUBINI, *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso*.

¹¹ E. BIGI, *Petrarchismo ariostesco* [1953], in Id., *Dal Petrarca al Leopardi: studi di stilistica storica*, Milano-Napoli 1954.

La legge poetica è la stessa: è il mondo scandito nella sua infinita varietà e risolto in dinamismo narrativo (p. 47).

Mentre nel caso della *quête* di Orlando paragonata a quella di Cerere, elenco serrato dei luoghi attraversati dalla dea come corrispettivo dell'afannosa ricerca, Ariosto tende a risolvere la realtà in movimento, nel topos lirico della *descriptio mulieris* applicato ad Alcina, una collezione di pezzi di repertorio, la bellezza femminile – priva di ogni intento realistico – si scioglie nella musicalità e fluidità del ritmo che la descrive.

Mi commuovo quando penso che di questi primi capitoli sono stata ascoltatrice come studentessa; nell'ultimo compaio invece nella bibliografia di riferimento, come se Gino (adesso mi sento di chiamarlo così, come lo chiamavo da amico) mi avesse promossa all'esame: un esame iniziato quarant'anni prima. Lo rivedo entrare in aula, sempre in ritardo, riassumere per almeno un quarto d'ora la lezione precedente, dire poche cose lentamente, ripetendole. Chi lo farebbe più oggi? Eppure quelle poche cose, molte alla fine del corso, si fissavano saldamente nella mente e nella memoria.

Il lungo saggio sul dantismo ariostesco (*La “Commedia” come fonte linguistica e stilistica del “Furioso”*) si inscrive, come sempre, all'interno di un dialogo che funge da apertura; questa volta l'interlocutore è Cesare Segre, al quale Blasucci rende omaggio, arricchendo il suo repertorio di reminiscenze con una serie di riscontri frutto della sua acutissima memoria verbale e rimica. A quei tempi, va ricordato, le concordanze intertestuali erano sempre frutto della memoria personale e, in quanto memorabili e riconoscibili, erano di per sé stesse pertinenti. Oggi, con strumenti di ricerca che consentono di raccogliere una sovrabbondanza di dati non sempre pertinenti, l'intertestualità è vista con meno entusiasmo e spesso genera quasi fastidio. Mi riferisco, per esempio, alle lunghe note fitte di riscontri non sempre convincenti che accompagnano spesso il commento ai classici. Ma, come osserva Blasucci nel saggio finale, leggere il *Furioso* senza tener conto del continuo dialogo che Ariosto intesse con gli altri autori, significa perdere gran parte del suo fascino. Ciò non comporta, si badi, non goderne, perché le letture del poema, come quelle di tutte le grandi opere, possono essere di livelli diversi, dal puro piacere della favola all'apprezzamento dei giochi allusivi. Per il lettore colto, il bacio dell'intertestualità ariostesca si rivela davvero inesauribile e il piacere dell'agnizione continuamente rinnovabile. Per quanto riguarda la *Commedia*, l'analisi arriva all'enunciazione di una regola generale secondo la quale il dantismo ariostesco è assai più testuale che contestuale (p. 68),

assai meno tematico che linguistico stilistico. Proprio per questo, secondo una regola del crescendo che mi rimproverava di non aver imparato abbastanza («non dire mai tutto subito, ma condurre il lettore per mano in crescendo e fingendo di lasciagli il gusto della scoperta»), i collegamenti topico situazionali, che risultano i meno interessanti perché in fondo più scontati, sono i primi passati in rassegna e solo in un secondo momento l'analisi investe il piano lessicale, ritmico sintattico e retorico: è in essi, infatti, che Ariosto mostra con maggiore evidenza di aver assorbito in profondità la lezione dantesca.

Il dantismo ariostesco è fatto di un'allusività ammiccante e scherzosa, che non arriva mai all'aperta parodia, ma opera piuttosto come componente colta dell'ironia ariostesca. Ad essa, intesa *in primis* come processo di attenuazione, di moderato abbassamento, concorrono come sempre in modo fondamentale la scelta e l'uso del metro. Parlare del dantismo ariostesco obbliga infatti, prima di tutto, a un confronto-scontro fra due forme metriche, due contenitori diversi: l'uno esteso e melodico, l'altro contratto e serrato; il passaggio dall'uno all'altro impone quasi di necessità una diluizione del contenuto e una dilatazione della forma con effetti di attenuazione ironica. Esemplare, al riguardo, la celebre similitudine di O.F. VI 27, che descrive la reazione di Astolfo quando Ruggiero lega l'ippogrifo all'arbusto di mirto in cui è stato trasformato dalla maga Alcina, una similitudine

che riprende e sviluppa con analitica ampiezza la similitudine dantesca dello «stizzo verde» (*If XIII 40-42*), ma insieme ne stempera l'icasticità espressiva («geme / e cigola») in fluente dinamicità ritmica («così murmura e stride e si corruccia»).

Quella «fluente dinamicità ritmica», insieme alle scelte lessicali e, soprattutto, al contesto narrativo, trasforma la tragedia di Pier delle Vigne nella commedia di Astolfo. Non meno emblematico è il recupero in penultima posizione (settima) del dantesco «e cada come corpo morto cade», con netto smorzamento ironico derivato dalla sua posizione 'ritratta' (da finale di terzina e di canto a trampolino di lancio del verso di clausola) e dallo spostamento del punto di vista (dal protagonista al narratore) ancor prima che dal contesto narrativo (gli effetti dello scudo incantato a fronte dello smarrimento di Dante «dinanzi alla pietà de' due cognati»).

I fenomeni di attenuazione stilistica che emergono dal rapporto Ariosto-Dante si registrano, seppur con le notevoli differenze dovute alla diversa natura dei due testi e degli effetti ricercati (fra i quali la totale assenza dell'ironia), nel rapporto Dante-Petrarca, che Blasucci ha analizzato in

uno dei suoi pochi (forse l'unico?) studi petrarcheschi¹², cioè quello sulla sestina LXVI. Petrarca non era fra i suoi autori prediletti: la scelta stessa di un Petrarca dantesco qual è quello della sestina e di un'analisi impostata tutta sul confronto con il Dante di *Al poco giorno* ne è la contoprova. Il dantismo del Petrarca (in questo caso in maniera più evidente che in altri) consiste in un continuo esercizio di riduzione stilistica e tonale, di smorzamento dell'icasticità dantesca, di risoluzione dell'*asperitas* in fluidità ritmica: effetti ottenuti tramite l'uso di dittologie, serie verbali, aggettivi al posto di verbi, ritrazione della parola espressiva in corpo di verso, non evidenziazione della rima con parole forti. Si può osservare che sono gli stessi mezzi che Ariosto impiega confrontandosi con Dante, al punto che si potrebbe parlare con qualche azzardo anche in questo caso di petrarchismo ariostesco; inutile ripetere che non paragonabili sono invece gli scopi e i risultati.

L'interesse per l'intertestualità e soprattutto per l'analisi comparativa emerge anche dallo studio sulla presenza del *Morgante* nel *Furioso*. Confrontandosi con Pulci, Ariosto manifesta uno spiccato interesse per le parole rare ed energiche che il fiorentino scova e qualche volta crea, per il suo vocabolario «tecnico-esotico», per il piacere dei bisticci lessicali, per le iperboli colorite, e anche per le numerose riprese dantesche, che qualche volta accoglie nel *Furioso*, salvo procedere poi a un dotto e allusivo restauro della fonte. L'analisi intertestuale fornisce in tal modo la contoprova di orientamenti stilistici già identificati, la conferma del dantismo ariostesco, ma anche della persistente esigenza di un 'petrarchesco' smorzamento tonale di quell'energia che Pulci condivide con il suo grande maestro.

Il filo cronologico non è certo l'unico principio costitutivo del libro, nel quale sono ravvisabili diverse sezioni. Salendo di livello, l'analisi si estende a intere porzioni di testo (situazioni narrative), mettendo a frutto tutti gli strumenti già sperimentati: analisi del verso e dell'ottava, del lessico e della sintassi, del rapporto metro-sintassi, dell'intertestualità, della contaminazione, delle figure tipiche. Nel saggio del 1969 (*Un esempio del metodo ariostesco: la sosta a Cipro*) la sensibilità ritmica del critico si sposta sul piano narrativo: l'idea base è che anche un intero episodio possa essere esaminato all'interno del poema nella sua funzione di «compenso ritmico» rispetto ai precedenti. Di conseguenza, la descrizione di una tempesta

¹² L. BLASUCCI, *La sestina LXVI (Lettura pronunciata il 7 maggio 1982)*, in *Lectura Petrarchae, Letture del Canzoniere 1981-2000*, a cura di M. Bianco, Padova 2010, pp. 105-22.

può essere interpretata come un «pezzo sinfonico», secondo quanto Ariosto stesso dice quando si immagina nelle vesti di un «buon sonatore» in grado di alternare il grave all'acuto:

Signor, far mi convien come fa il buono
 Sonator sopra il suo instrumento arguto,
 che spesso muta corda, e varia suono,
 ricercando ora il grave, ora l'acuto.
 (O. F. VIII 29, 1-4)

Siamo così all'ultimo gradino di un'analisi interamente condotta dal punto di vista ritmico-musicale come dominante.

La mia rassegna tralascia di necessità molte delle ricche acquisizioni di questo e di altri saggi. Come risulta evidente, il mio intento è recuperare delle costanti metodologiche nell'apparente eterogeneità dei capitoli. Blasucci amava la misura del saggio assai più di quella del libro. Credo che questo fosse una conseguenza necessaria del suo approccio ai testi, sempre direzionato dal particolare al generale, dal dato di fatto alla sua interpretazione. Proprio per questo le sue ironie non risparmiavano l'uso, ormai imperante, dei progetti di ricerca, soprattutto quando questi prevedano una descrizione dei risultati da raggiungere.

Balza agli occhi che, mentre i saggi fin qui ricordati si collocano in un arco di tempo relativamente breve, oltre quaranta anni passano prima che Blasucci torni ad Ariosto. Blasucci non aveva nessuna ansia di pubblicare, studiava prima di tutto per il suo piacere (e ci teneva a dirlo), inoltre era guidato da un notevole perfezionismo nella scrittura: una delle più belle scritture che mi sia capitato di incontrare. Mi rimproverava spesso la mia precipitosità, il mio continuo bisogno di buttare giù per poi tornare e ritornare sugli stessi passi nella speranza di riuscire a dire bene le cose. Lui meditava a lungo le frasi ma, una volta scritte, difficilmente le mutava. Il risultato era una forma limpida, razionale, mai esibizionistica, anche se spesso sottilmente compiaciuta nell'aver trovato l'espressione unica e assoluta, perfetta. «Geometria ritmica», «aspirazione euritmica», «evidenziazione melodica», «tecnicà della caduta», «scioltezza del verso di clausola», «compensazione melodica»: sono queste alcune delle definizioni blasucciane divenute vere e proprie formule del linguaggio critico. Il compiacimento si estendeva dalla scelta delle parole alla nettezza dell'argomentazione, all'evidenza del suo procedere per gradi. Si veda, per esempio, come a quarant'anni di distanza Blasucci torni sui suoi passi e

riprenda, per precisarla, un'osservazione del primo saggio e come, ribadendo il concetto, trovi la nuova formula della «consustanzialità»:

In nessun autore come nell'Ariosto l'organismo metrico si presenta con un rilievo e un carattere di necessità tali da dar quasi l'impressione di una sua autonomia (1962).

L'ottava è in realtà per l'Ariosto qualcosa di più consustanziale che, ad esempio, per Pulci o per Boiardo: essa è lo strumento capitale di tutte le sue operazioni non solo narrative o liriche, ma anche ironiche e demiurgiche [...].

Blasucci non si stancava di ripetere, insomma, che «senza una considerazione ravvicinata della gestione ariostesca del metro, risulta manchevole qualsiasi comprensione-fruizione del *Furioso*». Ma, a distanza di tempo, sentiva anche il bisogno di precisare in cosa l'uso ariostesco dell'ottava differisse da quello dantesco della terzina, visto che la definizione di consustanzialità del metro potrebbe essere agevolmente estesa a Dante. Il confronto, che sorge spontaneo, stimola un nuovo e prezioso distinguo:

Ciò [la consustanzialità del metro] è tanto più vero, quanto meno il dettato ariostesco tende ad affidarsi alle risorse dirette dell'espressività e dell'invenzione linguistica [...]. Questo è anche il tratto basilare che distingue l'Ariosto dall'autore della *Commedia*, ossia dal poeta forse più simile a lui per la consustanzialità del metro: ma a Dante resta pur sempre la possibilità di giocare sul piano delle invenzioni verbali (p. 134).

In altro contesto, lo si è visto, Blasucci ha mostrato come Ariosto si impegni infatti ad attenuare le punte espressive e *l'asperitas* del dettato dantesco (e, di rimando, di quello pulciano), mostrandosi per questo aspetto sensibile alla lezione petrarchesca. A questo punto, fedele all'idea dell'esistenza di una necessaria legge di compensazione, osserva che il posto dell'inventività verbale ed espressiva è occupato nel *Furioso* dai vari processi dell'intertestualità, che assurge di conseguenza, essa pure, a principio costruttivo:

Il posto di quelle invenzioni, nell'affabulazione ariostesca, è tenuto semmai dai vari processi dell'intertestualità: un fenomeno vasto e pervasivo [...] che si spiega solo in parte con i caratteri culti della poesia umanistica (p. 134).

Ma l'ultimo saggio, oltre a ribadire e generalizzare molte delle osserva-

zioni emerse dalle analisi precedenti, ha per Blasucci uno scopo preciso e dichiarato: quella di regolare i conti con i maestri e in particolare con Mario Fubini:

Ma nella scelta dell'approccio metrico, e dello stesso segmento di testo da analizzare, c'è anche una ragione personale [...]. Nella mia lettura ne terrò il dovuto conto [della lettura che Fubini ha dato di quelle ottave] cercando in un certo senso di risarcire il maestro della sua eccessiva autoseverità.

Insieme a Bigi, ma ancor più di Bigi e dello stesso Contini (verso il quale Gino mostrava una timorosa reverenza), Blasucci si riconosce erede di Fubini e interprete della stilistica così come Fubini la intendeva ed esercitava. Mi riferisco in particolare all'attenzione ai fenomeni metrico-sintattici. Premesso (caso abbastanza eccezionale in un critico per sua natura poco polemico) che la sua lettura della pazzia di Orlando è anche una reazione polemica alle molte interpretazioni «mediche, in voga per un certo periodo» (p. 134), Blasucci individua questa volta nella scelta dell'approccio metrico, comunque indispensabile, una ragione personale: rendere il merito dovuto a quelle lezioni sull'ottava di Fubini che avrebbero dovuto essere il seguito di *Metrica e poesia*¹³, ma che non giunsero mai a pubblicazione. Fra i motivi addotti da Fubini a giustificare la propria rinuncia c'era proprio l'uscita del saggio del '62¹⁴, insieme a quella di altri saggi nello stesso periodo (Turolla, Bigi, Saccone, Limentani¹⁵). Tratto comune di questi studi, compreso quello di Blasucci, era un'evidente propensione a individuare delle costanti nella varietà delle ottave ariostesche. Mentre Fubini, scrive Blasucci, «tendeva a vedere le singole ottave come creazioni assolute» e il suo scopo era quello di «sottolineare proprio la loro varietà», tutti gli altri, pur non negando questa varietà, sentivano l'esigenza di misurarla in base a certe evidenti ricorrenze, cioè come scarti a una norma

¹³ FUBINI, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, I. *Dal Duecento al Petrarca*.

¹⁴ L. BLASUCCI, *Le lezioni inedite di Mario Fubini sull'ottava*, in Id., *Sulla struttura metrica*, p. 168.

¹⁵ E. TUROLLA, *Dittologia e “enjembement” nell’elaborazione dell’"Orlando furioso"*, «Lettere italiane», X, 1958, pp. 1-20; E. BIGI, *Appunti sulla lingua e sulla metrica del “Furioso”*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXVIII, 1961, pp. 239-53; A. LIMENTANI, *Struttura e storia dell’ottava rima*, «Lettere italiane», XIII, 1961, pp. 20-77.

(pp. 135-6). Nel suo affettuoso «risarcimento» Blasucci si rivolge a Fubini come a un «maestro» (un termine che colpisce, data la generale castigatezza affettiva del suo linguaggio, poco incline agli slanci) e ribadisce la validità di tutte le sue osservazioni circa l'inesauribilità inventiva dell'Ariosto. Di più, da un certo punto del suo saggio gli lascia più volte la parola:

Ma anziché procedere alla nostra consueta lettura, vorrei lasciare qui la parola al maestro Fubini. (p. 149)

Tutto da tesaurizzare di questa analisi [...] Sull'ottava 111 lascio di nuovo la parola a Fubini (p. 155).

Soprattutto negli ultimi anni Blasucci ci teneva molto che quelle lezioni fossero pubblicate e accolse con entusiasmo la mia offerta di occuparmene con lui. Ma dal saggio appare chiaro che gli premeva soprattutto rivisitare il suo passato, riconoscere i suoi padri, rendere loro il merito dovuto. Posso dire che una grande stima dichiarava di frequente anche nei riguardi di Bigi riconoscendo in lui una sensibilità critica (soprattutto sul piano ritmico) impareggiabile, della quale si sentiva in qualche modo erede. Per lui, come per Fubini e per lo stesso Bigi, partire dal testo significava esaminarne la forma. Come ho detto all'inizio, Blasucci dedicava volentieri i suoi scritti solo ai grandi autori, e solo se gli piacevano (per esempio, oltre a Petrarca, non amava troppo il Tasso), autori per i quali un tal genere di esercizio non solo aveva senso, ma diventava imprescindibile. Di preferenza, quindi, opere in verso. Di Ariosto gli piacevano l'eleganza, la leggerezza, quella superiore ironia (dal metro al discorso narrativo): caratteri che erano stati a lungo anche i suoi. Senza mai troppo confondersi o scaldarsi (ma qualche suo scatto improvviso era già proverbiale), Blasucci era allora capace di fingere una modestia che non possedeva, di prendersi in giro, mantenendo sempre una posizione di superiore distacco. Gli piaceva molto essere corteggiato e accudito, ma lo irritava l'adulazione; gli piaceva recitare la parte dell'incapace nelle questioni pratiche (cosa che lo esonerava da molte seccature accademiche), proclamare con disinvolta il suo edonismo. Era un abile dissimulatore, dotato di *bon ton* e sprezza-tatura. Ma se questo mi resta personalmente di un'amicizia cinquantennale, che cosa resta della lezione stilistica (non mi riferisco, ovviamente, al commentatore di Leopardi) di Blasucci nel panorama culturale odierno? Che cosa resta della sua cieca fiducia nell'a tu per tu con il testo e della necessità di porre la forma del testo al centro dei propri interessi o, quanto meno,

di farne il punto di partenza necessario per ogni ulteriore esplorazione? È una domanda che spesso mi pongo come insegnante, quando mi rendo conto della progressiva perdita della capacità di lettura, cioè di leggere per davvero. E del muro che spesso si crea quando si cerca di illustrare che un poema è fatto anche di rime, di suoni, di figure, di metri. *A quoi se sert?* I tempi di lettura e rilettura sono mutati drasticamente, il testo non è più un fine ma un mezzo. Eppure non potrò mai dimenticare l'abilità di Gino nel trasmettere il proprio entusiasmo conoscitivo, la capacità didattica che gli derivava, come ci teneva a dire, dall'esperienza scolastica. Emblematica la sua lezione sulla terza rima dantesca nella sala delle Baleari, di fronte a un pubblico medio, non già predisposto, ma da conquistare e da educare (che era quello che più gli piaceva). Ricordo lo stupore di chi ascoltava e, quasi per la prima volta, si accorgeva che quella che durante le ore scolastiche gli era apparso pura tecnica non è solo tale, che il modo in cui Dante sceglie e inventa le parole in rima è geniale e insieme altamente significante, consustanziale alla grandezza della *Commedia*. Uno stupore che culminò in un applauso sincero, in un grazie dal cuore.