

Niccolò Scaffai

Con Luigi Blasucci:  
qualche idea (personale) sulla critica

«Chiamatele come volete, basta siano cose vive». Ho sentito spesso Luigi Blasucci ripetere questa frase, che lui aveva imparato a sua volta da Luigi Russo. Non erano moltissime le occasioni in cui ricordava le esortazioni del suo primo maestro, cui pure riconosceva un senso della storicità letteraria maggiore che negli altri suoi più importanti modelli: in particolare Contini e Fubini, per lui fonti più regolari di detti (e insegnamenti) memorabili.

Le «cose» a cui si riferiva Russo erano – o almeno così mi sembra le interpretasse Blasucci – i metodi, gli strumenti e i termini della critica letteraria. «Basta siano vive», cioè non inerti. Non contano le classificazioni estrinseche, ma la validità critica, la capacità di raggiungere e trasmettere una parte pur limitata di ‘verità’ (Blasucci non ignorava il conflitto e la varietà delle interpretazioni, certo, ma prendeva quasi sempre partito e soprattutto sapeva che esiste in ogni testo un nucleo storico di senso e una certezza della forma non soggetti ad arbitrio). Conta la resistenza al trascorrere del tempo e delle mode che invecchiano con i metodi, quando questi calano sul corpo del testo come il coperchio di un sarcofago.

Se è questo il significato della frase di Russo, si capisce perché Blasucci ne fosse stato impressionato, tanto da trasmetterla a sua volta ai propri allievi e interlocutori. Scettico, se non proprio ostile nei confronti della teoria, specialmente quando questa si compiace di un gergo tecnico o astratto che allontana dal testo, Blasucci cercava e apprezzava nella critica la definizione di oggetti particolari più che l’ambizione sistematica: «ma non vi basta Leopardi?» (o Montale, o Dante, o Ariosto) – sbottava di tanto in tanto, quando si confrontava con la critica dei ‘palombari’ (li chiamava così), che cercano significati altri, nascosti, distanti dalle parole degli autori. La scelta dei termini corrispondenti per individuare e delimitare ciascuna categoria era importante, direi anzi che era parte fondamentale dell’atto critico come disciplina razionale e assorbimento conoscitivo dei fenomeni (quelli del testo letterario così come di altri campi di esperienza e aspetti del mondo, per i quali vale la pena impegnarsi a capire e a vivere). Ma quei termini dovevano essere consequenziali alle cose, e soprattutto dovevano servire a liberarne le potenzialità, a farne sbocciare il significato, non a bloccarli dentro una rigida griglia. Erano agnizioni, non travestimenti, anche in senso stilistico: di rado Blasucci ammetteva elementi di un lessico speciale (men che meno il vocabolario parascientifico venuto in uso con lo strutturalismo), preferendo valorizzare il significato delle parole comuni.

Lo si vede bene nel suo studio forse più noto e citato, che deve qualcosa proprio alla temperie critico-teorica dello strutturalismo, se non altro per la sede in cui apparve per la prima volta: *Leopardi e i segnali dell'infinito*. Pubblicato in «Strumenti critici» nel 1978, il saggio entrò a far parte del volume a cui ha dato il titolo, pubblicato dal Mulino nel 1985 (quel libro, ormai un classico della critica novecentesca, non solo leopardiana, non è più ristampato da molti anni: un 'segnale' da cui potrebbero scaturire, in altra sede, riflessioni sulle politiche culturali dell'editoria accademica). Fulcro dello studio, come sappiamo, sono i procedimenti linguistici di attivazione, «sul piano evocativo», dell'idea di infinito, che dalla lirica eponima si estendono al resto dell'opera leopardiana. Tali elementi non si esauriscono nel significato vago e indeterminato, che corrisponde alla definizione semantica dell'infinito leopardiano, ma si dispongono su più livelli, collegabili piuttosto alla dimensione del significante: il livello lessicale, cui pertiene la frequenza di parole polisillabiche, connesse con l'idea stessa di infinito; quello fonico, che si esprime nella «rilevanza strategica» dei timbri vocalici aperti, specialmente in 'a'; quello morfologico, cui corrisponde l'uso del plurale (*interminati spazi, sovrumani silenzi, morte stagioni*) legato alla «significazione dell'infinito» e dei superlativi (*profondissima*); quello sintattico e ritmico, in cui rientrano ad esempio l'uso dell'*enjambement* e una più complessa dinamica d'inversione, che lascio finalmente descrivere allo stesso Blasucci (fin qui citato solo per le espressioni tra virgolette):

Sul piano sintattico, la rilevanza attuale del prodotto (l'infinito) rispetto alle operazioni del meccanismo produttore (il pensiero) è sottolineata da un'ampia inversione che collocando in primo piano i vari complementi oggetti (ossia le diverse manifestazioni dell'infinità: «interminati spazi. . . , e sovrumani silenzi, e profondissima quiete») tende a ritardare il più possibile la rivelazione del soggetto fingente («io nel pensiero mi fingo»), il quale risulta così relegato in fondo al periodo, «come sopraffatto dall'oggetto del suo pensiero». [...] Naturalmente all'interno della struttura specifica della lirica la prolessi ora descritta va messa in una relazione speculare con la successiva rivelazione dell'infinito temporale, con cui si chiude il terzo periodo («e mi sovvien l'eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei»), sicché l'evocazione dell'infinito nella sua duplice specificazione di spazio e di tempo risulta dislocata ai due estremi del discorso, ossia nelle due sedi fenomenologicamente privilegiate dalla lettura. Ma oltre il particolare disegno strutturale del componimento, l'inversione oggetto-soggetto, considerata localmente, costituisce un tipico procedimento evocativo dell'infinito: una sorta di 'inganno' sintattico che riflette, si direbbe, sul piano del linguaggio l'inganno stesso del pensiero fingente.

L'ordine e la definizione dei livelli non sono solo premesse argomentative, sono anche la struttura necessaria a sostenere l'idea critica – la considerazione dei segnali individuati nella lirica come moduli invarianti in altre opere leopardiane – e a prevenire la possibile obiezione che Blasucci stesso anticipa:

Prima di procedere a una simile rassegna vorrei però prevenire un'obiezione che si richiami al carattere differenziato con cui il tema dell'infinito si presenta nelle varie fasi della poesia leopardiana: carattere inevitabilmente sacrificato da un'indagine livellatrice come si annuncia la seguente. Senonché gli elementi invarianti che verranno fuori da questa analisi non sono un'invenzione del critico: l'interesse di una simile analisi consiste anzi proprio nell'individuazione di quegli elementi, connessi con le strutture stesse della poesia leopardiana.

L'interesse dell'analisi sta nell'individuazione di elementi immanenti al testo, chiarisce Blasucci; e questa a sua volta si realizza attraverso la distinzione e la definizione dei livelli, come abbiamo visto. L'elemento teorico che s'intravede alla base del saggio, e più precisamente il principio sincronico-strutturale da cui muove, sono ammessi solo in grazia e direi perfino in funzione di quell'esigenza definitoria e di quell'oggettività testuale. Per entrare nelle procedure del critico, cioè, la teoria deve rinunciare all'astrazione e alla comparazione, e accettare di fornire un ausilio individualizzante.

(Mi permetto di introdurre a questo punto una parentesi personale, che spero non troppo stonata rispetto al tenore di amichevole condivisione che caratterizza i contributi di questo dossier per Gino. In ogni caso, lettori siete avvertiti: passate pure direttamente al prossimo capoverso, se volete. Quando partecipai al concorso per entrare in Normale, nel 1994, avevo letto due saggi di Blasucci: *Le ragioni storiche della satira leopardiana*, nel vol. VII del *Materiale e l'immaginario* di Remo Ceserani e Lidia De Federicis, adottato e ben utilizzato da Maria Pezzati, la bravissima docente di Lettere del Liceo fiorentino in cui avevo studiato, il classico "Galileo"; e appunto l'articolo su *Leopardi e i segnali dell'infinito*, procuratomi in fotocopia non ricordo da chi, né come, probabilmente da mio padre. Parentesi nella parentesi: a Pisa, matricola, conobbi anche Remo Ceserani e frequentai i suoi corsi; era per vari aspetti, com'è noto, agli antipodi di Blasucci. Eppure è impossibile raccontare la formazione di molti allievi pisani di quegli anni, rievocati molto bene in questo dossier da Pierluigi Pellini, senza ricordare il contributo concomitante e ossimorico che veniva da docenti così diversi: Luigi Blasucci e Remo Ceserani, Francesco Orlando e Alfredo Stussi, Marco Santagata e Carla Benedetti... «ognuno riconosce i suoi». Allo scritto d'italiano, obbligatorio per tutti, uscì *Amai* di Umberto Saba. Con volenterosa ingenuità, applicai a quella poesia l'analisi per livelli – lessicale, morfologico, sintattico... – che avevo diligentemente appreso dal saggio leopardiano. Il tema fu apprezzato, ma credo assai più dall'altro esaminatore, Piero Cudini, che non da Blasucci, che non dette prova di aver colto il goffo omaggio, o stese un velo pietoso, preoccupandosi giustamente di verificare che il candidato sapesse piuttosto il significato di «Avvegna che...» nell'esordio del canto III del *Purgatorio*. In ogni caso, l'aneddoto non esprime solo il narcisismo della memoria... «non è peccato finché giova»; è anche la prova concreta dell'efficacia didattica dei saggi di Blasucci e della sua chiarezza argomentativa, tale da rendere accessibile perfino a uno scolaro una materia critica così complessa. Anche a questo mi fa pensare la definizione di 'critico liceale' che Blasucci dava di sé stesso).

È probabile che quest'attitudine distintiva sia il risultato di due fattori concomitanti: l'abitudine alla chiarezza didattica, che ha un grande alleato nella scansione precisa di termini e concetti; e l'insofferenza – che era in lui, in fondo, un'altra forma di distinzione – verso l'esibizione di un sapere invadente rispetto alla materia dell'opera.

Di qui anche il giudizio su alcuni altri critici, coetanei e no: non s’impara nulla, diceva, da quelli che, invece di spiegare, rendono inarrivabile il proprio sapere e non si fanno raggiungere dai lettori, frustrandoli e soprattutto privandoli della possibilità di apprezzare il testo. Pochissimi valevano lo sforzo: tra questi naturalmente Contini, il cui stile gli sembrava però sempre meno giustificabile. Non era scontato, come raccontava, per la sua generazione formarsi una scrittura libera dagli apparati retorici e dall’eccessiva ricercatezza; lo stile del critico, mi disse una volta, deve essere «ganzo» (tanti decenni in Toscana avevano pur lasciato delle tracce), ma questa qualità doveva essere il risultato di un accorto equilibrio basato più sull’intensificazione del lessico medio e sull’eleganza sintattica che non sullo scarto troppo marcato dalla lingua della civile conversazione.

Blasucci, si sa, era completamente alieno dalla competizione accademica, che non entrava minimamente nelle sue valutazioni; né il dissenso s’incancreniva in ostilità: per lui contava affermare l’idea critica, l’interpretazione in cui credeva, di fronte a tutti – studenti o colleghi emeriti – in qualsiasi situazione, più o meno opportuna. Dopodiché, se la disputa esegetica e pedagogica si risolveva felicemente, tanto meglio; altrimenti, restava al massimo in lui il rammarico di aver scoperto nell’interlocutore una ‘falla’; e talvolta di aver provocato, da parte sua *sine ira et studio*, qualche risentimento di cui poteva sinceramente dolersi. Ma il fatto è che la gratificazione del testo e la felicità della sua più giusta lettura erano per lui, nel momento critico, la priorità; entrava, letteralmente, in un altro tempo e in un altro spazio. Quando gli fu donata la miscellanea per i settant’anni, Blasucci tenne un discorso di ringraziamento in cui ammise di essersi voluto occupare, nella sua vita, solo di autori grandissimi, perché si divertiva a leggerli. Tradizione vuole che anche Spitzer dicesse qualcosa del genere: sarà una prerogativa dei critici stilistici? In ogni caso, sembrava a volte che quel divertimento corrispondesse all’etimologia della parola: un volgersi altrove, verso la vita interna del testo.

A molti critici recenti, preferiva di gran lunga certi studiosi delle generazioni precedenti, meno citati, meno *à la page* se non proprio dimenticati: dava loro spazio, a lezione e nei saggi, e ne riportava in auge le idee con consenso («il grande De Lollis») o dissenso, ma comunque con un’attenzione che sembrava anacronistica ed era invece educativa: non era solo un invito ‘filologico’ a riconoscere negli scritti di quegli antecessori gli archetipi di certe presunte ‘novità’ proposte in studi più recenti; era anche un implicito o involontario modello – così mi appare adesso – di resistenza al flusso continuo che consuma le idee.

Mi accorgo ora che avrei potuto scrivere un contributo su *Blasucci e il tempo*: non solo perché il tempo, sia come tema (in Montale, in Leopardi) sia come procedura formale, narrativo-strutturale (in Dante, in Ariosto) è stato un argomento rilevante nei suoi studi; ma anche perché si aveva spesso l’impressione che *Chronos* ammettesse per lui delle deroghe alle proprie ferree leggi. Non mi riferisco solo alla fortuna (per noi, spero e credo anche per lui) della sua lunga vita, ma anche alla persistenza che caratterizzava il suo modo di entrare in relazione con i testi e con le persone: la

memoria prodigiosa che sembrava sfidare la «nozione esecrabile» del tempo; e la capacità, per me a volte sconcertante, di riprendere spesso dopo mesi se non anni una conversazione critica dal punto in cui la si era lasciata.

Era *snob* Blasucci? Forse, ma in un senso paradossale: direi che il suo era uno snobismo *d'en bas*, maturato come reazione allo snobismo *d'en haut* della critica che s'impone come ostensione spettacolare di un sapere enciclopedico; o come espressione tutta soggettiva di un gusto squisito; o, ancora, come esibizione di familiarità salottiera con gli autori; o, infine, come giudizio universale sul destino del mondo, della società e, più modestamente, della stessa critica (negli anni in cui ho incontrato Blasucci e ne sono diventato allievo era all'ordine del giorno la 'crisi della critica': credo che questo dibattito gli interessasse pochissimo, concentrato com'era, per fortuna, nella lettura di autori e opere che non conoscono crisi e tramonti). La sua idea della critica non coinvolgeva, nel bene e nel male, il ruolo del critico, ma la concreta applicazione della sua intelligenza, purché questa fosse messa al servizio del testo e dei valori innanzitutto formali attraverso cui l'autore esprime i propri contenuti. Amava dire che, tra l'intelligenza e la competenza, si fidava più della seconda che della prima; e diffidava delle costruzioni ingegnose, dalle escogitazioni brillanti, così come dalle conclusioni trionfalistiche che ci esortava a evitare nelle tesi e nei primi articoli. Anche per questo, seguiva a volte dubbioso le oblique traiettorie argomentative di critici diversi da lui per indole ma affini per interessi (Montale, Leopardi e il leopardismo); dei migliori apprezzava sempre e volentieri citava i risultati analitici.

Mi resta ancora un punto su cui vorrei convocare i ricordi: gli spazi in cui Blasucci esercitava la critica, i luoghi fisici e ideali in cui avvenivano l'elaborazione e la trasmissione dei suoi concetti e parole – potrei dire anche: le sue lezioni – senza distinguere tra sedi istituzionali e situazioni informali. È un elenco personale, come le stesse «idee sulla critica» che ho accumulato in queste pagine «con Blasucci», complemento di mezzo e soprattutto di compagnia, una compagnia che persiste al di là di tutto. Dunque: come prima cosa, l'ho già detto, l'antologia del liceo; poi lo studio al primo piano del Palazzo dei Cavalieri e quello (il vero studio) in via Gioberti a Pisa; l'aula Russo della Scuola Normale e la mensa del D'Ancona in via Consoli del Mare; i caffè di Borgo Stretto e Borgo Largo; i Lungarni, bicicletta portata a piedi; il Vieusseux, parecchie volte; il treno (Pisa-Firenze, Firenze-Pisa, Losanna-Firenze); molte, lunghe telefonate, come ricorda in questo dossier anche Ida Campeggiani (direi che il mio primo libro e più di un commento montaliano sono stati preparati e rivisti al telefono con Gino). E ora, ancora, i suoi libri, compreso quello postumo (*Nuovi studi montaliani*, Edizioni della Normale, 2023) che ho cercato di comporre avvicinandomi il più possibile ai criteri che, credo, avrebbe seguito lui. Dopo? Si vedrà.