

**Nicola Merola**

Luigi Blasucci

*La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane*

Bologna

il Mulino

2017

ISBN: 978-88-15-27387-1

Lo stato di servizio di Luigi Blasucci, professore emerito di Letteratura italiana alla Scuola Normale Superiore e titolare di una folta produzione saggistica, non aveva bisogno di integrazioni. In particolare sembravano insuperabili i risultati da lui raggiunti a proposito di Leopardi in una serie di libri, rinomati e vitalissimi fin dentro gli incrementi che ne hanno accompagnato le ristampe: *Leopardi e i segnali dell'infinito*, 1985 e 2005; *I titoli dei Canti e altri studi leopardiani*, 1989 e 2011; *I tempi dei Canti. Nuovi studi leopardiani*, 1996; *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, 2003. Come un dono straordinario ma non inaspettato, la sorpresa di una conquista ulteriore e l'aggiornata disponibilità di un classico punto di riferimento, accogliamo *La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane*.

Si tratta di tredici saggi, fuorché l'ultimo, che era inedito, sparsi in varie pubblicazioni tra il 1999 e il 2016 e ora distribuiti in quattro parti. Esse sono relative nell'ordine agli «idilli» propriamente detti; a un tema cruciale della ricerca di Blasucci e a una sua discretissima opzione; a due luoghi dello *Zibaldone* e a *Una nuova edizione dell'epistolario*; all'operosità leopardiana di «Cinque maestri». Dedicandolo al comune amico recentemente scomparso, Lucio Felici, l'autore pone il libro ancora di più sotto il segno della critica. L'«irrinunciabile esigenza, ereditata dai miei maestri, di fare i conti col già detto (e detto bene), prima di avventurarsi nei nuovi territori dell'interpretazione» (p. 8), è la minimalistica lezione di stile intellettuale e di metodo scientifico che i saggi della *Svolta dell'idillio* ribadiscono, mostrando di intendere il carattere provvisorio e approssimativo della critica di ogni tipo rispetto alle opere letterarie come una prova della sua autonoma dignità e dell'imprescindibilità del suo apporto. Proprio perché ritiene che, in contrasto con la consueta prassi editoriale, la cronologia dei contributi che un critico decida di riunire in un volume abbia un senso e possa prevalere «su quella degli oggetti dell'indagine» (p. 7), Blasucci si propone di adottare il criterio nella eventuale sistemazione complessiva dei suoi scritti leopardiani. Dandogli ascolto, ma non fino a prenderlo alla lettera (il saggio più antico è quello sull'epistolario, a prima vista marginale), entro nel merito della continuità tra due radicate convinzioni dell'insigne studioso e i saggi della seconda parte. Esplicitando la prospettiva di *Petrarchismo e platonismo nella canzone "Alla sua donna"*, del 1991 (in volume dal '96), *Leopardi e Petrarca* è «diretto a una parziale attenuazione della tendenza decisamente dissociante che ha caratterizzato per anni il confronto» tra i due poeti (p. 58), dopo la «trattazione ragionata» di Cesare De Lollis (p. 55), e a stigmatizzare la frequente genericità dei rilievi, favorita dall'impressione di essere davanti a un vicolo cieco o a un programma troppo ambizioso, se non già dalla scarsa considerazione di cui ha goduto il commento leopardiano al *Canzoniere*, la scorciatoia più battuta dalle comparazioni. Per non limitare l'accertamento «a componenti di conclamata ricettività petrarchesca», senza però neppure estendere le «ripresе testuali» all'accezione, «di provenienza essenzialmente crociana, di 'ricreazione'» (ivi), lo studioso concorda con Contini nel «riconoscere gl'insostituibili valori "nutritivi" della poesia petrarchesca nei confronti di una mente poetica come quella leopardiana» (p. 59), punta su tangenze molteplici, ma concretamente enumerabili, e, in rapporto ai «moduli petrarcheschi [...] apertamente esibiti» (p. 60) dall'*Appressamento della morte* e da *Il primo amore*, identifica nelle varianti posteriori una istruttiva «strategia intertestuale» consistente «spesso nel sostituire Petrarca a Petrarca» (p. 61) e non *tout court* in un ridimensionamento della sua presenza. Se «il punto più alto di adesione critica», secondo la schematica rappresentazione che Blasucci

rileva dallo stesso Leopardi, coincide con «le osservazioni zibaldoniane sulle canzoni politiche di Petrarca» (p. 64), con le coeve «canzoni patriottiche si può dire comunque che cessi l'influsso diretto di Petrarca» (p. 65). In compenso, Blasucci rinviene una inappariscente traccia della «lezione dei *Rerum vulgarium fragmenta*» negli «aspetti della scrittura poetica leopardiana che si richiamano più direttamente e capillarmente a una 'grammatica' petrarchesca» e intanto in «una serie di sintagmi di spiccata funzionalità discorsiva e di generica semanticità, [...] di complessiva provenienza petrarchesca, anche se isolatamente presenti in poeti successivi» (p. 68: l'esemplificazione fornita comincia con *siccome suole*). Non contento di suffragare l'ipotesi da lui sottoscritta e accreditata a Folena (*Per un Folena leopardista*, p. 165) di una ricerca da parte del poeta moderno «di avalli linguistici più che di precise ascendenze intertestuali» in quello antico, lo studioso vuole isolare «una sintagmatica più personale ed elettiva» (p. 69), tale da dar conto del nesso tra l'«olio soavissimo» dello stile del *Canzoniere* (l'immagine è di Leopardi) e la «verecondia» che a lui era stata attribuita da De Sanctis. Lo scopo è ottenuto con l'individuazione di puntuali riprese in cui, con minimi aggiustamenti, «tessere petrarchesche» concorrono «alla resa espressiva 'vereconda'» (p. 70) dei *Canti* e si incontrano felicemente con l'eleganza signorile di una poesia incline «a velare l'ingrata realtà nei suoi esiti materialmente vistosi, senza però rinunciare a denunciarla». Valga per tutti l'esempio della *Ginestra* («e d'afflitte fortune ognor compagna»), che «riprende "le fortune afflitte e sparte" della canzone petrarchesca ai signori d'Italia», declinandole in un caso limite di afflizione, dove essa è vocazione o natura e lo scarto figurale, sin dalla rivalutazione dell'ossimoro, si risolve in un acquisto («con l'idea della consolazione femminile», p. 71); o, su un altro piano, la modifica, meno idealmente petrarchesca e tuttavia con quell'ideale compatibile, che al modello viene apportata in *Alla sua donna* (benché dal modello derivi il centrale «motivo dell'autosufficienza dell'imgo come oggetto di appagamento», p. 77) e nel *Pensiero dominante*, dove la falsariga petrarchesca avvia «una sorta di itinerario a ritroso della memoria letteraria» e incentiva il recupero «della lirica cortese», movendo verso «una nuova "gentilezza"» e un «particolare stilnovismo, anzi guinizzellismo» (p. 78).

In *Ancora su Leopardi e lo spazio della poesia*, disinnescandola, Blasucci tocca la questione, oziosa ed eterna, della classificazione del suo autore tra i filosofi o i poeti, «per cercare di definire il ruolo che viene ad assumere la poesia nella mappa mentale» leopardiana (p. 83), dove coesistono interessi diversi e mutano le priorità, ma non si professano appartenenze esclusive e men che meno si postulano ascrizioni disciplinari. La reazione del poeta «nei confronti di quella realtà meccanicistica che tenderebbe a trascenderlo», e che la sua opera in prosa e in versi ha saputo cogliere così lucidamente e ha tradotto nei suoi termini, senza ricavarne nessuna soggezione nei confronti della consequenzialità di filosofica osservanza, ma alla scienza e alla riflessione imputando la sanzione di una necessità irredimibile, si configura variamente all'interno dei *Canti*. Il critico li ripercorre «con uno 'sguardo dall'alto' che privilegerà i modi piuttosto che i tempi», la fenomenologia anziché la storia di questa mancata rassegnazione: il «vagheggiamento di uno stato di felicità non più possibile», (p. 84); il «godere con l'immaginazione alcuni piaceri interiori, pur nella consapevolezza della loro illusorietà», ma, con il conforto della condivisione dei «soggetti affini», suscettibili di svolgersi in «una vera e propria ontologia dell'illusione» (p. 86); perfino «la denuncia diretta, e senza altri risarcimenti, del negativo connesso con la sua condizione» (p. 89). Non pretendo di trovare nella prospettiva aerea qui delineata qualcosa in comune con il «colpo d'occhio» (*Zib.*, 1851-1852) che Leopardi opponeva alla pedanteria dei filologi tedeschi e alla astrattezza sistematica dei filosofi. Si converrà però che un moto analogo di ribellione, uno scatto dell'intelligenza e non un rifiuto irrazionale, è quello con cui nei *Canti* si ripropone lo stesso ripiegamento della mente sull'istinto di conservazione, sia pure non sempre con la nettezza della canzone *Alla sua donna*, che culmina e si riassume nella «compresenza di estasi e di accoramento» (p. 87). E dentro di esso si potrà rinvenire la prova che l'esperienza del negativo è inseparabile dal suo necessario e forse fisiologico complemento e che «i piaceri dell'immaginazione sembrano, più che ricercati, imposti, quasi subiti dal soggetto, grazie alla forza vitale dell'illusione amorosa, la più

potente di tutte» (p. 88), ma anche la più contingente, in una successione che discende dalla «madre di tutte le illusioni [...] quella dell'infinito» (p. 86 e cfr. p. 38) e dalla sua tempra intellettuale. Più netta è la posizione che Blasucci prende in materia, quando si misura con il sostanzioso lascito leopardiano di Sebastiano Timpanaro, «fautore della “verità” (il termine “attualità” non gli piaceva) del pensiero» del poeta (p. 179) e «demolitore dell'immagine di un Leopardi poeta puro, o soltanto poeta, avallata da tutta la critica precedente», anche se non per rivendicare, almeno all'inizio, «una sua dignità di pensatore», ma per «dimostrare con argomenti tecnici», e «lasciare minore adito a riserve», la «dignità del [...] filologo» (p. 181). Mentre però apprezza senza esitazioni la divisa scientifica e morale al tempo stesso di uno studioso in cui «lo scrupolo filologico e la chiarezza espositiva si alimentano a vicenda» (p. 183) e che riteneva «qualche eccesso di razionalismo [...] preferibile a qualsiasi forma di eccesso opposto» (p. 184), Blasucci crede che Timpanaro pecchi di ostinazione, «giudicando [la componente] speculativa non solo come non trascurabile nella ricostruzione del pensiero leopardiano, ma come feconda in se stessa di importanti conquiste conoscitive, tali da risultare del tutto valide anche al di là del loro contesto storico» e da permettere che «il ‘leopardista’ s'identifichi con il ‘leopardiano’» (p. 193). Forse è lecito leggere come una parabola la vicenda del saggio timpanariano *Di alcune falsificazioni di scritti leopardiani*, che abbiamo avuto l'onore di ripubblicare su «Oblio» (VI, 21), corredandolo con una presentazione dello stesso Blasucci. In questo «intervento filologico di Timpanaro nel campo del Leopardi non filologo», definito «un piccolo capolavoro nel suo genere, per la fusione di acume testuale e di ironia, e per la capacità di far convergere alla dimostrazione finale i vari strumenti della filologia, dalla diplomatica alla stilistica, dalla grafologia alla metrica», vengono smascherate «falsificazioni [che] riguardavano [...] quattro [...] abbozzi dell'*Infinito*, due in prosa e due in versi» e «una ventina di *Pensieri*, due “discorsi sacri” del Leopardi fanciullo, ed alcuni documenti epistolari» (p. 189), se non altro per «la denuncia dei falsi abbozzi dell'*Infinito*», procedendo «non solo in nome della filologia, ma anche in nome del gusto, che qui fa tutt'uno con la filologia» (p. 190). Quando non viene assistito dal gusto, cioè da una percezione più letterariamente inclusiva e dalla capacità di tenerne conto, sulla sua stessa «intelligenza critica» (p. 191) prevale il Timpanaro «fautore della verità» che non persuade Blasucci e rimane sordo alla «tematica leopardiana dell'infinito, come valore mancato o come illusione del pensiero fingente» (p. 196).

Dal più convinto assertore «di una tenuta di pensatore» da parte di Leopardi (p. 199), per non dire del «marxismo-leopardismo», nella sezione conclusiva del libro di Blasucci, si rimbalza all'autore delle celebrate *Implicazioni leopardiane*, uscite sempre nel fatidico 1947 dei libri di Binni e Luporini, l'amato Contini, verso il quale non suona come un rimprovero la constatazione della maggiore «importanza [...] delle sue acquisizioni metodologiche in confronto a quelle più propriamente critiche», ma inquadra correttamente la fertilità dell'intuizione espressa dalla formula dell'«eterogenesi dei fini» e applicata alle situazioni in cui «istanze retoriche o grammaticali si fanno promotrici di soluzioni espressivamente felici, diventando per ciò stesso “il veicolo scelto dalla Provvidenza”» (p. 131, *Contini su Leopardi*), come quando la rima o il metro restringono e quasi guidano gli sviluppi della composizione. La spontanea associazione per contrasto di Contini a Timpanaro non sarebbe bastata a suggerirmi l'idea di un rimbalzo, se Blasucci non avesse paragonato a un gioco di «sponda» la dialettica da lui rilevata negli idilli, non tanto quella tra le voci o le intonazioni che si percepiscono, quanto l'avvicinarsi di «infelicità di fondo» e «discrete gratificazioni interiori che con la loro intermittenza tendono ad attenuarla, non certo a eliminarla» (p. 39), o l'alternarsi dei piani del discorso, per «l'irruzione di un dato della realtà esterna nel presente della scrittura» (p. 19); e se soprattutto a un rimbalzo non assomigliasse la meccanica efficace ipotizzata dall'«eterogenesi dei fini» e trasformata in una consapevole ricerca di simmetria e compiutezza dai poeti, tesaurizzatori di quel che c'è e complici del caso. È insomma la meno evidente delle implicazioni continiane, che si mostra incompatibile con la severa verità di Timpanaro, ridimensionando e subordinando alle ragioni del testo letterario, senza neppure appellarsi all'«insufficienza gnoseologica» del principio predicata da Leopardi stesso (p. 102, *Il giardino malato. Su una celebre pagina dello “Zibaldone”*), il principio di non contraddizione, o

meglio la tautologia sulla quale si basa e per la quale un testo dice quello che dice. Basta il richiamo alla pura e semplice irriducibilità della lettera o alla stabilità del significato, che il lettore filosofo non può non invocare, per affermare la duplicità dei piani del discorso e con essa l'impossibilità di decretare la veridicità di non si sa bene quale enunciato.

Nel «Trittico sugli idilli», che apre il volume, Blasucci aveva circostanziato i «piaceri dell'immaginazione», come Leopardi li avrebbe definiti sulla scorta di Addison. I sei componimenti in questione (*L'infinito*, *La sera del dì di festa*, *Alla luna*, *Il sogno*, *Lo spavento notturno*, *La vita solitaria*), che uscirono in «Il Nuovo Ricoglitore» appena prima di essere compresi nell'edizione dei *Versi del Conte Giacomo Leopardi* del 1826 e uno solo dei quali non sarebbe poi trasmigrato nei *Canti*, appaiono il prototipo della poesia leopardiana resa proverbiale dalle scelte di Croce, ma confermano, nell'occasione meno scontata, anche il diverso parere di chi ne ha preferito una «lettura non monodica [...], per rivendicare [...] la presenza di altre poetiche, oltre all'idillica e all'eroica, maturate nel corso della “carriera” leopardiana» (p. 147): Walter Binni e Cesare Luporini, nonché sempre precocemente Sebastiano Timpanaro e, con la sua pragmatica larghezza di vedute, il critico cui si riferisce questa citazione, nel saggio a lui dedicato, *Gli studi leopardiani di Bigi*. Blasucci produce al riguardo più di un argomento persuasivo. Quello più inerente a una lettura non monodica viene introdotto nel primo saggio della sezione e del libro, *Le modalità della ‘voce’ negli idilli*. Il saggio riscontra nei sei componimenti in questione «una morfologia piuttosto variata», contrapponendole «l'uso comune dell'endecasillabo sciolto» e riconducendola alla «qualità della ‘voce’ che di volta in volta emette i suoi enunciati» (p. 15). Se monologhi e allocuzioni si alternano tra *L'infinito* e *Alla luna*, come all'interno dello stesso componimento, *La sera del dì di festa*, è però «attraverso una gesticolazione retorica (interiezioni, interrogazioni, riprese, ecc.)» (p. 17) e la sua disseminazione, che la poesia entra più in genere in una metaforica dimensione teatrale e «l'io poetante [...] ha tutti i caratteri di un personaggio che si muove nello spazio del testo come su un ideale proscenio» (p. 20), salvo poi consentire al critico di ristabilire la realtà delle varie pronunce condensandole nel «macro-personaggio che presiede alla composizione dei singoli idilli» (p. 25) e viene colto in flagrante dalla *Sera*. Che «lo stimolo», se non l'autorizzazione, sia venuto a Leopardi da un «*tu* epistolare che costituisce la molla fàtica di fondo e spiega l'animazione della ‘voce’» (p. 30), quale quello del *Werther* goethiano, non ne sminuisce l'intima necessità, come chiarirà il saggio finale del «Trittico», e neppure esclude la presa concorrente della versificazione tragica alfieriana sul poeta. Per dirla con le sue parole, e seguire la scia di Blasucci, «quel desiderio [...] me lo trovava già inventato». Con *La vita solitaria*, a cominciare dalla «divisione in lasse: precisamente quattro, secondo un'impostazione che ricalca le partizioni di affini componimenti tardosettecenteschi modellati sulle divisioni della giornata», emerge «l'originalità dell'“ottica idillica” leopardiana, una fenomenologia dell'illusione verificata nella variazione dei tempi e dei luoghi», per «rilanciare il tema della solitudine come promotrice di un “risorgimento” dell'animo disingannato» (p. 21) e ravvisare in questa dialettica una rivelatrice anticipazione della cifra dei *Canti*. D'altronde, il saggio successivo, *Il posto degli idilli nei “Versi” del '26*, intestando a tutta la serie idillica i «discreti risarcimenti offerti dalla “vita solitaria”» (p. 40) a un'«infelicità di fondo» che il poeta non si è mai sognato di negare e può solo essere «messa fra parentesi» (p. 39) e dal canto suo registrando la loro dialettica («L'idillio leopardiano nasce dunque, di fatto, all'insegna di un *pur*, ossia all'ombra del suo nemico», p. 41), sottolinea la «tenuità dei margini che dividono talvolta [...] l'euforico dal disforico». Con «l'aggiunta di un possessivo che ne garantisca l'innegabile singolarità, “i miei *idilli*”» (p. 44), tali margini si lasciano superare dalla avocazione a se stesso del piacere immaginato, in coerenza e a chiarimento della funzione dell'aggettivazione affettiva leopardiana in passato opportunamente invocata da Blasucci e addirittura didascalica dell'incompreso ruolo di un'intenzione promossa a notifica.

Sulle «letture [...] come acceleratori di autoconoscenza» (p. 49) e sulla «varietà dell'impostazione vocale» (p. 51), torna ovviamente il saggio eponimo del volume, *La svolta dell'idillio: da Teocrito al “Werther”*, dove i sullodati esiti dell'emulazione petrarchesca non vengono nominati invano, ma sono lo sfondo silente sul quale la «bella rozzezza» e la «mirabile verità» dell'idillio teocriteo e

delle poesie rusticali, filtrate da suggestioni wertheriane e montiane (del Monti che traduce «pagine del *Werther* in endecasillabi sciolti», p. 50), rendono possibile la «svolta» leopardiana verso «un idillio “sentimentale” e soggettivistico» (p. 48) e «l’assunzione di quella “rozzezza” entro una calcolata trama stilistica» (p. 47). Benché non sia «l’esagitato amante montiano, ma un soggetto lucidamente introspettivo, a cui non è estranea l’autocoscienza del personaggio goethiano», anche il Leopardi idillico si allontana dal monodismo petrarchesco, beninteso come gli riusciva meglio, con l’animazione drammatica del soliloquio («accelerazione del [...] periodare [...] reso incalzante e drammatico dalla successione delle frasi interrogative ed esclamative, e dalle frequenti sfasature ritmico-sintattiche», p. 65, a proposito del *Sogno*) e con un rilancio comprensivo, la «verecondia» dell’assimilazione invece delle singole occorrenze e le forme al posto dei contenuti, cioè il meno e non il più riconoscibile.

L’equilibrio olimpico di Blasucci è della stessa pasta morale e scientifica dello stile piano e del carattere progressivo della filologia praticata da Leopardi e da Timpanaro (cfr. pp. 185-186). Con ogni cautela e con tutti i punti interrogativi del caso, dopo averle cercate dove meno sarebbe stato da aspettarsele, proprio lì, dalla parte terza della *Svolta*, «Incursioni nella prosa», ricavo le indicazioni diverse che non ci sono altrove. Intanto, anziché attenersi alla divisione delle sfere d’influenza e alla presumibile ipoteca filosofica su una prova non finzionale, *Il giardino malato. Su una famosa pagina dello Zibaldone (4174-7)* mette subito in chiaro che è in esame «una stesura più accurata rispetto a quella di tante pagine che la precedono e che la seguono», per poi stringere il cappio dell’inquadratura su «una scrittura in certo senso ‘atteggiata’, come conformata a un modello, reale o supposto», accantonare la «definizione dello *Zibaldone* come di un ‘diario’, sia pure ‘mentale’», optare per «l’idea di un ‘laboratorio’ letterario» e considerarlo infine «un testo non solo polifonico, ma anche, a suo modo, polimorfico» (p. 95). Donde la lettura ravvicinata e l’accostamento alle *Operette morali* e al tenore letterario della loro tensione conoscitiva, dai quali derivano, con le solite raffinate osservazioni e una sintomatica convocazione di Sergio Solmi e Valéry, il «valore insieme dilatante e catartico» dell’«infinità del non essere» (p. 100), a riprova di quanto si era letto nei saggi della Prima parte, e la «delusione teologica» di Leopardi, che non si rassegna a «una realtà che *doveva* essere altrimenti» e sulla delusione fonda la «sua intera speculazione» (p. 101), allo stesso modo in cui del «pessimismo (chiamiamolo come vogliamo: a Leopardi il termine non piaceva)» sperimenta la «funzione euristica» (p. 102), da «sigillo della verità e della delusione» (p. 101). La presenza in filigrana di Daniello Bartoli viene per giunta definita «una parodia, se non altro di fatto» (p. 105), e «il riecheggiamento del modello si rivela non tanto nella genericità del linguaggio idillico, ma nella proprietà del linguaggio icastico», che si spinge fino alla «vivacità espressionistica» (p. 106).

Non c’è del resto bisogno di appellarsi alla risentita protesta leopardiana contro le tendenze culturali del Viesseux, citata da Blasucci (p. 123) nel saggio su *Una nuova edizione dell’epistolario* («In fine mi comincia a stomacare il superbo disprezzo che qui si professa di ogni bello e di ogni letteratura: massimamente che non mi entra poi nel cervello che la sommità del sapere umano stia nel saper la politica e la statistica»), per sentir battere il cuore del critico in questa direzione. La sensazione si rafforza, se si pone mente al titolo del libro, che, a costo di rinnovare un’insostenibile ipoteca idillica sulla poesia leopardiana, ai sei componimenti usciti nel ’25-’26 (ma composti tra il ’19 e il ’21), assegna una correzione di rotta decisiva. *La svolta* non sarebbe tale, se si esaurisse nel confronto con le *Canzoni* composte e pubblicate prima del ’21 (in tutto tre), ma fuori di esso sarebbe impensabile, sia per la netta diversità e la verosimile origine compensativa del registro idillico, sia per la successiva evoluzione della canzone libera, in cui si correggono reciprocamente la stilizzazione eloquente degli antichi e l’interiorità espressiva dei moderni, cioè due modalità antipodiche e complementari dei «risarcimenti» spirituali.

È tuttavia guardando agli idilli propriamente detti, che si coglie meglio la novità della lezione di Blasucci e si seguono le sue disposizioni. Parlando dei modi anziché dei tempi, la sua *Svolta* descrive la cadenza dei *Canti*, l’intimo responsorio in cui essi, prima che nel libro, compongono le proprie tensioni esistenziali con la finzione della poesia. La metafora del teatro si attaglierebbe

comunque a una poesia che riproduce al suo interno, quasi citandolo, un contenuto programmaticamente poetico (come l'idillio, che non a caso ne è diventato il nome simbolico, e come le prosopopee e il centonismo delle *Canzoni*). Non era del resto dissimile la mossa con cui Leopardi, certo non per aprire la strada all'inappetenza poetica dei suoi studiosi, affidava allo *Zibaldone* e rappresentava con la sua mole e la sua complementarità, quanto del «filosofo di professione» che diceva di essere ormai diventato, il sapere costituito e la riflessione, restava e sarebbe restato fuori dei *Canti*.

Rende però onore appieno sia alla incisività del titolo, che alla coerenza della ricerca di Blasucci, il valore nucleare delle minime svolte introdotte da un principio di drammatizzazione e gestite dalle modulazioni della voce che lo normalizzano liricamente, al limitato orizzonte culturale e linguistico dell'esperienza privata conferendo il blasone di una selettività classica e sentimentale insieme, per essersi nutrita con la rarefazione petrarchesca, per esempio quando, correggendo Petrarca con Petrarca e perseguendo autorizzazioni linguistiche più che modelli, Leopardi aveva perlustrato il *Canzoniere* e verificato la convertibilità della sua invenzione stilistica in un sistema di rango superiore, quello di una «divina frugalità» non insensibile alle lusinghe degli «toni energici» (p. 134) o più banalmente forte di una concretezza meno convenzionalmente letteraria e anche solo per questo capace di ampie escursioni.