

Marco Dondero

Le schede metriche nel commento ai *Canti* di Luigi Blasucci

Da molti anni si aspettava l'edizione del commento ai *Canti* di Luigi Blasucci, in particolare da quando, a partire dai primi anni Duemila, lo studioso ha iniziato a pubblicare commenti ai singoli canti in forma di articoli in riviste e miscellanee:¹ l'accuratezza e l'acume dispiegati nei «saggi di commento» hanno via via stimolato il desiderio dell'opera integrale. Oggi Blasucci porta a compimento la prima parte dell'impresa, consentendoci da una parte di gioire finalmente della raccolta in un libro dei primi diciotto canti (da *All'Italia* a *Alla sua donna*), ma d'altra parte lasciandoci ancora in attesa del secondo volume (nel quale troverà tra l'altro spazio la maggior parte dei commenti ai canti non ancora pubblicati singolarmente). Anche se dunque si dovrà ancora attendere per il completamento dell'opera, la nostra gratitudine per Luigi Blasucci è grande.

Il libro che qui festeggiamo si pone infatti, senza alcun dubbio, come il miglior commento ai *Canti* di cui possiamo disporre. Lo è innanzitutto, direi, per la completezza delle informazioni, che costituisce il più alto livello di “servizio” reso ai testi dell'autore: cronologie, storia della tradizione dei testi, analisi linguistiche, stilistiche e metriche (ci tornerò), e anche efficaci parafrasi accompagnano il lettore nella comprensione dei canti. Inoltre, tra le interpretazioni consegnate ai «cappelli» introduttivi (veri e propri saggi critici, di lunghezza e spessore ermeneutico unici nel panorama dei commenti ai *Canti*) e le notizie di carattere «filologico-datistico» riservate alle note a piè di pagina,² gli studiosi possono ritrovare davvero tutto ciò che la rigogliosa tradizione critica ha proposto di importante sui singoli testi leopardiani (la capacità di vagliare, garantita dalla sua autorevolezza, è uno dei principali pregi del commento di Blasucci: ogni debito con uno studioso precedente è riconosciuto, ma nessuna ipotesi giudicata non pienamente convincente viene accolta – uno dei casi più evidenti è quello dei fin troppo numerosi rimandi intertestuali che sono stati proposti da altri commentatori dei *Canti*, e che Blasucci non riconosce invece come fondamentali).

Ai dati filologici e alla “storia della critica” il commento aggiunge naturalmente (e non solo nei «cappelli» ma anche nelle fittissime annotazioni) le fondamentali

¹ A partire dal commento a *Alla luna* pubblicato in «Per leggere», 2, 2002, pp. 63-70, fino ai commenti a *Il primo amore* e *Alla sua donna* contenuti in Luigi Blasucci, *Commentare Leopardi. Con tre applicazioni*, Pisa, Edizioni della Normale, 2018.

² Secondo il modello costituito dal commento alle *Rime* di Dante procurato nel 1939 per Einaudi da Gianfranco Contini, cioè dallo studioso che negli anni Ottanta commissionò a Blasucci il lavoro sui *Canti*, come ricordato nella *Prefazione* a Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Luigi Blasucci, I, Milano, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 2019 (notizie al proposito anche in *Commentare Leopardi*, cit.).

acquisizioni critiche procurate da Blasucci in un sessantennio di studi: valga come minimo esempio l'attenzione rivolta ai (proverbiale, ormai) «segnali dell'infinito» nelle liriche successive all'idillio, già al centro della prima raccolta di saggi di Blasucci, intitolata appunto *Leopardi e i segnali dell'infinito* (Bologna, il Mulino, 1985). Anche in altre occasioni il commento si riconnette a tematiche già affrontate da Blasucci, ma proponendone una nuova formulazione: è il caso ad esempio delle ampie osservazioni sul titolo del componimento che aprono le annotazioni ad ogni canto (un elemento davvero originale), che rimandano al saggio fondante del 1987 *I titoli dei «Canti»*, raccolto poi nel volume omonimo del 1989 (*I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano; ripubblicato nel 2011 da Marsilio di Venezia); o ancora, è il caso dell'attenzione rigorosissima alle varianti d'autore, di cui Blasucci si era occupato a partire dal suo primo libro leopardiano, già ricordato, ad esempio nel saggio *Livelli e correzioni dell'«Angelo Mai»*.

Desidero però ora spendere qualche parola solo su un singolo aspetto del commento (anche perché di altri si occupano i colleghi che condividono questa sezione di «Oblio» in onore della nuova edizione dei *Canti*), e cioè le ricchissime schede metriche che precedono ogni canto. Anche in questo caso Blasucci recupera alcuni suoi studi fondamentali sulla metrica leopardiana,³ ma è indubbio che sia proprio nella forma compiuta del commento che l'analisi delle forme metriche acquista la sua più precisa funzione esegetica.

Quanto, in generale, lo studio della metrica sia importante per la comprensione di un testo è stato da Blasucci sottolineato in più occasioni, e probabilmente nella forma più efficace in un testo di carattere colloquiale e volto a stimolare lo studio dei fenomeni stilistici e metrici anche nelle scuole secondarie, *Lettura in classe e commento scolastico*.⁴ Nello scritto, facendo riferimento anche alle proprie esperienze di insegnante liceale, Blasucci non esita ad affermare che le nozioni metriche:

sono importantissime, non sono un lusso, sono la metà della comprensione di un testo poetico. Soltanto dopo averne imparato il metro si arriva a capire quel testo; ma chi non lo ha imparato, non lo capisce, e pensa che noi siamo dei maniaci che vogliamo a tutti i costi insegnare le sillabe e le rime. Ma le sillabe e le rime fanno parte della realtà carnale del testo, della realtà corporea del testo, e senza quello il testo rischia di diventare un'enunciazione astratta.⁵

È solo a partire da questa «realtà carnale», «corporea» di un testo che la poesia riesce a fornire «la rappresentazione di noi stessi che tanto ci avvince e tanto ci valorizza in quanto uomini».⁶ Affinché però l'analisi metrica sia davvero produttiva, scrive lo studioso, è necessario che essa non si limiti a registrare lo schema dei componimenti

³ Vi ho già fatto riferimento in *La lezione leopardiana di Luigi Blasucci*, «Nuova rivista di letteratura italiana», XVIII (2015), 2, pp. 111-121.

⁴ Luigi Blasucci, *Lettura in classe e commento scolastico. Esempi da Leopardi e Montale*, «Per leggere», 16, 2009, pp. 243-252.

⁵ Ivi, p. 245.

⁶ Ivi, p. 246.

ma si addentri a spiegare il rapporto tra quegli schemi e il messaggio intellettuale del poeta: «Questa divisione in strofe a che serve? E come se ne serve il poeta? E quali effetti ci ricava?». Blasucci garantisce: «Io vi assicuro che i ragazzi capivano queste cose. Perché non sono cose esoteriche, sono cose concrete».⁷

Non sono dunque importanti i «cartellini», le semplici «etichette» che si limitano a riprodurre alfabeticamente gli schemi metrici, e che costituiscono il modo prevalente di trattare la metrica dei *Canti* nella maggior parte dei commenti, anche i migliori (fatte salve le ovvie eccezioni, prima fra tutte il commento di Fubini-Bigi: Blasucci lo ha mostrato in un bel saggio del 2010, il cui titolo ho volutamente ricalcato in questa occasione).⁸ Importante è invece un discorso sì tecnico, ma capace di «suggerire il “funzionamento” interno» del metro,⁹ e di collegare quel “funzionamento” all’intero universo poetico dell’autore – considerando anche la funzione innovatrice della metrica leopardiana per la letteratura italiana contemporanea.

Analizziamo da vicino una scheda, per esemplificare il metodo di lavoro blasucciano. Consideriamo ad esempio il *Bruto minore*, canzone di cui Blasucci ha sottolineato il valore anche nei suoi saggi critici. Riporto, praticamente a caso, le schede metriche di alcuni tra i migliori e più utilizzati commenti disponibili. Lucio Felici (Roma, Newton Compton, 2007): «Canzone di otto strofe di quindici versi ciascuna. Schema unico: AbCDCEfGhILHmnN»; Mario Andrea Rigoni (Milano, Mondadori, 1987): «canzone di otto strofe di quindici versi ciascuna, con schema [...]»; Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi (Milano, BUR, 1998): «8 strofe di 15 versi, di schema [...]». Come si vede, semplici «cartellini». Più articolata la vera e propria scheda di Andrea Campana (Roma, Carocci, 2014), che recupera anche un importante predecessore: «canzone di 8 strofe di 15 versi ciascuna a schema fisso [...] (quindi 5 settenari e 10 endecasillabi). Da notare che, dei 15 versi di ogni strofa, 6 sono rimati e ben 9 sciolti, il che potrebbe indurre a definire il testo una “canzone libera”, non fosse per la ripetizione dello stesso schema tra strofa e strofa. Si noti, inoltre, con Bandini [Milano, Garzanti, 1975]: “i nove versi non rimati presentano fitte assonanze, che si collocano spesso nell’ambito fonico delle rime, risarcendone la rarefazione”». E già ricchissima, come accennato, la riflessione sulla metrica (inserita nel «cappello») del commento di Mario Fubini ed Emilio Bigi (Torino, Loescher, 1971): «Letterariamente il *Bruto minore* si colloca sulla linea del classicismo “peregrino” e “ardito” delle due canzoni-odi che precedono, e rappresenta anzi un più deciso e più originale sviluppo in questa direzione. Questo sviluppo appare più sensibile nella metrica. Lo schema [...] come si vede, le rime si rarefanno notevolmente rispetto alle precedenti canzoni, tanto che dei 15 versi di ogni strofa ben nove risultano non rimati. Può salire così in primo piano il ritmo sintattico, più vario e complesso [...] ma nell’insieme sempre risentito e fremente per il prevalere anche qui di strutture difficili

⁷ Ivi, p. 245.

⁸ Luigi Blasucci, *Le schede metriche nei commenti storici dei «Canti»* (2010), in Id., *Commentare Leopardi*, cit., pp. 45-78.

⁹ Id., *Appunti per un commento ai «Canti»* (2008), ivi, pp. 79-101 (p. 83).

ed energiche [...]. Con questo ritmo non contrasta il particolare rilievo, che, a causa della rarefazione generale delle rime, viene ad assumere il mantenimento della clausola a rima baciata: la quale, accogliendo e portando in evidenza la frase in cui si condensa il tema fondamentale della strofa [...] suona non tanto come un'attenuazione, sì invece come un robusto e solenne suggello della tensione della strofa stessa». Leggiamo ora la scheda di Blasucci:

Otto strofe di 15 versi, secondo lo schema AbCDCEfGhILHmnN (ma nella sesta strofa rimano anche i vv. 4 e 10). Rispetto alle precedenti canzoni scompare qualsiasi accenno di partizione interna, ma soprattutto aumenta il numero dei versi non rimati (ben nove). Quest'ultimo dato, destinato a riprodursi nelle canzoni successive, più che una vera innovazione è da considerarsi uno sviluppo interno alla tecnica di questi componimenti, già caratterizzati da qualche verso irrelato (uno o due), oltre che ricchi di sfasature metrico-sintattiche, in cui tendevano ad attenuarsi gli effetti rimici. Un relativo compenso alla diminuzione delle rime è dato comunque dall'introduzione di assonanze (per limitarci alla prima strofa: *polve:note; preme:sede; mura:accusa*: BANDINI; DE ROSA [...]), ma soprattutto dal rilievo che per quella stessa rarefazione acquistano le clausole finali di settenario-endecasillabo a rima baciata. (p. 150)

Vari elementi si possono notare. Innanzitutto (ed è fondamentale) la maggiore precisione rispetto ai commenti precedenti: lo schema della canzone è sì unico, ma nella sesta strofa si aggiunge una rima. Ancora, come nei commenti di Campana e Fubini-Bigi, l'attenzione alla peculiare costruzione (antipetrarchesca, senza partizioni) della strofa; ma con un maggior rilievo attribuito alla "storia" interna della metrica dei *Canti*, connettendo cioè l'esperienza del *Bruto* alle canzoni precedenti e successive. Poi, l'individuazione accurata degli aspetti fonici, a cui si aggiunge il rimando non solo al commento di Bandini ma agli studi su questo specifico aspetto di Francesco De Rosa¹⁰ (si è già accennato: la selezione mirata della bibliografia non è l'ultimo dei punti di forza dell'edizione). Non meno apprezzabile, però, la compostezza dell'analisi: rispetto al miglior precedente, Fubini-Bigi, Blasucci mostra una commendevole discrezione nell'abbandonare le impressionistiche connessioni tra metro e "sentimento" dell'autore («sempre risentito e fremente», «robusto e solenne suggello» ecc.). Ma una cosa soprattutto è importante, e cioè che Blasucci mostra la connessione tra la svolta della forma metrica e la svolta ideologica che il *Bruto minore* rappresenta all'interno delle canzoni, con la sua attenzione all'infelicità esistenziale dell'uomo: evidenziandolo proprio all'inizio del «cappello», e lì rimandando alla scheda metrica:

Pochi giorni separano la composizione di questa canzone dalle due precedenti, *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone*, ma lo stacco ideologico e poetico è netto. Liquidata la tematica patriottica e civile, il *Bruto minore* imposta direttamente e alla grande un discorso sull'uomo. Un segnale di questa svolta è ravvisabile, se vogliamo, nella stessa svolta metrica (cfr. qui sotto la scheda); un altro segnale è dato dal titolo [...]. (p. 143)

¹⁰ Francesco De Rosa, *Dalla canzone al canto. Studi sulla metrica e lo stile dei «Canti» leopardiani*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2001.

Come quella del *Bruto*, si può affermare che tutte le schede dell'edizione assolvono non solo alla funzione "tecnica" di esaminare sia gli aspetti metrici sia quelli fonico-ritmici, ma anche di lumeggiarne l'importanza all'interno della poetica leopardiana. È così per le canzoni, naturalmente, ed è così anche per gli idilli, a proposito dei quali l'attenzione si sposta sulle diverse modalità d'uso degli endecasillabi sciolti e sugli aspetti fonico-ritmici: come ovviamente nella ricchissima analisi dell'*Infinito*, dove lo studio dei suoni, del ritmo e della sintassi viene proposto direttamente all'interno del «cappello»; o come nelle due schede metriche del *Sogno* e di *Consalvo*, nelle quali si evidenzia un ulteriore pregio dell'edizione, e cioè la precisa rete di rimandi interni. Si consideri il discorso di Blasucci sul *Consalvo* (uno dei canti il cui commento non era ancora comparso in forma autonoma), a partire dalle frasi del «cappello» in cui si nota come Leopardi tramite alcuni accorgimenti abbia inserito il componimento «in un contesto poetico-anagrafico compatibile con gli ultimi "idilli" (*Il sogno*, *La vita solitaria*), con i quali veniva anche a crearsi una continuità metrica (l'endecasillabo sciolto), e particolarmente col *Sogno* una consonanza più stretta, per alcune tonalità languido-patetiche e per la stessa struttura compositiva» (p. 403). E si legga la relativa ricchissima scheda metrica (calcolando che i commenti precedenti, cui ho già fatto riferimento, riportano esclusivamente l'indicazione «endecasillabi sciolti»), attenta alla struttura compositiva della lirica, alle sfasature metrico-sintattiche, e ai collegamenti con altri testi, leopardiani e non solo:

Lasse di endecasillabi sciolti (rispettivamente di vv. 23, 35, 16, 44, 30, più un epilogo di 3 vv.). L'alternanza di parti narrative con discorsi diretti e la stessa tecnica dei passaggi dalle une agli altri all'interno di un verso (29, 42, 56) richiamano alle modalità compositive del *Sogno*: salva, appunto, la divisione in lasse e, per ciò che attiene alle parti 'mimetiche', l'unicità del parlante (Elvira è un personaggio muto). L'uso sistematico di sfasature metrico-sintattiche, motivato dallo stesso carattere concitato e febbrile dei discorsi in prima persona (riverberantesi a tratti sulle stesse parti narrative), favorisce nel corso del componimento la formazione di endecasillabi 'accavallati' (30-31, * «Non ti vedrò, ch'io creda, un'altra volta»; [...] sino al memorabile: * «Due cose belle ha il mondo: amore e morte» (99-100), proposto da Guido Gozzano in un suo noto poemetto (*Ketty* 34). (pp. 407-408)

La connessione tra il «cappello» e la scheda metrica trova probabilmente il punto più significativo nel caso dell'altro testo il cui commento non era già stato pubblicato, e cioè *Il passero solitario*: è naturalmente proprio a partire dall'analisi della sua struttura metrica da «canzone libera» che Blasucci nel «cappello» conferma l'attribuzione del componimento – «se non altro per ciò che riguarda il nucleo più consistente» (p. 290) – agli anni pisano-recanatesi. La scheda metrica arricchisce ulteriormente la discussione (dopo l'analisi delle assonanze e delle rime al mezzo che testimoniano, con le parole di Contini citate da Blasucci, come il Leopardi maturo «per un verso abbandona i rigori della tradizione, ma per un altro instaura nuovi e pur più liberi vincoli») da una parte precisando ulteriormente la questione cronologica, dall'altra aprendo – di nuovo – al collegamento con altri testi:

[...] L'impiego di rime non bacciate in fine di stanza, ma anche di proposizione o di periodo [...], denuncia una tecnica metrica affine a quella delle canzoni pisano-recanatesi prima del *Canto notturno*. La simmetrica ripartizione della similitudine in tre tempi [...] sembra traguardare a un Leopardi più tardo, in particolare all'autore del *Tramonto della luna*, testo basato anch'esso su un confronto-dissociazione. (p. 295)

Ma non desidero moltiplicare gli esempi – ché non sarebbe in ogni caso possibile rendere conto pienamente della ricchezza delle analisi metriche contenute nel libro. Concludo questa breve nota semplicemente affermando che leggere i *Canti* guidati da un grande maestro fa la grande differenza: dunque ancora grazie a Luigi Blasucci.