

Luca D'Onghia

Una conversazione infinita e una fonte mancata  
(per Luigi Blasucci)

Antefatto personale: Pisa 2022, marzo (o maggio). Esco di casa a piedi, via spezzata in due da uno stradone a scorrimento veloce, e intitolata al primo egittologo italiano, morto nel giugno 1843 all'età che ho adesso, mentre scrivo queste righe. Guadato lo stradone, attraversato uno spiazzo informe che il tacere è bello, mi trovo all'imbocco di largo Sebastiano Timpanaro (junior, precisa notarilmente l'insegna) – Blasucci, sornione: «Timpanaro ha preso il largo» (sorrido). Nei giorni di acredine adolescenziale mi chiedo come si possa intitolare a qualcuno una striscia di prato riarso che corre tra due catene non interrotte di condomini rossicci (il massimo, in termini di simmetria, che abbia mai visto realizzato a Pisa). Ma lascio perdere e proseguo, anche questa mattina proseguo, non ricordo se schivando le pozze d'acqua che costellano i camminamenti sfondati o le merde dei cani che anche di notte si aggirano per il ritaglio pseudopratico (nel buio baluginano, eterni, i telefoni dei padroni). Poco dopo una biforcazione: a destra via Pasquale Landi, nuovo manto stradale tendente al nero bituminoso, a sinistra via Cisanello, con un ultimo tratto leggendariamente sconnesso, racchiuso tra scuole di ogni grado e timide villette, essudati di una borghesia incapace di pensare in grande. Qui tutto mi parla di Blasucci, perché le due strade hanno un solo sbocco: la sua via Gioberti. Passavamo da via Cisanello (la prendo tenendomi a sinistra, lato scolastico), e più di rado dalla parte di Santa Croce in Fossabanda, per andare a trovarlo anche durante la pandemia: chiacchierate in forma di serenata, Ida e io in piedi davanti a casa sua e lui affacciato alla finestra del primo piano, divertito («Io sto benissimo, è il mondo che sta male»). La sorte ha voluto che i suoi ultimi anni di vita fossero anche i miei ultimi anni a Pisa: la sua presenza è stata tra le non molte cose che hanno reso questi luoghi quasi sopportabili; e ora la sua assenza me li fa sembrare ancora più estranei. In cima a via Gioberti, dal lato di casa sua (*du côté de chez lui-Louis*), ecco via Silvio Luschi, da cui si raggiunge la nostra 'prima' pizzeria; e una volta, proprio lungo via Luschi satura di innaturali fiori fucsia, una stupenda cronaca su Montale e Contini e Solmi (Montale preferiva Solmi, e di molto). All'altro capo via Gioberti mette invece su via Garibaldi: lì la 'seconda' pizzeria, dove siamo andati tante volte, dove tutti lo adoravano e dove dava indefettibilmente prova delle sue energie, della sua intelligenza, soprattutto della sua eccezionale curiosità verso gli esseri umani. E quindi a tavola, per strada o a casa moltissimi suoi discorsi che si vorrebbe poter riascoltare: su Pisa, certo, sulla Normale, certo, su Russo su Pasquali su Fubini su Leopardi su Contini, certo, ma anche sul matrimonio (il suo, il nostro, il matrimonio in generale), sull'amore e sul desiderio, su

Dante, sulla fede, sulla Puglia arcaica, sulla depressione, sul commento ai *Canti* («Qualcuno sembra persino stupito dalla qualità del mio commento, ma cazzo, io appartengo alla mandata di Isella, di Pozzi, di Segre!») – e in effetti nell’università dei tardi anni Dieci la cosa poteva parere fantascientifica). Contini veniva a galla di frequente, forse anche perché sapeva che mi incuriosiva (la soddisfazione di Contini quando, fine anni Quaranta, Blasucci sedeva al tavolo con lui e prendendo posto si proclamava titolare di un *catetino*; il gioco a comporre insieme endecasillabi apocrifi – e di Pisa: «Sconta in umidità la sua mitezza», concordemente dato a Saba; l’incontro dopo tanto tempo un giorno, nei paraggi di un Lungarno, e i pareri scambiati su una poesia uscita qualche anno prima sul «Ponte», *Ballata scritta in una clinica*).

Risalgo via Gioberti, lasciando sulla sinistra le Officine Garibaldi dove il piccolo senato degli italianisti lo ha insignito di un premio nel settembre 2019, e penso a una sera – ho poi accertato: era il primo luglio del ’18 – con spedizione in pizzeria e finale di partita. Giocavano la Danimarca e la Croazia, che sarebbe arrivata in fondo al Mondiale a un passo dalla vittoria. Sentito che si andava ai rigori, Blasucci ci trascina fuori dal locale e si incammina speditamente (dovrei dire: corre) verso casa. Eccoci sul divano del suo strano soggiorno («Questa casa è al massimo per una persona e mezza, non per due»): tifiamo per la Croazia, i goal non ingranano e alla seconda volta che i danesi rimettono in pari il conto Blasucci se ne esce con un amaro ma eccitato «Vince il male, la ruota non s’arresta!». I suoi occhi brillano, spasima per i rigori ed è felice di essere lì, e di essere lì con noi. Io non conosco niente a memoria e quindi chiederò più tardi a Ida, che invece sa: è un verso che sta quasi alla fine di *Eastbourne*, una delle poesie difficili delle *Occasioni*.

Ecco, anche molto Montale naturalmente: per questo avrei forse trovato il coraggio di sottoporgli, magari in pizzeria, una fonte mancata per i *Limoni*. Amava categorizzare e distinguere, era una delle manifestazioni più tipiche della sua intelligenza a un tempo olimpica e vibratile (aggettivo che lui stesso riferì una volta alla propria scrittura: quasi offeso, perché avevo detto che m’impressionava la sua chiarezza, e la cosa doveva essergli sembrata limitativa) – e insomma: magari l’escogitazione della categoria di fonte mancata lo avrebbe divertito; e forse insospettito, probabilmente non persuaso (sento spesso risuonare una delle sue più memorabili sentenze: «Quanto sa essere ingegnosa la stupidità!»). D’accordo, veniamo al punto, generalizziamo: Che cosa diresti che è – mi avrebbe chiesto – una fonte mancata? Io professore la definirei così: una fonte mancata è una fonte plausibile dal punto di vista diciamo così intrinseco (il testo A e il testo B, messi uno accanto all’altro, sprigionano alcune risonanze), ma poco plausibile dal punto di vista storico (è improbabile che l’autore del testo B abbia letto il testo A).

\*\*\*

Un’altra sera – abbiamo lasciato Pisa da vari mesi, la pandemia è esplosa e riesplosa, la nostra consuetudine con Blasucci interrotta; aspettiamo una bambina. Un’altra sera, tardi, ecco il ’21, sono a Cesena: scorro uno dopo l’altro, in una grande libreria a me

estranea, i dorsi bianchi di una serie di vecchi tascabili Garzanti (sono molte decine, forse un centinaio e passa). Ce ne sono due che contengono un'antologia di *Poeti dell'età barocca* introdotta da Giacinto Spagnoletti, lire settecento al tomo. Vado dritto a Góngora: ogni tanto negli anni ho letto qualche suo sonetto, mi piace molto anche se (proprio perché) non ne so praticamente niente. A p. 152 attacca il ritornello di una (famosa) *letrilla*:

No son todos ruiseñores  
 los que cantan entre las flores,  
 sino campanitas de plata,  
 que tocan al alba;  
 sino trompeticas de oro,  
 que hacen la salva  
 a los soles que adoro.

Dunque, non solo gli usignoli: ci sono anche le *trompeticas de oro* (la poesia? le api?) a 'cantare' in omaggio ai *soles* adorati dal poeta, qualunque cosa essi simboleggino. Ma qui – penso subito – siamo nei paraggi del finale neobarocco dei *Limoni*, delle memorabili «trombe d'oro della solarità». Bisognerebbe dirlo a Blasucci (per puro caso scoprirò solo dopo aver scritto queste poche pagine che l'accostamento è stato proposto *en passant* anche da Roberto Gigliucci). Ecco però il testo di Góngora nella sua versione breve (una terza strofa, ritenuta autentica e presente solo in pochi testimoni, si trova in tutte le edizioni recenti, ma per il nostro discorso è storicamente più sensato tenersi alla configurazione a due strofe, l'unica ad aver avuto effettiva circolazione fino agli anni Settanta del Novecento):

*No son todos ruiseñores  
 los que cantan entre las flores,  
 sino campanitas de plata,  
 que tocan a la alba,  
 sino trompeticas de oro, 5  
 que hacen la salva  
 a los soles que adoro.*

No todas las voces ledas  
 son sirenas con plumas  
 cuyas húmidas espumas 10  
 son las verdes alamedas.  
 Si suspendido te quedas  
 a los suaves clamores,

*no son todos ruiseñores  
 los que cantan entre las flores, 15  
 sino campanitas de plata,  
 que tocan al alba,  
 sino trompeticas de oro,  
 que hacen la salva  
 a los soles que adoro. 20*

Lo artificioso que admira  
 y lo dulce que consuela  
 no es de aquel violín que vuela  
 ni de esotra inquieta lira;  
 otro instrumeto es quien tira 25  
 de los sentidos mejores.

*No son todos ruiseñores  
 los que cantan entre las flores,  
 sino campanitas de plata  
 que tocan al alba, 30  
 sino trompeticas de oro  
 que hacen la salva  
 a los soles que adoro.*

[Traduzione: *Non sono tutti usignoli / quelli che cantano tra i fiori, / ma anche campanelli d'argento / che suonano all'alba, ma anche trombette d'oro / che suonano a salve / per i soli che adoro. // Non tutte le voci liete / appartengono a piumate sirene / le cui umide spume / sono verdi pioppeti. / Se resti immobile / ai richiami soavi, // non sono tutti usignoli / quelli che cantano tra i fiori, / ma anche campanelle d'argento / che suonano all'alba, ma anche trombette d'oro / che suonano a salve / per i soli che adoro. / L'artificio che desta meraviglia / e la dolcezza che consola / non è di quel violino che vola / né di quella inquieta lira; / altro strumento attira / i sensi migliori. // Non sono tutti usignoli / quelli che cantano tra i fiori, / ma anche campanelli d'argento / che suonano all'alba, ma anche trombette d'oro / che suonano a salve / per i soli che adoro.*]

È un pezzo complicato e sfuggente, che i poeti della Generazione del '27 hanno addirittura assunto a emblema dell'arte per l'arte (e nei *soles* che sigillano il ritornello si sono scorti ora gli occhi dell'amata, ora i lumi della poesia, ora i segni del Cristo). Ma non serve dilungarsi su tutto questo: il punto sono, potrebbero essere, le metaforiche *trompeticas de oro* come propellente delle egualmente metaforiche *trombe d'oro della solarità*. Su queste ultime Blasucci si è fermato nei suoi splendidi *Oggetti di Montale*: «nell'evocazione [...] delle finali "trombe d'oro della solarità" si avvertono evidenti tracce dell'immaginismo sensoriale di Govoni, e persino qualche eco testuale più precisa». E poi: «per le "trombe d'oro della solarità", vero esemplare di sinestesismo 'barocco': «la tromba d'oro suonata dall'angelo bianco verso un mezzodì di mare azzurro»» (da *Autoritratto*, nelle govoniane *Rarefazioni e parole in libertà* [1915]), con ulteriore riscontro in nota: «Anche qui però è da registrare una convergenza 'alta', quella mallarmeana de "l'or de la trompette d'Été" (*Prose pour des Esseintes*, v. 20)». Con la sua iunctura Góngora certifica il carattere barocco indicato da Blasucci per l'immagine montaliana: le trombette gongorine rintoccano nel ritornello, così che, al pari di quelle di Montale, si trovano a figurare (anche) alla fine del pezzo; e poi ci sono i *soles* e l'*alba* da mettere a paragone con la *solarità*, senza contare l'isotopia *cantan-tocan-hacen la salva*, avvicicabile alle *canzoni* che nel testo di Montale sono riferite alle *trombe*. Rispetto alla *tromba d'oro* di Govoni (con annesso *angelo* musicante) e all'ancora diverso *or de la trompette d'Été* di Mallarmé, le *trompeticas de oro* gongorine (al plurale) sono inoltre più intensamente metaforiche: forse stanno per le api (referente concreto al pari dei limoni), forse anche per i mezzi della poesia che si proclama

superiore alla natura («Lo artificioso que admira, / y lo dulce que consuela», vv. 21-22), e di cui le *trompeticas* sarebbero *otro instrumento* (v. 25).

Ma basta così: il moto ipnotico e non concludente della *letrilla* (*no-sino, no-si, no-sino, no-ni, no-sino*) è tutt'altro dalla progressione, narrativa e anche gnoseologica, dei *Limoni* (*Ascoltami, – Meglio se [...] – Vedi, – Ma, Quando un giorno [...]*). La cui ultima strofa è questa:

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase. La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta	40
il tedio dell'inverno sulle case, la luce si fa avara – amara l'anima. Quando un giorno da un malchiuso portone tra gli alberi di una corte	45
ci si mostrano i gialli dei limoni; e il gelo del cuore si sfa, e in petto ci scrosciano le loro canzoni le trombe d'oro della solarità.	

Non è un mistero che a Montale interessasse anche la poesia barocca. Nel 1917, il 7 giugno, annota nel suo quaderno: «Oggi Biblioteca Universitaria. Il distributore in nome della *morale* rifiutò di darmi le poesie del Marino nella nuova edizione Laterza!! Ahimè, morale, come minacciano di farmi diventare antipatica!». Nello stesso quaderno, oltre a quello di Marino s'incontrano i nomi di Cervantes, Calderón de la Barca, Camões (*Camoens*), e ovviamente Shakespeare. Per quel che vale Góngora non c'è: per quel che vale, dato che non c'è neppure Donne, altro nome barocco di gran peso per Montale (arriverà dopo). Si sa inoltre quanto il concettismo (elisabettiano e nostrano) conti per certe zone della sua opera, specie nei paraggi di *Finisterre* e un po' in tutta la *Bufera*, già alla fine degli anni Trenta. E più avanti ancora (1945) il Montale critico si chinerà su *Del Barocco* di Eugenio d'Ors.

Ma a parte tutto questo a me non sembra troppo probabile che i *ruiseñores* di Góngora possano essere caduti sotto gli occhi di Montale entro il novembre 1922 (data di chiusura de *I Limoni*): perché Montale sarebbe dovuto ricorrere a un'edizione delle *Obras poeticas* del 1911 (Paris, Michaud), a quanto pare assente a Genova (è questa, tanto per fare un esempio illustre, l'edizione ora alla biblioteca di Palazzo Filomarino sulla quale probabilmente Góngora fu letto da Croce, grande ammiratore del poeta come poi sua figlia Alda); oppure a una scelta contenente *Las mejores poesías de Góngora* del 1918 (Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos: qui il cacciatore di tartufi intertestuali per un istante si illude, vedendo che del libro è conservata una copia proprio alla Biblioteca Universitaria di Genova; ma l'*ex libris* parla chiaro, il pezzo apparteneva fino ad anni recenti a Edoardo Sanguineti); oppure a chissà che altro che per ora non mi è neppure riuscito di individuare. La vera fortuna italiana di Góngora inizia del resto più tardi, tra il '36 delle prime traduzioni di Ungaretti e il '39 di un celebre saggio di Croce su «La

Critica» (significativo ma isolato l'esperimento traduttivo dedicato da Soffici a *Por una negra señora*, apparso il 15 ottobre 1913 su «Lacerba»).

Tutto qui per ora: un po' poco, e certo un po' poco per lei, professore. Ma la conversazione continua, anche perché – sono versi che le piacevano moltissimo – «la poesia / è infinita / come la vita».

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Ho incontrato la *letrilla* di Góngora sfogliando i *Poeti dell'età barocca*, prefazione di Giacinto Spagnoletti, *I. La poesia barocca in Italia, Spagna e America spagnola, Portogallo e Brasile*, saggi introduttivi e versioni di Fabio Demolli, Giuseppe Bellini, Pasquale Aniel Jannini, Milano, Garzanti, 1961, pp. 152-154; cfr. anche Maria Grazia Profeti, *La lirica*, in *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 289-415, alle pp. 297-298. Il testo dato sopra è – salvo la terza strofa qui omessa e qualche ritocco alla punteggiatura – quello del progetto *Todo Góngora* dell'Universitat Pompeu Fabra di Barcellona (<https://arxiu-web.upf.edu/todogongora/poesia/letrillas/213/index.html>); più recentemente, con studio e commento che rendono l'idea non so se più della difficoltà del pezzo o dell'accanimento degli interpreti, in Daniel Weissbein, «*No son todos ruseñores*» (1609-1614?): *Music and Meaning*, in *A Poet for All Seasons. Eight commentaries on Góngora*, edited by Oliver Noble Wood and Nigel Griffin, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2013, pp. 153-208 (dove si inclina a una lettura in chiave cristologico-mistica della *letrilla*).

Per studi e testi montaliani: l'evocazione del nostro luogo gongorino con riferimento ai *Limoni*, senza ulteriori approfondimenti, è in Roberto Gigliucci, *Frantumi di introduzione*, in Id., *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Nuova Cultura, 2005, pp. 9-26, a p. 16, accanto ad altri possibili riscontri (Browning, Mallarmé, Pindemonte, Camerana); e con il dubbio finale, relativo proprio al passo di Góngora: «Un brano siffatto sarà potuto arrivare al giovane Montale in qualche modo?» (è da avvertire che il richiamo alla *letrilla* manca nella riedizione del libro apparsa due anni dopo, e nella quale l'*Introduzione* è quasi completamente rifatta: *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007, pp. 9-18). E poi: Luigi Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002 (dal saggio *Montale, Govoni e l'oggetto povero* [1990], pp. 15-47, a p. 26 e nota 26 per la citazione sopra); Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, edizione a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, con un saggio di Pier Vincenzo Mengaldo e uno scritto di Sergio Solmi, Milano, Mondadori, 2003, pp. 11-15 per *I limoni*.

Per Montale e il barocco: Eugenio Montale, *Quaderno genovese. Un diario del 1917*, a cura di Laura Barile, Genova, Il Canneto, 2021, p. 138 con il commento (il volume negato a Montale è quello delle *Poesie varie* di Marino curate da Benedetto Croce, apparso nel 1913; e sarà da ricordare che la serie degli *Scrittori d'Italia* era stata inaugurata, nel 1910, dall'antologia dei *Lirici marinisti*, a cura dello stesso Croce). E quindi: Ida Campeggiani, *John Donne e il barocco ne «La bufera e altro»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di Lettere e Filosofia», 7/1, 2015, pp. 37-69 (prima parte) e 7/2, 2015, pp. 473-491 (seconda parte). Un esempio indicativo di barocco montaliano è offerto da *Nel sonno (Finisterre)*: se ne veda il commento in Eugenio Montale, *La bufera e altro*, edizione commentata da Ida Campeggiani e Niccolò Scaffai, con scritti di Guido Mazzoni, Gianfranco Contini e Franco Fortini, Milano, Mondadori, 2019, pp. 26-32. La recensione di Montale al libro di d'Ors è apparsa in «Il Mondo» del 3 novembre 1945 e si legge ora in Eugenio Montale, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1997 (I ed. 1976), pp. 106-111.

Per la fortuna italiana di Góngora nel Novecento vedi Monica Savoca, *Góngora nel Novecento in Italia (e in Ungaretti) tra critica e traduzioni*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 27-32 per il primo trentennio del secolo, e pp. 151-198 per Ungaretti; il più antico saggio di Croce sul tema è *Góngora*, in «La Critica», XXXVII/1, 1939, pp. 334-349. Un episodio circoscritto è studiato più di recente in Cristina Marchisio, *Beniamino Dal Fabbro traduttore di Góngora («Tres víolas del cielo»)*, in «Italianistica», 43/1, 2014, pp. 151-174 (da vedere anche per la bibliografia).

I versi citati in chiusura vengono da *Congedo* di Aldo Palazzeschi (poesia apparsa in *Via delle cento stelle*, 1972), e chiudono, non a caso, anche il ricordo che a Blasucci ha dedicato Ida Campeggiani: *Nothing but the best. Un ricordo di Luigi Blasucci*, in «La letteratura e noi», 4 novembre 2021 (<https://laletteraturaenoi.it/2021/11/04/nothing-but-the-best-un-ricordo-di-luigi-blasucci-2/>).