

Quaderni di Gargnano

3



XVII Convegno internazionale di Letteratura italiana
"Gennaro Barbarisi"

GIOSUÈ CARDUCCI PROSATORE

(Gargnano del Garda, 29 settembre - 1° ottobre 2016)

a cura di

Paolo Borsa, Anna Maria Salvadè e William Spaggiari



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI,
FILOLOGICI E LINGUISTICI

QUADERNI DI GARGNANO

Comitato di direzione:

Claudia Berra, Anna Maria Cabrini, Michele Mari, William Spaggiari

Comitato di redazione:

Paolo Borsa (coord.), Gabriele Baldassari, Michele Comelli, Giulia Ravera

In copertina: la risposta di Carducci al quesito che Giuseppe Guicciardi e Francesco De Sarlo, medici presso l'Istituto psichiatrico San Lazzaro di Reggio Emilia, avevano sottoposto nel 1891 a 500 personalità, note «per eletto ingegno, vasta cultura, impareggiabile buon gusto». Agli interpellati si chiedeva di mettersi «in una condizione possibile di spirito quale sarebbe quella di un individuo a cui fosse data una specie di esilio *intellettuale*, col solo favore di portar seco un piccolo bagaglio di libri a sua scelta da non potersi più mutare»; e di indicare cinque opere «tali che rispondano in ogni epoca alle più intime e profonde esigenze dell'anima umana, che sintetizzino i sentimenti e le aspirazioni dell'intera umanità». Le risposte, poco più di 200, vennero pubblicate nel volume *Fra i libri. Risultato di un'inchiesta biblio-psicologica*, Bologna, Fratelli Treves, 1893; quella di Carducci è a p. 126 (scheda autografa alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, Archivio Virginia Guicciardi Fiastri, n. 442).

ISBN 9788867056880

DOI 10.13130/quadernidigargnano-03-01

Copyright © 2019

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici

Via Festa del Perdono 7, 20122 Milano, Italia

riviste.unimi.it/quadernidigargnano

Grafica di copertina Shiroi Studio
Via Morigi 11, 20123 Milano
www.shiroistudio.com

Stampa Ledizioni-LediPublishing
Via Alamanni 11, 20141 Milano
www.ledizioni.it

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), il cui testo integrale è disponibile alla pagina web creativecommons.org/licenses/by/4.0/



INDICE

Premessa di <i>Paolo Borsa, Anna Maria Salvadè e William Spaggiari</i> . . .	p.	VII
Comitato scientifico e Comitato organizzativo	p.	IX
Avvertenza	p.	XI
Eloquenza civile dopo l'Unità: i discorsi di <i>Stefania Baragetti</i>	p.	1
Carducci e la poesia estemporanea: anomalie e palinodie di un «mestiere vigliacco» di <i>Rossella Bonfatti</i>	p.	19
«Veramente e belle e utili e civili»: Carducci e le <i>Poesie</i> (1861) di Gabriele Rossetti di <i>Andrea Bontempo</i>	p.	31
Un difficile dialogo: arte e letteratura nel carteggio Carducci-Cecioni di <i>Alberto Brambilla</i>	p.	63
Un disagio della democrazia: Carducci e il giornalismo di <i>Federico Casari</i>	p.	89
Carducci e la questione omerica di <i>Fabrizio Conca</i>	p.	111
Carducci muratoriano di <i>Alfredo Cottignoli</i>	p.	129

Filologia di un commento: i <i>Trionfi</i> di Carducci di <i>Francesca Florimbi</i>	p.	139
L'ispirazione repubblicana e gli ideali democratici di Carducci di <i>Laura Fournier-Finocchiaro</i>	p.	163
Biblioteche perdute, archivi ritrovati: le carte di Severino Ferrari e il fondo Roversi Monaco di <i>Carlotta Guidi</i>	p.	181
Un magistero contrastato: Carducci e il socialismo di <i>Alessandro Merzi</i>	p.	189
Il discorso al Consiglio comunale di Bologna del 27 dicembre 1888 di <i>Giacomo Nerozzi</i>	p.	215
Carducci e il «portento» dell' <i>Aminta</i> di <i>Stefano Pavarini</i>	p.	225
«Io non voglio polemizzare co 'l prof. De Gubernatis». Logiche del malinteso in un carteggio carducciano di <i>Matteo M. Pedroni</i>	p.	249
Mito e demitizzazione dell'amore "totale" nelle lettere di Carducci a Lidia (e di Lidia a Carducci) di <i>Vittorio Roda</i>	p.	283
«Sarebbe un gran dolore e una vergogna che quei fogli andassero fuori d'Italia»: Carducci e le carte foscoliane di <i>Maria Luisa Russo</i>	p.	299
Carducci e gli Amici pedanti: l'esperienza del "Poliziano" di <i>Anna Maria Salvadè</i>	p.	311
«Su la soglia dell'opera». Carducci prefatore delle proprie raccolte poetiche di <i>Chiara Tognarelli</i>	p.	329
Indice dei nomi a cura di <i>Giulia Ravera</i>	p.	361

PREMESSA

Questo volume su *Giosuè Carducci prosatore* raccoglie i contributi presentati al XVII Convegno internazionale di Letteratura italiana “Gennaro Barbarisi”, tenutosi a Palazzo Feltrinelli (Gargnano del Garda) dal 29 settembre al 1° ottobre 2016.¹

Si è trattato di una proficua occasione di incontro, di studio e di approfondimento su un tema forse poco frequentato, soprattutto in tempi recenti, ma ricco di sollecitazioni per una più articolata e storicamente fondata definizione della personalità di un autore così significativo nel panorama della cultura italiana fra Otto e primo Novecento; non soltanto sul versante della poesia (un primato sancito dal premio Nobel nel 1906) ma anche, e forse ancora di più, su quello della prosa saggistica, degli scritti di polemica, delle curatele editoriali, delle ricerche erudite, fino alle prove di alta oratoria e all’epistolografia.

È motivo di soddisfazione, per il Comitato scientifico e per gli organizzatori, l’aver coinvolto intorno a questi argomenti un numero rilevante di giovani studiosi, che hanno avuto modo, nel clima sempre operoso e cordiale di queste giornate, di dialogare con studiosi affermati, alcuni dei quali provenienti da Francia, Svizzera, Inghilterra. Anche in questa occasione, come nei precedenti incontri, i relatori hanno puntato su temi concreti, in un confronto serrato con i testi, avvalendosi di materiali e documenti in gran parte inediti.

¹ Come i due precedenti volumi della serie dei “Quaderni di Gargnano” (*Foscolo critico*, 2017; *Epistolari dal Due al Seicento. Modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, 2018), anche questo terzo è pubblicato in *open access* sulla piattaforma dell’Università degli Studi di Milano. L’aggiornamento del software da OJS 2 a OJS 3 ha fornito l’occasione per un rinnovamento grafico del sito della collana, con progetto a cura di Shiroy Studio. Anche la licenza scelta per la pubblicazione è cambiata: d’ora in poi i “Quaderni” adotteranno la licenza Creative Commons meno restrittiva, ossia la Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).



Premessa

Da questa esperienza esce confermata l'efficacia della formula dei colloqui di Gargnano, intitolati (dopo la sua scomparsa, e in segno di gratitudine e di affetto) a Gennaro Barbarisi, che ne fu ideatore e organizzatore dalla fine degli anni Novanta del secolo scorso fino al 2007.

Paolo Borsa
Anna Maria Salvadè
William Spaggiari

COMITATO SCIENTIFICO

Emilio Pasquini
(Accademia Nazionale dei Lincei)

Alberto Cadioli
(Università degli Studi di Milano)

Alfredo Cottignoli
(Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

Christian Genetelli
(Université de Fribourg)

Francesco Spera
(Università degli Studi di Milano)

COMITATO ORGANIZZATIVO

Claudia Berra, Paolo Borsa, Alfonso D'Agostino,
Michele Mari, Anna Maria Salvadè, William Spaggiari

AVVERTENZA

Per la grafia del nome («Giosue» / «Giosuè») non si è operato alcun intervento nei contesti discorsivi; negli altri casi le difformità rispecchiano i frontespizi delle edizioni.

Per i volumi compresi nelle raccolte complete di scritti di Carducci si è provveduto a una uniformazione (con le sigle *O*, *EN*, *L*). Questa la tavola:

O – *Opere*, 20 voll., Bologna, Zanichelli, 1889-1909

- | | |
|------|--|
| I | <i>Discorsi letterari e storici</i> , 1889 |
| II | <i>Primi saggi</i> , 1889 |
| III | <i>Bozzetti e scherne</i> , 1889 |
| IV | <i>Confessioni e battaglie. Serie prima</i> , 1890 |
| V | <i>Ceneri e faville. Serie prima (1859-1870)</i> , 1891 |
| VI | <i>Juvenilia e Levia Gravia</i> , 1891 |
| VII | <i>Ceneri e faville. Serie seconda (1871-1876)</i> , 1893 |
| VIII | <i>Studi letterari</i> , 1893 |
| IX | <i>Giambi ed epodi e Rime nuove</i> , 1894 |
| X | <i>Studi saggi e discorsi</i> , 1898 |
| XI | <i>Ceneri e faville. Serie terza e ultima (1877-1901)</i> , 1902 |
| XII | <i>Confessioni e battaglie. Serie seconda</i> , 1902 |
| XIII | <i>Studi su Giuseppe Parini. Il Parini minore</i> , 1903 |
| XIV | <i>Studi su Giuseppe Parini. Il Parini maggiore</i> , 1907 |
| XV | <i>Su Ludovico Ariosto e Torquato Tasso. Studi</i> , 1905 |

Avvertenza

- XVI *Poesia e storia*, 1905
XVII *Odi barbare e Rime e ritmi. Con un'appendice*, 1907
XVIII *Archeologia poetica*, 1908
XIX *Melica e lirica del Settecento, con altri studi di varia letteratura*, 1909
XX *Cavalleria e Umanesimo*, 1909

EN – *Opere. Edizione Nazionale*, 30 voll., Bologna, Zanichelli, 1935-40

- I *Primi versi*, 1935
II *Juvenilia e Levia Gravia*, 1935
III *Giambi ed epodi e Rime nuove*, 1935
IV *Odi barbare e Rime e ritmi*, 1935
V *Prose giovanili*, 1936
VI *Primi saggi*, 1935
VII *Discorsi letterari e storici*, 1935
VIII *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, 1936
IX *I trovatori e la cavalleria*, 1936
X *Dante*, 1936
XI *Petrarca e Boccaccio*, 1936
XII *Il Poliziano e l'Umanesimo*, 1936
XIII *La coltura estense e la gioventù dell'Ariosto*, 1936
XIV *L'Ariosto e il Tasso*, 1936
XV *Lirica e storia nei secoli XVII e XVIII*, 1936
XVI *Studi su Giuseppe Parini. Il Parini minore*, 1937
XVII *Studi su Giuseppe Parini. Il Parini maggiore*, 1937
XVIII *Poeti e figure del Risorgimento. Serie prima*, 1937
XIX *Poeti e figure del Risorgimento. Serie seconda*, 1937
XX *Leopardi e Manzoni*, 1937
XXI *Scritti di storia e di erudizione. Serie prima*, 1937
XXII *Scritti di storia e di erudizione. Serie seconda*, 1937
XXIII *Bozzetti e scherne*, 1937

Avvertenza

XXIV	<i>Confessioni e battaglie. Serie prima</i> , 1937
XXV	<i>Confessioni e battaglie. Serie seconda</i> , 1938
XXVI	<i>Generi e faville. Serie prima</i> , 1938
XXVII	<i>Generi e faville. Serie seconda</i> , 1938
XXVIII	<i>Generi e faville. Serie terza</i> , 1938
XXIX	<i>Versioni da antichi e da moderni</i> , 1940
XXX	<i>Ricordi autobiografici, saggi e frammenti</i> , 1940

L – Lettere. Edizione Nazionale, 22 voll., Bologna, Zanichelli, 1938-68

I	1850-1858, 1938
II	1859-1861, 1939
III	1862-1863, 1939
IV	1864-1866, 1939
V	1866-1868, 1940
VI	1869-1871, 1940
VII	1871-1872, 1941
VIII	1872-1873, 1942
IX	1874-1875, 1942
X	1875-1876, 1943
XI	1877-1878, 1947
XII	1878-1880, 1949
XIII	1880-1882, 1951
XIV	1882-1884, 1952
XV	1884-1886, 1953
XVI	1886-1888, 1953
XVII	1888-1891, 1954
XVIII	1891-1894, 1955
XIX	1894-1896, 1956
XX	1897-1900, 1957
XXI	1901-1907, 1960

Avvertenza

XXII 1853-1906, 1968

I volumi della nuova *Edizione Nazionale delle Opere*, avviata nel 2000 presso l'editore Mucchi (Modena), sono citati ogni volta in maniera completa.

Altre indicazioni:

P – Poesie [...] *MDCCCL - MCM*, Bologna, Zanichelli, 1901

Pr – Prose [...] *MDCCCLIX - MCMIII*, Bologna, Zanichelli, 1905

G – Opere, a cura di Emma Giammattei, 2 voll., Milano - Napoli, Ricciardi (Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana), 2011

S – Opere scelte, a cura di Mario Saccenti, 2 voll., Torino, Utet, 1993

CARDUCCI E LA QUESTIONE OMERICA

Fabrizio Conca

M'interrompo il piacere di scriverLe, perché io son costretto a tornare e sulle *questioni ontologiche*, e su la *Dinamica (!) morale*, e sulla *Storia del Teatro greco*, e sull'*estetica di Dante*, e *Omero e Cicerone*, e *pedagogia ecc.*

Così scriveva Carducci a Pietro Thouar (Pisa, 5 giugno 1855),¹ informandolo che il 16 del mese avrebbe sostenuto l'esame di laurea in Filologia e filosofia, superato brillantemente, come riconosce con compiaciuta soddisfazione in una lettera a Ferdinando Travaglini ([Pisa], 23 giugno [1855]):

sí, caro Travaglini, siamo Dottori, e credi, per Dio, che per {dei} Dottori e anche con pieno plauso e anche e anche, ci vuol assai [più che dottrina] un po' di chiacchiera: e, a dir la verità, ne ebbi assai per imbrogliare tutt'e 5 gli esaminanti.

In realtà, tanta scanzonata provocazione dissimula un impegno di studio e di ricerca documentato dalla compilazione che Carducci stesso intitolò *Temi di letteratura greca, Pisa 1855*, consistente in un fascicolo conservato nella Biblioteca di Casa Carducci e recante la segnatura LV, 4: contiene sei fogli, scritti su *recto* e *verso*, con cura diseguale, custoditi in una camicia beige. In *EN XXIX*, pp. 293-333 sono stati pubblicati solo i temi IV- IX, col titolo *Euripide e la tragedia greca*. Del tutto ine-

¹ L I, p. 101. In verità lo scopo della lettera era molto concreto, come si legge all'inizio: «solamente oggi ho saputo, come per poter essere io ammesso all'esame, anzi dato in nota, mi conviene pagare anticipatamente quella parte di tassa della quale sono in dovere. La somma che mi abbisognerebbe ascende a L. 40: il tempo, dentro la settimana presente: il mezzo, altri io non ne conosco che la posta. Ecco che io con libera franchezza corrispondo alla libera gentilezza del Signor Thouar: rimanendo in me, ed essendo per rimanere, anche dopo la soddisfazione che io colle mie povere fatiche potrò fare di quanto Ella mi offre, la gratitudine e la riconoscenza a Lei, mio buono e generoso Signor Pietro».

diti invece sono i temi che precedono e sui quali mi concentrerò con mirati sondaggi, anche nella prospettiva di un'edizione commentata, a cui sto lavorando non senza difficoltà per la grafia spesso sbrigativa e problematica.² Essi hanno per argomento:

Tema I (ff. 1r-2r, 10) *Qual fu l'origine della poesia presso i Greci? - Fu anteriore alla prosa? e perché - Chi se ne occupò da principio? - Chi erano Orfeo, Lino, Museo? - Chi gli Eumolpidi, gli Orfici? - A chi si deve l'invenzione del verso esametro?*

Tema 2° (ff. 2r, 11-2v, 18) *Che s'intende per poesia jonica, e qual carattere ha essa? - Che per poesia epica? - Esisterono poemi epici avanti Omero? - Chi sono i poeti ciclici, e quali sono i cicli poetici? - Omero rammenta poeti anteriori a lui, e si può credere che al suo apparire l'arte epica fosse trovata?*

Tema II (ff. 2v, 19-4r) *Chi era Omero e d'onde? - Ha veramente esistito Omero, o questo è un nome immaginario intorno a cui si raggruppano i canti di varii autori contenenti la storia tradizionale de' Greci? Si dicano le ragioni pro e contra l'esistenza di Omero.*

Tema III (f. 4v) *Dall'Ifigenia [in Aulide] dal 748 a 804. [Precede una cancellatura che non impedisce di leggere facilmente un'altra traccia:] Tema Che è l'Iliade? qual'è il suo soggetto? - Descrivere l'Iliade tutta.*

Di conseguenza la traduzione dell'*Ifigenia in Aulide* si configura come una sorta di trapasso dall'epica alla tragedia e crea una significativa simmetria con la traduzione dei vv. 1475-1530,³ con la quale si chiude il lavoro di Carducci, certamente «di scuola», come è definito nelle note di *EN XXIX* (p. 401), ma non per questo di minore interesse, soprattutto per la ricchezza delle informazioni su tematiche tanto ardue, che permettono di cogliere una sicura capacità di sintesi nonché alcuni spunti esegetici non irrilevanti.

Il dettaglio delle tracce conferisce alla trattazione sin dall'inizio una compattezza espositiva consolidata dalla sequenza delle argomentazioni, scandite non di rado da una prosa incalzante concentrata sul primato della poesia, come risulta dal *collage* dei passi che seguono:

² Vale più che mai in questo caso l'osservazione di GIUSEPPE CHIARINI, *Memorie della vita di Giosue Carducci (1835-1907) raccolte da un amico*, Firenze, Barbèra, 1907, p. 401: «Egli, che pure aveva una bella e ben formata calligrafia, quando gittava in carta i primi abbozzi delle sue composizioni, o scriveva lettere agli amici, faceva correre la penna su la carta con tale rapidità, che senza molta pratica e molta fatica non si decifrano certi suoi manoscritti».

³ Che conclude il tema IX (ff. 12v, 16), separata da ciò che precede da una linea continua: si tratta di una traduzione in prosa, non riportata in *EN*, corredata in margine da una fitta sequenza di note lessicali e grammaticali. Sicuramente nel computo del Carducci corrispondeva al tema X, come conferma quanto riportato di sua mano nella camicia: *Sei fogli contenenti lo svolgimento di X temi.*

La poesia (dice bene Pierion, pag. 13)⁴ ed i suoi indivisi compagni la musica e la danza furono contemporanei delle parole e dell'esistenza dell'uomo, e Vico saggiamente sentenza essere stati i primi uomini poeti, perché il mondo era bambino, ed i bambini nelle loro idee e nelle loro espressioni pensano e parlano poeticamente, tutto personificando, anco i balocchi, e parlando sempre per tropi e figure. Essa pertanto fu a punto per questa ragione anteriore di gran lunga alla prosa, e in poesia sono tutti i pochi frammenti che ne rimangono dell'antico parlare (f. 1r, 1-8). [...] La poesia nata coll'uomo non poteva avere da prima altre aspirazioni che a Dio e verso il cielo da cui l'uomo discende [...]. E poiché nella primitiva società, come palesemente lo dimostra la Bibbia, la vita religiosa non si distingue dalla vita civile sia pubblica sia privata, così la poesia canta e sempre in carattere sacro e religioso tutte le cose appartenenti alla vita umana eziandio le domestiche e specialmente la nascita il matrimonio la morte dell'uomo; avvenimenti principali della vita che anche col progredire dei secoli e presso tutti i popoli anche i più barbari sono stati sempre considerati come cosa sacra, e non mai disgiunti dalla religione. [...] E di queste cose e di questo modo cantarono i primi che dettero forma distinta e misura convenzionale alla poesia ed al canto e che furono chiamati αοιδὸὶ ed ἱερεῖς da principio sia perché sacro e sacerdotale era il loro canto, sia perché sacerdoti essi stessi (ff. 1r, 37 - v, 2).

[...] Epos εἶπος significa parola detto verbum;⁵ ed epos si chiamò la poesia primitiva, per quanto di sua natura lirica fosse, quasi detto parola per eccellenza, e fu presa poi quale espressione di canto serio, grave istruttivo. [...] La poesia epica propriamente detta appartiene perciò al 2° periodo della poesia, a quella poesia che dagli autori viene chiamata la jonica per distinguerla dalla precedente detta tracia e che era eminentemente ed essenzialmente sacra, perché di cose puramente religiose o di cose civili ma mescolate e immedesimate colla religione trattava. In questa, nella quale figurano per la maggior parte poeti jonici, gli aoidoi hanno vita lor propria, e cantore e sacerdote non sono più la stessa cosa: essi cantano sì ancora cose sacre agli dei, ma hanno specialmente in mira di dilettere la moltitudine, di lavorare per il popolo, onde è che Omero gli chiama δῆμιον<γ>οι,⁶ di eccitarlo alle grandi azioni, celebrando le gesta gloriose degli eroi. Divertono e adornano le corti ed i conviti dei principi e preludono già alle splendide creazioni dell'epopea. Il cantore poeta non è più un Dio né un figlio d'un Dio né sacerdote; pure è sempre considerato come un uomo divino dotato di grande sapienza. Ciascun principe ha

⁴ In realtà ALEXIS PIERRON, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, Hachette, 1850 (il riferimento alla pagina invece è corretto).

⁵ Qui e in seguito ho conservato le sottolineature del manoscritto.

⁶ L'originale ha δῆμιονποι senza accento; nel manoscritto l'accentazione del greco non è regolare.

il suo; ad esso commette il celebrare le azioni degli Eroi della famiglia o del popolo, e l'istruzione e l'inculcamento della morale della vita domestica (f. 2r, 15-38).

L'impiego di δημιουργοί, attinto tacitamente dal Pierron, allude, pur senza citarlo esplicitamente, a un passo significativo di *Odissea*, XVII, 382-85: «Chi va mai qua e là di persona a chiamare stranieri, / se non sono di quelli che fanno cose utili a tutti (οἱ δημιουργοὶ ἕασσι)? / un indovino o un guaritore di morbi o un maestro d'ascia / o anche un aedo divino, che coi suoi canti diletta». ⁷ Come ha spiegato Di Benedetto, «la denominazione di 'demiurghi' è dovuta al fatto che essi erano in grado di compiere lavori (opere, azioni) di pubblica utilità. [...] E certo a una utilità pubblica si rapporta [...] l'attività dell'aedo»; ⁸ in sostanza, il diletto suscitato dal canto contrassegna il passaggio dalla poesia sacrale alla *performance* simposiale, e connota la società dei principi eroi, che riconoscono al cantore un ruolo che va al di là della semplice esibizione. Carducci documenta ⁹ il rapporto di fiducia tra aedo e signore citando l'esempio di Agamennone, il quale «lascia partendo per la guerra di Troia il cantore a guardia della sposa Clitemnestra (*Odissea*, III, 265); ed Egisto non giunge a subornarlo se non che allontanando questo e conducendolo su un'isola deserta ad esser preda e pasto agli uccelli» (f. 2r, 38-41). ¹⁰ E anche l'affermazione che segue immediatamente (f. 2r, 41-43 «Né gli Eroi stessi sdegnano di trattare la cetra, cantare su di essa le azioni magnanime di coloro che gli hanno preceduti. Vedi Achille nell'Iliade») ¹¹ riconosce al canto una dignità che non contraddice l'*arete* eroica, ma addirittura la esalta attraverso il ricordo di comportamenti valorosi, stimolo di future glorie.

A questa generazione di poeti cantori – prosegue Carducci (f. 2r, 44-45) – appartengono quelli che comunemente sono chiamati ciclici, perché formarono soggetto dei loro canti gli avvenimenti di due celebri cicli, mitico cioè e trojano. Il ciclo trojano racchiude tutte le vicende della guerra trojana e della caduta della celebre capitale della Frigia. Il ciclo mitico comprende tutta la storia mitologica anteriore alla guerra di Troja, ed i principali avvenimenti di questo ciclo sono le imprese d'Ercole e de' suoi discendenti gli Eraclidi, quelle degli Argonauti, quelle dei Te-

⁷ Cito da OMERO, *Odissea*, introduzione, traduzione e commento a cura di Vincenzo Di Benedetto, Milano, Rizzoli, 2010.

⁸ *Odissea*, pp. 918-19, n. a 381-91.

⁹ Anche in questo caso la fonte, non citata, è PIERRON, *Histoire*, p. 22.

¹⁰ Il fatto è narrato da Nestore a Telemaco (*Odissea*, III, 265-72).

¹¹ Allusione a *Iliade*, IX, 189 ἄειδε δ'ἄρα κλέα ἀνδρῶν.

bani, cioè de' 7 grandi capitani che per riportare in trono Polinice posero l'assedio intorno a Tebe e tutti meno Adrasto perirono sotto quelle mura, e quelle degli Epigoni (o sia de' discendenti di questi, e che anch'essi erano 7, e secondo alcuni 9), i quali a vendetta dei loro genitori uccisi fecero la 2^a guerra contro di questa città, e ajutati da' Messenii dagli Arcadi dai Megaresi dai Corintii la presero e la distrussero.

Da Silvestro Centofanti è derivata verosimilmente la distinzione tra ciclo mitico e troiano («Le *eracleidi*, le *argonautiche*, le *tebaidi* appartenevano al ciclo mitico: al ciclo troiano, le poesie che dal giudizio di Paride seguitavano fino al ritorno de' vincitori di Troia e alla morte d'Ulisse»);¹² mentre risalgono *ex silentio* al Pierron¹³ anche i successivi richiami:

Tamiri (Iliade, II, 594)¹⁴ di Tracia, figlio o meglio discepolo di Filammone poeta sacerdote (ἄοιδος ἱερεὺς)¹⁵ ma di un carattere ormai profano, che vive alla corte di Ecalia e che superbo e presuntuoso ardisce sfidare le Muse ed è da esse punito di cecità e poi della perdita della memoria e dell'arte della cetra. Egli viene considerato come l'anello di congiunzione che attacca gli ἄοιδοὶ cantori sacri coi cantori epici o almeno precursori di Omero (f. 2r, 57 - v, 5).

Osservazione, quest'ultima, che distingue significativamente Tamiri da Femio «poeta cantore della corte e della casa di Ulisse (*Odissea*, I, 325)» (f. 2v, 5-6), e da Demodoco «cieco ma non empio come Tamiri, anzi il diletto delle Muse» (f. 2v, 6),¹⁶ che alla corte dei Feaci canta gli «avvenimenti della guerra trojana in cui ha la principale parte Ulisse presente al canto» (f. 2v, 7-8),¹⁷ segnando così il passaggio definitivo dalle tematiche sacre a quelle eroiche, attualizzate addirittura dalla presenza del protagonista. Proprio il testo dei poemi offre a Carducci

¹² SILVESTRO CENTOFANTI, *I poeti greci nelle loro più celebri traduzioni italiane preceduti da un Discorso storico sulla letteratura greca*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1841, p. XV.

¹³ PIERRON, *Histoire*, pp. 22-23.

¹⁴ Cfr. *Iliade*, II, 594-96: «dove [*sc.* a Dorio, in Messenia] le Muse, / avuto l'incontro con Tamiri il Tracio, gli tolsero il canto, / a lui che veniva da Ecalia, dalla casa di Eurito ecalio» (OMERO, *Iliade*, Introduzione di Giuseppe Zanetto, traduzione di Giovanni Cerri, commento di Antonietta Gostoli, Milano, Rizzoli, 2006).

¹⁵ ἄοιδος ἱερεὺς nel manoscritto.

¹⁶ Cfr. *Odissea*, VIII, 63.

¹⁷ Citando *Odissea*, VIII, 72 e 500 Carducci fa riferimento alla lite tra Ulisse e Achille durante un banchetto (72-77) e soprattutto allo stratagemma del cavallo e alla conquista della città (500-13).

l'opportunità di insistere sulla funzione degli aedi, creando una sorta di premessa rispetto alle questioni del tema successivo:

Dalle parole poi d'Omero circa a questi poeti¹⁸ [...] manifestamente e senza controversia è provato: 1° che oramai stabile e comune era l'uso di tali poeti cantori, e che avanti di lui esistevano poeti epici: 2° che i suoi divini poemi avevano avuto dei precedenti per quanto miseri e poveri prototipi: 3° che le tradizioni religiose e quelle delle città e delle famiglie erano ormai fissate, che i principali avvenimenti ed il carattere de' suoi eroi erano di pubblica ragione; e non solo queste cose, ma fermato il metro epico propriamente detto, e la lingua piegata e modellata ad ogni bisogno della poesia; e che, se non l'epopea, l'arte epica almeno era stata ritrovata (f. 2v, 9-18).

In particolare, il verbo conclusivo («ritrovata») suggella lo sviluppo di una tradizione che dischiude la fase propriamente omerica dell'epos e avvia una *quaestio* secolare, in cui l'enigma sull'esistenza del poeta s'intreccia agli oscuri percorsi del testo, dalla composizione alla trasmissione, in un *milieu* socio-culturale in cui i dubbi su alfabetizzazione e scrittura hanno contrassegnato i momenti anche contraddittori della secolare *querelle* omerica.

Esistevano e poeti e canti epici - si legge all'inizio del tema II - i quali aveano più o meno inventato l'arte epica non che fissate le tradizioni poetiche e i caratteri degli eroi e de' tempi eroici: ma questi embrioni (che altro non erano) aspettavano un ingegno grande che di questi germi impadronendosi, e sviluppandoli, ed essi confusi ordinando e dirigendo all'unità di uno scopo e di un'azione, ne creasse il poema epico propriamente detto. E sorse Omero che credè e perfezionò esso poema dandogli vera forma d'azione una a cui tutti gli altri avvenimenti ed episodii convengano come a centro e in esso riuni quanto di bello e di buono quanto di *sapiente*¹⁹ e di civiltà esisteva al suo tempo; e per la fecondità dell'invenzione, pel volo dell'immaginazione, con la bellezza d'uno stile semplice maestoso ricco eloquente pieghevole animato e pieno di passione e di forza li fece padre e modello a tutti i poeti epici che gli succedettero (f. 2v, 22-33).

Invenzione, immaginazione, stile: significativamente la parte dedicata in modo specifico alla questione omerica inizia con un giudizio

¹⁸ Sorprende che segua il riferimento a tre passi (*Iliade*, VI, 357; *Odissea*, III, 202 e XXIV, 196) che non hanno alcuna pertinenza con il problema in questione; forse, la lettera al Travaglini non è solo scherzosa, ma testimonia che Carducci era consapevole anche dei limiti della propria esposizione.

¹⁹ Il compendio rende incerta la lettura.

estetico, che dimostra quanto sia importante per Carducci privilegiare comunque l'eccellenza della poesia rispetto a qualunque altra considerazione derivante dal dibattito erudito.

La poesia di Omero è più che una poesia una pittura, disse Cic.:²⁰ primo pintor delle memorie antiche fu detto dal Pet.:²¹ da Plinio²² fons ingeniorum: e Quintil.²³ dichiara: Hunc nemo in magnis sublimitate in parvis proprietate superavit: latus ac pressus, jucundus et gravis, tum copia tum brevitate mirabilis (f. 2v, 33-37).

Ancorché il passo delle *Tusculanae* sia famoso, Carducci può averlo attinto dal *Ragionamento storico-critico* premesso da Cesarotti alla traduzione in versi dell'*Iliade*,²⁴ ma il fatto che l'abbia arricchito in modo quanto mai pertinente con il confronto petrarchesco rivela l'intento di offrire un contributo personale di letture, creando un collegamento con un poeta già da tempo prediletto, non diversamente da quanto accade nel tema I, allorché, accennando ai «primitivi cantori sacri» Orfeo, Lino, Museo, Anfione e Tamiri, «i quali tutti furono favoleggiati essere figliuoli di dei ed avere colla forza del loro canto tratto dietro di se le belve feroci e le selve ed i sassi ed aver fabbricato città» (f. 1v, 4-6), riporta in una nota marginale i versi del Parini «Nobil plettro che molce Il duro sasso dell'umana mente. E da lunge lo invita Con lusinghevol suono Verso il <ver>, verso il buono».²⁵ In effetti l'impianto complessivo del *Ragionamento* di Cesarotti offre confronti non casuali con la compilazione carducciana.

Cesarotti vuole confutare l'opinione di coloro che mettono in dubbio l'esistenza di Omero (d'Aubignac, Perrault, Mercier e Vico), elencando in quattordici punti «le ragioni che diedero a questi critici il motivo e 'l pretesto della loro immaginazione»;²⁶ allo stesso modo Carducci pone la domanda:

Ma Omero ha veramente esistito? Chi due secoli addietro avesse avanzato questo dubbio sarebbe stato accolto con le risa: ma da poi che Vico

²⁰ *Tusc.*, V, 114 («at eius picturam, non poesin videmus»).

²¹ PETRARCA, *Triumphus fame*, III, 15.

²² PLINIO IL VECCHIO, *Nat. hist.*, XV, 5.

²³ QUINTILIANO, *Inst. orat.*, X, 1, 46.

²⁴ MELCHIORRE CESAROTTI, *L'Iliade o la Morte di Ettore. Poema omerico ridotto in versi italiano*, Venezia, Santini, 1805, IV, p. 49.

²⁵ I versi sono tratti, senza indicazione, da *L'innesto del vaiuolo*, 183-87. La caduta di *ver* è un errore evidente di omeoarcto. La tendenza ad alternare citazioni classiche e richiami alla letteratura italiana è documentata anche in EN XXIX, pp. 203-89 (*Antologia latina e saggi di studii sopra la lingua e letteratura latina*).

²⁶ CESAROTTI, *L'Iliade*, pp. 14-18 (citazione da p. 14).

sentenziò non essere i canti di Omero che la storia tradizionale de' Greci, non altro il nome di Omero che un nome mitico, intorno a cui si aggruppano le canzoni di quanti celebrarono gli avvenimenti più celebri della storia greca tradizionale, il rispondere a questo dubbio è divenuto di gran momenti per chi parli d'Omero, in quanto che alcuni critici e specialmente i tedeschi i quali *trovano* miti per tutte le storie di tutti i popoli con quella facilità con cui *trovano poi*²⁷ veracissime le origini de la gente, hanno sorpassato nell'audacia il filosofo italiano (f. 3r, 7-15).

L'accento all'«audacia» vichiana permette di cogliere una critica che Carducci può avere ereditato proprio da Cesarotti, per il quale «un popolo autore è un'idea ben bizzarra, e d'un capo alquanto vesuviano [...]. Non è egli vero che da questo metodo risulterebbe più facilmente un caos di poesia che un poema».²⁸ Carducci non nomina i bersagli francesi di Cesarotti, che verosimilmente non conosceva di prima mano, ma «specialmente i tedeschi», precisando subito dopo:

Per Wolfio l'Iliade e l'Odissea sono la riunione di canti tra loro diversi e distinti composti da varii personaggi e forse della medesima famiglia di cantori, a poco a poco e assai tardi messi insieme, divenuti quello che ora colla successione de' secoli e specialmente per compilazione fattane al tempo di Pisistrato. Esporremo le ragioni apportate da coloro che negarono l'esistenza di Omero, contrapponendovi le osservazioni che ci debbon far credere all'esistenza di questo poeta (f. 3r, 15-20).

Proprio l'ultima frase richiama il modulo con cui Cesarotti aveva introdotto le ragioni che diedero ai «critici il motivo e 'l pretesto della loro immaginazione», sia pure con una differenza non irrilevante. Nel *Ragionamento* all'elenco dei quattordici punti che sintetizzano il parere degli antiomeristi segue la confutazione, che non rispetta perfettamente la sequenza, ma si dilata con incalzante *climax* in un intreccio di obiezioni che trovano perentorio suggello alla fine della sezione I:

Checché voglia pensarsi de' suoi veri, o supposti difetti, delle negligenze, delle minuzie, delle ripetizioni, della prolissità, degli epiteti, è certo che regna ne' due poemi da capo a fondo un medesimo carattere: e non solo il sublime e 'l basso, o ciò che a noi sembra tale il triviale e 'l nobile, il freddo e il toccante sono in un'alternativa pressoché continua, ma queste qualità sono assai spesso innestate l'una nell'altra, e formano la modificazione essenziale dello stile omerico. Non v'è dun-

²⁷ I vocaboli in corsivo sono di lettura incerta.

²⁸ CESAROTTI, *L'Iliade*, p. 25

que mezzo: o tutta l'Iliade e l'Odissea son d'Omero, o di 48 canti non ve n'ha un solo che gli appartenga.²⁹

In Carducci invece alla critica segue immediatamente la confutazione, articolata in sei punti che precisano i temi della *quaestio*, in una forma assai simile all'andamento delle *erotapokriseis* (domanda/risposta) tipiche della retorica classica: una scelta quanto mai adatta all'esposizione orale dinanzi ai commissari, perché consente di mettere a fuoco il problema, evitando pericolose divagazioni ed esibendo di conseguenza una padronanza encomiabile della materia – la «chiacchiera» di cui parla nella lettera al Travaglini. Naturalmente in questa sede mi soffermerò solo su alcuni dei problemi trattati. Ad esempio, l'esistenza della scrittura. Per il Carducci

è falso che a' tempi di Omero non si conosceva la scrittura: infatti oltre all'essere supposta dalla civiltà e dalla cultura che appunto dalla perfezione de' poemi omerici si deduce non dovere essere state tanto indietro a' tempi di Omero, è certo che in Egitto esisteva già da qualche secolo, e molto innanzi Omero conoscevano la scrittura Ebrei Cananei e Fenici; e Diodoro Siculo dice avere esso Omero imparato la scrittura pelagica innanzi da Pronapide Ateniese (f. 3r, 40-46).

Il richiamo a Diodoro Siculo (III, 67, 5) deriva con certezza da un passo del *Ragionamento storico-critico* (p. 32) «Di fatto, se crediamo a Diodoro Siculo, ebbe Omero per maestro un certo Pronapide ateniese, uomo a que' tempi di molta fama, e da lui apprese il mezzo di conservare e tramandare i suoi versi colle antiche lettere pelagiche». Ma per consolidare le proprie affermazioni Carducci ricorre direttamente al testo omerico:

Né è vero che ne' poemi omerici non si parli di scrittura: potea pria di tutto Omero non rammentarla come cosa troppo comune: ma quando i due argivi accettando la sfida di Ettore scrivono un segno particolare sulla loro tessera (Il. VII, 195),³⁰ quando Preto volendo far morire Bellerofonte lo spedisce in Licia al suocero con certe tavolette da consegnarsi, nelle quali avea scritto cose di morte (γράφας θυμοφθόρα πολλά),³¹ che è *allora*³² questa se non è scrittura? (f. 3r, 47-53).

²⁹ Ivi, p. 36.

³⁰ L'indicazione di Carducci è errata; si tratta in realtà di VII, 175 (οἱ δὲ ἐσημῖναντο ἕκαστος).

³¹ Nel manoscritto si legge γραφας θυμοφθηρα πολλα, senza accenti.

³² Lettura incerta.

Senza dubbio, l'interrogativa retorica al termine di due periodi scanditi dall'anafora della congiunzione temporale («quando [...] quando») conferisce un'enfasi che sembra non ammettere obiezioni; forse Carducci era indotto a tali affermazioni proprio dal Pierron per il quale i *σήματα λυγρά* tracciati sulle tavolette consegnate a Bellerofonte (*Iliade*, VI, 168) contrassegnano «une lettre en bonne et due forme, et fort détaillée encore», tanto d'affermare «même sans preuve, que c'était un écrit en lettres alphabetiques». ³³ Certo, il problema sollevato è tra i più controversi della questione omerica, e tuttora non sappiamo a che cosa corrispondano quei *σήματα*, forse «segni incisi rozzamente nel legno con cui si indicava al destinatario di ammazzare Bellerofonte», ³⁴ come già ipotizzava lo stesso Cesarotti in una nota alla *Versione letterale dell'Iliade*: «La voce greca *semata* è ambigua, non altro significando che *segni* di qualunque specie. [...] Quindi è ch'io l'ho tradotto *cifre*, affine di lasciar al termine tutta la sua ambiguità». ³⁵ Naturalmente l'utilizzo della scrittura non esclude il ricorso al canto, come si legge all'inizio del punto 3:

I vari pezzi di questi poemi si cantarono dai rapsodi omerici: si cantavano separatamente e senz'ordine: ed i libri tali quali sono furono raccolti ed ordinati 700 anni dopo. Non essendo essi riuniti dovettero per lo meno alterarsi: da ciò appunto si chiamarono rapsodie. – Tutti i critici infatti vi riconobbero una gran quantità di versi intrusi. Pisistrato bandì il premio di un obolo per ogni verso d'Omero che gli si recasse: gli editori e i comentatori lo guastarono in molte parti (Filemone, Porfirio): vi si trovano molte ripetizioni e mancano non pochi versi che vengono citati da Aristotile ed altri. – I Rapsodi (da *ραπτω* cucitori raccoglitori di canti: da *ραβδος* cantori che cantano con in mano una verga ramo d'ulivo, e con un'asta su cui erano tabelle rappresentanti i fatti ecc.) è vero che cantavano i versi d'Omero a pezzi e senz'ordine, li con-

³³ PIERRON, *Histoire*, pp. 35-36.

³⁴ LUIGI FERRERI, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, p. 233.

³⁵ MELCHIORRE CESAROTTI, *Versione letterale dell'Iliade*, Firenze, Molini, Landi e Comp., 1807, IV, p. 25, n. *ia*. Ancora meno probante appare l'altro passo citato del VII canto, come riconosce la critica; cfr. ad esempio *Iliade di Omero*, a cura di Maria Grazia Ciani e Elisa Avezzi, Torino, Utet, 1998, p. 377, n. 8: «Questo luogo viene spesso portato a confronto di VI 168 ss. [...], in quanto adombrerebbe un accenno alla scrittura – pratica ignorata nel poema. In realtà però queste “sorti” sembrano essere riconoscibili dal solo proprietario (v. 189), e non rispondono pertanto alle caratteristiche della “comunicazione”»; un giudizio significativamente anticipato anche in questo caso da CESAROTTI, *Versione letterale*, p. 112, n. *b2*: «Queste sorti erano un pezzo di legno, o una conchiglia, o checché altro aveano alla mano».

servavano gelosamente e si guardavano di comunicare altrui un tesoro da cui traevano non piccol guadagno (f. 3r, 54-64).

Il brano, contrassegnato dalla sequenza di tre blocchi («varii pezzi [...] Tutti i critici [...] I Rapsodi») significativamente distinti da un trattino, non dà l'impressione di un discorso volutamente articolato, ma fa pensare piuttosto a una sorta di canovaccio, in cui sono fissate alcune tematiche principali, nella prospettiva eventualmente di ampliarle durante l'esposizione orale. Anche in questo caso la fonte sembra Cesarotti, e il confronto col *Ragionamento* aiuta a capire in che modo lavorasse Carducci:

La collezione de' varj pezzi che uniti insieme formavano l'intero corso della guerra di Troia, fu detta Iliade. Quei che la recitavano erano chiamati *Rapsodi*, ossia *Cucitori di canti*, appunto dal loro costume di unire insieme i canti sconnessi, e formarne una tessitura più, o meno lunga, a tenor del genio degli ascoltanti. Quindi l'intera collezione fu detta *Rapsodia*, perché formata col predetto metodo, e cantata dai detti Rapsodi.³⁶

Rispetto a Cesarotti che propone una sola etimologia per «rapsodi», Carducci non esclude una derivazione anche da ῥάβδος, seguendo forse il parere di Centofanti, che parla di «una generazione di uomini, i quali dall'acconciare insieme le varie parti di queste poesie, o dal bastone o ramo d'alloro che teneano in mano cantandole, *rapsodi* veniano appellati»,³⁷ e in nota precisa: «Ma io credo che anche coloro che derivano il nome da ράβδος. *rhabdos*, *virga*, non vadano errati, quando i rapsodi e univano insieme i canti che fossero opportuni al bisogno, e cantando tenevano in mano la verga di lauro, simbolo, secondo che parmi, del loro ufficio *ermeneutico*» —³⁸ con significativa giustapposizione della doppia etimologia, proprio come in Carducci. Pure il cenno a Porfirio e Filemone nel secondo blocco risulta chiarito dal *Ragionamento*, in cui si legge: «Anche gli stessi editori ed emendatori d'Omero lo guastarono in più d'un luogo, in cambio di correggerlo, come se ne lagna presso Porfirio il celebre critico Filemone, coetaneo d'Alessandro il Grande» —³⁹ e il confronto fa capire come, per Carduc-

³⁶ CESAROTTI, *L'Iliade*, p. 19.

³⁷ CENTOFANTI, *I poeti Greci*, p. XIV.

³⁸ Ivi, pp. XIV-XV, n. 2.

³⁹ CESAROTTI, *L'Iliade*, p. 17.

ci, Porfirio e Filemone siano semplicemente due nomi,⁴⁰ come dimostra il fatto che anche in seguito non ritorna sulla questione.

In rapida sequenza e senza particolare cura formale, come documenta pure l'incuria sempre più accentuata della grafia, Carducci traccia anche il percorso del testo omerico:

Licurgo che raccolse e trascrisse di sua mano i poemi omerici, Solone che prescrisse ai Rapsodi l'ordine, da lui reputato il più conforme all'invenzione e alla favola, con cui dovevano recitare i diversi canti alle Panatenee, Pisistrato che insieme al figliolo Ipparco e a' diascevasti [...] restituì nella loro integrità l'Iliade e l'Odissea; questi tre personaggi di Grecia che i disseminati canti omerici riunirono invitando i rapsodi a contribuire con quello che avevano (sebbene il bando di Pisistrato di dare un obolo per ogni verso di Omero che gli si recasse sia una favola dello scoliaste che fa contemporanei a Pisistrato ed Aristarco e Zenodoto [...]) e il tutto sottoposero a una saggia critica e riconobbero Omero come realmente esistito [...]. Né con ciò pretendesi che questi poemi ci sieno pervenuti come Omero li cantò: tutti i critici vi riconoscono e soppressioni e interpolazioni: le quali, opera degli editori e comentatori capricciosi che tutte più o meno guastarono le opere antiche, riduconsi perciò a piccoli versi senza toccare l'integrità (f. 3v, 3-19).

Anche in questo caso, la derivazione dal *Ragionamento* risulta affatto palese sia nell'accento agli interventi sul testo («Licurgo che ne raccolse le opere, e Pisistrato che le ordinò, grandissimi veneratori d'Omero»),⁴¹ sia nel riferimento al presunto bando pisistrateo, ripreso quasi *ad verbum* da Cesarotti: «La novella intorno al bando pubblicato da Pisistrato, e all'obolo promesso per ogni verso Omerico, non ha nulla di certo se non la crassa e scandalosa ignoranza del prelibato Scoliaсте, il quale nella novella stessa fa contemporanei di Pisistrato Aristarco e Zenodoto, che vissero sotto i Tolommei».⁴²

Pure l'inizio del punto 4° del tema (f. 3v, 20-21 «La molteplicità de' dialetti mostra la molteplicità degli autori che hanno scritte le diverse parti») riprende *ad verbum* il *Ragionamento* («La molteplicità dei dialetti palesa la molteplicità degli autori»),⁴³ con l'intento di confutare, come in precedenza, il parere di coloro che negano l'esistenza del poeta; tuttavia, le argomentazioni che seguono non trovano riscontro in Cesarot-

⁴⁰ In verità, anche oggi Filemone è un puro nome; cfr. FILIPPOMARIA PONTANI, *Sguardi su Ulisse. La tradizione esegetica greca all'"Odissea"*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, p. 47.

⁴¹ CESAROTTI, *L'Iliade*, p. 28.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ CESAROTTI, *L'Iliade*, p. 17.

ti. Per Carducci quella di Omero non è una «lingua cortigiana che non è mai esistita in nessun popolo»; Omero scrisse «nell'antica lingua ch'era propria degli eroi achei che cantò»; in essa erano compresi

tutti i dialetti greci che poi si svolsero, presso a poco come la lingua romanza succeduta nella barbarie del medioevo alla latina nel mezzogiorno d'Europa conteneva tutti gli elementi delle lingue meridionali che poi si svolsero. Le divisioni distinte dei diversi dialetti fra loro vennero dopo Omero, e da' poeti posteriori furono usate, ciascuno de' quali ritenne il dialetto proprio della sua provincia. *Di più, perché potesse*⁴⁴ negli omerici poemi provarsi sulla molteplicità de' dialetti la molteplicità degli autori, bisognerebbe che ciascun dialetto regnasse distintamente ne' singoli pezzi: per lo contrario, in ogni pezzo, in ogni periodo: spesso anche in singolo verso parvimi erano i caratteri di diversi dialetti (f. 3v, 24-34).

La questione è accennata anche da Cesarotti («La mescolanza dei dialetti potrebbe destar qualche dubbio quando in un canto per esempio regnasse il Jonico, il Dorico, o l'Eolio in un altro. Ma se tutti sono egualmente sparsi per tutta l'opera, o talora in un verso medesimo, non può trarsi da ciò verun argomento valevole»);⁴⁵ tuttavia è merito di Carducci avere individuato nella lingua omerica la fonte dalla quale sono derivati i dialetti che distinsero le opere dei «poeti posteriori». Questo però non significa che Omero debba essere considerato il creatore della lingua greca, come Carducci ribadì in modo esplicito sia pure *per incidens* una decina di anni dopo nel saggio *Delle Rime di Dante*:

Chi lo [*sc.* Dante] chiamasse più determinatamente il creatore della nostra poesia e venisse ripetendo la ricantata imagine della lingua italiana uscita tutt'armata dal capo di lui come Pallade da quel di Giove; quegli mostrerebbe di non intendere né Dante né l'età di lui né la maniera di svolgersi d'una letteratura. Né una lingua né un sistema di poesia si trova o si crea da un uomo, e immaginatelo quanto volete grande e potente [...]; ma le forme ci sono già tutte, quando viene l'uomo fatale che, sebbene non le abbia create egli, perché nulla si crea, pur le fa immortali nella sua gloria. L'esametro e l'*epos* esistevano prima di Omero: prima di Dante esisteva anche di più.⁴⁶

⁴⁴ Lettura incerta, come *passim* in tutto il foglio.

⁴⁵ CESAROTTI, *L'Iliade*, pp. 30-31.

⁴⁶ *Pr*, p. 43; il saggio è del 1865.

Le diversità che caratterizzano la vita e i personaggi dei poemi nonché le differenze stilistiche, sono i principali argomenti affrontati nella parte conclusiva del tema (f. 3v, 35-44).

L'Iliade e l'Odissea - si legge all'inizio del punto 5° - hanno i caratteri dei *medesimi*⁴⁷ personaggi in opposizione con se stessi: nella prima è rozzezza e semi barbarie, nella 2ª apparisce la ricchezza e il lusso: di più nella prima, fra tanta rozzezza, è troppo forte contrasto lo scudo d'Achille, che risente troppo la perfezione dell'arte [...]. - Fra l'Iliade e l'Odissea vi è diversità che deriva necessariamente dalla diversità dei soggetti della materia delle circostanze: nella 1ª descrivonsi i Greci lontani dalla patria, implicati in una guerra lunghissima, però mancanti di quelli agi che più riguardano alla civiltà: nella 2ª si rappresentano gli eroi greci nelle città loro nelle loro reggie, quieti sicuri fra gli agi, per ciò anche più umani e civili.

Carducci prende ancora spunto dal Cesarotti:

L'accostamento delle due epoche nel tempo stesso è un'obbiezione più speziata che solida. Il contrasto fra la ricchezza e il disagio, il lusso e la rusticità, fra le conoscenze e i costumi, o è esagerato, o non ha nulla di repugnante. I Greci nel secolo delle guerre di Troia non erano né tanto rozzi, come al tempo di quel Pelasgo che insegnò loro a cibarsi di ghiande, né tanto colti come nel secolo di Pericle. In questo stato di mezzo la vita sociale non può avere un carattere perfettamente uniforme.⁴⁸

Poi, però, spiega la differenza con «la diversa età in cui scrisse Omero questi due poemi; regnando nella prima il fuoco di gioventù, impeto passione energia; nella seconda la calma dell'uomo maturo, gravità, riflessione, conoscenza del cuore umano» (f. 3v, 47-50), e richiamando tacitamente il giudizio espresso nel trattato *Del sublime*, 9, 13⁴⁹ di cui non c'è traccia nel *Ragionamento*.

Al contrario, le riflessioni sullo scudo di Achille mostrano che Carducci si è limitato a riproporre il pensiero di Cesarotti senza alcun approfondimento.

⁴⁷ Lettura incerta.

⁴⁸ CESAROTTI, *L'Iliade*, p. 32.

⁴⁹ «[...] egli [*sc.* Omero] concepì il complesso dell'Iliade, scritta quando il suo spirito era all'acme, drammatico e veemente, e quello dell'Odissea per lo più narrativo, cosa tipica della vecchiaia. Perciò nell'Odissea si potrebbe paragonare Omero al sole che tramonta, del quale anche senza l'intensità permane la grandezza» (DIONISIO LONGINO, *Del Sublime*, introduzione, testo critico, traduzione e commentario a cura di Carlo Maria Mazzucchi, Milano, Vita e Pensiero, 1992, p. 27).

Lo scudo d'Achille – si legge nel *Ragionamento* – ci mostra ch'erasi già trovata l'arte d'intagliar i metalli, di colorirli col fuoco, e di farne figure di rilievo, ma ci mostra esso con qual finezza e maestria fossero eseguiti questi lavori? E quel ch'è più, v'è alcun cenno onde supporre che un meccanismo di tal fatta fosse noto e praticato dai Greci? Non è più verosimile che un tal modello fosse a lui suggerito dall'Asia? Omero avea molto veduto, molto viaggiato, molto inteso o dagli Egiziani, o dai Fenici, egli era inoltre poeta pieno di immaginazione; e per essenza e per gusto ricercator del mirabile. [...] Il meccanismo dello scudo è pieno d'imbarazzi e d'oscurità che fecero sudare i critici: il che può far sospettare che Omero abbia piuttosto traveduta immaginando la esecuzione del suo disegno da qualche confusa notizia, che vedutala espressamente in un vero esempio. Perché dunque si vorrà far onore ai secoli eroici di tutto ciò che Omero aveva inteso da altri, o immaginato da sé?⁵⁰

Anche Carducci coglie nell'*ekphrasis* dello scudo l'impronta di una società assai lontana da quella rappresentata negli altri canti, ma non cerca di spiegare le ragioni di tanta diversità; e dopo un cenno sulla tecnica, suggella il passo con una ripresa *ad verbum* di Cesarotti («Nell'Iliade poi lo scudo d'Achille ci mostra la cognizione dell'intaglio, ma non la finezza: il meccanismo e la distribuzione sono pieni d'imbarazzi e d'oscurità», f. 3v, 50-52), tralasciando completamente le ipotesi prospettate nel *Ragionamento*.

Nella parte conclusiva del lavoro (punto 6°) Carducci si propone di confutare l'opinione di coloro che danno rilievo alle contraddizioni dei poemi, per ciò che riguarda gli dei, gli eroi e lo stile, «ora [...] vivo, rapido e vario, ora lento monotono informe» (f. 3v, 55). Una critica che, sia pure con specifico riferimento all'*Iliade*, anche in Cesarotti chiude significativamente l'elenco delle ragioni addotte da coloro che non credono all'esistenza di Omero:

Regna la stessa contraddizione nella condotta e nello stile dell'Iliade. Ora il poeta è vivo, rapido, vario, ora si strascina con lenta e tediosa uniformità. Qua spicca un volo sublime, colà rade il suolo colla più strana bassezza: or si ripetono le stesse parole, or si descrivono le cose stesse: il burlesco fa spesso coll'eroico il più bizzarro contrasto.⁵¹

Pure le obiezioni di Carducci, esposte in una prosa sempre essenziale, si articolano in una sequenza che non solo riecheggia le argomen-

⁵⁰ CESAROTTI, *L'Iliade*, pp. 33-34.

⁵¹ Ivi, p. 18.

tazioni del *Ragionamento*, ma fornisce anche spunti derivati da una riflessione personale sul testo omerico:

In quanto alla contraddizione dello stile in Omero non sappiamo come possa fare a immaginarsi: imperciocché l'atteggiarsi del verso dello spirito, il giro della frase l'ordine il movimento de' pensieri e lo [stesso]⁵² numero della versificazione nella quale a ogni tratto la cesura fa lunga una sillaba breve del 3° piede (μννν α-εἰδε θεᾶ) le formule gli epiteti ci preservano uniformità di stile perfetta sia che se ne considerino i pregi sia che se ne notino i difetti. Il che si verifica in tutto l'insieme dei poemi, poiché da una parte rivela sempre la stessa e ricchezza d'immagini e regolarità di condotta e armonia e pompa e dignità di condotta e vivacità di splendido colorito, dall'altra il continuo alternarsi del sublime e del basso, del nobile e del triviale, del toccante e del freddo, le negligenze le minuzie le ripetizioni le prolissità, di guisa che letti uno o due libri di uno de' grandi poemi, puossi dire di conoscere il modo di poetare d'Omero. Che anzi questa stessa uniformità ci può essere argomento a ribattere la opinione avversa. Infatti se diversi fossero stati i poeti, non si dovrebbe agli riconoscere in questi canti una gradazione un progresso di costumi di cognizioni di arti, e soprattutto una varietà di stile impossibile a non distinguersi? (f. 4r, 11-30).

Anche nel *Ragionamento* «le ineguaglianze e le contraddizioni di stile rimproverate ad Omero sono un argomento assai debole, né può esser di verun peso né presso gli entusiasti, né presso i censori di quel poeta».⁵³ Cesarotti lo enfatizza in una prosa in cui l'asindeto si alterna alla coordinazione, ricorrendo ad un lessico che anche il Carducci come abbiamo visto riprende con poche varianti.

In Carducci identico il contenuto, ma perentoria la frase conclusiva («letti uno o due libri di uno de' grandi poemi, puossi dire di conoscere il modo di poetare d'Omero»), tratta dal Pierron («Si vous possédez à fond un chant, un seul chant de l'*Iliade* ou de l'*Odyssee*, vous avez la clef d'Homère, comme on disait autrefois; vous êtes en mesure pour pénétrer partout dans les deux poèmes»)⁵⁴. Invece, non trova riscontro nel *Ragionamento* il breve accenno agli epiteti, alle formule e alla metrica, con il rilievo dato all'impiego frequente della cesura pentemimere, con allungamento della sillaba che precede la pausa – ancorché l'esempio dell'*incipit* iliadico non sia pertinente, in quanto l'*α* di θεᾶ è lunga per natura.

⁵² L'aggettivo è cancellato nel testo, senza correzione dell'articolo.

⁵³ CESAROTTI, *L'Iliade*, p. 36.

⁵⁴ PIERRON, *Histoire*, p. 68.

Oltre all'uniformità dello stile, Carducci riconosce nei poemi una compattezza di contenuto ingiustificabile se gli autori fossero molteplici: «come tanti pezzi di tanti autori poteron venire a combaciarsi? come la invenzione la macchina l'idea mitologica non è differente?» (f. 4r, 35-37). Lo spunto proviene ancora da Cesarotti:

Com'è credibile che varj autori contemporanei abbiano composto in modo i loro poemi particolari che il canto di uno di essi venisse precisamente a combaciarsi nell'ordine e nelle circostanze col precedente? Come può stare che in un soggetto misto di fatti reali, e d'immaginazione favolose, le idee mitologiche d'un poeta, e le macchine ch'ei v'introduce non discordino mai da quelle degli altri, e non ne turbino il gioco? [...] È egli assai naturale che varj successivi poeti vogliano piuttosto essere i continuatori l'uno dell'altro, che comporre i loro poemi da sé? Inoltre ogni città della Grecia aveva le sue tradizioni particolari, le sue predilezioni per qualche eroe, le sue favole, per così dir, terrazzane; come da tanti e così diversi ingredienti poteva fortuitamente risultarne un tutto affatto coerente ed armonico?⁵⁵

Oltre all'unità della narrazione il *Ragionamento* insiste anche sull'individualità del poeta e sull'*auctoritas* prodotta dalla fama, che non può essere condivisa con altri. Le considerazioni di Cesarotti, significativamente enfatizzate dalla sequenza di interrogative,

Primieramente poiché questa operazione tendeva a mutilar le opere dei primi autori, a privarli della loro proprietà, a cancellarne i nomi, [...] come soffersero di veder sé e le proprie cose innominate inabissarsi per sempre nella nuova Iliade? come non ridomandarono il proprio, non produssero gli scritti autentici, non cercarono di tramandarli ai posteri nella loro forma originaria? o se ciò accadde dopo la loro morte, i loro congiunti, gli amici, i depositari dei lor poemi come non si richiamarono di questo torto, e lasciarono che un'impostura così solenne si perpetuasse d'età in età?⁵⁶

sono raccolte ancora dal Carducci, che proprio alla fine del tema si domanda:

In ultimo, come i poeti singoli, capaci di fare componimenti così belli e interessanti, e, morti essi, i loro congiunti amici e cittadini soffrirono a lasciare loro questa gloria, e, soppresso il loro nome, vi confondessero i loro pregi in un nome immaginario, specialmente in un tempo in cui

⁵⁵ CESAROTTI, *L'Iliade*, pp. 26-27.

⁵⁶ Ivi, p. 27.

serbavansi così *gelosamente*⁵⁷ le memorie tradizionali non che delle città ma delle famiglie [...]? (f. 4r, 48-53).

Come ho accennato all'inizio, Carducci non cita mai Cesarotti, benché dimostri di conoscerlo assai bene; diversamente, nei temi euripidei richiama puntualmente nel testo e nelle note le sue letture critiche: Schlegel, Centofanti,⁵⁸ Patin. Sicuramente le difficoltà di padroneggiare un argomento arduo come la questione omerica nonché i primordi della poesia epica indussero Carducci ad affidarsi principalmente al *Ragionamento* che permetteva di risalire sia pure parzialmente anche a Vico e a Wolf nonché ai protagonisti della *querelle des anciens et des modernes*, peraltro mai menzionati nei temi. L'accertata dipendenza dal magistero di Cesarotti non deve comunque condizionare il nostro giudizio sul lavoro carducciano. Prescindendo dai limiti ovvi d'immaturità, non sembra illegittimo – e neppure eccessivamente generoso – cogliervi una consapevolezza del tutto classica: attingere anche copiosamente a una fonte significa riconoscere l'irrinunciabilità di un modello, che dilati conoscenze e respiro critico, consolidando la *paideia*. Spiace solo che Carducci non sia più tornato sull'argomento.

⁵⁷ Lettura incerta.

⁵⁸ Al quale non risparmia addirittura un rimprovero: «Centofanti, si poeteggia per Dio!» (EN XXIX, p. 311).