

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 Mercè</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 Shiroi 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

ELOQUENZA CIVILE DOPO L'UNITÀ: I DISCORSI

Stefania Baragetti

C'è una dichiarazione di Carducci, ben nota, risalente al 1888, in margine alle celebrazioni per l'ottavo centenario dell'Ateneo di Bologna: «*Conferenze* io le lascio fare agli abati e ai professori francesi. Io italiano faccio *discorsi*; come facevano e dicevano i miei padri, Niccolò Machiavelli e Francesco Guicciardini». ¹ Se da un lato queste parole sono un ulteriore, inequivocabile segnale delle insofferenze di Carducci per certe forme delle mode letterarie del momento, dall'altro permettono di cogliere il senso da lui attribuito alla "tipologia" del discorso, e pongono l'accento sull'alta sua considerazione della moderna eloquenza civile, nutrita della lezione della storia.

Curatore della recente antologia *Parole al potere. Discorsi politici italiani*, che ospita il ricordo funebre di Garibaldi, tenuto nel teatro Brunetti di Bologna il 4 giugno 1882, Gabriele Pedullà ha rilevato come sul tema della oratoria politica ottocentesca «la ricerca appaia particolarmente indietro». ² In effetti, nel caso di Carducci, oltre ai cenni in profili monografici, ad alcuni contributi specifici e alla presenza di qualche discorso (anche non in versione integrale) in raccolte, le eccezioni non sono numerose; fra queste, spicca la pubblicazione degli otto interventi nei dibattiti del Senato nel 1892-99, raccolti in un volume dell'Archivio storico del Senato. ³

¹ Così nell'album-ricordo allestito dal Comitato degli studenti per l'ottavo centenario dell'Università bolognese. Con il titolo *Non conferenze, francesismo* in *O* XI, p. 347 (*EN* XXVIII, p. 308).

² *Parole al potere. Discorsi politici italiani*, a cura di Gabriele Pedullà, Milano, Rizzoli, 2011, p. 855 (testo alle pp. 90-99).

³ *Discorsi parlamentari*, con un saggio di Roberto Balzani, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 47-77.



Le dieci più importanti orazioni pronunciate su invito in ricorrenze ufficiali e solenni della storia civile e culturale dell'Italia post-unitaria furono poi scrupolosamente rielaborate per la stampa, con modifiche che si susseguono da un'edizione all'altra: tre discorsi risalgono al triennio 1874-76 (*Presso la tomba di Francesco Petrarca, Ai parentali di Giovanni Boccacci, A commemorazione di Goffredo Mameli*), quattro al decennio successivo (*Per la morte di Giuseppe Garibaldi, Per la inaugurazione d'un monumento a Virgilio in Pietole, L'opera di Dante, Lo Studio di Bologna*) e i restanti agli anni Novanta (*La libertà perpetua di San Marino, Per il Tricolore, Allo scoprimento del busto di Giacomo Leopardi*). A quest'ultimo periodo va anche ricondotto il cosiddetto *Discorso di Lecco* (1891), importante per il tema (una sorta di palinodia dei severi giudizi su Manzoni, altresì influenzata dalla circostanza celebrativa), ma non del tutto in linea con i parametri considerati essenziali alla definizione del *corpus* su cui, in questa sede, ci si vuole soffermare. Peraltro, il *Discorso di Lecco*, per la cerimonia di inaugurazione del monumento a Manzoni, manca dei crismi dell'ufficialità: il testo venne infatti letto da Carducci, in rappresentanza dell'Università di Bologna, l'11 ottobre 1891, ma l'orazione principale, quel giorno, era stata affidata a Gaetano Negri, senatore e collaboratore della "Nuova Antologia".⁴

L'esempio dimostra come non sia del tutto agevole stabilire i confini di questo genere di scrittura in prosa. Oltre ai dieci sopra elencati, altri interventi pubblici si legano a polemiche, occasioni o circostanze di varia natura, di cui si sono conservati i frammenti tra le carte di Casa Carducci e consistenti tracce nella stampa periodica; si pensi a quello del 12 marzo 1872, a Bologna, per la morte di Mazzini, apparso l'indomani ne "L'Alleanza".⁵ Non mancano inoltre i discorsi elettorali (risale al 1886 quello, nel teatro Nuovo di Pisa, a sostegno della propria candidatura al Parlamento)⁶ e per il Consiglio comunale di Bologna (Carducci fece parte del consesso dal 1869-72 e dal 1886 al 1902), quelli tenuti in Senato, di cui si è detto, e altri motivati da prese di posizione di ordine politico (*Alla Lega per l'istruzione del popolo*, 1873).⁷ Anche le prolusioni universitarie bolognesi furono presentate, dallo stesso Carducci, come «discorsi»: è il caso dei cinque capitoli *Dello*

⁴ O XII, pp. 266-70 (EN XX, pp. 419-23). Si vedano ALFREDO COTTIGNOLI, *Carducci lettore di Manzoni*, in ID., *Manzoni fra i critici dell'Ottocento*, Bologna, Clueb, 2002, pp. 89-105: 104-105; MARCO STERPOS, *Carducci di fronte a Manzoni: storia di una "avversione"*, in ID., *Interpretazioni carducciane*, Modena, Mucchi, 2005, pp. 171-231; 220-27.

⁵ O XI, pp. 9-11 (EN XIX, pp. 15-17).

⁶ O IV, pp. 467-84 (EN XXV, pp. 25-38); *Confessioni e battaglie*, a cura di Mario Saccetti, Modena, Mucchi, 2001, pp. 357-69.

⁷ O VII, pp. 33-44 (EN XXV, pp. 39-52).

svolgimento della letteratura nazionale, derivati dalle lezioni del 1868-71, che appunto il poeta definisce in quel modo nella raccolta degli *Studi letterari* (1874), in cui furono editi la prima volta.⁸

Né il primo né il decimo volume delle *Opere* (1889 e 1898), che comprendono i discorsi, offrono una guida sicura; viene infatti a mancare una precisa linea di demarcazione, perché alle prove più rilevanti Carducci affianca testi minori o comunque di altra natura, come la lezione pubblica su Jaufré Rudel, corredata dalla lettura della ballata eponima, tenuta a Roma nel 1888, presente la regina Margherita, presso la Società per l'istruzione scientifica letteraria e morale della donna.⁹ Tuttavia, i titoli dei volumi, *Discorsi letterari e storici* e *Studi saggi e discorsi*, denotano l'intenzione del poeta di affiancare le occasioni di eloquenza civile e letteraria alla produzione rappresentativa della sua attività di docente, di voce autorevole sulla scena civile della nazione, di editore di testi. A prescindere dal fatto che poi otto dei dieci discorsi sono transitati nel volume settimo dell'*EN* (*Discorsi letterari e storici*, 1935),¹⁰ sembra decisiva la constatazione che nell'antologia delle *Prose* (1905), allestita da Carducci insieme ad Alberto Dallolio, sono stati accolti quei dieci discorsi, avendone l'autore voluto riconoscere, da ultimo, il significato di testimonianza del proprio *iter* intellettuale.¹¹

Distribuiti lungo un trentennio, i discorsi riflettono le fasi di questo percorso: lo smussarsi delle accensioni giacobine negli anni Settanta; la ripresa, negli anni Ottanta, di particolari istanze civili e il rifiuto della cattedra dantesca dell'Università di Roma nel 1887, un anno prima del discorso *L'opera di Dante*, che può essere dunque interpretato come un tentativo di riavvicinamento a certi organismi dell'*establishment*, anche se Carducci nutriva qualche perplessità sul potenziale pubblico (il «romano italico è il meno intelligente di poesia vera che possa darsi o trovarsi al mondo».)¹² Si tenga conto che l'invito a parlare di

⁸ *Studi letterari*, Livorno, Vigo, 1874, pp. 2-137; *O I*, pp. 27-187 (*EN VII*, pp. 1-161); *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, a cura di Vittorio Gatto, Roma, Archivio Guido Izzi, 1988, pp. 29-161.

⁹ *O I*, pp. 1-26 (*Lo Studio di Bologna*), 189-202 (*Virgilio*), 203-36 (*Dante*), 237-63 (*Petrarca*), 265-88 (*Boccaccio*), 325-41 (*Garibaldi*); *X*, pp. 43-58 (*Mameli*), 323-54 (*San Marino*), 413-21 (*Per il Tricolore*). Il discorso leopardiano (1898) è in *O XI* (*Ceneri e faville. Serie terza e ultima* {1877-1901}), pp. 24-29. Per *Jaufré Rudel* cfr. *O X*, pp. 243-78 (*EN VII*, pp. 203-38).

¹⁰ *EN VII*, pp. 165-76 (*Virgilio*), 177-202 (*Lo Studio di Bologna*), 295-328 (*Dante*), 329-55 (*Petrarca*), 357-88 (*San Marino*), 425-40 (*Mameli*), 441-57 (*Garibaldi*), 467-75 (*Per il Tricolore*). Le orazioni su Boccaccio e Leopardi sono rispettivamente in *EN XI*, pp. 311-34; *XX*, pp. 197-204.

¹¹ *Pr*, pp. 713-36, 773-93, 805-18, 925-39, 1083-94, 1131-60, 1169-90, 1213-36, 1345-51, 1377-82.

¹² A Giulio Gnaccarini, Bologna, 23 ottobre 1887 (*L XVI*, pp. 193-94).

Dante, a Roma (inizialmente, erano previste tre conferenze, fra gennaio e febbraio 1888), giunse dal ministro della Pubblica Istruzione Michele Coppino, il quale aveva istituito quell'insegnamento dantesco nell'Ateneo romano (3 luglio 1887);¹³ e che Adriano Lemmi, Gran Maestro del Grande Oriente, aveva patrocinato la candidatura del poeta alla cattedra, vincolandola a una lettura di matrice anti-ecclesiastica di Dante, che, come è noto, non trovò d'accordo lo stesso Carducci.¹⁴

L'assessamento, negli anni Novanta, su posizioni filo-crispine e di ispirazione massonica si tradusse nell'incremento della vena nazionalistica contro le derive estremistiche. Nell'orazione pronunciata a San Marino il 30 settembre 1894, per l'inaugurazione del Palazzo Pubblico, in un momento in cui il governo Crispi era messo a dura prova dallo scandalo della Banca Romana, dalla proclamazione dello stato d'assedio in Lunigiana e in Sicilia per tenere sotto controllo i Fasci dei lavoratori, Carducci assimila la crescita del Partito socialista a «un sordo brontolio sotterraneo [che] par minacciare le fondamenta stesse della civiltà».¹⁵ Si associava dunque alle preoccupazioni di Crispi, che sulla stessa questione si era espresso venti giorni prima dell'orazione samma-

¹³ *Ibidem*; si veda anche la missiva a Giuseppe Chiarini, Bologna, 12 dicembre 1887 (L XVI, pp. 202-203).

¹⁴ «Gl'intendimenti con i quali e per i quali fu dettata la legge appaiono dai discorsi che la proposero e la sostennero; e sono tali che a qual sia per accettare l'insegnamento dantesco in Roma richiedono intorno alle opinioni e alle dottrine politiche e religiose di Dante una persuasione che io non ho. Per me la grandezza di Dante non esce dal cerchio del medio-evo e dello stretto cattolicesimo...»; ad Adriano Lemmi, Bologna, 25 settembre 1887 (EN XXV, p. 276; cfr. *Un'amicizia massonica. Carteggio Lemmi-Carducci con documenti inediti*, a cura di Cristina Pipino, premessa di Sergio Rosso e *La risposta della Massoneria alla "Rerum Novarum"* di Aldo A. Mola, Foggia, Bastogi, 1991 [rist. 2006], p. 71). Si vedano inoltre: WANDA DE NUNZIO SCHILARDI, *Bovio-Carducci e la cattedra dantesca a Roma*, in "Nuova ricerca", 1.1 (1990), pp. 75-88; A.A. MOLA, *Carducci e i carducciani in Massoneria e per la Massoneria*, in *Massoneria e letteratura attraverso poeti e scrittori italiani*. Atti del Convegno (Pugnochiuso, 1986), a cura di A.A. Mola, Foggia, Bastogi, 1987, pp. 211-42; 228; ID., *Giosue Carducci scrittore, politico, massone*, Milano, Bompiani, 2006, pp. 274-75; MARCO VEGLIA, "La vita vera". *Carducci a Bologna*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 225-31.

¹⁵ O X, p. 329 (EN VII, p. 363). Sull'orazione, riedita per le cure di Pietro Franciosi (San Marino, Tipografia sociale sammarinese, 1920; rist. anast. Bologna, Analisi Trend, 1985) e di Marino Rossi (Bologna, Zanichelli, 1947; rist. anast. Bologna, Studio Costa, 1994), cfr. PIETRO FRANCIOSI, *Intorno al discorso "La libertà perpetua di San Marino"*, in *Il Risorgimento nell'opera di Giosue Carducci*, prefazione di Angelo Manaresi, Roma, Vittoriano, 1935, pp. 261-68; ALDO GAROSCI, *San Marino. Mito e storiografia tra i libertini e il Carducci*, Milano, Edizioni di Comunità, 1967, pp. 355-75; GIUSEPPE TALAMO, *Carducci fra Crispi e Mazzini*, in ID., *Storia e cultura nel Risorgimento italiano*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1993, pp. 335-42; PANTALEO PALMIERI, *Retorica e idealità nell'orazione carducciana "La libertà perpetua di San Marino"*, in "Sinestesia", 5.1 (2007), pp. 59-65; ID., "La libertà perpetua di San Marino" tra oratoria, storia e idealità, in *Giornate carducciane nel primo centenario della morte*, a cura di Edoardo Maurizio Turci, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2010, pp. 143-50.

rinese (il 10 settembre, a Napoli), invocando la coalizione, in funzione anti-socialista (e in difesa dell'unità nazionale), della Chiesa e della Corona.¹⁶ Pur «senza l'uno sapere dell'altro» (il poeta precisò di avere iniziato la stesura del discorso almeno un mese prima dell'intervento di Crispi), Carducci confermava la corrispondenza di opinioni con il presidente del Consiglio («il bisogno d'un ritorno all'alte idealità onde s'iniziò il Risorgimento italiano»)¹⁷ Quest'ultimo, a sua volta, in un telegramma da Napoli del 1° ottobre 1894, approvava il sostegno di Carducci alla sua linea: «Il vostro virile discorso mi conforta in questi momenti che con false teorie si tenta isterilire il cuore e condurre la società in una barbarie della quale non vi fu mai l'esempio. Grazie con tutta l'anima».¹⁸

L'elogio degli effetti duraturi dell'alleanza fra l'impegno politico e la fede in un ideale laico e democratico, che fin dalle origini ha permesso a San Marino di conservare l'indipendenza e di dotarsi di un governo repubblicano, aveva suscitato scalpore per il cenno a Dio, che «si compiace dei popoli quando vivono operano e combattono per la libertà».¹⁹ Carducci avvertì dunque la necessità di chiarire, nelle pagine introduttive della *princeps*, che non aveva inteso mettere in discussione posizioni consolidate («non ho pur un pelo che pensi ad accomodamenti co' il Vaticano»), bensì che era stata sua intenzione fornire un'interpretazione in chiave storico-civile del cristianesimo, che «non sarebbe con vantaggio della chiesa cattolica».²⁰ Opinioni condivise anche da Lemmi, al quale Carducci aveva inviato il discorso il giorno precedente la lettura pubblica: «non discuto, quando [...] il Dio che si invoca è quello della Patria, della libertà e della giustizia umane, che col Dio dei preti non è neanche cugino».²¹

¹⁶ Cfr. *Un'amicizia massonica*, pp. 120-21; MOLA, *Giosue Carducci*, pp. 301-307; FRANCESCO BAUSI, «Ella è volata fuori de la veduta mia». Per una rilettura di «Rime e ritmi», in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*. Atti del Convegno internazionale (Bologna, 23-26 maggio 2007), a cura di Emilio Pasquini e Vittorio Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 225-54: 238-41.

¹⁷ *La libertà perpetua di San Marino. Discorso al Senato e al Popolo. XXX settembre MDCCCLXXXIV*, Bologna, Zanichelli, 1894, pp. V-X: VII. Nell'introduzione in *O X*, pp. 325-27, sono omessi i paragrafi sul discorso di Crispi e sulle opinioni in materia religiosa.

¹⁸ CC, X.2 (c. non numerata). Cfr. *Catalogo dei manoscritti di Giosue Carducci*, a cura di Albano Sorbelli, 2 voll., Bologna, a spese del Comune, 1921-23, I, p. 97.

¹⁹ *O X*, p. 331 (*EN VII*, p. 365).

²⁰ *La libertà perpetua di San Marino*, pp. VIII-IX. A Paolo Tedeschi, il 1° settembre 1894, da Madesimo, Carducci confidò che «a Dio voglio credere sempre più. Il cristianesimo cerco d'intenderlo storicamente. Al cattolicesimo sento impossibile ravvicinarmi con intelletto d'amore; ma rispetto i cattolici buoni» (*L XIX*, p. 23).

²¹ A Carducci, Gabbiano, 3 ottobre 1894 (*Un'amicizia massonica*, p. 121). Cfr. anche la missiva a Lemmi, Bologna, 29 settembre 1894 (ivi, pp. 120-21; *L XIX*, p. 29).

Inevitabile, inoltre, fu, in quella fase, la riaffermazione dei valori risorgimentali, come anche appare nel discorso di Reggio Emilia per il primo centenario del Tricolore, il 7 gennaio 1897:

E quando tu in effetto ricomparisti a balenare su la tempesta del portentoso Quarantotto i nostri cuori alla tua vista balzarono di vita novella: ti riconoscemmo: eri l'iride mandata da Dio a segnare la sua pace col popolo che discendeva da Roma, a segnare la fine del lungo obbrobrio e del triste servaggio d'Italia. Ora la generazione che sta per isparire dal combattuto e trionfato campo del Risorgimento, la generazione che fece l'Unità, te, o sacro segno di gloria, o bandiera di Mazzini di Garibaldi di Vittorio Emanuele, te commette alla generazione che l'unità deve compiere, che dee coronare d'idee e di forza la patria risorta.²²

Tratto comune ai discorsi è la tendenza a congiungere il passato, modello di vivere civile, al presente, di cui si mettono in luce i limiti, nella consapevolezza che spetta alla storia il compito di educare al sentimento nazionale. In questo quadro, gli interventi su Petrarca, Boccaccio, Virgilio, Dante e Leopardi sono l'esito "alto", proprio in virtù della carica di eloquenza sottesa, di letture e studi protratti, e trovano il corrispettivo nelle prose saggistiche, nell'attività didattica e nella stessa poesia (per esempio, i sonetti *Virgilio* [1862] e *Commentando Petrarca* [1868]). Quello di Arquà per il quinto centenario della morte del poeta (1874), al quale è attribuito il merito di avere posto «su la cima dell'ideale del popolo italiano il concetto e il nome d'Italia nazione», precedeva di due anni l'uscita del saggio di commento delle *Rime*, poi confluito nell'edizione integrale del *Canzoniere* condotta a termine con Severino Ferrari (1899).²³ Ne *L'opera di Dante* (1888) si avvertono gli echi di lavori precedenti (i saggi *Delle rime di Dante* [1865] e *Della varia fortuna di Dante* [1866-67]) e in corso; fra questi, le note, stratificate nell'arco di circa un trentennio, apposte, a scopo didattico, all'esemplare della *Commedia* a cura di Brunone Bianchi (1854).²⁴ Se lo studio di Virgilio affondava le radici negli anni giovanili e offriva un modello abbondantemente frequen-

²² O X, pp. 419-20 (EN VII, pp. 473-74). L'orazione è anche in *Discorsi sul Tricolore italiano*, Reggio Emilia, Associazione nazionale comitato primo Tricolore, 2007, pp. 5-13.

²³ O I, p. 259 (EN VII, p. 351). Si vedano FABIO FINOTTI, *La rivincita della letteratura. La "funzione Petrarca" in Carducci e nell'età del metodo storico*, in *Il petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*. Atti del Convegno (Università di Roma La Sapienza, 20-22 novembre 2003), a cura di Sandro Gentili e Luigi Trenti, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 251-71; WILLIAM SPAGGIARI, *Petrarca disperso*, in ID., *Carducci. Letteratura e storia*, Firenze, Cesati, 2014, pp. 55-68.

²⁴ *Chiose e annotazioni inedite all'"Inferno" di Dante*. Edizione critica a cura di Stefania Martini, Modena, Mucchi, 2013.

tato in poesia e in prosa (la stessa orazione di Pietole [1884] è caratterizzata da un intarsiò di citazioni dalle *Egloghe* nel segmento descrittivo della campagna mantovana),²⁵ di Boccaccio, invece, Carducci si occupò nel terzo e nel quarto dei discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale* (1868-71).²⁶ Evidenti sono le connessioni tra i saggi *Le tre canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi* e *Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi* (entrambi del 1898) e l'orazione del 28 giugno dello stesso anno, a Recanati, per il centenario leopardiano, in cui si ribadisce l'unicità del poeta, immune dall'«affaccendamento ozioso della civiltà che imbarbarisce»; si immagina anzi che dallo stesso Leopardi giunga l'esortazione all'Italia di fine Ottocento ad andare «avanti, per la patria e per la civiltà», contro «i barbari che sono alle porte», con allusione ai socialisti e agli anarchici.²⁷ L'artificio della voce che dall'aldilà commenta la realtà terrena era già stato impiegato nella chiusura del discorso per l'inaugurazione del monumento a Virgilio (1884), in cui idealmente il poeta mantovano si rivolge all'Italia dei tempi moderni, esortandola a riscoprire nell'operosità e nell'umiltà del lavoro della terra il punto di partenza per un riscatto politico e morale.²⁸

Quanto ai protagonisti e ai martiri del Risorgimento, Carducci tornò nuovamente a parlare di Goffredo Mameli, peraltro citato più volte nella produzione in versi, dopo il saggio eponimo originato dalla notizia del disseppellimento delle spoglie nella chiesa romana delle Stimate; il testo, apparso nella "Nuova Antologia" (1872), derivava a sua volta dal discorso tenuto a Bologna, il 30 giugno, su invito della Lega per l'istruzione del popolo.²⁹ Per l'occasione (lo scoprimento della lapi-

²⁵ O I, pp. 194-95 (EN VII, pp. 168-69). Cfr. ALBERTO ALLAN, *Studi sulle fonti del "Discorso per la inaugurazione di un monumento a Virgilio in Pietole" e di alcune poesie carducciane*, Pavia, Tipografia Cooperativa, 1910, pp. 11-19; W. SPAGGIARI, *Carducci e Virgilio*, in ID., *Carducci. Letteratura e storia*, pp. 35-53; GIAMPIERO SCAFOGLIO, *Carducci interprete dell'idea virgiliana di Italia*, in *La tradizione classica e l'Unità d'Italia*. Atti del Seminario (Napoli-Santa Maria Capua Vetere, 2-4 ottobre 2013), a cura di Salvatore Cerasuolo, Maria Luisa Chirico, Serena Cannavale, Cristina Pepe, Natale Rampazzo, 2 voll., Napoli, Satura, 2014, II, pp. 423-30.

²⁶ O I, pp. 83-153 (EN VII, pp. 57-127); *Dello svolgimento*, pp. 77-134.

²⁷ O XI, pp. 26, 28 (EN XX, pp. 201, 203). I due saggi leopardiani sono in O XVI, pp. 185-360 (EN XX, pp. 1-175). Cfr. M. VEGLIA, *Studi e "bagliori" leopardiani nella vita e nell'opera di Giosue Carducci*, in *Leopardi e Bologna*. Atti del Convegno di Studi per il secondo centenario leopardiano (Bologna, 18-19 maggio 1998), a cura di Marco A. Bazzocchi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 285-302 (poi in ID., *Carducci al punto. Note, studi e suggestioni carducciane*, Carrara, Aldus, 2000, pp. 138-58).

²⁸ O I, p. 202 (EN VII, p. 176).

²⁹ *Il plebiscito*, v. 67 (*Juvenilia*, VI XCVIII); *Dopo Aspromonte*, v. 88 (*Levia Gravia*, II XXII); *Avanti! Avanti!*, II, v. 25 (*Giambi ed epodi*, I XV). Il saggio *Goffredo Mameli* è in O III, pp. 43-97 (EN XVIII, pp. 357-411). Cfr. FULVIO SENARDI, *Giosue Carducci interprete di Goffredo Mameli*, in *Carducci, la storia e gli storici*, a cura di Emilio Torchio, Modena, Mucchi, 2012, pp. 119-38.

de commemorativa sulla facciata della casa natale a Genova, il 30 luglio 1876), Carducci tracciò il ritratto di un'«anima simpatica che si attrae gli affetti dell'apostolo [Mazzini] e del guerriero [Garibaldi] e li concilia tra loro».³⁰ Numerose le affinità con il contributo del 1872, che veniva riproposto (proprio nel 1876) in *Bozzetti critici e discorsi letterari*,³¹ del quale l'orazione adotta sostanzialmente lo schema, a partire dal recupero di interi paragrafi storici, segnatamente sulla composizione del *Canto degli italiani*, e delle citazioni, contaminando i versi di Mameli con i passaggi del discorso *Ai giovani d'Italia* (1849) di Mazzini, in cui lo stesso Mameli, altresì autore di versi ispirati a sfortunate vicende sentimentali, è accostato a Stenio, poeta suicida per una delusione d'amore nel romanzo *Lélia* di George Sand.³²

Diverse e certamente più complesse, dato il coinvolgimento anche emotivo manifesto fin dalle parole di esordio, furono le circostanze della stesura, sollecitata da più parti, del discorso su Garibaldi, a due giorni dalla scomparsa del condottiero. Lo testimoniano i telegrammi di Cesario Testa («Garibaldi è morto. Ora tocca a voi»), di Ferdinando Martini, Francesco Protonotari e Angelo Sommaruga, che chiesero il testo e altri scritti o versi su Garibaldi («quello che vuoi», azzardò Martini), rispettivamente per la «Domenica letteraria», la «Nuova Antologia» e la «Cronaca bizantina».³³ Occorre notare che Carducci sentì l'esigenza di non disconoscere in Garibaldi, trasfigurato in termini leggendari, il simbolo dell'unità, in un anno (il 1882) di «tormentata crucialità nel suo percorso ideologico»,³⁴ contrassegnato infatti dallo scritto apologetico *Eterno femminino regale*, dalla sistemazione della raccolta dei *Giambi ed epodi*, dal caso Oberdan e, appunto, dalla scomparsa del «più popolarmente glorioso degli italiani moderni». Nel contempo, il poeta ribadì la validità della soluzione monarchica, alla luce del difficile equilibrio tra gli schieramenti politici, ironicamente associati alle

³⁰ O X, p. 49 (EN VII, p. 431).

³¹ *Bozzetti critici e discorsi letterari*, Livorno, Vigo, 1876, pp. 221-64.

³² Carducci si servì degli *Scritti di Goffredo Mameli*, Genova, Dagnino, 1850, in cui figura il discorso di Mazzini *Ai giovani d'Italia*, pp. 5-19: 8-12 (cfr. S, II, pp. 344-45, n. 4). Di Mameli sono citati *Dio e popolo* (*Per l'illuminazione del X dicembre a Genova*), vv. 5-11; *Il canto degli italiani*, vv. 1-11, 29-36; *All'armi all'armi*, vv. 27-39. Cfr. O X, pp. 48, 51-54, 56-57 (EN VII, pp. 430, 433-36, 438-39).

³³ Cinque i telegrammi in CC, VIII.2 (cc. non numerate), di cui tre ricevuti il 3 giugno 1882 e i restanti il giorno successivo (cfr. *Catalogo dei manoscritti*, I, p. 89). Fu Luigi Illica a trasmettere a Carducci la notizia della morte di Garibaldi, aggiungendo che «oggi ai poeti rimane alto dovere salvare giovine partito democratico». Soltanto a Martini, Carducci promise, il 5 giugno 1882, l'invio dell'estratto del giornale «Stella d'Italia», «che in qualche modo riproduce almeno l'insieme del discorso» (L XIII, p. 297).

³⁴ UMBERTO CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, p. 243.

figure dei «pigmei» e del folclore nordico («folletti», «gnomi», «ciboldi»), invitati a gettare nella pira di Garibaldi «tutto quello che hanno più tristo». ³⁵ Tuttavia, il mancato rispetto, da parte della classe dirigente, delle ultime volontà del generale (voleva essere cremato, vestito della camicia rossa; la salma fu invece tumulata a Caprera), suscitò lo sdegno di Carducci, espresso pubblicamente, nel «Don Chisciotte» (23 giugno 1882), e privatamente, a Sommaruga («Oh ora capisco perché il popolo italiano non ebbe mai vera epopea»). ³⁶

Anche le vicende storiche delle istituzioni più rappresentative, di origine antica e da rilanciare nel Regno, trovavano una connessione con i motivi dell'educazione nazionale. Nell'intervento per l'ottavo centenario dell'Ateneo di Bologna (12 giugno 1888) si saldano istanze composite: l'eredità della legislazione romana, la funzione civile dell'insegnamento medievale, la storia stessa dell'Università e del suo primato antico e moderno (dal giurista Irnerio a Luigi Galvani, che «rinnovò la scienza», e allo studente Luigi Zamboni, caduto nella sommossa anti-pontificia del 1795, «dal cui sangue si rinnovò la libertà dell'Italia»). ³⁷ La celebrazione dello Studio si intrecciava a quella dell'Italia risorgimentale, in una coincidenza di date (il 12 giugno 1859 gli austriaci erano stati cacciati da Bologna) e alla presenza dei sovrani e di un pubblico internazionale di rappresentanti delle Università, delle Accademie e degli Istituti scientifici. Contestualmente, si ribadiva l'auspicio che l'Italia potesse tornare a ricoprire un ruolo di primo piano:

³⁵ O I, pp. 330, 338-39, 341 (EN VII, pp. 446, 454-55, 457).

³⁶ O XII, pp. 115 (a Sommaruga, 9 giugno 1882), 116-21 (*Obbediamo*); EN XIX, pp. 35-41. Cfr. RODOLFO MACCHIONI JODI, *Il mito garibaldino e l'orazione del Carducci*, in ID., *Poesia cultura tradizione*, Urbino, Argalia, 1967, pp. 187-207; ANDREA BATTISTINI, *Metamorfosi eroiche di Garibaldi nell'opera di Carducci*, in «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», 4 (2006-2007), pp. 21-37 (*Jornades internacionals Giosuè Carducci: en el centenari de la mort 1907-2007*. Universitat de Valencia 3-4 dicembre 2007, organitzat Maria Bayarri Rosselló); GAETANO CALABRÒ, *Il mito di Garibaldi nella poesia di Giosuè Carducci*, in «La cultura», 47.2 (2009), pp. 313-20; ELENA SALIBRA, *Carducci e Garibaldi. Lettura di "A Giuseppe Garibaldi. III Novembre MDCCCLXXX"*, in «Moderna», 13.2 (2011), pp. 169-76.

³⁷ O I, pp. 19, 22 (EN VII, pp. 195, 198). Si vedano, oltre all'edizione commentata del discorso a cura di Piero Fiorelli (Firenze, Cooperativa libreria Universitatis Studii Florentini, 1979; I ed. ivi, 1968), ANNA MARIA TOSI, *La data, la scena, l'orazione: l'ottavo centenario dello Studio*, in EAD., *Il poeta dentro le mura. Ottocento carducciano e bolognese*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 53-74; MARIO SACCENTI, *Carducci e lo Studio bolognese: il discorso dell'Archiginnasio*, in ID., *Il grande artiere. Commenti e documenti carducciani*, Modena, Mucchi, 1991, pp. 157-71; VEGLIA, «La vita vera», pp. 233-54; GIROLAMO ARNALDI, *Il discorso di Giosuè Carducci per l'ottavo (virtuale) centenario dello Studio di Bologna*, in «La cultura», 46.3 (2008), pp. 405-24. Sulle celebrazioni: WALTER TEGA, *L'VIII centenario dello Studio di Bologna. Una festa della scienza, un dovere nazionale*, in *Lo Studio e la città. Bologna 1888-1988*, a cura di Walter Tega, Bologna, Nuova Alfa, 1987, pp. 11-46.

Nel ricorso storico dei tempi, nell'età nuova, la cui parvenza cresce tutt'i dì più meravigliosa su ruine irreparabili tra prospetti infiniti, lo Studio di Bologna, con la forza che ha dalle memorie, potrebbe innovando riprendere il magistero civile che nell'altro ricorso esercitò; più altamente, più liberamente, più puramente riprenderlo, svolgendo alle genti un'altra parte della eredità di Roma giuridica. [...] Oggi che l'Italia, per virtù del suo lungo martirio, ha inaugurato l'età nuova degli stati nazionali, perché non potrebbe chiamar questa età a ricevere ne' nuovi ideali politici, dei quali irrequietamente ella va in traccia, quanto del diritto pubblico romano non fu di despotismo imperiale? [...] Perché da quella Roma che seppe così gloriosamente riunire le genti non potrebbe l'Italia dedurre ancora i principii che informino e reggano le nuove nazioni e la loro federazione spontanea? E no 'l dovrebbe da questo Studio bolognese, a ciò sacro e dalle memorie antiche e dai bisogni novelli?³⁸

Tuttavia, a fine anno, nella seduta del Consiglio comunale del 27 dicembre, Carducci denunciò la negligenza del governo e dell'amministrazione locale nei confronti dell'Ateneo bolognese, malgrado il recente centenario, organizzato anche con l'intenzione di promuoverne la fama in Italia e in Europa:

Nonostante la mancanza di aiuti, la Università di Bologna in questi ultimi quindici anni vide e vede crescere floridamente il numero degli iscritti. Ma gli uomini illustri che formano le scuole [...] possono dileguarsi; quando i mezzi, gl'istrumenti, il luogo mancano a insegnare la scienza come i tempi richiedono; quando mancano gl'insegnamenti complementari; quando nell'Università nostra che ha pur qualche gabinetto che è dei primi d'Europa, mancano i laboratorii. Le lezioni cattedratiche non si fanno più, né anche in letteratura. Manca l'aria, l'ambiente, il mezzo; mancano laboratorii, macchine, libri, biblioteche speciali. Noi facemmo il centenario.³⁹

Le finalità pedagogiche sono poi particolarmente accentuate nei discorsi degli anni Novanta, non a caso concomitanti con il progetto delle *Lecture del Risorgimento italiano* (1896-97). Preso atto che il proprio tempo è «sconsolato di bellezza e d'idealità» e che alle nuove genera-

³⁸ O I, pp. 23-24 (EN VII, pp. 199-200).

³⁹ *Pe 'l consorzio universitario nel Consiglio del Comune*, O XI, pp. 205-12: 212 (EN XXVIII, pp. 142-49: 148-49). Cfr. VITO PATICCHIA, *VIII Centenario dell'Università di Bologna 1886-1888. Progetto culturale e opinione pubblica a confronto negli anni di Crispi*, Bologna, Clueb, 1989, pp. 33-44. Si veda, in questo volume, il contributo di GIACOMO NEROZZI, *Il discorso al Consiglio comunale di Bologna del 27 dicembre 1888*.

zioni sembra essere venuta a mancare la coscienza nazionale, nell'orazione *Per il Tricolore* Carducci esorta a non trascurare i valori dei padri e a porsi al servizio della patria, che «per vivere, dee avere idee e forze sue», in un crescendo che sfocia nel finale magniloquente, racchiuso nelle esclamazioni «L'Italia avanti tutto! L'Italia sopra tutto!». ⁴⁰ A Recanati, invece, nel 1898, in occasione dello scoprimento del busto di Leopardi, Carducci critica la «stravaganza senza forma e senza misura della barbarie che vigoreggia», e affianca il nome del letterato recanatese a quelli di Raffaello e di Gioacchino Rossini. Tre modelli, a suo dire, che avevano contribuito a nobilitare la tradizione artistico-letteraria del territorio marchigiano, e che erano accomunati dal fatto di avere compiuto le ultime opere all'incirca alla stessa età: nota Carducci che aveva trentotto anni Leopardi quando compose *La ginestra* (1836), e ne avevano trentasette Raffaello e Rossini quando realizzarono, rispettivamente, la *Trasfigurazione* (1518-20) e il *Guglielmo Tell* (1829). ⁴¹

Al di là di una tendenza a dar fondo al bagaglio di dottrina e a fare ricorso a motivi eterogenei, che talvolta portavano ad accostamenti peregrini, Carducci, nonostante una ritrosia a parlare in pubblico più dichiarata che reale, ⁴² sembrava il più delle volte voler sollecitare il consenso dell'uditorio. Per quanto fosse «profondamente intonato a se stesso, al luogo e al momento», ⁴³ si può tuttavia supporre che talvolta la sua eloquenza e il registro elevato del dire abbiano messo a dura prova gli astanti, i quali, stando alle testimonianze dei cronisti del tempo, erano comunque catturati dalla forza di quell'esercizio oratorio: «muti di meraviglia» rimasero, a detta del "Corriere veneto" (19 luglio 1874), al termine dell'orazione di Arquà. La *performance* carducciana «elettrizzò qualche migliaio di ascoltatori» presenti alla commemorazione garibaldina ("Stella d'Italia", 5 giugno 1882); approvazioni fragorose, che avevano obbligato più volte l'oratore de *L'opera di Dante a*

⁴⁰ O X, pp. 416, 421 (EN VII, pp. 470, 475).

⁴¹ O XI, p. 26 (EN XX, p. 201).

⁴² «Già di conferenza io aborro la parola e il fatto. La parola è francese, e sa di pulpito e di accademia, di Nôtre Dame e di Sorbona. Il fatto è una ciarlataneria. Chi vuol conferire col pubblico, deve esser certo in sé di recar qualche cosa di nuovo, di utile, di bello. Vero è che in questa fine di secolo ognuno si crede d'aver tutte l'ore a illuminare e divertire il suo prossimo. Ma io ho paura del pubblico, e affrontandolo il primo naturale mio istinto sarebbe di dirgli la verità, che sonerebbe ingiuria»; a Ernesto Nathan, Firenze, 12 marzo 1893 (L XVIII, pp. 172-73). Il giorno precedente, sempre a Firenze, Carducci era intervenuto sull'*Orlando furioso*, traendo spunto dal saggio introduttivo a suo tempo redatto per l'edizione Treves del poema (1881). Cfr. O XV, pp. 261-320; EN XIV, pp. 57-116, 356.

⁴³ ANGELO BALDINI, *La prosa del Carducci*, in ID., *Fine Ottocento. Carducci, Pascoli, D'Annunzio e minori*, Firenze, Le Monnier, 1947, pp. 55-85: 78.

intimare il silenzio, suscitarono le riflessioni sul malgoverno del papato due-trecentesco (“Corriere dell’Arno”, 13 gennaio 1888).⁴⁴ Nel resoconto apparso su “La Tribuna” il 9 aprile 1888, in merito alla lezione su Jaufré Rudel tenuta il giorno prima a Roma, Gabriele D’Annunzio colse l’occasione per rievocare il discorso dantesco (del gennaio dello stesso anno), lodandone la «magnificenza di stile», la «grandiosità di pensiero», la «forza di sintesi storica», la «nobiltà e fierezza del sentimento».⁴⁵

Vero è che queste forme di enfasi giornalistica erano consuete, ma è altrettanto vero che alcuni periodici di vario orientamento politico traevano proprio dai discorsi ufficiali motivo per denigrare e satirizzare un Enotrio Romano non più battagliero, ed anzi rivestito dei panni aulici e solenni dell’oratore ufficiale del Regno. È il caso del mantovano “Satiro” (16-18 dicembre 1884), che, in relazione al discorso virgiliano, non risparmiò ironie sulle posizioni politiche di Carducci, il quale, nonostante il riavvicinamento alla monarchia sabauda (1878), l’anno prima aveva ridato voce alla vocazione giacobina, difendendo l’eredità morale e civile della Rivoluzione francese nel ciclo di sonetti di *Ça ira*. Contrari alla scelta di affidare a Carducci la commemorazione del centenario del Tricolore, a Reggio Emilia, erano stati gli ambienti cattolici e socialisti: nella “Gazzetta di Alba” (23 gennaio 1897) il poeta è definito «famigerato» e «massone della più bell’acqua e bardo nebuloso non meno che sconosciuto», mentre “La domenica dell’operaio” (17 gennaio 1897), di Ferrara, ritiene che il discorso sia «gonfio d’una retorica peggio che quarantottesca», espressione di un «patriottismo da rammoliti e da rimbambiti».⁴⁶ Per giunta, l’affermazione su «Reggio animosa e leggiadra [...] madre a Ludovico Ariosto» aveva fatto insorgere alcuni periodici, ferraresi (“La Rivista” e la “Gazzetta ferrarese”, 10-11 gennaio 1897) e non (la “Gazzetta di Alba”), che rivendicarono i legami di Ariosto con la corte estense, insinuando che il poeta avesse compiuto un gesto di piaggeria nei confronti della popolazione reggiana; ma Carducci placò la polemica in una lettera al direttore del “Resto del Carlino”, spiegando che, in quel contesto celebrativo, erano «un altro par di maniche» le origini

⁴⁴ Gli articoli sono in CC, V.3, VIII.2, XVIII.18 (cfr. *Catalogo dei manoscritti*, I, pp. 77-78, 89, 161).

⁴⁵ GABRIELE D’ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, I, 1882-1888, a cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli. Testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1117-27: 1117. Sulle reazioni della stampa periodica a *Lo Studio di Bologna* cfr. TOSI, *Le trombe del centenario*, in EAD., *Il poeta dentro le mura*, pp. 75-81.

⁴⁶ CC, IV.37, V.13 (cfr. *Catalogo dei manoscritti*, I, pp. 75, 79-80).

paterne (ferraresi) e i luoghi dell'educazione letteraria e della presenza dell'autore del *Furioso*.⁴⁷

Non mancarono inoltre i giudizi sul valore letterario dei discorsi: dell'*Opera di Dante*, ne "La provincia dell'Istria" (16 settembre 1888), si elogiano le similitudini dell'allodola e dell'aquila, «degne dell'autore delle *Odi barbare*», e insieme si nota garbatamente che Carducci avrebbe potuto «serbare una maggiore parsimonia nelle prime pagine», ovvero nel quadro storico iniziale.⁴⁸ Il mantovano "La libera parola" (4 dicembre 1884) plaude all'orazione virgiliana, pregevole «per vigore di concetti e splendidezza di forma»; mentre "Il pensiero slavo" di Trieste (16 gennaio 1897) accosta il discorso *Per il Tricolore* a quello per Garibaldi (1882), «tutti e due egualmente pieni di evocazioni storiche, di ardite immagini poetiche, di pensieri».⁴⁹

Indipendentemente dalla varietà delle occasioni, dei tempi e del pubblico, i discorsi denotano poi una certa regolarità strutturale. L'esordio è generalmente occupato dall'appello ai destinatari (re Umberto ne *Lo Studio di Bologna*, la popolazione di Reggio in *Per il Tricolore*), da versi epigrafici (gli esametri 10-15 del libro terzo delle *Georgiche*, in quello per Virgilio), da inserti paesaggistici (la descrizione della Pietra di Bismantova, in quello dantesco) e narrativi: l'orazione su Petrarca si apre con la visione dell'Italia dal valico del Monginevro; quella per Mameli con un episodio de *L'ultima cena di sire Lazzaro*, canto popolare di origine balcanica, ambientato durante la battaglia fra le truppe serbo-bosniache e l'esercito ottomano (1389).⁵⁰ La rassegna di opere, azioni e vicende, aderente a un gusto figurativo della rappresentazione storica, occupa le sezioni centrali, in cui ricorrono con frequenza le apostrofi al pubblico, chiamato in causa anche nei paragrafi conclusivi. In questi ultimi l'attenzione è solitamente ricondotta all'attualità civile o

⁴⁷ O X, p. 416 (*EN VII*, p. 470); cfr. anche la missiva del 12 gennaio 1897 (*O XII*, pp. 227-28: 227; *EN XXVIII*, pp. 325-27: 326).

⁴⁸ «È in quella poesia [di Dante] la ingenuità del canto popolare, come allodola che dagli umidi seminati d'autunno si leva trillando fin che s'incontra e perde, ebbra di gioia, nel sole: è la tensione dell'inno profetico discendente dall'alto a invader la terra, come aquila tra l'addensarsi dei nubi» (*O I*, p. 235; *EN VII*, p. 327). Cfr. CC, V.3 (cfr. *Catalogo dei manoscritti*, I, pp. 77-78).

⁴⁹ CC, IV.37, V.13 (cfr. *Catalogo dei manoscritti*, I, pp. 75, 79-80).

⁵⁰ *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, raccolti e illustrati da Niccolò Tommaseo, 4 voll., Venezia, Tasso, 1841-42, IV, pp. 110-19: 111-14 (vv. 1-79). Dell'edizione tommaseiana Carducci si era già servito nell'ode *Sicilia e la rivoluzione* (1860), come si evince dalla nota in calce al testo (*O VI*, pp. 279-80; *EN II*, pp. 276-77), sui canti popolari che celebrano gli eroi nazionali serbi, il principe Marko Kraljevič e il re Lazar: «Serbo, attendi! su 'l pian di Cossovo / Grande l'ombra di Lazzaro s'alza» (*Juvenilia*, VI C, vv. 117-18). Cfr. W. SPAGGIARI, *Carducci e Tommaseo*, in ID., *Carducci. Letteratura e storia*, pp. 105-24.

ai trascorsi risorgimentali; nel discorso sammarinese, per esempio, la storia del piccolo Stato approda a Garibaldi, che, caduta la Repubblica romana (1849), si era rifugiato sul monte Titano. In un caso, quello del discorso virgiliano, Carducci opta per una clausola finale autobiografica, portando in primo piano il ricordo del passaggio a Mantova, nel maggio 1880, in qualità di ispettore liceale.⁵¹

La convinzione che «certa semplicità è imbecillità; e la nudità [...] il più delle volte miseria» (contro i puristi e a difesa della prosa del *Decameron*, nell'orazione di Certaldo, 1875) giustifica la complessità della articolazione stilistica.⁵² Frequenti sono l'accumulazione aggettivale, le sequenze interrogative ed esclamative, le digressioni narrative (il mito del sonno secolare di Federico Barbarossa e la leggenda sulla scomparsa delle spoglie del patriota ungherese Sándor Petöfi, nella commemorazione garibaldina),⁵³ l'inserzione di tessere poetiche (secondo un procedimento consueto anche nel saggista), le anfore, le similitudini, le metafore e gli accostamenti ossimorici (ne *Lo Studio di Bologna* Mazzini è il «repubblicano monarchico», Vittorio Emanuele II il «monarca rivoluzionario», Garibaldi il «dittatore obbediente»).⁵⁴ Prevalgono le scelte lessicali ricercate e l'ipotassi, ovvero quello che il cronista de "La provincia dell'Istria" (16 settembre 1888) valutò, per *L'opera di Dante*, come un «periodare largo, drappeggiato», con un non trascurabile ricorso ai consueti espedienti della tecnica oratoria, come la ripetizione di sintagmi per riannodare il filo dell'esposizione interrotta da un inciso parentetico.⁵⁵

Carducci non esita a esibire i supporti documentari della ricostruzione storica. Per esempio, nella premessa del discorso sammarinese enumera fonti, per lo più recenti, dichiarando di essersi servito di «molti libri grandi e piccoli, vecchi e nuovi; né forse scrissi frase, ch'io

⁵¹ O I, pp. 201-202, X, p. 352 (EN VII, pp. 175-76, 386-87).

⁵² O I, p. 283 (EN XI, p. 330).

⁵³ O I, pp. 334-35 (EN VII, pp. 450-51).

⁵⁴ O I, p. 25 (EN VII, p. 201). Cfr. RICCARDO BRUSCAGLI, *Carducci: le forme della prosa*, in *Carducci poeta*. Atti del Convegno (Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985), a cura di Umberto Carpi, Pisa, Giardini, 1987, pp. 391-462: 420-30; TOSI, *Del sublime per dissonanza*, in EAD., *Il poeta dentro le mura*, pp. 83-112; LORENZO TOMASIN, *Sondaggi sulle prose: "Confessioni e battaglie"*, in ID., *Classica e odierna*. *Studi sulla lingua di Carducci*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 127-49: 127-40.

⁵⁵ CC, V.3 (cfr. *Catalogo dei manoscritti*, I, pp. 77-78). Secondo Alfredo Panzini, Carducci «è il più aristocratico oratore che si possa pensare. La frase fatta con lo stampino, il periodo d'effetto, i facili artifici del dire [...] il Carducci sdegnava anche nel parlare. La sua frase è originale e viva come il suo pensiero; e perciò si arresta finché non ha trovato quella voce che gli pare propria, quell'architettura del periodo corrispondente al suo pensiero» (*L'evoluzione di Giosuè Carducci*, Milano, Chiesa & Guindani, 1894, p. 12).

non possa appoggiare di più citazioni». ⁵⁶ Un elenco bibliografico figura altresì nella nota in calce a *Lo Studio di Bologna*, la cui stesura richiese giorni di intenso lavoro, come il poeta confidò alla contessa Ersilia Caetani Lovatelli, per approfondire una materia (quella giuridica) estranea alla sua formazione e insieme «difficile a esporre garbatamente, e doverne parlare dinanzi a un pubblico o troppo preparato o niente preparato». ⁵⁷

Alla propria attività oratoria spesso Carducci alludeva frettolosamente nei carteggi. Alla moglie Elvira forniva scarni ragguagli, ⁵⁸ più generoso di informazioni, invece, si dimostrò con Carolina Cristofori Piva in occasione degli interventi di Arquà (1874) e di Certaldo (1875), non esitando, in quest'ultimo caso, a raccontare che un drappello di studenti lo aveva «accompagnato alla stazione di Certaldo, e ricevuto a quella di Siena con la musica e le fiaccole». ⁵⁹ All'amico Antonio Resta riferì che il discorso petrarchesco «ha sbalordito tutti» e che le autorità presenti «mi hanno assediato di complimenti [...]; credo mi abbiano fin detto che son bello»; aggiunse inoltre di avere ricevuto i complimenti di Aleardo Aleardi, la cui conferenza era in programma il 19 luglio 1874 nell'Aula magna dell'Università di Padova. ⁶⁰ Tuttavia, l'impressione è che l'esercizio oratorio fosse talvolta avvertito come un obbligo cui era necessario adattarsi; e che solitamente andava a fraporsi ai numerosi impegni e alle scadenze editoriali. ⁶¹ Addirittura, nel caso del discorso per Mameli (1876), Carducci disse a Lidia di fare fatica a «spremere in parole l'idee che mi vanno per la testa» e di non

⁵⁶ O I, pp. 325-27 (EN VII, pp. 359-61). A CC è conservato l'elenco dei libri della Biblioteca Governativa di San Marino e dello storico Carlo Malagola, inviati a Carducci dal Consolato della Repubblica di San Marino a Bologna (LXII.2, c. 2; cfr. *Catalogo dei manoscritti*, II, p. 233).

⁵⁷ O I, pp. 441-42 (EN VII, pp. 482-83). Cfr. L XVI, p. 265 (Roma, 1° luglio 1888).

⁵⁸ «Ieri a Pietole bellissima giornata. Sono stato bene questi due giorni, e sto bene» (Lendinara, 1° dicembre 1884; L XV, p. 67). Epigrafico è il commento sull'esito della conferenza dantesca: «immensa dimostrazione» (Roma, 8 gennaio 1888; L XVI, p. 217).

⁵⁹ A Lidia, Bologna, 25 dicembre 1875 (L X, p. 106). Cfr. anche la missiva, da Padova, 21 luglio 1874 (L IX, pp. 159-61). Entrambe in *Amarti è odiarti. Lettere a Lidia 1872-1878*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Archinto, 1990, pp. 67-68, 98-99; *Il leone e la pantera. Lettere d'amore a Lidia (1872-1878)*, a cura di Guido Davico Bonino, Roma, Salerno, 2010, pp. 95-97, 132-33.

⁶⁰ L IX, pp. 157-59 (Padova, 20 luglio 1874). Cfr. ALBERTO BRAMBILLA, *Petrarca tra Aleardi e Carducci. Appunti sulle celebrazioni padovane del 1874*, in "Studi petrarcheschi", n.s., 15 (2002), pp. 221-52.

⁶¹ «Son dietro a scrivere sul Boccaccio, lunedì devo partire, sono a punto su' principî del discorso: quanto anche mi resta a fare! e poi correggere e trascrivere. Questa volta non è colpa mia dell'essermi ridotto all'ultimo, ma del da fare che m'incalzava e m'incalza. Sèguito a far lezione tutt'i giorni» (alla Cristofori Piva, Bologna, seconda decade di dicembre 1875; L X, p. 102).

avere «a dir nulla di nuovo dopo quello che scrissi or sono quattro anni», ovvero nel saggio del 1872.⁶² Ovviamente non è così, se solo si pensa all'impegno profuso persino nelle fasi organizzative degli eventi (la redazione del manifesto che indiceva le celebrazioni dello Studio bolognese, la ricerca dei fondi per la stessa occasione)⁶³ e, quel che più importa, alla vigile elaborazione dei testi, caratterizzati da un imponente repertorio di allusioni a temi, vicende e personaggi, talora richiamati in maniera indiretta o ellittica.

Da tenere presente, anche, la stratificazione e la sovrapposizione delle correzioni, che in questa sede ci si limita a segnalare. Fra l'altro, nell'autografo de *L'opera di Dante* manca il paragrafo proemiale, che comparirà nelle edizioni a stampa, e che presumibilmente venne aggiunto da Carducci, già all'atto della lettura, allo scopo di offrire all'uditorio le necessarie coordinate storiche sull'età comunale.⁶⁴ Nell'orazione per Garibaldi, invece, «raccolta a memoria e di su le note manoscritte e d'alcuni giornali», si registrano discordanze tra la *princeps* e la versione confluita, sette anni dopo, nel primo volume delle *Opere* (1889).⁶⁵ Gli emendamenti attengono a un generale innalzamento del registro lessicale e alla riformulazione di quei dettagli che nella lettura pubblica risultavano faticosi o non pienamente comprensibili, ma che nella sistemazione editoriale potevano essere emendati e specificati con maggiore precisione; è il caso delle sequenze onomastiche dei protagonisti della Repubblica romana e dei luoghi dell'impresa dei Mille.⁶⁶

Che dunque la propria esperienza di oratore, riverbero del magistero dei padri (Machiavelli e Guicciardini), gli fosse particolarmente cara, anzi fosse un compito che pochi (allora), a suo giudizio, potevano soddisfa-

⁶² L X, pp. 200-201 (Bologna, 27 luglio 1876).

⁶³ «Io ho detto a Crispi che occorrono almeno 12 mila lire. Egli si è un po' spaventato, ma poi se qualche [cosa] c'è da Bologna egli farà raggranellare da fondi residui dell'Istruzione e dell'Agricoltura e Commercio» (a Giovanni Capellini, Roma, 9 aprile 1888; L XVI, p. 240). Il 16 aprile, da Livorno, Carducci scrisse al Capellini che «il Presidente del Consiglio provvederà diecimila lire. Ce n'è voluto!» (ivi, p. 243). Per il manifesto cfr. *Lo Studio bolognese. Discorso [...] per l'ottavo centenario*, Bologna, Zanichelli, 1888, pp. 5-9.

⁶⁴ CC, XXVII.22, cc. 69, ordinate in un fascicolo con l'intestazione «Dell'opera di Dante A. 14 e 16 dec. 1887» (cfr. *Catalogo dei manoscritti*, II, p. 38; EN VII, p. 485). Cfr. O I, pp. 205-206 (EN VII, pp. 297-98).

⁶⁵ L'orazione fu stampata, con la stessa composizione, in due vesti: un *in folio* di quattro pagine (da cui si cita, p. {4}) e un opuscolo elzeviriano per i tipi di Zanichelli, ma con i luoghi di stampa rispettivamente di Modena e di Bologna (1882).

⁶⁶ Questi alcuni esempi (si indica prima la lezione della *princeps*, poi quella di O): «quella destra invitta che a Calatafimi abbatté» > «quella destra invitta che a Milazzo abbatté» (paragrafo II); «gli occhi del dittatore che a Capua fermarono la vittoria» > «gli occhi del dittatore che su 'l Volturmo fermarono la vittoria» (par. II); «canterà il Daverio il Bixio il Pietra-Mellara il Sirtori e il Sacchi» > «canterà il Daverio, il Calandrelli, il Pietra-Mellara, il Bixio ed il Sacchi» (par. V).

re, risulta con tutta evidenza da quanto Carducci stesso scrisse nel *Decennale dalla morte di Giuseppe Mazzini* (1882):

Fondamento dell'eloquenza è il pensiero, fortemente nutrito di meditazione di scienza e di storia: roccia granitica cui la fantasia ha da vestire di selva verde e profonda a mezzo l'erta, e il sole dell'affetto ha da illuminare da lontano la vetta, forse nevata, della ragione.⁶⁷

⁶⁷ O XI, pp. 3-13: 12 (EN XIX, pp. 9-18: 17).

CARDUCCI E LA POESIA ESTEMPORANEA:
ANOMALIE E PALINODIE
DI UN «MESTIERE VIGLIACCO»

Rossella Bonfatti

Perché, badino bene i giovani educati,
far versi in Italia è un'abietta vocazione e un mestiere vigliacco.

Giosue Carducci, "Confessioni e battaglie"

Il sottotitolo di questo contributo allude, con una forzatura semantica, a due questioni centrali della prosa critica carducciana, che tenterò di ripercorrere alla luce di una rete testuale esemplare: anzitutto alla presenza – dietro la ben nota censura estetica nei confronti della poesia estemporanea, come genere compromesso con l'istrionismo, con il «furore poetico» e con l'oralità – di un giudizio storico-critico ambivalente; e, in secondo luogo, al dubbio circolare che il «mestiere vigliacco» (o «l'abietta vocazione»,¹ per usare l'altro termine dell'endiadi che nell'introduzione ai *Levia Gravia* qualifica la vocazione poetica giovanile) non sia soltanto quello dell'improvvisatore, costretto a praticare un'arte ineffabile, in bilico tra spontaneità e memoria, e ad inseguire le occasioni e i gusti del pubblico; ma pure quello, per molti tratti specu-

¹ «Che se l'infelice è da vero invasato dal "fanaticus error" dei versi, se per congenito cretinismo la sua animalità s'è ostinata a quel noioso giuoco di pazienza che è l'accasellare un dato numero di parole in un dato spazio di linea, se per un intellettuale ballo di San Vito egli è condannato a pensar balzellone con quei saltellini che si chiamano strofe, non voglia dare spettacolo pubblico di sé, oibò! Si riserbi per gli amici e per la serva, o a spaventare e volgere in fuga i creditori. *Perché, badino bene i giovani educati, far versi in Italia è un'abietta vocazione e un mestiere vigliacco*»; cfr. GIOSUE CARDUCCI, *Levia Gravia* (1868), EN XXIV, p. 130 (corsi nostri). Queste dichiarazioni vanno incrociate con la ricasazione autobiografica compresa nella *Lettera che può essere prefazione. A un giornalista* (Bologna, 26 ottobre 1896), in *Confessioni e battaglie*, S, II, pp. 503-504: «Del resto io non faccio professione né di poeta né di letterato; professione che mi riuscirebbe, a mio sentire, più volte vigliacca, spesso falsa, sempre noiosa. Fo professione d'uomo; e scrivo solo quando mi pare e sempre quel che mi pare...» (corsi nostri).

lare, del critico letterario, obbligato a confrontarsi con i lettori, forzato dalla professione alla polemica, al giudizio storiografico sui generi, sulle poetiche e sulle opere, e dunque incline a proiettare i propri paradigmi su panorami vasti e frastagliati, a stabilire gerarchie instabili o condizionate, così rischiando di tradire, oltre che se stesso, il *buon gusto*, ossia l'unico autentico lume di ogni «assiduo tirocinio umanistico».²

Questa latente anomalia emerge incrociando alcune linee interne alla critica carducciana, che potrebbero estendersi al concetto di performance e al suo valore ermeneutico;³ in questa sede mi pare più proficuo escludere dalla ricerca la genesi storica della «poesia all'impronto» in Italia (fatta risalire ai rimatori toscani e siciliani in ottava rima), per privilegiare il giudizio sulla poesia estemporanea, considerandone i legami cogenti con il Carducci artista della parola, intellettuale militante e assiduo lettore della modernità.

Sulla base dell'impostazione qui accennata, è possibile dunque partire dalle posizioni critiche più condivise per approfondirne le ragioni e le contraddizioni. Se risulta quindi agevole vedere in Carducci, dopo Giordani, il secondo «nemico acerrimo»⁴ della poesia estemporanea, intesa come arte compromessa con l'istrionismo (rimasta ferma alla tradizione giocosa-popolare, ai moduli arcadici della sterile imitazione, al virtuosismo fine a se stesso, alla lirica accademica snervata dal sentimentalismo), basta rileggere il ritratto del poeta-professore Giuseppe Regaldi, consegnato alle *Conversazioni critiche*, per accorgersi come dietro quell'idiosincrasia si nasconda una vera fascinazione nei confronti dell'artista-maieuta, capace di dar vita ad un evento performativo in cui sono le identità stesse (quelle dell'improvvisatore e degli spettatori) ad essere messe in scena e ri-teatralizzate, calate in

² LUIGI RUSSO, *Carducci senza retorica*, Roma - Bari, Laterza, 1999, p. 14.

³ Si tratta di aspetti oggi molto dibattuti, che peraltro hanno dato vita, a partire dagli anni Ottanta, ad una disciplina specifica, i *Performance Studies*, i quali comprendono il complesso campo estetico, sociale, tecnologico, comunicativo della performance intesa come partitura mediatica di un evento e come una rappresentazione identitaria che si fonda sul corpo-voce.

⁴ Rispetto ai miti contemporanei della «poesia d'ispirazione cristiana popolare intima sociale umanitaria cosmopolita universale», il controbattente carducciano si basa sull'antagonismo rispetto all'arte-ispirazione, in nome dell'arte-arte: «ridomi delle utopie, né credo al furor poetico [...] sì, penso con Giordani non vi sia altro furore che l'ingegno, non altra ispirazione che dello studio; liberamente, non mi piace l'arte rinnovata, e sto co' vecchi». Cfr. G. CARDUCCI, *Dedica e prefazione delle "Rime" di San Miniato* (1857), in *O V*, pp. 205-206. Cui si aggiungono altri espliciti interventi sull'idea di «far versi per i versi», come il seguente: «Quella che i più credono o chiamano troppo facilmente ispirazione bisogna farla passare per il travaglio delle fredde ricerche e tra il lavoro degl'istrumenti critici a provar s'ella dura» (ID., *Risposta ai soci della Commissione di Storia Patria* [1896], in *Confessioni e battaglie*, p. 532).

un processo di svelamento e di partecipazione empatica.⁵ Lo stesso clamore e rapimento del pubblico sembrano circondare la recitazione dell'ode garibaldina *Dopo Aspromonte*, al circolo popolare di Faenza il 1° novembre 1869:

Pareva un vulcano in eruzione: lo sguardo lampeggiava, la voca paurosa, il gesto largo e concitato davano quasi l'illusione che il poeta improvvisasse; Ei non disse, ma sospirò, urlò, ruggì le terribili strofe sì che alla fine, quand'ebbe lanciati, come squilli di tromba alle battaglie, gli ultimi versi i più degli ascoltatori, balzati in piedi, piangevano.⁶

Così registrata da un testimone, la performance declamatoria di Carducci, che trascina il pubblico con i suoi versi d'ispirazione patriottica verso una catarsi, ricorda da vicino quella del poeta-soldato Fantoni,⁷ ma soprattutto quella di Gabriele Rossetti, che da «improvvisatore rivoluzionario»,⁸ rappresentava un epigono positivo dell'immobilismo della poesia arcadica settecentesca. Già nel profilo di Metastasio (1882) Carducci ricordava un'accademia di poesia estemporanea tenuta nel caffè d'Italia a Napoli, in occasione dei moti del 1820, quando il poeta vatese, «pervenuta la notizia che il re si rendeva ai voti del popolo», «intonò l'estemporaneo capriccio, con intercalare, per comando del popolo festeggiante, preso dalla canzonetta [metastasiana] a Nice»,⁹ per sollevare gli astanti con la sua poesia politica (ben diversa da quella «più ideale e missionaria»¹⁰ del secondo Rossetti, poeta dell'esilio e del mi-

⁵ Su Regaldi che «studia i suoi soggetti con amore, antica ostinazione» (G. CARDUCCI, *La Dora. Memorie di Giuseppe Regaldi* [1867], in *Conversazioni critiche*, Roma, Sommaruga, 1884, p. 29), nonostante i trascorsi giovanili e la sua arte dell'improvvisazione poetica, si vedano *O X*, pp. 115-27; nonché la commemorazione *Al feretro di Giuseppe Regaldi*, *O XI*, pp. 309-13. Cui va accostata l'agrodolce menzione dell'ottobre 1872, fatta su Regaldi come poeta all'improvviso, nella seconda giornata della sua cronaca muratoriana (cfr. G. CARDUCCI, *Il secondo centenario di L.A. Muratori, in Bozzetti e scherne*, *O XXIII*, pp. 78-81). Mentre sull'idiosincrasia di Carducci poeta in proprio verso la creazione artistica estemporanea, che lo portava a vantarsi di non aver mai improvvisato nemmeno nelle occasioni conviviali, si veda l'estratto della lettera a Chiarini del 17 marzo 1873, in G. CARDUCCI, *Poesie*, a cura di William Spaggiari, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 92, nn. 12-14.

⁶ *Da un carteggio inedito di Giosue Carducci*, prefazione di Antonio Messeri, Bologna - Rocca S. Casciano, Zanichelli - Cappelli, 1907, p. 18.

⁷ G. CARDUCCI, *Un giacobino in formazione*, *EN XVIII*, pp. 55-113. A lui è dedicato il saggio *La gioventù poetica di Giovanni Fantoni* (*O XIX*, pp. 187-246), che comprende due parti (*Un giacobino in formazione* [1889] e *Un poeta giacobino in formazione* [1899]), oltre che diverse pagine critiche e antologiche dei *Lirici del secolo XVIII* (1871).

⁸ G. CARDUCCI, *Il Veggente in solitudine di Gabriele Rossetti* (1894), *EN XVIII*, pp. 239-57: 252.

⁹ G. CARDUCCI, *Melica e lirica del Settecento. Gabriele Rossetti*, *O XIX*, p. 285.

¹⁰ *Ivi*, p. 290.

sticismo). In questo caso la liturgia celebrativa del canto-verso, con funzione di commento diretto alla storia o inno collettivo, è accolta come eloquente espressione di una letteratura civile. Tanto più che nella sua prefazione alla raccolta poetica del poeta vastese Carducci non aveva esitato a notare come nei ritratti ufficiali degli improvvisatori si insinuasse un'immagine deformata della loro arte, che proveniva sia dall'istintiva repulsione della cultura alta e dei letterati di professione sia dallo spirito agiografico dei loro sostenitori e compagni di rime.¹¹ Una censura estetica netta colpisce, invece, l'altra celebrità della poesia estemporanea tardo-settecentesca, Francesco Gianni, che, nella prefazione alle *Letture del Risorgimento italiano* (1896), è ricordato, in un passaggio ricco di espressionismo corrosivo e di ipotiposi che fa leva sugli attributi negativi, come una «specie di mulo nato dall'incrocio della giumenta Arcadia con l'onagro Ossianismo nelle frega dell'enfasi rivoluzionaria», come un «gobbo fremebondo», divenuto in Francia «curioso campione del cosmopolitismo pontificio trasteverino lustrato da pomice accademica»;¹² così giudicando quell'arte alla stregua di una stanca ripetizione di moduli retorici arcadici.¹³ Nella prefazione alla edizione dei *Canti e poemi* montiani Carducci rincarava ulteriormente il proprio attacco, distinguendo tra poesia estemporanea (romantica) e poesia da tavolino (neoclassica): nel caso del Gianni persino i consigli di Monti («che pure aveva improvvisato nei primi anni della sua carriera poetica e se n'era lodevolmente distolto per darsi ad un poetare più maturo e terso»),¹⁴ di abbracciare l'idioma latino e di abbandonare «quello strano suo Young»,¹⁵ non avrebbero mai potuto dirimere l'insanabile inferiorità di un testo raffinato e aperto alla contaminazione con la moderna poesia sepolcrale inglese, ma incapace di reggere il confronto con la lettura:

Era forse impossibile al Gianni il far tutto questo, perché la natura ha voluto fare di lui un portentoso poeta estemporaneo e non più; e ne sia prova che i suoi più bei pezzi sono quelli appunto che gli scaturirono sponta-

¹¹ Cfr. la *Prefazione a Poesie di Gabriele Rossetti, ordinate da G. Carducci*, Firenze, Barbèra, 1861, pp. III-LXVI.

¹² G. CARDUCCI, *Letture del Risorgimento italiano* (1749-1870), a cura di Marco Veglia, Bologna, Bononia University Press, 2006, p. 33.

¹³ Su Francesco Gianni, poeta e teorico della poesia estemporanea, e sul panorama letterario che lo circonda si veda ALESSANDRA DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1990; mentre, per un più recente compendio biografico-letterario, con commento dei testi, cfr. FRANCESCO GIANNI, *Poesie*, a cura di Andrea Scardicchio, Manziana, Vecchiarelli, 2010.

¹⁴ *Canti e poemi di Vincenzo Monti*, a cura di G. Carducci, Firenze, Barbèra, 1862, II, p. 73.

¹⁵ Ivi, p. 447.

neamente in quelli eccessi di delfica mania che gli erano tanto frequenti: laddove le sue poesie scritte a testa posata sono appena tollerabili.¹⁶

Ma la riflessione storiografica sulla poesia estemporanea risale per Carducci al saggio giovanile *Delle poesie toscane di messer Angelo Poliziano* (1865), dove «l'omerico giovinetto che innovava il linguaggio poetico d'Italia» viene considerato il precursore dell'idea romantica di arte-antistoria, come «parto estemporaneo» di un autore nato «senza genitori», al pari di una «driade dalla scorza di quercia»: ¹⁷ tutta l'argomentazione serviva a dimostrare come l'ispirazione fine a se stessa rischiasse di stravolgere l'arte letteraria, se dissociata dalla tecnica e dal senso della tradizione alta. A reggere questa prospettiva critica stava la dicotomia tra «poesia togata», fatta di disciplina, studio e recupero dei modelli classici, e «facile rima» e «scioperataggine» tipiche degli improvvisatori, per i quali musica, esercizio vocale, addestramento performativo ed esercizio mnemotecnico dovevano assecondare i gusti del pubblico, così come era avvenuto per alcuni arcadi settecenteschi, che cantavano «la morte d'un gatto o d'un cane» o solleticavano i «bassi genii» ¹⁸ dei lettori-spettatori con temi scurrili ed effimeri.

Da questo punto di vista, per Carducci, fedele alla disciplina classica della forma e al linguaggio storico della poesia, la condanna nei confronti dell'arte estemporanea quale dono apollineo è irrevocabile. Se da un lato la svalutazione critica della poesia estemporanea va, dunque, ricondotta entro un più generale «disegno riduttivo del genere romantico», che origina, nella sistemazione antologica e nelle sintesi biografiche, un «violento spostamento di prospettive»; ¹⁹ dall'altro nell'arte dell'improvvisazione, ammirata negli altri o praticata in prima persona, s'incontrano alcune conquiste del Carducci maestro, oratore, politico, polemista, giornalista e poeta in proprio. Meriterebbe difatti un approfondimento l'uso delle tecniche dell'improvvisazione nel Carducci professionista della parola, che andrebbero riscontrate nei carteggi, nei materiali delle lezioni universitarie, negli articoli giornalistici, nelle cronache e nei resoconti diretti o indiretti dei suoi interventi pubblici. In tutti questi ambiti comunicativi di pura oralità il suo "corpo a

¹⁶ Ivi, p. 73.

¹⁷ Poliziano, «poeta di mitologia viva e di classicismo elegante e fervido» e insieme improvvisatore, accompagnava la «dottrina della popolarità» e della spontaneità alla riflessione al «bagno freddo nella filologia» e nell'erudizione (G. CARDUCCI, *Dello svolgimento della letteratura nazionale, discorso terzo* [1874], in ID., *Studi letterari*, Livorno, Vigo, 1874, p. 98).

¹⁸ EN XVII, p. 373.

¹⁹ GIORGIO PETROCCHI, *Carducci critico e il Romanticismo*, in "Lettere italiane", 38 (1986), pp. 26-39: 38.

corpo” con i classici (sempre intesi come «modelli dinamici dell’arte della parola»),²⁰ con la storia, con l’attualità, con le occasioni, risulta sempre punteggiato da una grande letterarietà, da un filtro erudito, oltre che da «umori corrosivi che creano uno stile». ²¹ L’eloquenza carducciana si basava, com’è noto, su una frequentazione quasi epidermica con l’improvvisazione, ovvero su una tecnica compositiva per schizzi che partiva da un canovaccio per attingere alle conoscenze letterarie e all’abilità retorica: «se non erano improvvisi nel senso proprio della parola, i *suo*i discorsi erano detti sulla scorta di quell’appunto preso in fretta col lapis». ²² Allo stesso modo il Carducci professore, al pari del Carducci oratore, «sapeva anche, a tempo e luogo, improvvisare». ²³ Questo metodo pedagogico, fondato su lampi retorici e conquiste erudite, è confermato nel racconto di un allievo, Giovanni Zibordi:

Le sue lezioni avevano tutti i pregi dell’improvvisazione, e del suo contrario. Se per improvvisare s’intende venire a scuola senza un piano di lezione, parlare a vanvera, aprire un libro a caso e leggere qualche pagina commentando “ex abrupto”, far digressioni oziose, buttar fuori giudizi monchi, impressioni superficiali, nulla più di questo era alieno da lui. ²⁴

Soprattutto nella linea di «lavoro fervido, incessante, presente nella mente»²⁵ del professore-poeta, l’improvvisazione può essere ricondotta alla sua connotazione risorgimentale, quale repertorio memorizzato di modelli letterari e insieme riproduzione del dato naturale, del contingente, dello spunto politico. Nelle «*Risorse*» di San Miniato al Tedesco (1883) è lo stesso Carducci a ricordare il proprio noviziato poetico all’insegna di un’attitudine alla trascrizione immediata di parole e versi e alla successiva revisione degli spunti iniziali (siano essi moti interiori o occasioni):

Le poesie, massime allora, io le faceva proprio per me: per me era de’ rarissimi piaceri della mia gioventù gittare a pezzi e brani in furia il

²⁰ MARINO BIONDI, *Giosue Carducci, la “scuola” carducciana e Giovanni Pascoli*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 2003, XI. *La critica letteraria dal Due al Novecento*, p. 772.

²¹ Ivi, pp. 771-72.

²² *O XIX*, p. 307.

²³ GIOVANNI NATALI, *I giorni e le opere di Giosue Carducci*, Roma, Signorelli, 1935, p. 168.

²⁴ GIOVANNI ZIBORDI, *Carducci come io lo vidi*, Milano, Bietti, 1936, p. 26; cui si aggiunge l’invettiva del letterato-polemista, che «nascendo nel pieno del petto, gonfia di magnanimi sdegni, splendida dell’incomparabile eloquenza dell’improvvisazione, fluiva rovente come metallo in fusione» (p. 20).

²⁵ Ivi, p. 30.

mio pensiero o il sentimento nella materia della lingua e nei canali del verso, formarlo in abbozzo e poi prendermelo su di quando in quando, e darvi della lima e della stecca dentro e addosso rabbiosamente.²⁶

Ma l'attitudine letteraria di Carducci – beffardamente definito da Baldacci l'«ultimo dei poeti estemporanei»,²⁷ specularmente al Regaldi carducciano, già additato come l'«ultimo dei trovatori» uscito dalla «covata romantica» –,²⁸ lo porterà a ripudiare sia il metodo compositivo sia il modo romantico di intendere le rime, come ben vide Luigi Russo:

Il poeta estemporaneo e romantico, quello a cui lui doveva irridere nella poesia *Congedo*, il fantasista che va col naso sempre all'aria dietro agli angeli e ai rondoni, è definitivamente sepolto da questo Carducci giovane. Il Carducci poeta non è un semplice ispirato, egli è un artista consapevole della sua arte in tutte le sue forme più minute.²⁹

Nessuno scioglimento univoco sulla questione dell'improvvisazione poetica si ritrova nell'antologia dei *Lirici del secolo XVIII* (1871), dove si alternano i ritratti sfaccettati della bolognese Veronica Cantelli Tagliazucchi «a Roma improvvisatrice, a Dresda pittrice e a Berlino poetessa»³⁰ (pubblicava le proprie rime con il nome di Oriana Ecalidea), del padovano Giovanni Sibiliato, del «duca improvvisatore» e «campione dell'istrionia nobile italiana»³¹ Gaspare Mollo e, infine, quello più ampio di Metastasio (poi ripreso nel cammeo storico-biografico del 1882), dove l'attenzione del critico si focalizzava sulla conversione poetica «dell'improvvisatore trasteverino, dell'abatino adottato del professor calabrese [...], del poeta di teatro mantenuto da una cantante, nel poeta dell'alta nobiltà austriaca-italiana».³² Giudizi tra loro disomogenei investono il giovane Parini «nobile e plaudito improvvisatore»,³³ il «sarto improvvisatore» Francesco Gianni, e gli improvvisatori arcadi (che combinano «sconcezze bacciate con versi strani») e che attingono ad un repertorio

²⁶ O IV, p. 35.

²⁷ LUIGI BALDACCII, *Introduzione a G. CARDUCCI, Poesie scelte*, Milano, Mondadori, 1974, p. XIX.

²⁸ *EN XIX*, p. 139.

²⁹ RUSSO, *Carducci senza retorica*, p. 132.

³⁰ O XI, p. 310.

³¹ O XVI, p. 153.

³² G. CARDUCCI, *Melica e lirica del Settecento con altri studi di varia letteratura*, S, II, p. 131.

³³ O XV, p. 326.

basso, tipico del «buono stomaco degli improvvisatori popolari».³⁴ Se vi traspare l'aprioristica preclusione di Carducci critico nei confronti del canone settecentesco della poesia estemporanea (ancora ostaggio della ispirazione arcadico-pastorale), diverso è il discorso per quella ottocentesca, che si proponeva come veicolo di diffusione degli ideali politico-risorgimentali, seppur accompagnata dall'idea latente che essa rappresentasse una «peregrina dote»³⁵ (per usare le parole dell'improvvisatrice patriota Giannina Milli) del genio italiano. Da rifiutare, per Carducci, era proprio l'idea di un'apparente naturale inclinazione del poeta italiano alla poesia estemporanea, che nascondeva una retrocessione alla naturalità e dunque assecondava uno stereotipo culturale negativo elaborato fuori dai confini.³⁶ La poesia estemporanea come genere artificiale, codificato cioè soprattutto dal pubblico straniero (poco attento al diletterantismo verboso e approssimativo dei generi popolari e invece colpito dal carattere istrionico assunto a segno di identità nazionale), rimaneva infatti uno dei più tenaci pregiudizi storici da sconfiggere per chi, come Carducci, mirava a farsi interprete della civiltà nazionale. L'anomalia più comprensibile riguardava, quindi, i rapporti tra poesia popolare e poesia accademica, sorrette entrambe dal sentimento popolare e dall'elemento affettivo-fantastico (quest'ultimo definito negli *Studi su Giuseppe Parini* «vivaio della poesia o spontanea o riflessa»³⁷). A proposito del Parini minore il critico suggeriva come l'arte estemporanea potesse nascondere un inganno, perché gli *improvvisi*, suggeriti dal pubblico, spesso venivano concordati prima durante un «amichevole incontro», rendendo così l'accademia poetica una vera mistificazione ad uso degli spettatori:

³⁴ Questi ultimi giudizi, che ricorrono per la poesia popolare dal XVI al XIX secolo, comprendono sia un dato qualitativo sia un dato ambientale. Cfr. *Musica e poesia nel mondo elegante italiano secolo XIV*, in *Studi letterari*, p. 361 (EN IX, pp. 295-388).

³⁵ «C'invidian gli stranier sì peregrina / Dote, e nel fango tu gittar la vuoi? / E scendi a dubitar se la divina / Fiamma sussista, e se si alberghi in noi?», recitano i versi di GIANNINA MILLI, *A Pietro Giordani sopra il suo scritto sullo Sgricci*, in EAD., *Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1862, I, p. XXI.

³⁶ In tal senso si può ricordare che Foscolo, per contrastare questa mitologia (diffusa dalla *Corinne* e dalla pubblicistica europea del *Grand Tour*), improvvisò in lingua inglese per mostrare come fosse il talento del poeta, e non i fattori geografici, a determinare l'inclinazione ai versi estemporanei. Sarebbe utile approfondire alcuni legami critici che restano ancora vaghi ed inesplorati: per esempio, Carducci aveva letto la *Storia della poesia estemporanea* di Adele Vitagliano, pubblicata nel 1905? Ne aveva avuto contezza o ne aveva mai discusso il paradigma storiografico? Sulla sistemazione storiografica del fenomeno si veda ANDREA SCARDICCHIO, *Il canone della poesia ottocentesca e la poesia estemporanea*, in *Il canone e la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2002, II, pp. 443-52.

³⁷ O XIII, p. 130.

Quando giungeva in una città un vate improvvisatore l'argomento e gli argomenti da assegnarsi prima erano materia a grave discussione, poi s'incaricava un poeta già rinomato di proporli egli con versi meditati all'aspettante improvvisatore.³⁸

Nei *Levia Gravia* era l'istrionismo dei poeti (definito un'«arte disinteressata di delineare fantasmi superiori o interiori simmetricamente nella parola armonica e pura»),³⁹ nonché la correlata immagine del verseggiatore, cantastorie di piazze e buffone, a distogliere la poesia popolare dalla sua vera missione, dando vita ad uno stereotipo nazionale.⁴⁰ Per Carducci la poesia non doveva insomma farsi ricettacolo di fantasmi perché, come scriverà in *Critica e arte*, essa «non è più né produzione naturale e spontanea del popolo né elemento e fattore necessario d'incivilimento, ma è un gran bel sogno estetico di tutta la società».⁴¹ Il giudizio negativo sulla poesia estemporanea risultava, invece, mitigato laddove quest'ultima funzionava da palestra giovanile per l'addestramento ai repertori classici, all'uso della memoria, della voce, del gesto: in *Melica e lirica del Settecento* si coglie così la parabola evolutiva dei poeti arcadi, «da principio improvvisatori» e «laboriosi compositori da ultimo».⁴² Con ciò Carducci sottolineava come la scrittura all'improvviso nascesse dalla registrazione della memoria instabile e non ripetibile dell'evento, per poi convertirsi, tramite lo studio e l'applicazione assidua, in poesia.

Tale dovette essere il percorso delle «poesie da brindisi» di Carducci, poesie d'ispirazione petrarchesca-metastasiana, originate da un'occasione conviviale o da un intento commemorativo, come il sonetto *A Mazzini* (datato 11 febbraio 1872), che, secondo Severino Ferrari sarebbe stato scritto una domenica mattina del maggio 1870, durante una seduta della Deputazione di Storia Patria. La genesi del componimento sembra, invece, smentita a posteriori da una lettera a Charini del 17 marzo 1873, dove l'autore affermava che «il sonetto, benché scritto in men di dire,

³⁸ Ivi, p. 326.

³⁹ G. CARDUCCI, *Confessioni e battaglie*, a cura di Mario Saccenti, Modena, Mucchi, 2001, p. 123.

⁴⁰ Tanto che, in base al medesimo pregiudizio culturale, per il popolo italiano (che «mirava con mente fredda all'utile e godibile immediatamente») il poeta rimaneva «un che di mezzo tra il buffone delle antiche corti e il pazzo melanconico dei romanzi sentimentali»: «l'idea che dell'individuo verseggiatore si fa il popolo italiano è sempre quella del poeta delle compagnie comiche d'una volta, o de' vecchi cantastorie che una volta annoiavano di lor nasali declamazioni accompagnate da un infernale segar di violino le piazze i ponti ed i porti rallegrati dal sole» (*EN XXIV*, pp. 123-24).

⁴¹ *Confessioni e battaglie*, p. 220.

⁴² *Poeti erotici del secolo XVIII*, a cura di Giosue Carducci, Firenze, Barbèra, 1868, p. XXI.

non è improvvisato; perché pensato, e io non improvviso mai né pure un emistichio». ⁴³ Carducci mirava, in tal modo, a difendere la sua poesia dal falso mito dell'arte immediata, dell'arte-passione, rimarcando la necessità del filtro dell'erudizione, della conoscenza dei repertori letterari persino per questa sua eterogenea produzione (brindisi satanico, brindisi funebre, brindisi della libertà), ⁴⁴ scaturita da occasioni, anniversari e auto-celebrazioni. L'arte all'impronto, benché estranea alla formazione e al gusto del critico-poeta «esuberante e leonino», ⁴⁵ che si confronta con lo studio dei modelli classici, sembra comunque far breccia nella sua sensibilità di spettatore, laddove essa riporti alla traccia dei modelli alti, divulgandoli o riattualizzandoli in un circuito di fruizione orale.

Per Carducci poeta, critico e storiografo la poesia estemporanea rappresentava, insomma, un campo di studio problematico, dove si riversavano – a seconda della lente d'indagine applicata, delle strategie editoriali o delle ragioni storiografiche maggiori – palinodie, invettive, agnizioni, “faville” critiche: trascorrono così insieme gli strali nei confronti del talento letterario effimero e mercenario, che si sottraeva al giudizio meditato consentito dalla lettura. Di qui la prossimità alla figura pubblica dell'oratore-declamatore militante, l'ammirazione per i generi irregolari della letteratura (poesia erotica, poesia estemporanea), la scoperta, infine, dell'improvvisazione come noviziato poetico dei maggiori autori del Settecento (Alfieri, Parini e altri arcadi fra cui Paolo Rolli, «emulo di Metastasio nei certami accademici e nelle improvvisazioni»), ⁴⁶ o come ispirazione centrale – *instant poetry* e racconto in presa diretta della storia nazionale e della vita civile – del nucleo più maturo e integralista, politicamente impegnato, dei letterati giacobini e risorgimentali, che insieme furono uomini di scena, uomini di libro e soldati-patrioti. Sembrano infatti convivere nel Carducci polemistista-

⁴³ EN VII, pp. 106-107.

⁴⁴ Tra i testi indicativi di un Carducci trascrittore di se stesso, incline perciò ad un giocoso confronto tra spunti improvvisati e parti meditate, va annoverato il celebre inno *A Satana*, un brindisi scritto per sfogo improvviso (durante lo studio sul Poliziano) in una notte di settembre del 1863, mentre le ultime sei quartine furono aggiunte nel novembre 1865. Persino per il *Satana* vale un principio di consapevolezza che parte, tuttavia, dal nucleo dell'improvvisazione («non mai una chitarronata [salvo cinque o sei strofe] mi uscì dalle mani tanto volgare»), come si legge in EN XXIV, pp. 142-43. Non diverso iter compositivo dovette avere il discorso *Per la morte di Giuseppe Garibaldi* (O VIII, pp. 441-57), improvvisato nel teatro Brunetti di Bologna il 4 giugno 1882 – a qualche giorno di distanza della morte dell'eroe risorgimentale – e poi ricomposto a memoria e su note ricavate da allievi presenti e dalle cronache giornalistiche.

⁴⁵ *Carducci e l'identità italiana*, a cura di Annamaria Andreoli, Roma, Biblioteca di via del Senato, 2007, p. 19.

⁴⁶ *Poeti erotici del secolo XVIII*, p. XXVII.

pugilatore, prosatore e cronista culturale, autoesegeta e poeta in proprio, due differenti lenti critiche riferite alla poesia estemporanea: una prima, deformata dall'eccesso agiografico degli improvvisatori, dalla avversione al "furore poetico" e all'arte-antistoria, che lo porta, lungo la scia di un storicismo di lunga durata, al rifiuto o alla marginalizzazione della produzione in ottava rima (avvalorando, in tal modo, la contrapposizione tra poesia "naturale" – «senza ordine né metodo né disciplina di lavoro», dominata dall'ispirazione e da un talento effimero e mercenario – e poesia "togata", consapevole della tradizione in cui s'iscrive, che si fonda invece sullo studio, sul sapere tecnico e sul mestiere); una seconda che, mitigata invece da una sensibilità culturale *in progress*, dall'idea di poesia civile come commento diretto della storia o dal riconoscimento dell'improvvisazione come ottimo apprendistato letterario, riflette uno sguardo meno ipostatizzato, capace persino di ribaltare alcuni stereotipi storiografici (come nel caso degli "improvvisi" scientifici di Regaldi, di quelli patriottici del primo Rossetti e, non da ultimo, delle stesse "poesie da brindisi" e delle lezioni universitarie), che qualifica la sua straordinaria attitudine di censore, di oratore e pugnace esegeta della civiltà letteraria nazionale.

Se esiste un "Carducci contemporaneo" – come hanno messo in luce molti interventi che si sono succeduti al Convegno, raccolti in questo volume – esiste insomma, pur con i limiti qui evidenziati, anche un "Carducci estemporaneo", che ai versi improvvisi si avvicinò nel suo apprendistato creativo e nel suo magistero critico, risolvendo in una condanna estetica uno sguardo assai più stratificato, risultato di ritrattazioni, di mancate sintesi storiche e di riflessioni continuate su un genere e su una prassi artistica tuttavia riguardati come "tradizione vivente", ossia come un tesoro di conoscenze, di forme e tecniche da accostare allo studio tradizionale dei classici.

«VERAMENTE E BELLE E UTILI E CIVILI»:
CARDUCCI E LE *POESIE* (1861)
DI GABRIELE ROSSETTI

Andrea Bontempo

1. *La collaborazione Carducci-Barbèra*

Possiamo solo immaginare la curiosità e lo stupore misti a lecito scetticismo che dovette provare l'editore Gaspero Barbèra¹ dopo la lettura di una missiva a lui indirizzata agli inizi di ottobre del 1857:

Egregio Signor Barbèra, Ho l'onore di proporle una edizione di tutte le opere italiane di messer Angelo Poliziano. La quale mi offro io a curare, con aggiunta di alcuni discorsi miei e di alcune note a quelle del professor Vincenzo Nannucci, e con ristampa di alcune poche poesie non pubblicate nelle Raccolte del Carli, del Moro, del Silvestri e delle lettere pubblicate dal Roscoe nella *Vita del Magnifico Lorenzo de' Medici* e d'altro che si potesse trovare. Anco, riscontrerei le cose già pubblicate su le antiche edizioni e su i codici. Compirei il lavoro entro il giugno del prossimo 1858. Di ricompensa chiederei lire 300. La riverisco. Ossequiosissimo.²

L'autore della lettera era il ventiduenne Giosuè Carducci, fresco dottore in filosofia e filologia, reduce dalla sconcertante esperienza di insegnamento a San Miniato e dalla pubblicazione delle sue *Rime*. Il lavoro

¹ Su Gaspero Barbèra (1818-1880) si vedano le sue *Memorie di un editore (1818-1880)*, Firenze, Barbèra, 1883, pregevoli anche per la forma letteraria, con una prefazione dei figli Piero e Luigi, una commossa nota, un epistolario e un catalogo per ordine cronologico delle edizioni. Per un catalogo più dettagliato cfr. *Annali bibliografici e catalogo ragionato delle edizioni di Barbèra, Bianchi e Comp. e di G. Barbèra (1854-1880)*, Firenze, Barbèra, 1904.

² L I, pp. 276-77.

proposto era arduo ma Carducci era ben determinato e cosciente delle proprie capacità,³ così la collaborazione tra lui e il Barbèra venne avviata:

Al Barbèra quel giovane era sembrato «diverso da tutti gli altri: un essere strano e prodigioso». «Gaspere Barbèra – ricordava a sua volta il Carducci in una pagina luminosa di onestà e di dignità – aveva avviata una bibliotechina, come dicevano i fiorentini (che diminuiscono tutto), di classici; e ne offerse di lavorargli. Io dovevo curare la correzione filologica e tipografica del testo, annotare dove occorresse, fare le prefazioni: egli mi dava cento lire toscane per tomo. Era giusto: il nome mio non aggiungeva pregio o curiosità ai volumetti, i quali andavano da sé per la novità del formato e la bellezza della stampa. Neanche uno straccio d'annuncio in qualche giornale. Potevo tirar via come moltissimi mi consigliavano, e cavarmela con due paginette di prefazione. Avrei guadagnato più presto e di più. Io no. La vocazione che mi sentivo a scrivere volli consacrare con la ostinazione a dover fare sempre meglio o almeno il più che io potessi».⁴

La «bibliotechina» a cui accenna Carducci altro non era che la «Collezione Diamante» del Barbèra, una collana di classici stampati in 48° (mm. 65x102), dei veri e propri gioiellini tipografici.⁵ E quell'«essere strano e prodigioso» che era il giovane poeta maremmano diede davvero il meglio di sé, sobbarcandosi «una mole di lavoro che, assunta in alternativa all'insegnamento e recata rapidamente a termine, si tradusse in un intenso confronto critico con autori di varia collocazione storico-culturale»,⁶ rivelandosi inoltre un curatore ineccepibile, dalla scelta dei testi alla stesura delle prefazioni, dando così inizio a «quel nuovo me-

³ Conscio delle proprie capacità e ben avviato in questo progetto il Carducci doveva esserlo per davvero se l'11 ottobre 1857, solo una settimana dopo la lettera al Barbèra, scrisse così a Narciso Feliciano Pelosini: «A San Miniato ho dato le dimissioni: quassù lavoro di edizioni ho trovato: cerco ora lezioni. Per Barbèra, ricercato io non ricercante, debbo fare tutte le opere italiane del Poliziano, in un volume; innanzi, un discorso mio della vita e dei tempi di Angelo Poliziano; e una prefazione storica ed estetica tanto alla *Giostra* quanto all'*Orfeo* ed alle *Rime*. A ogni cosa commento consistente nel provare e mostrare quanto il Poliziano ha preso da greci latini e toscani, e come ha preso» (ivi, pp. 278-79).

⁴ MARIO BIAGINI, *Giosue Carducci. Biografia critica*, Milano, Mursia, 1976, p. 86.

⁵ «Diamante è il nome di uno dei più piccoli caratteri tipografici, e fu perciò scelto, con felice trapasso, a significare un formato dei più minuscoli» (BARBÈRA, *Memorie*, p. 127). La collana fu inaugurata nel 1856 con un'edizione della *Commedia* di Dante, a cui seguirono le *Rime* di Petrarca e la *Gerusalemme liberata* di Tasso. Ricorda a tal proposito Barbèra: «Così nacque la Collezione Diamante, che mi fruttò molti elogi e in pari tempo molti guadagni. Gli elogi si riferivano alla scelta delle opere stampate in quella, ed al modo col quale venivano stampate. [...] Non sarebbe agevole descrivere il fanatismo, che produsse in Italia e fuori questa Collezione, che dai più si comprava come un trastullo, un ninnolo da tenere o da regalare» (ivi, pp. 127-28).

⁶ GUIDO CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, Padova - Milano, Piccin - Vallardi, 1994, p. 12.

todo di critica letteraria, storico ed estetico ad un tempo, del quale doveva indi a poco assurgere maestro a tutti, e maestro sommo». ⁷ Nel 1858 videro la luce, nell'ordine: *Satire e poesie minori di Vittorio Alfieri*; *La Secchia rapita e l'Oceano di Alessandro Tassoni*; *Poesie di Giuseppe Parini*; *Le poesie liriche di Vincenzo Monti*. Si può notare l'assenza di quel Poliziano promesso per il giugno dello stesso anno, ma evidentemente l'impresa richiese più tempo del previsto: *Le Stanze l'Orfeo e le Rime di messer Angelo Ambrogini Poliziano rivedute su i codici e su le antiche stampe e illustrate con annotazioni di varii e nuove da Giosuè Carducci* uscirono per la «Collezione Gialla» del Barbèra solo nel 1863; ma ne valse la pena se a detta di Barbèra la prefazione di Carducci al volume era «la prosa più perfetta che egli abbia mai scritto». ⁸ Nel frattempo nel 1859 erano stati pubblicati: *Del principe e delle lettere, con altre prose di Vittorio Alfieri*, *Poesie di Lorenzo de' Medici*, *Poesie di Giuseppe Giusti con un discorso sulla vita e sulle opere dell'autore*, tutti «volumetti agili, di grande fortuna», ⁹ a cui fecero seguito, nel 1860, le *Satire, odi e lettere di Salvator Rosa* e la seconda edizione, accresciuta di due componimenti, delle *Poesie* del Giusti. Questa prolifica collaborazione «fu una fortuna per il Carducci e per il Barbèra. Il Carducci ebbe modo di indirizzare a un fine determinato e proseguire i suoi studi letterari, ritraendone un lucro, benché piccolo, a lui prezioso; il Barbèra fece lauti guadagni, che diedero stabilità alla sua casa, e gli permisero di allargare la sua industria con vantaggio della cultura». ¹⁰ Su tale sodalizio sono state formulate da Roberto Tisconi due osservazioni assai rilevanti per comprendere il *modus operandi* del primo Carducci critico:

Ora, due fatti colpiscono nella vicenda di questa collaborazione alla «Diamante». Il primo è che Carducci vi pubblicò quasi soltanto poesia. [...] Ancora nel '69 scriverà al Barbèra: «Della Diamante, riserbi quanto più puoi i poeti a me. Tempo fa il Mussafia, professore di letterature neolatine a Vienna, mi scriveva che se io seguito a mettere insieme delle prefazioni come parecchie di quelle che ho premesse a certi volumi della collezione Barbèra, nessuna nazione avrebbe avuto una storia della sua lirica così compiuta e originale come l'italiana. E a punto per questo ho caro che mi riserbi più poeti che puoi. I maggiori, su i quali in fondo c'è da dir poco di nuovo, son fatti, ed è bene: restano i minori che classati convenientemente, rimessi in arnese e saputi

⁷ GIUSEPPE CHIARINI, *Memorie della vita di Giosue Carducci raccolte da un amico*, Firenze, Barbèra, 1903, p. 113.

⁸ BARBÈRA, *Memorie di un editore*, p. 198.

⁹ BIAGINI, *Giosue Carducci*, p. 103.

¹⁰ CHIARINI, *Memorie della vita di Giosue Carducci*, p. 113.

presentare, posson far l'effetto di esser persone nuove e di maggior levatura che non si credeva». L'altro fatto notevole è che gran parte dei volumi curati da Carducci non presenta note esegetiche. [...] Si direbbe che Carducci provasse una sorta di scrupolo, o disagio a frapporti fra il testo e il lettore nella continuità di un commento. [...] Poté forse agire in Carducci l'avversione per certo, come dire, personalismo o protagonismo esegetico che aveva cominciato a prender piede sulla scorta di esempi autorevoli e fortunati come quello del Tommaseo sponitore della *Commedia* [...]. E tornando alla collezione «Diamante», Carducci le note le metteva di suo quando proprio non ne poteva a meno: come fu nel caso delle opere del Rosa. Scrivendone al Barbèra, nel maggio '60, adduceva a cagione dell'indugio nella consegna «quelle maledettissime note illustrative, nelle quali il Salvini, malgrado la grande apparenza e la nomèa di erudito, non avea fatto nulla»; aggiungendo: «d'altra parte non potevasi tralasciare una illustrazione né farla a mezzo; perché Salvator Rosa, senza un buon comento, è più difficile di un poeta latino». Ma appena poteva, si affidava alla tradizione esegetica esistente: come avviene nel caso del volume dedicato al Tassoni, dove, oltre alle note dell'autore medesimo, quasi tutte le altre che si leggono sono scelte e compendiate da quelle del Barotti. E così si sarebbe regolato anche per il lavoro maggiore di quegli anni, il Poliziano volgare.¹¹

Tenendo conto anche di questi criteri ecdotici possiamo dunque intuire quanto la scelta degli autori e dei testi da pubblicare nella «Diamante» fosse già di per sé sintomatica e peculiare giacché «rispondeva chiaramente a finalità politiche che il particolare momento storico [...] quasi di necessità imponeva; non si può tuttavia affermare che essa fosse il frutto di una visione meramente propagandistica: l'urgenza pa-

¹¹ ROBERTO TISSONI, *Carducci umanista: l'arte del commento*, in *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosuè Carducci*. Atti del Convegno di Bologna, 11-13 ottobre 1985, a cura di Mario Saccenti, con la collaborazione di Maria Grazia Accorsi, Elisabetta Graziosi, Anna Luce Lenzi, Anna Zambelli, Padova, Antenore, 1988, pp. 62-67. Ovviamente, oltre alle opere citate, Tissoni fa riferimento a tutte le pubblicazioni per la «Diamante» curate da Carducci, delle quali citiamo qui sommariamente i titoli rimanenti, ristampe escluse: *Poesie di Gabriele Rossetti* (1861); *Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV, Canti e poemi di Vincenzo Monti* (1862); *Di T. Lucrezio Caro Della natura delle cose. Libri VI volgarizzati da Alessandro Marchetti, aggiunte alcune rime e lettere del volgarizzatore* (1864); *Tragedie, drammi e cantate di Vincenzo Monti, con appendice di versi inediti o rari* (1865); *Poeti erotici del secolo XVIII* (1868); *Versioni poetiche di Vincenzo Monti, con giunta di cose rare o inedite* (1869); *Lirici del secolo XVIII* (1871); *Satire, Rime e Lettere scelte di Benedetto Menzini* (1874). Infine, è interessante ricordare che sempre presso Barbèra Carducci pubblicò, con il «nome di guerra» di Enotrio Romano, le sue *Poesie* (1871; 1875; 1878) e le *Primavere elleniche* (1872). Per uno studio complessivo sul Carducci editore di classici cfr. STEFANO PAVARINI, *Carducci editore e commentatore di classici*, in *Come parlano i classici. Presenza e influenza dei classici nella modernità*. Atti del Convegno internazionale di Napoli (26-29 ottobre 2009), Roma, Salerno, 2011, pp. 555-69.

trionfante non inibiva, in sostanza, una cosciente rimeditazione della storia e della cultura italiana in una prospettiva che ne esaltasse gli intimi contenuti di civiltà».¹²

Ma il vero valore aggiunto che Carducci conferiva ai volumetti della «Diamante» erano le sue prefazioni, il cui taglio critico «volto ad evidenziare il testo letterario quale documento storico-civile e quale prodotto dello spirito nazionale, risente ampiamente delle tendenze storiografiche risorgimentali; ma l'esercizio della scrittura poetica e l'intento sperimentale che lo guida inducono nel giovane critico anche una viva sensibilità per gli aspetti evolutivi delle individualità artistiche, considerate in rapporto agli orientamenti stilistici del periodo in cui esse operarono e alle "scuole" che ne influenzarono l'attività».¹³ Tra tutte, l'ampia introduzione alle *Poesie* di Giuseppe Giusti è quella che risalta maggiormente, vuoi per l'affetto sincero e l'ammirazione di Carducci per il compatriota toscano che traspaiono in molti luoghi del testo, vuoi per l'appassionato racconto delle vicende accadute in Italia tra il 1845 e il 1848, «causa e ragione e circostanze alla poesia del nostro autore».¹⁴

¹² MARIO CIMINI, *Il Rossetti "cantabile" di Giosuè Carducci, in Gabriele Rossetti a 150 anni dalla morte*. Atti del Convegno internazionale di studi (Vasto, 29-30 aprile 2004), a cura di Gianni Oliva, Napoli, Loffredo, 2004, p. 157.

¹³ CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, pp. 12-13. A riprova del loro valore, molte prefazioni ai volumetti della «Diamante» vennero poi riprodotte in *Il libro delle prefazioni di Giosuè Carducci* (Città di Castello, Lapi, 1888). Una consultazione più agevole può essere fatta in *EN VI*, dove troviamo alcune tra le prefazioni migliori: *Cino da Pistoia ed altri rimatori del secolo XIV* (pp. 1-63); *Lorenzo de' Medici* (pp. 103-52); *Alessandro Tassoni* (pp. 205-37); *Salvator Rosa* (pp. 239-307); *Alessandro Marchetti* (pp. 309-68); *Di alcune delle opere minori di Vittorio Alfieri* (pp. 369-97).

¹⁴ *O II*, p. 305. A giudizio di chi scrive vale la pena riportare una delle pagine più belle della prefazione, in cui possiamo avvertire tutta la partecipazione emotiva di Carducci nel rappresentare la forza e la bellezza insieme delle poesie satiriche del Giusti, così amate dal popolo toscano, e soprattutto nel rievocare il proprio piccolo ma intenso contributo alla loro divulgazione clandestina, quasi come se egli avesse assolto in questo modo a un dovere patriottico-civile: «In fine, quel che sopravviveva del mondo vecchio, quello che di limaccioso portava nella sua rapina il torrente del nuovo, quello che nella nostra natura era dalla servitù lunga viziato e abbiosciato, tutto Giuseppe Giusti frantumò e decompose colla forza dissolutrice del suo sorriso, o rinnovellò e ricredò colla virtù vivificante dell'ira e della tristezza. [...] E in ogni sua scrittura mirò al popolo; al popolo, del quale egli studiò e amò le semplici virtù, il sentimento forte e vivace; e più che non facesse mai alcun tributo l'onore, mostrando quanto di vita vera e paesana mantenesse egli, solo rimasto italiano nell'inforiarsi degli altri ordini, benché da preti indegni e dalle polizie abiettato, co' l'rapirgli di bocca e trarre per le stampe in conspetto d'Europa quella lingua stupenda, a cui non so quale altra per efficacia sia da paragonare. [...] E ben presto queste poesie, comprese e cercate dal popolo, corsero, ancor manoscritte, la ridente valle dell'Arno, le selve de' monti pistoiesi e le pianure del litorale pisano. Gli amici se le passavano con geloso amore tra loro, s'ingegnavano i padri di non vederle in mano ai figliuoli: si leggevano a veglia nelle serate del verno, si leggevano all'ombra dei castagni nelle belle giornate di primavera. Chi scrive, si ricorda che poco più che fanciullo era strappato a

2. L'edizione delle "Poesie" (1861) di Gabriele Rossetti

Pur ricevendo adeguati compensi dal Barbèra per le edizioni della «Diamante» da lui curate, Carducci aveva necessariamente bisogno di un'altra fonte di reddito per mantenere la propria famiglia, e così nell'anno scolastico 1859-60 ritornò a insegnare: professore di latino e greco, poi di italiano, al liceo «Niccolò Forteguerra» di Pistoia. In cuor suo Carducci aspirava però alla cattedra di lingua e letteratura greca nel liceo di Firenze, città a lui così cara per svariati motivi¹⁵ (non ultimo il suo impiego presso il Barbèra), e decise allora di esprimere tale richiesta all'allora ministro dell'Istruzione, Terenzio Mamiani, in una lettera dell'11 agosto 1860.¹⁶ Ma nel giro di una sola settimana le vicende presero una svolta inaspettata e provvidenziale: Mamiani propose a Carducci, con lettera del 18 agosto 1860, la cattedra di eloquenza italiana nell'Università di Bologna, a seguito della rinuncia di Giovanni Prati;¹⁷ una nomina lungimirante dato che il giovane intellettuale toscano, appena venticinquenne, era quasi del tutto sconosciuto fuori dai suoi confini.¹⁸ Il ministro era stato convinto soprattutto dalla lettura delle *Rime*,¹⁹ del "Poliziano", il periodico letterario fondato e diretto da

furia per botteghe di sarti e legnaioli a commentarle e trascriverle, in un paesetto assai lungi dalle nostre città» (ivi, pp. 338-40). Per gli eredi Barbèra questa prefazione di Carducci «rivelò la maturità e modernità della sua critica letteraria, e avrebbe dovuto fin d'allora far accorta l'Italia che essa aveva già in quel giovane un prosatore, in attesa di scoprire in lui un poeta; ma allora pochi, in Toscana, fecero attenzione al Carducci, e furon grati a Gaspero Barbèra che a quel giovane di 24 anni porgeva occasione di addimostrarsi» (*Annali bibliografici*, p. 59).

¹⁵ Cfr. *L II*, pp. 124-25. Un passo in particolare sembra quasi una confessione poetica: «Null'altro parmi di avverti a dire se non che tu [Giuseppe Chiarini] mi faccia rivenire a Firenze, sì che io torni nelle mie Biblioteche e a passeggiare lung'Arno con te. Oramai nel mondo io non son buon ad altro che a stare in biblioteca: perché dunque mi vogliono più a lungo distornare dal vero ed unico solo fine della mia vita? Questa è crudeltà, questo è un inferno in via economica. Oh i codici; i codici del Poliziano e dei poeti antichi in Riccardiana! Io li veggio: io li veggio: io li rivoglio» (ivi, p. 125).

¹⁶ Ivi, pp. 126-27.

¹⁷ Ivi, p. 130. Mamiani promise inoltre a Carducci che se l'Università di Firenze fosse stata dichiarata governativa egli lo avrebbe fatto ri-trasferire nella sua amata città; un evento che non si verificò mai, dato che Carducci rimase in carica all'Università di Bologna fino al 1904, l'anno in cui fu costretto ad abbandonare l'insegnamento per motivi di salute e a lasciare il posto al suo ex-allievo Giovanni Pascoli.

¹⁸ La stima di Mamiani per Carducci era comunque consolidata da tempo: da una lettera del 21 marzo 1860 apprendiamo che il ministro gli aveva offerto una cattedra in un liceo del Piemonte o della Lombardia. Tale offerta fu cortesemente declinata per motivi finanziari e familiari da Carducci, il quale si rendeva però disponibile al trasferimento in una qualsiasi Università del Regno per insegnare eloquenza o letteratura italiana (*L II*, pp. 64-65).

¹⁹ Di cui egli era inoltre uno dei sei dedicatari, oltre che il destinatario di un sonetto.

Carducci,²⁰ e dei volumetti della «Collezione Diamante». La risposta positiva ed entusiasta di Carducci non si fece attendere²¹ e il 27 novembre il novello accademico pronunciò la sua prolusione, una ripresa di un articolo apparso sui primi due fascicoli del «Poliziano» che tuttavia, ampliata notevolmente, andò poi a comporre i cinque discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale* (1874). Per il resto «l'anno accademico non lo preoccupava affatto: due lezioni la settimana di tre quarti d'ora a un pubblico di dilettanti: povera gente che si rifugiava all'università per ripararsi dal freddo e dall'ozio [...]. Il 18 dicembre fece la prima lezione del corso: *Sulle origini della cultura italiana e sulla letteratura patria nel secolo XIII*».²²

L'insegnamento universitario, peraltro poco impegnativo dato l'esiguo numero di studenti, non affievolì minimamente l'attività critica e saggistica di Carducci, che anzi in quel periodo avviò in contemporanea diversi lavori, come l'edizione di Cino da Pistoia e del Poliziano, un saggio su Giovita Scalvini per la «Rivista contemporanea» e una vita di Leopardi per l'editore Pomba.²³ Ma soprattutto iniziò a curare una scelta di poesie di Gabriele Rossetti²⁴ per un nuovo volumetto della «Diaman-

²⁰ Sei numeri in tutto (gennaio-giugno 1859), sul quale Carducci aveva pubblicato, fra le altre cose, l'ode *L'annessione* (intitolata poi *Il plebiscito*) nella quale si celebrava l'annessione della Toscana al Piemonte (27 aprile 1859).

²¹ *L II*, p. 129.

²² BIAGINI, *Giosue Carducci*, pp. 112-13.

²³ *L II*, p. 168.

²⁴ Forniamo qui di seguito un breve profilo biografico: Gabriele Pasquale Giuseppe Rossetti nasce a Vasto, in Abruzzo, il 28 febbraio 1783, figlio di Nicola Rossetti, fabbro ferraio, e Maria Francesca Pietrocòla. Compie i primi studi nella città nata e ben presto si distingue nel disegno, nel canto e nella poesia. Trasferitosi a Napoli, sotto il regno di Giuseppe Bonaparte e di Murat ricoprì la carica di conservatore dei marmi e dei bronzi antichi del Museo cittadino e dal 1808 al 1809 è librettista al teatro San Carlo. Durante il governo provvisorio di Murat a Roma (gennaio-maggio 1814) viene nominato segretario del Dicastero dell'Istruzione Pubblica e delle Belle Arti. Nel 1818 partecipa al concorso per la cattedra di Letteratura italiana nell'Università di Napoli, ma nella graduatoria finale è quinto. Ristabilitasi con Ferdinando I la monarchia borbonica, Rossetti a causa della partecipazione ai moti costituzionali del 1820-21 viene costretto all'esilio, prima a Malta e poi a Londra, dove arriva nel 1824 e dove trascorre il resto della vita, dedicandosi alla stesura di raccolte poetiche e di opere di critica letteraria, soprattutto di esegesi dantesca in chiave esoterico-massonica e anticlericale. Nel 1826 sposa Maria Francesca Lavinia Polidori (1800-1886), figlia di Gaetano Polidori (1770-1853), letterato ed ex-segretario dell'Alfieri, con la quale ha quattro figli: Maria Francesca (1827-1876), suora anglicana e pittrice; Dante Gabriele (1828-1882), pittore e poeta, caposcuola del Preraffaelismo; William Michael (1829-1919), critico e saggista; Christina Georgina (1830-1894), poetessa. Nel 1831 Rossetti assume l'incarico di professore di Lingua e letteratura italiana presso il King's College, incarico che mantiene fino al 1847. Divenuto quasi completamente cieco, si spegne a Londra il 26 aprile 1854 e viene sepolto nel cimitero di Highgate. Un bel ritratto del poeta ci è offerto dal figlio William Michael: «Gabriele Rossetti fu uomo di temperamento energico e vivace, di calde affezioni, sensibile alle offese e al biasimo e ben capace di respingerli, devoto alla

te», che sarebbe finito sugli scaffali delle librerie in concomitanza con la proclamazione del neonato Regno d'Italia, ovvero verso la fine di marzo del 1861. E mai data per quanto casuale lo fu meno dato che l'opera veniva pubblicata «col dichiarato scopo di mantenere vivo il ricordo del contributo recato dall'autore alla causa nazionale»;²⁵ un autore definito inoltre da Carducci stesso «il poeta, che, solo forse fra gli ultimi vati della libertà, certo più apertamente e con più costanza d'ogni altro, informò del concetto dell'Unità i suoi canti».²⁶ Ma per trovare i prodromi di questa iniziativa bisogna risalire a una lettera a Barbèra del 15 settembre 1860, nella quale Carducci, oltre a giustificare il ritardo della revisione di alcune stampe del Rosa e ad annunciare il proprio trasferimento da Pistoia a Bologna, accetta ben volentieri di occuparsi del poeta vastese:

Intanto vuole Ella fare subito in modo da finire, prima che io parta, una scelta delle poesie del Rossetti? Biografia, no; perché non ne conosco alcuna, né credo che siavene di buone: ma una breve prefazione critica innanzi. Il Rossetti, a questi tempi e con Napoli aperta, andrà benissimo. Quando Le piaccia me ne scriva subito; e vedrà se io so rivedere presto le stampe, quando i testi sono sicuri.²⁷

Dalla lettera si può difatti evincere – per quanto è dato saperne – che l'idea di pubblicare una silloge di liriche del Rossetti fosse partita da Barbèra stesso e non da Carducci,²⁸ il quale nondimeno si appassionò fin da subito al progetto dato che dopo solo tre giorni propose all'editore una possibile strutturazione dell'opera, basata su una selezione rigorosa e su una suddivisione cronologico-tematica:

sua famiglia e alla casa, pieno di bontà e di buon umore, fervente patriota, retto e sincero in tutti i suoi atti, di buona, anzi eccellente compagnia» (*Gabriele Rossetti e i suoi parenti*, in GABRIELE ROSSETTI, *La vita mia. Il testamento. Con scritti e documenti inediti di William Michael Rossetti*, a cura di Gianni Oliva, Lanciano, Carabba, 2004, p. 304). Per notizie biografiche e per un albero genealogico della famiglia Polidori-Rossetti cfr. RENATO DAL PONTE, *Dal vampiro all'esoterismo di Dante. L'itinerario occulto della famiglia Polidori-Rossetti*, in ID., *Esoterismo e letteratura. Tre saggi*, Treviso, Edizioni del Tridente, 2005, p. 24. Ulteriori risorse (biografie, fondi archivistici e librari) sono consultabili sul sito del Centro Europeo di Studi Rossettiani (www.centrorossetti.eu).

²⁵ CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, p. 33.

²⁶ *Prefazione*, in G. ROSSETTI, *Poesie ordinate da Giosuè Carducci*, a cura di Mario Cimini, Lanciano, Carabba, 2004, p. 27 (la prima stesura della *Prefazione* è in *Poesie di Gabriele Rossetti ordinate da G. Carducci*, Firenze, Barbèra, 1861, pp. III-LXVI).

²⁷ L II, p. 136.

²⁸ Con ogni probabilità questa nuova proposta di collaborazione era contenuta in una lettera di Barbèra a Carducci del 13 settembre (ivi, p. 134). Eppure, Carducci scrisse così a Teodorico Pietrocola Rossetti, cugino di Gabriele, nel novembre 1861: «[L'affetto] mi fece proporre al Barbèra una scelta dei versi di quell'illustre» (L II, p. 338).

Le poesie del Rossetti s'intende che dovrebbero essere scelte: qual editore di buon gusto vorrebbe dar tutto? Le dividerei in tre parti: giovanili e varie, politiche, religiose. Le politiche sono quasi tutte comprese nel *Veggente in solitudine*, onde devono estrarsi; facilissimo a fare, essendo quello un composto secondario di vari pezzi lirici, non un poema. Ad alcuni pochi può parere che il Rossetti sia poeta di setta, dietro quel che ne disse il Marchese Gualterio – ma questo parmi un errore dell'onorevole Marchese – il Rossetti è costituzionario e unitario semplicemente.²⁹

Le tre parti diventano alla fine quattro, con l'assegnazione di una parte a sé alle poesie varie; in questo modo «l'itinerario umano e poetico del "Tirteo d'Italia" risulta così fissato nelle sue tappe fondamentali e significative attraverso la costruzione quadripartita dell'antologia, secondo un percorso diacronico che va dalle poesie giovanili alle politiche, dalle varie alle religiose».³⁰ Oltre poi ad accennare alle idee monarchico-costituzionaliste di Rossetti, Carducci fornisce un dato non irrilevante dichiarando di voler estrarre la maggior parte delle liriche di argomento politico dall'opera forse più importante del Rossetti, il *Veggente in solitudine*, compendio delle sue convinzioni e aspirazioni umane e politiche, nonché ovviamente della sua poetica. La prefazione era stata scritta dal conte napoletano Giuseppe Ricciardi, amico e corrispondente del Rossetti, a cui lo legavano la comune fede patriottica e una vaga spiritualità massonica.³¹ Fu a lui soprattutto che Carducci si affidò, tramite Barbèra, per le notizie biografiche e bibliografiche, raccolte in una ricerca che dovette durare circa un mese, al termine della quale la scelta dei testi da antologizzare era quasi terminata.³² Per quanto preziosa, la consulenza del Ricciardi non dovette però fornire tutti i ragguagli necessari, se il 18 dicembre così Carducci scrisse a Barbèra:

Ricevei la lettera del Ricciardi: benissimo: ma poteva accennare se esistono altre poesie o libri di poesie oltre i conosciuti universalmente. Io ho in mente che il Rossetti dopo il '49 pubblicasse un non so che d'imprecazioni poetiche contro la Chiesa romana: ma non mi ricordo il

²⁹ Ivi, p. 138 (il «Marchese Gualterio» è Filippo Antonio Gualterio, storico del Risorgimento e senatore del Regno).

³⁰ CIMINI, *Il Rossetti "cantabile"*, p. 159.

³¹ Fu Ricciardi a occuparsi della prima pubblicazione del *Veggente in solitudine* (Parigi, 1846). Sull'opera del Ricciardi si vedano le pagine che gli ha dedicato Carducci stesso (*EN XIX*, pp. 155-63).

³² *L II*, p. 139.

titolo, e non vorrei fosse un abbaglio mio: fatto sta, che per quanto ne abbia domandato io non ho potuto accertarmene.³³

Senza escludere la possibilità di un «abbaglio», non è ben chiaro a quale opera si riferisca Carducci, e anche se i titoli sospettati si riducono a tre nessuno di essi è pienamente convincente. Da un punto di vista cronologico *L'arpa evangelica* (1852) potrebbe andar bene ma di «imprecazioni contro la Chiesa romana» non v'è traccia, ed è inoltre assai improbabile che a quell'altezza temporale, con la raccolta ormai terminata, Carducci non fosse a conoscenza dell'opera dalla quale trasse la maggior parte dei componimenti per la sezione delle poesie religiose. Dal punto di vista tematico *Iddio e l'uomo. Salterio* (1833, 1843) è più convincente, dato che questo poema politico-religioso nel 1837 fu addirittura inserito nell'*Index librorum prohibitorum* a causa dei violenti attacchi contro il potere temporale della Chiesa; peccato però che la datazione sia troppo discordante con quella menzionata da Carducci e che valga inoltre lo stesso discorso fatto per *l'Arpa*, dato il consistente numero di liriche tratte da *Iddio e l'uomo* sia per le poesie politiche che per quelle religiose. Effettivamente l'unico scritto di argomento vagamente anticlericale pubblicato da Rossetti dopo il '49 è un articolo intitolato *Che cos'è il papismo romano?*, apparso a Londra nel dicembre del 1850 su "L'Eco di Savonarola", un foglio mensile d'ispirazione evangelica redatto da esuli italiani desiderosi di avviare una riforma interna della Chiesa di Roma. Ma questo intervento, teso alla definizione del concetto di "papismo romano" indagato criticamente nella sua duplice valenza dogmatica e politica, non ha ovviamente alcunché di poetico, e perciò quest'ipotesi deve essere scartata. Tirando le somme, possiamo supporre due soluzioni: o Carducci prese effettivamente un «abbaglio», e questo spiegherebbe anche il silenzio di Ricciardi, oppure si riferiva all'*Arpa evangelica*, di cui aveva una conoscenza assai vaga ma che avrebbe iniziato ad utilizzare di lì a poco in modo considerevole; ma questa supposizione, per i motivi esposti sopra, è decisamente poco probabile.

Si arrivò dunque agli inizi del 1861, un anno nuovo che Carducci inaugurò «chiuso in fiera e ferrea solitudine, sdegnoso di amicizie e conoscenze (che a Bologna avevano tono aristocratico), studiava e leggeva arrabbiatamente e ininterrottamente. In due settimane di quel gennaio s'ingollò l'*Elettra* di Sofocle nel testo greco, sei libri di Virgilio, molte pagine del Giordani, di cui era allora infatuato; corresse il testo delle

³³ Ivi, p. 163.

Stanze e dell'Orfeo, compì la scelta delle poesie del Rossetti e ne scrisse la prefazione». ³⁴ Trovò comunque il tempo di avvisare il proprio editore:

Caro Barbèra, eccole il principio della Prefazione al Rossetti [...]. Della prefazione, verrà presto il rimanente: ma, intendiamoci, la materia non mi ha permesso di fare un discorso come sul Rosa sul Giusti sul Medici: è una semplice prefazione. ³⁵

La precisazione di Carducci non va di certo interpretata come un implicito giudizio negativo o limitante sul valore del Rossetti, ma solo come la semplice constatazione che la materia, così recente e ancora criticamente vergine, non permetteva un discorso critico articolato, approfondito e sostenuto da una forte tradizione di studi, come per gli autori portati ad esempio (fatta eccezione per il Giusti). Nonostante ciò Carducci aveva fiducia nel valore delle poesie che aveva raccolto e nello scopo ultimo di quell'operazione, avulsa da finalità puramente estetiche e che mirava piuttosto a far riscoprire Rossetti «come poeta civile, capace di rinvigorire lo spirito nazionale, quell'italianità che andava ancora difesa. [...] Insomma, la sua [di Carducci] posizione critica è quella dello storico che guarda al passato per rivolgersi al presente e costruire l'avvenire. [...] È bene ricordare, comunque, che se la scelta del Carducci va al di là dei valori estetici della poesia, essa neppure riguarda una condivisione di specificità di forme politiche, giacché ai tempi del lavoro per Barbèra il Carducci abbracciava l'ideale repubblicano (fu in seguito per la monarchia), mentre il Rossetti fortemente caldeggiava la monarchia costituzionale retta su istituzioni popolari. Era l'italianità la ragione condivisa, quella più grande: un valore da realizzare indipendentemente dal luogo privilegiato dell'idea, la quale poteva mutare secondo la contingenza storica». ³⁶

Erano senz'altro queste le «buone ragioni» di cui parla Carducci nella lettera inviata il 7 febbraio a Giuseppe Chiarini, suo amico fraterno:

Salutami di grandissimo cuore il gran Padre Consacrata [...]. Digli che se egli, purista ferocissimo, mi tien sempre il broncio, a cagione dei decasillabi e dell'edizione del Rossetti (della quale però ho le mie buone ragioni), gli preparo un volumetto di Rime di M. Cino e degli altri poeti del sec. XIV – raccolte da moltissimi libretti, e confrontate su

³⁴ BIAGINI, *Giosue Carducci*, pp. 120-21.

³⁵ *L II*, pp. 202-203.

³⁶ SARA CALDERONI, *Le "Poesie politiche" di Gabriele Rossetti*, in "Otto/Novecento", 31.2 (2007), pp. 8-10.

molti e vari e preziosi libri stampati, e scelte con tal gusto, che beato lui quando le vedrà.³⁷

Rabbonito dunque il «purista ferocissimo» con la poesia stilnovista, era arrivato per Carducci il momento di tirare le fila del lavoro: inviò a Barbèra il resto della prefazione³⁸ e compose una biografia del Rossetti, ricavandola dal necrologio apparso sul quotidiano londinese "The Spectator" (6 maggio 1854)³⁹ e dal profilo pubblicato da Ricciardi nel 1856 sul giornale torinese "La Ragione",⁴⁰ nonché da lettere di Rossetti e dei suoi amici. Dieci giorni dopo la lettera al Chiarini, era ormai tutto pronto:

Carissimo Barbèra, eccole le stampe. Alla notizia del Ricciardi dopo i documenti che Ella mi ha mandato sostituisco un mio racconto più compito. Le rimetto tutte le lettere e fogli ch'Ella mi mandò, eccettuata la sua traduzione dell'artic. inglese.⁴¹

E così finalmente nel marzo 1861 il volume delle *Poesie di Gabriele Rossetti ordinate da G. Carducci* uscì dai torchi della tipografia Barbèra⁴², andando a prendere il proprio posto nella «Collezione Diamante» e diventando l'edizione di riferimento per tutte le successive pubblicazioni delle liriche rossettiane.⁴³ Tutto questo mentre, come già ricordato, l'Italia raggiungeva l'Unità tanto agognata, alla quale aveva portato il

³⁷ L II, p. 206. «Padre Consacrata» è l'affettuoso soprannome che Carducci diede all'amico Francesco Donati (1821-1877), padre scolio insegnante di scienze e lettere (fu maestro anche di Pascoli), nonché poeta e critico; profondo conoscitore della lirica toscana del Trecento, collaborò su pressante richiesta di Carducci al "Poliziano" con un articolo di carattere filologico e linguistico: *Saggio di un glossario etimologico di voci proprie della Versilia*.

³⁸ Ivi, p. 211.

³⁹ Cfr. POMPEO GIANNANTONIO, *Bibliografia di Gabriele Rossetti (1806-1958)*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1959, p. 179.

⁴⁰ Poi riprodotto in *Lavori biografici*, Napoli, Rondinella, 1861 (cfr. a p. 180), e definito da Carducci «la più compita scrittura che l'Italia abbia intorno a quel non mezzano poeta e critico» (EN XIX, p. 157).

⁴¹ L II, p. 215.

⁴² Della prima edizione furono stampati 2.000 esemplari. Nel 1865 venne fatta una ristampa anastatica di 1.000 copie e altrettante ne vennero pubblicate per la seconda edizione del 1879, non ancora esaurite nel 1903 (cfr. *Annali bibliografici*, p. 71). Le *Poesie* di Rossetti risultano essere al 93° posto nel catalogo Barbèra; una posizione che il vastese avrebbe certamente interpretato come un segno del destino viste le cifre, così significative nella numerologia dantesca, che la designano.

⁴³ Basti confrontare un'edizione uscita solo un anno dopo (*Poesie di Gabriele Rossetti con un discorso di Gabriele De Stefano*, Napoli, Rondinella, 1862), nella quale sono riportati ben due terzi delle poesie di Rossetti scelte da Carducci, con gli stessi titoli, quasi nello stesso ordine e per categorie simili (*Poesie varie di politico argomento, Rime di pio argomento, Poesie giovanili*). Anche *Canti della patria di Gabriele Rossetti* (Milano, Sonzogno, 1884) fu basato certamente sull'edizione carducciana per la scelta delle liriche e la loro disposizione.

suo intenso contributo anche Gabriele Rossetti, che si vedeva così erigere con il volumetto della Barbèra il suo personale *monumentum aere perennius*.⁴⁴

3. La prefazione di Carducci

L'antologia rossettiana è preceduta dall'immane e corposa prefazione di Carducci, suddivisa in sette paragrafi, in cui vengono delineate la figura e l'opera di Gabriele Rossetti.⁴⁵ Prima di addentrarsi nella questione, Carducci ritiene opportuno precisare, e in qualche modo giustificare, la presenza del poeta vastese all'interno della «Collezione Diamante», nella quale figuravano autori illustri, e della quale scrive:

Sarà, non unica speriamo, ma certo prima lode comprendere e quelle opere ove l'ingegno e il gusto italiano con miglior prova eternossi, e quelle ove il pensiero civile si acconciò entro le forme dell'arte per modo da sodisfare al senso universale della nazione. Ecco pertanto, che facendo ora seguitare all'Alfieri ed al Monti, al Pellico e al Giusti, le POESIE DI GABRIELE ROSSETTI, veniamo ad aggiungere un classico, se non alla elegante letteratura delle scuole, alla efficace della Rivoluzione.⁴⁶

Il Rossetti come poeta civile dunque, come “bardo della Rivoluzione”, visto da «una prospettiva di razionale esaltazione per le qualità dell'uomo e per la sua capacità di fare della poesia uno strumento di riscatto contro l'oppressione».⁴⁷ Su questa linea così prosegue Carducci:

Or sono quindici anni, e le poesie del Rossetti impresse o manoscritte correivano città e villaggi dall'un capo all'altro d'Italia; tanto più ar-

⁴⁴ Dopo aver ricevuto anche la benedizione di Carducci (v. CIMINI, *Il Rossetti "cantabile"*, p. 167), un monumento vero e proprio a Gabriele Rossetti fu eretto il 12 settembre 1926 a Vasto, nella piazza che porta il suo nome.

⁴⁵ Cronologicamente, si tratta del «primo saggio che studia organicamente la poesia del R.» (GIANNANTONIO, *Bibliografia*, p. 181). Per un giudizio complessivo cfr. ZULIA BENELLI, *Gabriele Rossetti. Notizie biografiche e bibliografiche*, Firenze, Bocca, 1898, pp. X-XI: «Mi giova in pari tempo avvertire che sebbene il Carducci abbia fatto precedere alla copiosa raccolta delle rime del Rossetti quell'ammirevole Prefazione, dove esaminò più minutamente che non fecero gli altri tutto il ricchissimo materiale poetico dell'Abruzzese, i limiti stessi del lavoro nel quale volle accennare alla sua vita, al suo carattere morale e ad altre questioni che a lui ed alla sua maniera di poetare si ricollegano, fecero sì che il lavoro riuscisse più che altro il disegno compiuto di uno studio che si poteva fare intorno al Rossetti. Egli ne tracciò maestrevolmente le linee principali, ma esse meritano un più ampio svolgimento, o meglio, la dimostrazione di quello che asserisce e che dà come conclusione delle sue ricerche. Di più quella Prefazione fu scritta in momenti di fervore patriottico, quando cioè si maturavano i destini d'Italia, e risente un po' dello spirito che agitava quei giorni fortunosi».

⁴⁶ *Prefazione*, p. 24.

⁴⁷ CIMINI, *Il Rossetti "cantabile"*, p. 159.

dentemente cercate, quanto perseguitate più ferocemente dai potenti nemici di ogni libertà. [...] Perciò la pubblicazione di questi versi ci parve opportuna; a documento, se non altro, pe' giovani, che non si lascino così facilmente vincere al disprezzo d'ogni idea più alta de' fatti e delle speranze che han sotto gli occhi e quasi per le mani.⁴⁸

Queste poesie difficilmente dunque, come cautamente affermato da Carducci, potevano aspirare allo *status* di classico; ma certamente potevano ispirare le menti e i cuori dei giovani italiani, in virtù del fatto che «vale anche e soprattutto per il Rossetti quel che si può dire di altri suoi contemporanei (Goffredo Mameli, ad esempio, per restare al nome più noto) presi nell'orizzonte pratico e conoscitivo che incomincia a delinarsi nei primi decenni dell'Ottocento e che caratterizzerà la ricerca letteraria per buona parte del secolo: di sicuro non testimoni dell'eccellenza poetica nel XIX secolo, ma esempi parlanti ancora in maniera diretta di un momento specifico della nostra civiltà letteraria ottocentesca e della riuscita mediazione politica di strutture ideologiche e testuali in senso lato, attraverso l'onestà intellettuale di uno spirito civico sincero ed appassionato e la padronanza del patrimonio stilistico e tematico della tradizione».⁴⁹ Rossetti appare a Carducci certamente in possesso di tutte queste qualità, e inoltre la sua poesia rispondeva degnamente a quelle funzioni liriche essenziali che il poeta di Valdicastello aveva illustrato nella prefazione delle sue *Rime*:

Dar persona ad alcuna idea bella, serena che l'anima scuota senza irritarla; dar forma artistica a quanti sono affetti propriamente umani capaci di arte buona; col robusto fervore dell'eloquio antico, con la rappresentazione di tempi più generosi, richiamare a dignità di pensieri di costumi di voglie le nobili menti italiane; tenere viva in me e negli altri la religione santissima della civiltà nazionale.⁵⁰

Da queste parole si percepisce ancora di più la *sympatheia*, il profondo legame di pensieri e intenti che unisce idealmente il primo Carducci, futuro poeta vate della Terza Italia, e Rossetti, cantore della costitu-

⁴⁸ *Prefazione*, p. 27.

⁴⁹ SILVIA FABRIZIO-COSTA, *Gabriele Rossetti: la rivoluzione in poesia*, in *Gabriele Rossetti a 150 anni dalla morte*, p. 125.

⁵⁰ *EN V*, p. 209. Il 23 luglio 1857 era uscita l'edizione Ristori delle *Rime* di San Miniato, dedicate alla memoria di Giacomo Leopardi e Pietro Giordani; Carducci pensò di anteporvi «un'introduzione o prefazione in cui esporre i suoi criteri letterari ed estetici in fatto di poesia. Ma per non irritare troppo gli avversari, rinunciò alla pubblicazione di questo scritto, di cui conservò gelosamente l'autografo. In esso c'è già *in nuce* tutta la poetica carducciana, esposta con nettezza e difesa con energia» (BIAGINI, *Giosue Carducci*, pp. 82-83).

zione napoletana del 1820; un radicato senso di italianità, di passione civile fa loro da sostrato, da denominatore comune, e ne determina una ideale affinità. Più che scontato, dunque, che Rossetti apparisse al suo sodale critico più che meritevole di figurare nel *pantheon* della «Collezione Diamante».

A questa sorta di presentazione seguono notizie biografiche e bibliografiche su Rossetti, rielaborate, come detto, dallo stesso Carducci, fortemente indispettito per la presenza in Italia di «necrologie ed elogi di mediocri, e meno e peggio che mediocri» e per questo motivo impaziente della pubblicazione di «una intera biografia da alcuno de' suoi conterranei o compagni d'esiglio», oltre che di una «compita e italiana edizione delle opere di lui». ⁵¹ Di lì a pochi mesi almeno il suo primo desiderio sarebbe stato inconsapevolmente esaudito da un cugino del Rossetti, Teodorico Pietrocòla Rossetti, autore di una monografia in cui l'illustre parente viene dipinto come simbolo della poesia romantica e dell'ideale risorgimentale. ⁵² Tale monografia sarebbe stata successivamente molto apprezzata da Carducci:

Egregio sig. Pietrocòla-Rossetti, Le parole da me scritte su G. Rossetti non hanno altro pregio se non forse dell'affetto che me le dettò e mi fece proporre al Barbèra una scelta dei versi di quell'illustre, a me carissima ed animatrice lettura fin dai primi anni: certo non meritavano l'onore di citazioni nel suo bel Discorso. Col quale piacemi sia compìto un mio voto, che ci venisse data da chi ben conobbe quel poeta e critico una compita notizia della vita di lui. E chi poteva meglio che V.S., fortunata di essergli parente ed amico? Del caro dono del libro, il quale io avevo già letto ansiosamente con vantaggio e piacere, La ringrazio di

⁵¹ *Prefazione*, p. 28

⁵² TEODORICO PIETROCÒLA ROSSETTI, *Gabriele Rossetti*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1861. Uscito per la collana «I Contemporanei Italiani. Galleria nazionale del secolo XIX» (nella quale figuravano già personalità illustri come Vittorio Emanuele II, Garibaldi, Cavour, Pio IX e alle quali se ne sarebbero poi aggiunte altre come Manzoni, Tommaseo, Parini, Rossini, Mazzini, Verdi, Foscolo), «lo studio del Pietrocòla è ricco di notizie ed è ben condotto, per cui volentieri gli si perdonano qualche inesattezza e qualche pagina apologetica, cui si lascia andare, data la parentela. Le notizie sono tutte di prima mano, in quanto l'autore aveva frequentato con molta intimità a Londra dal 1847 il R., e gli era stato vicino fino alla morte» (GIANNANTONIO, *Bibliografia*, p. 181). Sulla figura del Pietrocòla (1825-1883), patriota, scrittore e predicatore evangelico, «figlio spirituale, quasi adottivo, di Gabriele Rossetti», cfr. DOMENICO MASELLI, *Teodorico Pietrocòla Rossetti*, in *I Rossetti tra Italia e Inghilterra*. Atti del Convegno internazionale di studi (Vasto, 23-25 settembre 1982), a cura di Gianni Oliva, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 125-35 (per la citazione cfr. a p. 135). Una curiosità: il Pietrocòla fu autore nel 1872 della prima traduzione dall'inglese all'italiano di *Alice's adventures in wonderland* di Lewis Carroll; la conoscenza con l'autore era maturata nel salotto londinese di Gabriele Rossetti, presso il quale l'esule Teodorico aveva trovato ospitalità.

cuore. E me Le profferisco con vera stima e rispetto ossequiosissimo e obbligatissimo.⁵³

«Affetto», «carissima ed animatrice lettura»: da questa lettera trapare anche una sorta di consenso emotivo nei confronti delle poesie del Rossetti, rintracciabile altresì più volte nel resto della prefazione. Il profilo biobibliografico tracciato da Carducci è breve ma accurato e contiene anche uno stralcio di corrispondenza tra Rossetti e Ricciardi – in cui il vastese informa l'amico della sopravvenuta cecità durante la composizione del *Veggente in solitudine* –, e soprattutto una lettera del 1836 indirizzata a Luigi Angeloni, tribuno della Repubblica romana del 1798 ed esule anch'egli a Londra, «purista al nome del Cesari devotissimo»,⁵⁴ al quale Rossetti esprime stima e sincera amicizia nonostante la notizia di commenti poco lusinghieri sul proprio conto.⁵⁵ La lettera è inoltre accompagnata da un'ode, «forse inedita e non di gran pregio»,⁵⁶ dedicata all'Angeloni: *Per le sue leggiadre canzoni in lode delle donne inglesi*.⁵⁷ Si tratta di una sorta di panegirico, intessuto di riferimenti al mondo classico, nel quale Rossetti celebra l'Angeloni per le sue poesie dedicate alle «figlie d'Albione»,⁵⁸ paragonandolo, in successione, a Demostene, Anacreonte, Catone, Nestore e Paride.

Carducci passa poi a introdurre le poesie di Rossetti e a spiegarne la suddivisione tematico-cronologica: «Queste compartimmo per quattro serie, che anche rispondono ai tempi ne' quali furono esse o composte o pubblicate». ⁵⁹ Incomincia dalle *Poesie giovanili*, tutte estrapolate dalla raccolta di *Versi* del 1847, che «non fu molto conosciuta fra noi, ben-

⁵³ L II, p. 138 (11 novembre 1861). Alla lunga citazione della prefazione Pietrocòla premette: «Sulle poesie politiche del Rossetti scrisse egregiamente Giosuè Carducci, e qui riporteremo alcune sue giudiziosissime parole» (PIETROCÒLA ROSSETTI, *Gabriele Rossetti*, p. 60).

⁵⁴ *Prefazione*, p. 31.

⁵⁵ Tale lettera non venne certo scelta a caso da Carducci: vi emerge quella bontà d'animo e quella condiscendenza del Rossetti decantata più volte dai suoi familiari ed amici. Il *post scriptum* ne è un chiaro esempio: «A me poco spiace che spariate di me nel vostro scritto, né so che diciate, né curo saperlo: se sono stato più volte lodato senza merito, posso qualche volta essere biasimato senza colpa. [...] Io da voi nulla attendo e nulla spero, e ciò che ver voi mi muove è pura benevolenza. Avete detto che ho penna anch'io per rendervi le ferite che mi fa la vostra. No, caro Angeloni, noi ci battiamo con armi disuguali: voi mi odiate e io vi amo, onde il rispetto mi fa cader lo stile dalla mano. Trafiggetemi, se vi fa piacere, ma non aspettate ch'io renda colpo per colpo» (ivi, pp. 33-34). La lettera è anche in G. ROSSETTI, *Carteggi (1832-1836)*, a cura di Alfonso Caprio, Philip R. Horne, John R. Woodhouse, Napoli, Loffredo, 1992, pp. 639-42.

⁵⁶ *Prefazione*, p. 31.

⁵⁷ Ivi, pp. 34-36 (ode-canzonetta di dieci strofe di settenari, a schema ababcc).

⁵⁸ Ivi, p. 35.

⁵⁹ Ivi, p. 36.

ché e forse a punto perché composta in gran parte di versi amorosi e di circostanza». ⁶⁰ Dopo aver citato parte dell'introduzione di Rossetti alla raccolta, Carducci offre una meditata analisi della sua prima produzione, individuandone le fonti nella tradizione arcadica e melica piuttosto che in quella neoclassica o romantica, le stesse fonti che ritroviamo nei libretti per musica composti per il San Carlo di Napoli:

Nelle poesie giovanili del nostro cercheresti in vano quel florido e pur vigoroso lusso d'immagini con cui si annunzia la gioventù del Monti: della studiata asprezza che l'Alfieri attaccò quasi ruggine ai primi e sudati versi del Foscolo, non è qui pur un segno: pochissime, se ne toglie certe rimembranze di mitologia, le tracce della imitazione latina, con la quale raccomandavansi allora i principianti; dell'imitazione degli stranieri, nessuna. Facili ed abbondanti più che variate, melodiche più che armoniose, più che scorrevoli fluide, rivelano queste Rime la primigenia facoltà poetica del Rossetti, che è dell'improvviso: del resto non si scostano pur d'un passo da quella scuola melica la quale incominciata dal Rollì, o meglio dal Rinuccini che quasi pel filtro delle strofette la stillò da' madrigali della vecchia poesia cinquecentistica, fu il miglior fiore d'Arcadia, ed ebbe poi più gran cultore nel Metastasio, e nel Vittorelli il continuator più felice. [...] E cantava, a dir vero, con facilità e grazia invidiabili: non sì però che alcuna volta tu non senta nella stessa grazia lo scrittore di libretti per musica, e non desideri (come in tutti quasi i versi di quella scuola) più schietta lingua e più propria. A cui ammira tuttavia le odi sentimentali non dovrebbero saper di rancido le canzonette del napoletano, il quale su gli Arcadi nuovi ha il vantaggio della squisitezza almeno e del gusto. ⁶¹

Carducci riporta poi alcune ottave del componimento *Al busto di Torquato Tasso* nelle quali il poeta si difende dalle accuse dei puristi, «con dettato per vero che toglie forza agli argomenti suoi e l'aggiunge agli avversari», e contemporaneamente si scaglia contro i romantici. Entrambe le categorie, che «sopravvennero, tra il quindici e il venti, con le altre sciagure d'Italia», secondo il Carducci «di pari odio con intendimenti diversi proseguivano quella ragion di poesia che al Rossetti gradiva». ⁶²

Ma, se il Rossetti tennesi muto dinanzi allo spettacolo della forza che ha in sé il proprio fine, ben si commosse a ogni più bella speranza ed al canto, non a pena di mezzo alle armi delle legioni napoletane glorio-

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ivi*, pp. 37-38.

⁶² *Ivi*, p. 38.

samente nel 1820 ribelli poté intraveder pur divisata dei colori carbonareschi la faccia santissima della libertà. E, come simbolo dell'accoppiare ch'egli avrebbe fatto la poesia del secolo passato alle idee nuove, il primo canto che alla libertà volse fu, per comandamento del popolo festeggiante in piazza, estemporaneo e con intercalare tolto dalla canzonetta a Nice del Metastasio. [...] E ben presto seguì al primo canto il secondo, dove *una spada di libera mano* è paragonata *alla saetta di Giove tonante*, dove i più bei versi son dati ai trecento di Sparta; inno splendido d'immagini antiche, e pure per lungo tempo declamato e cantato sommessamente da donne e fanciulli, e pure molesto alla polizia austriaca [...]; inno le cui trenta strofe costarono al poeta ben trenta anni di esiglio e la morte in terra straniera.⁶³

Così Carducci inizia il discorso sulle *Poesie politiche*, mettendo in scena Rossetti in quello che fu senza dubbio l'evento centrale e determinante della sua vita: i moti napoletani del 1820-21, per i quali compose odi e inni rivoluzionari riuniti poi in un polimetro, *La costituzione in Napoli nel 1820*.⁶⁴ Odi e inni improvvisati, cantabili, arcadici e metastasiani che, come ricordato da Carducci, richiesero a Rossetti un prezzo altissimo: l'addio alla patria e un doloroso esilio in Inghilterra. Ma nonostante ciò la fiamma della libertà che accendeva le sue corde poetiche non si spense mai e Rossetti dal suo eremo londinese seguì con partecipazione e cantò in versi molti eventi che agitavano l'Europa in quegli anni: «dalla elemosina che alla Grecia gittarono quasi a mendico importuno e minaccioso i potenti, al furto di Cracovia e ai macelli di Tarnow; dai movimenti provinciali del trentuno al santo furore unitario dei fratelli Bandiera; dalle orgie di Gregorio alle benedizioni di Pio; dalle giornate di luglio a quelle di febbraio».⁶⁵ Dopo aver poi specificato in quali opere di Rossetti reperire quei «canti più veramente storici e quelli che più da presso rispondono ai desideri generosi»⁶⁶ che compongono la serie delle *Poesie politiche*, Carducci si ferma per delineare una panoramica sulla poesia rivoluzionaria in Italia, passando da Alfieri, Fantoni e Monti a Manzoni, Scavini e Berchet.⁶⁷ Rossetti non viene affiancato a questi, bensì a un autore molto caro a Carducci, Giuseppe Giusti; ne scaturisce un confronto che fa risaltare sì le loro diver-

⁶³ Ivi, pp. 39-40.

⁶⁴ I canti a cui fa riferimento Carducci sono l'ode in quartine di settenari «Di sacro genio arcano» e l'inno in quartine doppie di decasillabi «Sei pur bella cogli astri sul crine» (VIII e XIII del polimetro).

⁶⁵ *Prefazione*, p. 40.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Prefazione*, pp. 40-42.

genze sul piano tematico, stilistico e ideologico,⁶⁸ ma che anche in virtù di ciò porta a considerare una loro ideale compensazione reciproca:

Dal '31 al '46, pur rimanendo non pochi vestigi dell'anteriore letteratura, la poesia della rivoluzione prese col Rossetti e col Giusti nuovi avviamenti; pratica e particolare all'Italia, col toscano; ideale e non così esclusivamente italiana che non fosse anche umanitaria, col napoletano. Le ragioni di ciò sono negli stessi fatti del '30 e del '31; i quali per una parte chiarirono e la insufficienza dei modi fin allora tenuti per conseguire la liberazione della patria e il bisogno di rivolgersi al popolo e a ciò formarlo: onde la poesia morale e paesana del Giusti: mostrarono per l'altra e il concorde gareggiare delle nazioni tutte ad aggiungere il medesimo fine, e la necessità che il movimento non fosse più solamente politico ma religioso e sociale; onde la poesia più ideale del Rossetti.⁶⁹

Se a giudizio del suo critico Rossetti risulta inferiore sia a Berchet che a Giusti per stile e originalità, di contro supera entrambi «per determinazione di principii e larghezza a un tempo di idee»; idee e principii che «risplendono evidentissimi in ciascuno de' suoi canti e sono: unità dell'Italia: monarchia rappresentativa reggentesi su popolane istituzioni: cessazione del poter secolare e della tirannia spirituale di Roma: fraternità dei popoli oppressi».⁷⁰ Quella di Carducci è dunque un'analisi che abbraccia tutta la poetica civile di Rossetti, così da sottrarla a una lettura evenemenziale, per usare un termine storiografico, e ricavarne invece il senso ultimo e assoluto. A dispetto della loro estemporaneità, le liriche di questa sezione vanno viste come i tasselli di un mosaico più grande, sul quale alla fine campeggiano due sole ma im-

⁶⁸ «Dal '31 al '47 la poesia si divide in due correnti: l'una rappresentata dal Giusti, che mira ad esercitare una benefica efficacia sul popolo con i suoi versi morali, i quali non esprimono, prima del '46, che una aspirazione incerta tra repubblica e principato, tra unità e confederazione; l'altra rappresentata dal Rossetti, che anela, senza dubbi e contraddizioni, all'unità con la monarchia rappresentativa, con la cessazione del potere temporale dei papi» (GIUSEPPE TAMBARA, *La lirica politica del Risorgimento italiano, 1815-1870*, Roma - Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1909, p. 5).

⁶⁹ *Prefazione*, p. 42. Questo passo fu citato dal figlio minore di Rossetti, William Michael, in un'appendice all'autobiografia in versi del padre, *La vita mia*; si tratta di un poemetto in sestine, diviso in dodici parti, steso fra il 1846 e il 1852 e pubblicato postumo nel 1901 dallo stesso William Michael in una versione inglese in versi sciolti ritoccata e accorciata, e riedito in italiano nella sua completezza da Domenico Ciampoli nel 1910, insieme al breve poemetto *Il testamento* e alle note di Gabriele e William Michael. Così scrive quest'ultimo nell'introdurre il passo carducciano: «Per dare un'idea delle poesie di Rossetti, non posso far di meglio che riportare qui una delle osservazioni fatte dall'eminetissimo poeta italiano dei nostri giorni, Giosuè Carducci, in una raccolta del Rossetti che egli pubblicò nel 1861» (W.M. ROSSETTI, *Gabriele Rossetti e i suoi parenti*, p. 310).

⁷⁰ *Prefazione* pp. 42-43.

mense parole: unità e libertà.⁷¹ Una diade che è anche il titolo di una delle liriche più belle della sezione, il cui ritornello recita: «Giuriam giuriam sul brando / O morte o libertà!». Carducci riporta con enfasi crescente questi versi,⁷² che cantano di libertà («Ah del sangue de' martiri cruenta / nella confession de' santi suoi / la libertà religion diventa!»), di unità («Ci divise perfidia e sciagura, / ma congiunti ci volle natura») e di emancipazione dal dispotismo papale («Cada cada l'anfibia potenza / ch'è de' mali feconda semenza»). E, per quanto distante, quella del Rossetti non fu una *vox clamantis in deserto* se «i popoli del 1860 hanno dato ragione al poeta», al loro profeta lontano, al «veggen- te in solitudine», quasi del tutto cieco e privato della gioia di sopravvivere alle sue profezie: «Ma a te, povero esule, non concesse Iddio che gli occhi tuoi fossero consolati da questo nuovo spettacolo della patria per forte volere de' popoli suoi riunita».⁷³

La sezione successiva, quella delle *Poesie varie*, si compone di soli quattro componimenti ed è presentata da Carducci in poche ma significative righe:

Le Poesie Varie, scritte sul declinare della vita e nella terra dell'esilio, non sentono, come le giovanili, la molle voluttà del cielo di Napoli né splendono del caldo raggio del sole patrio: ma si pregiano in quella vece della espressione semplice e passionata di affetti più veri.⁷⁴

A questo punto con una mossa inaspettata Carducci si rivolge direttamente al lettore, quasi a volerlo prendere per mano mostrandogli i fiori più belli che potrà raccogliere in quel giardino:

Scorgerai nei canti intitolati dalla solitudine qualche elemento della poesia inglese accolto con isorta misura dal nostro, che pure dalla imitazione degli stranieri aborrisce e insegnava aborrire. Ti piacerà per l'ingenuità sua quasi puerile e per contrapposto di altre leggende sciocamente lugubri e strane la novella *Lisa ed Elvio*: né altro vi desidererai che un più schietto fiore di toscana eleganza per darla cara lettura a' tuoi figli o fratelli. Ma sopra tutto ti moverà le lacrime il tristo e generoso pianto con

⁷¹ Il pensiero non può che andare a quel «brutto verso» che «scientemente» il Manzoni scrisse nel *Proclama di Rimini* (1815), tanto grande era la sua fede nell'unità dell'Italia: «Liberi non saremo se non siamo uni» (cfr. CESARE CANTÙ, *Alessandro Manzoni. Reminiscenze*, Milano, Treves, 1882, I, p. 204).

⁷² *Prefazione*, pp. 43-44.

⁷³ *Ivi*, p. 45.

⁷⁴ *Ibidem*.

che il poeta omai cieco si congeda dalla patria e dall'arte per vivere alla famiglia e a Dio.⁷⁵

Arrivato infine al gruppo delle *Poesie religiose* Carducci sente come la necessità di doversi cautelare preventivamente affinché il lettore, ormai abituato dal Rossetti a tutt'altre tematiche, non storca il naso e passi oltre, senza dare neanche una possibilità a queste liriche di argomento sacro:

Non si spaventi il lettore a questo nome di Poesie religiose, tristo in Italia per le stentate inezie di uno o due secoli fa, per le tante riproduzioni moderne di un esemplare famoso che oramai per fastidio se non per copia hanno avanzato di molto le riproduzioni petrarchesche, luogo comune alle declamazioni d'ognuno de' nostri che si reputi critico. Composte da un povero vecchio esule e padre di famiglia a conforto della sua cecità; ridondanti perciò di un affetto vero e profondo di religione; di quella religione che risponde agli arcani bisogni del cuore, che si mesce al sentimento della natura esteriore, che si confonde all'amore della patria e del genere umano, che anzi che schiacciare l'uomo ne rafforza la dignità; queste sono poesie veramente, e belle e utili e civili poesie.⁷⁶

Le benevole parole pronunciate da quel laico irrequieto e anticlericale che era Carducci non ci devono sorprendere o insospettire; il suo acume e l'intelligenza critica sapevano andare oltre l'apparente facciata stantia di beghineria e rivelare invece il sentimento religioso di Rossetti per quello che è: il sentimento sincero di un uomo buono, vecchio e stanco, alla ricerca di una pace interiore dopo una vita di turbamenti e difficoltà continue. Le poesie scaturite da questo sentimento così sincero non possono quindi che rivelarsi letture migliori di molte altre, al punto che Carducci auspicava addirittura che esse, «così facili e armoniche come elleno sono, venissero accolte a far parte della educazione religiosa dei fanciulli ed anche dei giovanetti, a' quali pure si cacciano in testa tante vanità e tante goffaggini».⁷⁷ Resosi forse conto di aver

⁷⁵ *Ibidem*. Un'interessante osservazione in merito a questi giudizi del Carducci viene da Guido Perale, uno dei primi studiosi del Rossetti: «Che questi pregi esistano conveniamo volentieri coll'illustre critico, ma non si potrà negare che la ingenuità e la semplicità sieno non di rado eccessive; e potrebbe far meraviglia di trovare così indulgente il Carducci proprio allora che la sua musa robusta scendeva animosa e risoluta contro i poetanti a vanvera, se non si pensasse che fra le cause che poterono contribuire a far diligere al Carducci il Rossetti, e ne poterono mitigare il rigore va collocata non ultima il tempo nel quale egli curò la raccolta di poesie del vastese» (GUIDO PERALE, *L'opera di Gabriele Rossetti con appendice di lettere inedite*, Città di Castello, Lapi, 1906, pp. 81-82).

⁷⁶ *Prefazione*, pp. 45-46.

⁷⁷ *Ivi*, p. 46.

osato abbastanza, Carducci lascia definitivamente la parola a Rossetti citando prima un passo della prefazione a *Iddio e l'uomo*, nel quale il poeta motiva la scelta del senario come unica misura versale,⁷⁸ e riportando poi quasi per intero l'introduzione all'*Arpa evangelica*.⁷⁹

Nel concludere la prefazione Carducci si lancia in un'apologia della poesia del Rossetti, o meglio di quei caratteri che più la contraddistinguono:

Non lusso di tenebrose invenzioni o di forme recondite e strane o di versificate disquisizioni o di nebbiosi velami; ma fantasia ardita e serena, ma impeto di affetto, ma copia e talora sovrabbondanza di colorito, ma facilità armonia melodia, fanno propriamente italiane queste poesie, le fanno cantabili.⁸⁰

La cantabilità è la cifra stilistica di Rossetti, da lui difesa in più occasioni, come fa notare Carducci citando le parole del poeta stesso:

I versi lirici non fatti per la lira, il che vuol dire versi per musica da non potersi porre in musica, van messi alla riga di quei vocali componimenti detti in Italia di gusto tedesco, che i soli dotti nell'arte contemplan con estasi sulle carte, e che molto ardui ad eseguirsi sono poco grati ad ascoltarsi. I veri versi lirici, se non si cantano realmente, debbono almeno esser atti a cantarsi. *Verba loquor socianda chordis*, scriveva il gran lirico di Roma.⁸¹

Al coro di Rossetti e Orazio si unisce anche Carducci, in una tirata contro la pletorica diffusione tra Sette e Ottocento di componimenti poetici di scarso valore, usciti dal continuo delirio creativo «di chi si reputa avere così bell'ingegno, che il pubblico debba leggere ed ammirare qualunque cosa gli caschi dalla penna senza cura senza studio senza fatica».⁸² Il rimedio a questa epidemia di «poltronaggine», come la definisce Carducci riprendendo «l'iroso vocabolo del Baretti»,⁸³ è il ritorno ai metri cantabili:

Non si sdegni dunque la rima; non si sdegnino i metri regolari, i brevi e melici metri: non si getti via, con l'appellazione oramai ingiuriosa di canzonetta, tutto ciò che è cantabile. Né voglio già io consigliare il ri-

⁷⁸ Ivi, pp. 46-48.

⁷⁹ Ivi, pp. 48-52.

⁸⁰ Ivi, p. 53.

⁸¹ Ivi, pp. 53-54.

⁸² Ivi, p. 54.

⁸³ *Ibidem*.

torno alle pastorellerie, o alle romanze o alle ballate della nuova arcadia: ma dico che la poesia nazionale per esser veramente tale oggi giorno, deve essere melica.⁸⁴

Considerazioni, queste ultime, che messe in bocca al futuro autore delle *Odi barbare* suonano ancora più significative e di certo riabilitano appieno l'opera di Rossetti, tenendo sempre comunque presente il fatto che se «il poeta-professore, strenuo difensore della classicità in tutto l'arco di svolgimento della cultura romantica, resta sensibile alla prosodia e alla metrica anche quando intende risuscitare l'antica, non vuol dire che faccia di questo il suo unico e neppure principale criterio di scelta».⁸⁵

Carducci fa concludere la prefazione alla voce diretta del vastese, riportando e commentando alcuni suoi versi tratti dal polimetro *Fuga da Napoli e asilo in Malta*, nei quali il poeta, appena approdato sull'isola, sente in lontananza delle donne cantare il suo inno «Sei pur bella cogli astri sul crine»:

A me non avvien mai di rileggere questi versi, che un brivido non mi prenda e non mi si inumidiscano gli occhi. Sento che è cotesto il solo stipendio che gli uomini possano dare al poeta; che è cotesta la sola consolazione alle fatiche ineffabili ai patimenti non creduti di chi l'arte ama di amore.⁸⁶

Il «superbo, iracondo, villano, soperchiatore, fazioso, demagogo, anarchico»⁸⁷ Carducci è sinceramente commosso. Ed è questo, forse, il riconoscimento più grande che Rossetti potesse chiedere al primo, grande interprete della sua poesia.

4. Breve postilla filologica sulla "Prefazione"

Nel 1879 venne pubblicata, sempre nella «Collezione Diamante» di Barbèra, la seconda edizione delle *Poesie* di Gabriele Rossetti. Il volume è identico a quello del 1861: i testi sono gli stessi, e anche la prefazione non è modificata.⁸⁸ Nonostante ciò Pompeo Giannantonio, studioso del

⁸⁴ Ivi, p. 55.

⁸⁵ RICCARDO SCRIVANO, "Il poeta del '21". Rossetti, *De Sanctis e la critica sulla poesia meridionale nell'età romantica*, in *Gabriele Rossetti a 150 anni dalla morte*, p. 41.

⁸⁶ Prefazione, p. 56.

⁸⁷ Così si definiva Carducci stesso (*L II*, p. 143, a Louisa Grace Bartolini, 5 novembre 1860).

⁸⁸ Errata l'osservazione di Mario Cimini: «Risultano eliminati solo 4 titoli nella sezione *Lamentazione ed augurii: Lamentazione, I due eccessi, Al popolo, Il vaticinio*, sostituiti con numerazione romana progressiva» (CIMINI, *Il Rossetti "cantabile"*, p. 165).

Rossetti⁸⁹ e autore di un'imprescindibile *Bibliografia* e di una *Nota biografica*,⁹⁰ sostiene che «il contenuto è identico a quello della I ed., però la prefazione è stata ampliata».⁹¹ Si tratta di una svista della quale possono essere proposte due possibili spiegazioni. La prima prevede un controllo effettuato direttamente sul testo a stampa delle edizioni originali: a causa di una diversa impaginazione la prefazione del '79 si trova alle pagine III-LXIX mentre quella del '61 occupa le pagine III-LXVI, risultando quindi, ad una fugace lettura dell'indice, più breve di tre pagine. La seconda possibile spiegazione si basa invece sul presupposto che la prefazione consultata non sia quella originale del '79 bensì una versione fortemente rimaneggiata e ampliata, riportata nel secondo volume delle *Opere* (1889);⁹² ma è assai improbabile che Giannantonio abbia utilizzato questo testo per la sua *Bibliografia* invece che consultare il volume del 1879, del quale fornisce un'accurata descrizione materiale e tipografica.⁹³

Ma allora da dove è stata tratta la prefazione rimaneggiata del 1889, se quella riportata nell'edizione Barbèra del 1879 è identica a quella del 1861? La risposta è contenuta nel saggio *Dopo quindici anni*, datato maggio 1874, e dedicato perlopiù all'edizione barbèriana delle *Poesie* di Giusti del 1859.⁹⁴ Ma Carducci vi cita anche alcune parti della sua introduzione al Rossetti, motivando così tale scelta:

Non a emendare né a compiere, ma a meglio determinare quel po' di storia, che in quel discorso sbazzai, della poesia rivoluzionaria italiana di cui fu tanta parte il Giusti, mi sia permesso di staccare e rimettere qui alcune pagine della prefazione alle *Poesie di Gabriele Rossetti* (Firenze, Barbèra, 1861).⁹⁵

⁸⁹ Cfr. RAFFAELE GIGLIO, *Pompeo Giannantonio studioso di Gabriele Rossetti*, in *Gabriele Rossetti a 150 anni dalla morte*, pp. 23-34.

⁹⁰ GIANNANTONIO, *Bibliografia*, pp. 11-51. Per la ricchezza e l'accuratezza della documentazione si tratta forse tuttora del miglior profilo biografico di Gabriele Rossetti.

⁹¹ Ivi, p. 146.

⁹² *O II*, pp. 369-422; la prefazione rimaneggiata anche in *EN XVIII*, pp. 186-238.

⁹³ Cfr. GIANNANTONIO, *Bibliografia*, p. 146. Cimini sembra invece adottare questa seconda giustificazione per la svista del Giannantonio: «Non è chiaro in base a quali elementi è stato sostenuto che la prefazione della seconda edizione sia stata ampliata. Vero è che la stessa prefazione figura nell'Edizione nazionale in versione rimaneggiata» (CIMINI, *Il Rossetti "cantabile"*, p. 165).

⁹⁴ Riprodotto prima in *Bozzetti critici e discorsi letterari* (Livorno, Vigo, 1876) e successivamente in *EN XVIII*, pp. 325-49; i curatori segnalano in nota «che il lungo passo tratto dalla Prefazione alle *Poesie di Gabriele Rossetti* è di lezione notevolmente diversa da quella che leggesi nella ristampa fattane dal Carducci alle pp. 185-238 di questo volume [...]. Abbiám creduto dovere nostro riprodurre nella sua interezza lo studio, quale fu dal Carducci pubblicato nei *Bozzetti critici e discorsi letterari*» (p. 328).

⁹⁵ Ivi, p. 328.

Ma, come si è detto, le pagine in questione presentano numerose varianti. La più vistosa consiste nella citazione di ventiquattro versi dell'ode «Di sacro genio arcano», contenente il ritornello metastasiano («Non sogno questa volta, / non sogno libertà»), descritto da Carducci come – con variante aggiuntiva – «quella gioiosa affermazione di non sognare quando più a punto sognavasi». ⁹⁶ Ma si tratta sempre di modifiche minime e puntuali rispetto al passo in cui vengono accostati Giusti e Rossetti e nel quale vengono delineate le idee politiche di quest'ultimo; il brano in questione difatti presenta diverse varianti di rilievo, che se da una parte non rivelano nessun drastico mutamento di opinione sul valore poetico e umano di Rossetti, dall'altra sono comunque la prova dell'effettiva riconsiderazione di uno scritto vecchio di tredici anni, attuata sulla scia degli importanti cambiamenti avvenuti in Italia in quel lasso di tempo. Nulla di clamoroso, comunque, in queste modifiche, che peraltro non dovettero convincere più di tanto Carducci e/o il suo editore, se nella seconda edizione delle *Poesie* (1879), come si è detto, la prefazione riproduce quella dell'edizione del '61. Esistono dunque tre diverse lezioni della *Prefazione*: quella originaria del 1861 (*a*), le citazioni e le modifiche contenute nel saggio *Dopo quindici anni* del 1874 (*b*) e la prefazione rimaneggiata nel volume delle *Opere* del 1889 (*c*), che riporta tutte le varianti di *b* più alcune sue proprie, soprattutto integrazioni. Tra queste troviamo, ad esempio, una riflessione di Carducci sull'ode che Rossetti dedicò a Luigi Angeloni e un sincero omaggio a quest'ultimo:

Un carbonaro metastasiano, un improvvisatore trovator mistico di misteri massonici nella poesia dantesca e del trecento, che loda in melodrammatiche strofette musicali un arcade già tribuno della repubblica romana del 1798, che esule ora viveva di fare il maestro d'italiano a Londra, un giacobino unitario purista, più purista del Cesari, autore di canzoni su le donne inglesi, e pur meritevole, per la nobiltà dell'animo e la dignità della vita, di esser commemorato, quando poi morì nel 1842, da Giuseppe Mazzini: ecco un gruppo dei vari elementi della vecchia vita italiana, da cui, per travaglio di gran virtù e per ingenuo valor della razza, è tuttavia uscita la vita nuova. ⁹⁷

Da evidenziare poi la nuova e ampliata introduzione alla sezione delle *Poesie giovanili*, costituita da lunghe citazioni da *Giulio Sabino* e *Il natale di Alcide*, «i drammi e le azioni drammatiche, i libretti per mu-

⁹⁶ Ivi, pp. 329-30.

⁹⁷ O II, p. 385.

sica in somma ch'egli compose o raccontò per il teatro di San Carlo nei primi anni del regno di Murat». ⁹⁸

Ma al di là di questo, occorre ribadire che il legame con Rossetti non si esaurì nel 1861. Anzi, a distanza di tempo Carducci ebbe nuovamente molte cose da dire sul suo "vecchio amico", segno dell'interesse, della stima e dell'affetto che doveva ancora nutrire per lui e per la sua opera.

5. L'articolo della "Tribuna" (1884)

«Mandai articolo. Non mando saluti, siete troppo noiosi»; questo il secco, per non dire seccato, telegramma che Carducci inviò il 23 novembre 1884 alla redazione della "Tribuna", il quotidiano romano di proprietà del principe Maffeo Sciarra. ⁹⁹ L'articolo era stato richiesto in maniera assai pressante da Gabriele D'Annunzio, allora cronista mondano e critico d'arte per la "Tribuna", e si intitolava *Il Veggente in solitudine di Gabriele Rossetti*. Fu pubblicato sul giornale il 26 novembre e avrebbe poi dovuto far parte del volume *Vite e Ritratti* in preparazione per Sommaruga, che però non uscì mai. ¹⁰⁰ Carducci tornò dunque a occuparsi del Rossetti a dieci anni di distanza dal saggio *Dopo quindici anni* e a ben ventitré dalla prima edizione barbèriana delle *Poesie*. Ma nell'introdurre il discorso va ancora più indietro nel tempo:

L'ho sotto gli occhi con la data *Italia 1846* e fra la data e il titolo una figura d'angelo che vola in alto battendosi con la destra la fronte e levando nella sinistra un calice. E parmi risentire quello che sentivo fanciullo, quando adocchiavi quel libro tra altri che venivano non si sapeva come in casa e che mio padre si appartava a leggere su una sua scrivania, quando il vento batteva i magri oliveti della collina e giù basso il mare mugghiava biancastro. ¹⁰¹

Un ricordo d'infanzia quello di Carducci, che rievoca così il suo primo ideale incontro con Gabriele Rossetti, avvenuto nella biblioteca del padre, «una librerietta più che passabile per un medico di Maremma», ¹⁰² dove tra le opere di Manzoni, Rollin, Thiers, Sismondi, Machiavelli, Guicciardini, Monti, Omero, Virgilio, Tasso, Dante il piccolo Carducci intravide anche una copia del *Veggente in solitudine*, la cui

⁹⁸ Ivi, p. 386.

⁹⁹ BIAGINI, *Giosue Carducci*, p. 521.

¹⁰⁰ L'articolo venne poi riprodotto in *O X*, pp. 223-41; le citazioni che seguiranno sono da *EN XVIII*, pp. 239-57.

¹⁰¹ *O X*, p. 241.

¹⁰² *L XI*, p. 11 (a Angelo De Gubernatis, 14 gennaio 1877).

copertina dovette rimanergli impressa per sempre. Senza eccedere in psicologismi, si può pensare che Carducci associ nei suoi ricordi l'immagine del libro di Rossetti e quella di suo padre intento a leggerlo. Difatti Michele Carducci aveva molti punti in comune con il poeta vatese; il figlio stesso lo descrive come «mezzo-letterato, mezzo-poeta, mezzo-romantico e mezzo-rivoluzionario».¹⁰³ Spirito inquieto, oratore ammirato per la sua eloquenza, Michele Carducci «avea nel sangue l'istinto della battaglia e della libertà»;¹⁰⁴ studente di medicina a Pisa, si iscrisse alla Carboneria e nel 1831 fu tra i più accesi sostenitori di una congiura volta a ottenere la costituzione, il cui fallimento gli costò un anno di relegazione a Volterra. Non tutto il male però venne per nuocere, dato che nella città etrusca Michele Carducci conobbe la futura moglie, Ildegonda Celli,¹⁰⁵ che di lì a pochi anni diede alla luce Giosuè. Le somiglianze con la biografia di Rossetti sono evidenti: «La sua famiglia e la sua letteratura a lui erano il mondo; né mai ne lo poté rimuovere l'ingegno che per la conversazione ebbe copioso. Niun esule politico lascia di sé ricordanza più pura, al di sopra delle ciarle volgari, delle vergogne private».¹⁰⁶ I due avrebbero potuto condividere anche lo stesso necrologio.

Sei anni dopo il padre anche Giosuè poté leggere finalmente il *Veggente*, avendone ricevuta una copia da un personaggio insospettabile:

Nel '46 lo vidi soltanto, quel pericoloso poema; nel '51 o nel '52 lo lessi. E a leggere me lo diede, se pur non gli lo tolsi io di nascosto dalla piccola scansia di libri moderni elegantemente legati... indovinate chi?... Un padre delle Scuole pie, Geremia Barsottini, mio compaesano e mio maestro di retorica, che alcuni di quei versi leggeva e dettava in iscuola [...]. Era un frate liberale, e nella festa della federazione del 12 settembre '47 in Firenze, grande e balioso, con una selva di capelli neri

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ CHIARINI, *Memorie della vita di Giosue Carducci*, p. 7.

¹⁰⁵ Se fu il padre il primo maestro di latino per Carducci, che a dieci anni recitava a memoria i primi quattro libri delle *Metamorfosi* di Ovidio scandendo gli esametri, la madre «gli aveva insegnato l'italiano sulle tragedie dell'Alfieri e sui versi del Berchet, dalle romanze ai canti di guerra: "Su nell'irto, increscioso alemanno – su, lombardi, puntate la spada..."». Ricordandoli e ripetendoli a distanza di anni, Giosue doveva balzare in piedi e ruggirli, come la prima volta che li intese: un lunedì di Pasqua del 1847. Ma il padre, ardente manzoniano, gli faceva imparare a memoria i cori del Manzoni. [...] Pretendeva, anzi, che il figlio leggesse addirittura la *Morale cattolica*, come castigo o correttivo salutare degli entusiasmi classici» (BIAGINI, *Giosue Carducci*, p. 16). L'educazione manzoniana ebbe però l'effetto opposto su Carducci, che arrivò addirittura a gettare dalla finestra gli *Inni sacri* durante una delle sue lezioni al ginnasio di San Miniato.

¹⁰⁶ CARDUCCI, *Prefazione*, p. 31.

ricciuti, portava una grande bandiera tricolore; e nel '48 voleva partire per il campo.¹⁰⁷

Siamo molto lontani dalle smorfie di rimprovero dell'altro scolio, Francesco Donati,¹⁰⁸ che anziché incentivarlo mal digeriva l'interesse di Carducci per le poesie del Rossetti. Nel prosieguo dell'articolo, Carducci delinea una cronologia biobibliografica di Rossetti: parte da alcuni versi di argomento politico tratti dal *Veggente* che costarono al poeta l'esilio in Inghilterra e giunge poi a parlare della sua esegesi dantesca, indicandone i precursori nel gesuita Hardouin, che «aveva fiutato l'eresia nella Divina Commedia», e nel Foscolo, che «aveva sottilmente rintracciata e scoperta nel Paradiso certa consacrazione che San Pietro fa di Dante all'apostolato e una missione che gli commette».¹⁰⁹ Carducci cita poi i vari titoli che negli anni composero questa biblioteca esoterica: *Comento analitico alla Commedia, Sullo spirito antipapale che produsse la riforma, Il mistero dell'amor platonico nel medio evo, Saggio critico su la Beatrice di Dante*,¹¹⁰ una mole di lavoro enorme e improponibile per chiunque, soprattutto per l'argomento,¹¹¹ «se non si ripensasse che questo improvvisatore [Rossetti] è una di quelle teste del mezzogiorno per le quali scrutare o creare il mistero è un bisogno, che questo arcade crebbe nel paese e tra la coltura del Vico».¹¹² Ma la vena poetica non aveva abbandonato Rossetti, che anzi «di quando in quando fra tanta polverosa erudizione si rinfiammava a salutare ogni nuova speranza, ogni novella prova che la patria desse di vita», anche cantando Napoleone, a cui «vivo non diè mai un verso, lo evocava morto».¹¹³

Questi brevi ragguagli servono a Carducci per introdurre l'opera che dà il titolo all'intervento, *Il Veggente in solitudine*, sorta di autobiografia politica e poetica in cui Rossetti raccoglie e riordina un'ampia serie di

¹⁰⁷ EN XVIII, p. 242.

¹⁰⁸ Su di lui si veda, qui, la nota 37.

¹⁰⁹ EN XVIII pp. 244-45.

¹¹⁰ Per queste opere cfr. P. GIANNANTONIO, *Rossetti, Gabriele*, in *Enciclopedia dantesca*, a cura di Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, IV, pp. 1042-44.

¹¹¹ A proposito delle innumerevoli e spesso inutili ricerche sul significato recondito delle allegorie dantesche Benedetto Croce osservò: «Non è da credere che si otterrebbero rivelazioni mirabolanti sul genere di quelle bandite dal Rossetti e in più da taluni suoi seguaci; le quali poi, in ogni caso, offrirebbero una mera curiosità storica e ci svelerebbero un Dante poco sano in una regione del suo intelletto. Si deve in parte a queste gonfiature, a questi sottilizzamenti, a questo litigare su inezie, e più ancora al vacuo congetturare dei cacciatori di allegorie, se "dantista" è diventato, nell'uso comune del linguaggio, quasi sinonimo di "dantomane"» (*La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1922, p. 9).

¹¹² EN XVIII, p. 246.

¹¹³ *Ibidem*.

testi della sua carriera e nella quale raccontò «l'iliade alcuno disse, io direi l'odissea, delle prove per le quali era passato il partito della libertà in Italia», esprimendo «colla sincerità d'un moribondo – scrisse il poeta al Ricciardi – quei sentimenti che m'erano ispirati dall'amor della patria, dell'umanità e della religione». ¹¹⁴ Così Carducci nel descrivere la struttura dell'opera:

Il poema è diviso, con novità di partizioni e di vocaboli, in due novene, cioè in due parti, distribuiti per ognuna i canti in nove giornate, nelle quali il poeta con diverse ispirazioni e con diverse posizioni di spirito ricorda e pensa, narra e prevede il passato il presente e l'avvenire della patria e della libertà. La prima novena è di meditazioni e di visioni su le cagioni politiche ed ecclesiastiche della servitù d'Italia e su la ragione filosofica e religiosa delle sue speranze. [...] La seconda novena nelle prime sette giornate co' ricordi della vita del poeta congiunge e percorre il presente d'allora, dal 1820 al '42: nelle ultime giornate, è l'avvenire. [...] Nelle due novene, con più prologo e commiato, è un succeder facile di fantasmi e un variar di motivi più volte poetici: manca l'organismo dell'arte. ¹¹⁵

Riferendosi al testo nella sua totalità, il giudizio conclusivo è drastico, ma non quanto quello del Settembrini citato subito dopo, ¹¹⁶ a cui Carducci ribatte punto su punto con un'apologia di Rossetti cauta e ponderata, basata sui fatti, e non meno efficace; essa ci offre inoltre il ritratto forse più icastico e sincero che sia mai stato fatto del Rossetti poeta e letterato (l'uomo era altra cosa ancora, come affermava il De Sanctis): ¹¹⁷

¹¹⁴ EN XVIII, p. 247.

¹¹⁵ Ivi, p. 248.

¹¹⁶ «La poesia del Rossetti – così giudicava il Settembrini (cito in preferenza un giudice paesano) – è a vampe e bagliori che escono da un cuore buono; non è luce d'intelletto e di studi, perché buoni non ne poté fare; raccoglie tutto, non sa scegliere, cade talvolta nel volgare e nel prosastico» (ivi, pp. 248-49). Nonostante queste critiche riportate da Carducci, il giudizio del Settembrini su Rossetti non fu solo negativo: «Egli aveva un ottimo cuore, una vivida fantasia, una facile onda di versi: e fino agli ultimi suoi anni come udiva qualche fatto che avveniva in Italia, egli intonava un canto, e parlava alla sua patria con giovanile poesia: così scrisse l'inno *All'anno 1831*, e scrisse altre poesie nel 1848. [...] Egli era fuori, viveva di memorie, si pasceva d'innocenti fantasie: noi gli volevamo bene come ad un amico lontano» (LUIGI SETTEMBRINI, *Lezioni di letteratura italiana*, Napoli, Morano, 1872, III, pp. 368-69).

¹¹⁷ «Il modo col quale un esule può onorare la patria è mantenersi onesto, domandare i mezzi dell'esistenza al lavoro, illustrare il suo paese con gli scritti. Questo fece Gabriele Rossetti, e perciò ha diritto alla nostra venerazione. [...] E volendo rendere al nostro conterraneo, che menò vita tanto onorata nell'esilio, onorata per lavoro e costanza e per quel che soffrì amando l'Italia, volendo rendergli la vera testimonianza di stima che gli dobbiamo, possiamo dire: l'uomo in lui valeva meglio del poeta» (FRANCESCO DE SANCTIS, *Gabriele Rossetti*, in ID., *La letteratura italiana nel secolo XIX*:

Che il Rossetti non avesse fatto studi buoni, io non direi: fece in gioventù gli studi che allora si facevano, e presto ebbe pratica di classici latini e italiani: fece nella virilità dotti e faticosi studi, quali i letterati d'allora, massime poeti, non usavano. Ma egli rimase sempre quello che era nato: napoletano anche da carbonaro, meridionale anche in Inghilterra, subì sempre l'influenza della poesia idillica musicale esteriore, che dal Sanazzaro per il Tasso e il Marini sino al Metastasio fu la poesia caratteristica del mezzogiorno. Subì, dissi; e dovevo anzi dire, la continuò per la parte sua assai originalmente.¹¹⁸

Carducci non ritratta nulla di quanto aveva già detto o dirà poi su Rossetti (nemmeno l'aspro appellativo di «bamboccia triviale» per un passo di *Orgie levitiche*),¹¹⁹ ma anzi ribadisce con coerenza le opinioni note: dal cauto paragone del *Veggente* con la *Bassvilliana* e il *Bardo* del Monti, già presente nella *Prefazione*,¹²⁰ al giudizio di Rossetti sui poeti contemporanei,¹²¹ ai suoi palesi modelli poetici («per l'espressione e la verseggiatura questo polimetro di 411 pagine torna al Metastasio, e più a dietro ancora, alla virtuosità dell'*Arcadia*»),¹²² al suo esuberante virtuosismo metrico («in materia di strofe egli è di tutte le scuole, pur che la rima sia piena e fiorita e scorrevole il verso e sonante: e a sfoggiare in tale quasi acrobatico tripudio di suoni e di sonorità ogni occasione gli è buona [...]. Di rado o non mai dopo il Rolli e il Metastasio fu con

scuola liberale-scuola democratica. Lezioni raccolte da Francesco Torraca e pubblicate con prefazione e note da Benedetto Croce, Napoli, Morano, 1921⁶ [1897¹], pp. 450 e 461). Se il De Sanctis riconosce poi alle poesie di Rossetti «una certa originalità, [...] una certa dolcezza e mollezza di sentire capace d'intenerire, che molte volte dà interesse a' suoi versi» (ivi, p. 459), nel complesso il suo giudizio è severo e suona più come una sentenza: «Rossetti non è fondatore né precursore di una nuova poesia, non è romantico, nemmeno appartiene alla nuova scuola classica: è l'ultima eco della letteratura della decadenza italiana, e di questa ha tutt'i caratteri, – il fantastico, il musicale, il rettorico. [...] Poiché in esse non v'è niente di originale, poiché son conseguenza d'una letteratura passata, queste poesie erano necessariamente destinate all'oblio, che cominciò vivente l'autore» (ivi, p. 461). Per un approfondimento cfr. SCRIVANO, «*Il poeta del '21*», pp. 35-47.

¹¹⁸ EN XVIII, p. 249.

¹¹⁹ Ivi, p. 256.

¹²⁰ *Prefazione*, p. 40.

¹²¹ Riportiamo il passo direttamente dal Pietrocòla, la fonte di Carducci: «Stimava il Manzoni; amava il Pellico, lodava Niccolini, non gli piaceva Leopardi perché gittava la disperazione e l'ateismo nel cuore degli Italiani. [...] Lodava altamente il Mamiani come poeta: le sue odi omeriche lo entusiasmavano, ma non gli piacevano i superstiziosi argomenti e il misticismo che trovansi in essi. Lo domandai sul Regaldi, mi rispose che gli piaceva la forma poetica del felice improvvisatore. Mi lodava il Giusti, C. Pepoli e il Ricciardi, scrittore di bellissime canzoni» (PIETROCÒLA ROSSETTI, *Gabriele Rossetti*, pp. 73-74).

¹²² EN XVIII, p. 250.

tanta maestria maneggiato il periodo melodico ad emistichi: non mai con altr'e tanta originalità fu applicato».¹²³ E poco importa che Carducci concluda portando Rossetti, prima pervicace fustigatore dei corrotti costumi papali e poi occasionale panegirista di Pio IX, come esempio dell'incostante e incoerente atteggiamento degli italiani verso l'istituzione pontificia¹²⁴ e adducendo una propria personale polemica contro l'ormai inestirpabile presenza del cattolicesimo in Italia.¹²⁵ Quello che veramente di buono, di giusto e d'importante Carducci aveva da dire su Rossetti l'aveva già ripetuto abbastanza.

¹²³ Ivi, pp. 250-53.

¹²⁴ Oggi la critica è discorde su questa osservazione: «Non ha visto bene, a nostro parere, il Carducci nel collegare l'atteggiamento del Rossetti ai continui "alti e bassi d'individui e di popoli verso il papato" nella storia italiana. In Papa Mastai il poeta ammira, infatti, non il Papato in quanto istituzione, bensì quel Papa che gli sembra destinato dalla Provvidenza a correggerne, sia pure gradualmente gli abusi» (GIANCARLO RATI, *Le lettere di Gabriele Rossetti a Nicola Coletti*, in *I Rossetti tra Italia e Inghilterra*, p. 64).

¹²⁵ «Il cattolicesimo è un'istituzione indigena, romana, imperiale. Il papato è uno scirro delle carni nostre: *Nec tecum possum vivere nec sine te*. Siamo a Roma, ma non estirperemo nulla. Tra non molti anni l'Italia sarà un Belgio in grande» (EN XVIII, p. 257).

UN DIFFICILE DIALOGO:
ARTE E LETTERATURA
NEL CARTEGGIO CARDUCCI-CECIONI

Alberto Brambilla

È inutile ricordare in questa sede come siano fruttuosi ed anzi indispensabili per la ricostruzione di un ambiente culturale lo studio e la pubblicazione dei carteggi; e quelli carducciani non sfuggono a questa esigenza, ormai da tutti condivisa. In questo senso l'analisi della corrispondenza tra lo scultore Adriano Cecioni (1836-1886) e il poeta-professore ricopre un valore davvero esemplare, perché consente di mettere a fuoco il rapporto, sinora piuttosto sfuggente, di Carducci con l'arte a lui contemporanea, e in particolare con la corrente artistica dei cosiddetti Macchiaioli.¹ Per questa indagine, che qui ovviamente condurremo solo in parte, abbiamo a disposizione diverso materiale documentario tra cui una sessantina di lettere del Cecioni² e una venti-

¹ Il complesso rapporto di Carducci con l'arte è stato già affrontato in alcuni studi, che hanno messo in luce diverse prospettive di ricerca, senza tuttavia mai approfondire il legame con il mondo artistico del tempo: MARIA CARLA DE CESARE, *Carducci e le arti figurative dal 1865 al 1907*, Città di Castello, Paci, 1961; MARIO TROPEA, *Carducci e le arti figurative*, in *Letteratura italiana e arti figurative*. Atti del XII Convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di Antonio Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988, II, pp. 871-84; GIOVANNA BOSI MARAMOTTI, *Carducci e le arti figurative*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", serie IV, 5.2 (2000), pp. 478-88; COSIMO CECCUTI, *Elegia dello sguardo. Echi d'arte classica e medievale nell'opera carducciana*, in *Carducci e il suo tempo*, a cura di Emilio Pasquini e Vittorio Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 59-72; VITTORIA ORLANDI BALZARI, *Alcune considerazioni sul rapporto tra Carducci e le arti figurative*, in "Studi sul Settecento e l'Ottocento", 2 (2007), pp. 55-66; MAURIZIO HARARI, *Carducci, così pieno dell'Italia antica*, in "Strumenti critici", 31.2 (2016), pp. 213-24.

² Per la precisione si tratta di 57 pezzi, di cui 56 lettere e un cartoncino, scritti appunto dal 1867 al 1885; il materiale in questione è conservato in CC, cart. XXIX,

na di risposte carducciane, queste ultime purtroppo disperse in diverse sedi, che cronologicamente si distendono dal 1867 al 1885.³

Agli studiosi abituati a frequentare Casa Carducci, il nome del Cecioni non sarà forse sconosciuto, visto che è l'autore del primo busto in bronzo consacrato al poeta, che gli era stato donato dagli amici nel 1888 in occasione del centenario dell'Università di Bologna.⁴ Oltre ciò, non c'è qui bisogno di ricordare che ad un'altra opera del Cecioni, *La Madre*, è dedicata una delle più belle composizioni del Carducci, poi inserita nel libro II delle *Odi barbare*. E tuttavia, alla luce delle lettere e di altri documenti, i rapporti con il Cecioni vanno ben oltre queste opere e questi episodi, e coinvolgono molteplici piani di interesse, raramente messi in relazione diretta.

È opportuno collegare in un'unica sintetica visione diversi punti di vista, che proprio per questo motivo di solito rimangono isolati, affidati ciascuno agli specialisti delle singole discipline. Per fare ciò ci si deve necessariamente limitare ad affrontare un problema specifico, che tuttavia si indica per convenzione con la formula estensiva di "dialogo difficile" tra arte e letteratura. Per introdurre subito la questione è utile incominciare con una citazione che esprime un giudizio netto e insieme formula un auspicio:

È un fatto che noi altri scrittori, o scriventi o scribacchiatori italiani, in generale si vive troppo segregati dagli artisti, e gli artisti da noi il che è molto male. Questo segregamento cominciò quando l'arte, così della parola come del pennello e dello scalpello, cominciò a diventare accademica e arcadica, cioè convenzionale; oggi che si sente anche in Italia

70; su di esso cfr. LUIGI CHIARINI, *Lo scultore Adriano Cecioni nelle sue lettere inedite*, in "Il Giornale d'Italia", 4 giugno 1932.

³ Parte di esse sono state pubblicate in ADRIANO CECIONI, *Scritti e ricordi. Con lettere di Giosue Carducci e Ferdinando Martini ecc.*, e con *Prefazione e note* di Gustavo Uzielli, Firenze, Tipografia Domenicana, 1905, pp. 373-419, e successivamente in A. CECIONI, *Opere e scritti. Con pagine e lettere inedite dell'autore a Giosuè Carducci*, a cura di Enrico Sommarè, Milano, L'esame, 1923, pp. 297-331; per il ritrovamento di altre missive carducciane cfr. ALBERTO BRAMBILLA, *Reliquie carducciane nella Biblioteca Ambrosiana*, in "Aevum", 58 (1984), pp. 518-50, dove anche si fa il punto sull'edizione delle lettere al Cecioni, solo in parte confluite nei volumi dell'*EN*. Chi scrive ha ora in animo di raccogliere, introdurre e commentare l'intera corrispondenza intercorsa fra i due.

⁴ GUIDO BIAGI, *Il busto in bronzo di Giosue Carducci*, in "L'illustrazione italiana", 17 luglio 1892, p. 39, poi in CECIONI, *Scritti e ricordi*, pp. 11-12; *Albo carducciano. Iconografia della vita e delle opere di Giosue Carducci*, raccolte ed illustrate da Giuseppe Fumagalli e Filippo Salveraglio, Bologna, Zanichelli, 1909, scheda 48, pp. 21 e 26; GIOVANNA DEGLI ESPOSTI, *Carducci in posa. Appunti per un'iconografia carducciana*, in *Carducci e i miti della bellezza*, a cura di Marco A. Bazzocchi e Simonetta Santucci, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 205-15 (a p. 185 è riprodotta una foto-incisione di un disegno a penna del Cecioni).

il desiderio e il bisogno di tornare alla natura e al vero, quell'isolamento dovrebbe, parmi, cessare.⁵

Così scriveva nel marzo 1880 Giuseppe Chiarini, affrontando un nodo secolare, che a dire il vero si era periodicamente riproposto, ora alla ricerca di un presunto primato di una delle due discipline, ora per promuovere una fruttuosa alleanza, nel segno della ribellione antiaccademica e del ritorno «alla natura e al vero». Se tale era il contesto occorre scendere al particolare, perché l'articolo di Chiarini era intitolato *Il Suicida*, nome che si riferiva in primo luogo ad un'omonima scultura realizzata tempo prima dall'amico Adriano Cecioni, «un ingegno forte e indipendente», dall'Italia ingiustamente disconosciuto. Nonostante il titolo, lo scritto spaziava liberamente, alternando il racconto delle vicissitudini biografiche ed artistiche del Cecioni stesso a riflessioni di più ampia portata, come appunto la citazione d'apertura dimostra. L'affermazione del Chiarini può perciò costituire un punto di partenza ideale per la nostra indagine; che non a caso verterà sui rapporti epistolari fra un poeta-professore, il Carducci, ed un artista e critico, quasi a rendere subito operativa l'alleanza o almeno il dialogo tra le arti auspicato dal Chiarini.

Il quale in effetti già da parte sua metteva in pratica l'intento di spezzare la «segregazione» fra le arti proponendo al pubblico, non senza qualche perplessità («C'è, lo sento, un po' di sfacciataggine nel farmi presentatore di un artista, io che non ho nessuna autorità da ciò, io che quanto amo la pittura e la scultura, tanto sono ad esse profano»), un artista ormai maturo, che tuttavia sino ad allora non aveva meritato, a suo avviso, la legittima considerazione.⁶ Che poi il suo intervento apparisse nel marzo del 1880, ossia nell'anno di pubblicazione di *Vita nei campi* (ma già in precedenza il "Fanfulla" aveva ospitato altri scritti notevoli del Verga), in tempi in cui era ormai radicato il «bisogno di tor-

⁵ GIUSEPPE CHIARINI, *Il Suicida*, in "Fanfulla della Domenica", 21 marzo 1880; poi in CECIONI, *Scritti e ricordi*, pp. 15-23 (da cui citiamo). Nonostante il titolo, forse scelto con intento provocatorio e per attirare la curiosità dei lettori, il testo era in realtà molto articolato e nelle pagine finali toccava le ultime produzioni del Cecioni, in particolare un busto del Leopardi e il gruppo scultoreo de *La Madre*. Il Chiarini inoltre annunciava che Cecioni stava lavorando a un busto del Carducci «non ancora finito di modellare»: tutti elementi su cui torneremo.

⁶ In effetti il Cecioni aveva già da tempo superato la quarantina, mentre il tono della presentazione del Chiarini sembrerebbe più adatto ad un giovane; e forse il Cecioni, pur lodando l'intenzione, non condivideva la modalità dell'intervento (cfr. una lettera dello scultore a Chiarini: *Lettere dei Macchiaioli*, a cura di Lamberto Vitali, Torino, Einaudi, 1978, pp. 167-69); che però, come vedremo più avanti, andrà letto all'interno di una più ampia strategia in cui sarà coinvolto anche il Carducci.

nare alla natura e al vero», non può che rafforzare l'invito ad aprire l'orizzonte d'osservazione, incrociando discipline ed ambiti diversi.

A tale esercizio aveva del resto già partecipato, sia pure lateralmente, lo stesso Carducci proprio sulle pagine del "Fanfulla della Domenica" (che dunque dovrà essere vantaggiosamente indagato in questa direzione), presentando il mese precedente in due puntate la raccolta poetica di Vittorio Betteloni *Nuovi versi*, che era in procinto d'uscire per i tipi di Zanichelli.⁷ Lì, soffermandosi anche e soprattutto sulla prima silloge del Betteloni, *In primavera* (Zanichelli, 1869), Carducci aveva tentato di riflettere sulla qualità della poesia italiana negli anni postunitari, fissando l'attenzione sul concetto di vero, e prendendo le distanze dal «romanticismo o fantastico o sentimentale» rappresentato a suo avviso dal Praga, dal Boito, dallo Zandrini e dal Tarchetti. In quello scritto polemico Carducci non risparmiava critiche neppure a «certi veristi», lodando invece il Betteloni, capace di coniugare la tradizione realistica italiana con l'esperienza personale. In quelle pagine, dove predomina un gusto volutamente antiaccademico, Carducci non esitava tuttavia a rivestire i panni del professore, e indicava – utilizzando anche esempi tratti dalla storia dell'arte – la linea linguistica che aveva caratterizzato la «poesia del vero» italiana:

L'impasto di lingua che ci vuole per la poesia del vero, l'Italia l'ebbe più specialmente, salvo sempre le grandi eccezioni del trecento, in quel tratto di tempo che va da Masaccio alla morte del Vinci, quando la giovane arte del rinascimento s'informò tutta, o quasi tutta, al vero umano: l'ebbe non pur nel Poliziano e nell'Ariosto, ma nel Pulci, nel Medici, ne' minori autori di farse, di ballate, di rime popolari, ed è, con pochissime differenze e non in peggio, quella stessa lingua un cui rivoleto si credé scoprire con fastidioso spirito accademico nei soli rispetti così detti del popolo toscano.

Quella ricerca della «poesia del vero» evocata da Carducci⁸ era, sia pure in modo non sempre consapevole e coerente, perseguita nei più diversi campi, e non facevano eccezione le indagini etnologiche e stori-

⁷ G. CARDUCCI, *Dieci anni a dietro. Ricordi e note*, in "Fanfulla della Domenica", 22 febbraio 1880; Vittorio Betteloni, *ivi*, 28 marzo 1880; raccolti in un unico pezzo, con qualche cambiamento, costituiscono la *Prefazione ai Nuovi versi* del Betteloni. Il testo è ora in *EN XXIII*, pp. 235-67 (la citazione è a pp. 263-64). Per i rapporti tra Carducci ed il Betteloni rinvio a G. CARDUCCI - GLI AMICI VERONESI (VITTORIO BETTELONI, GAETANO LIONELLO PATUZZI, GIUSEPPE BIADEGO, GIUSEPPE FRACCAROLI), *Carteggi (ottobre 1875-dicembre 1906)*, a cura di Alberto Brambilla, Modena, Mucchi, 2005.

⁸ Che è in sé definizione vaga e imprecisa, che impone dunque vari distinguo; e tuttavia segnala una serie di fenomeni, di natura diversa, che descrivono, non senza contraddizioni, un clima generale.

che; e sul piano scientifico aveva proprio a Firenze, nell'Istituto Superiore, uno dei suoi baluardi. In un clima di diffuso positivismo, ciascuno cercava a modo suo, e con gli strumenti che gli erano propri, di avvicinarsi alla "verità", e tutto ciò creava continui "corti circuiti", ed una sorta di circolo virtuoso in cui discipline artistiche e scientifiche cercavano punti di contatto, con reciproci vantaggi (e, non lo si può negare, qualche malinteso). Se tutti, o quasi, erano come immersi in quell'atmosfera speciale, molte erano le anime che convivevano a fatica, e ognuna interpretava il diffuso positivismo apportando una coloritura diversa ed originale, come del resto già aveva rumorosamente proclamato, per restare nell'ambito letterario, la truppa disordinata degli Scapigliati.

In questa smania di presenzialismo non era da meno il mondo degli studi, dei professori e degli scienziati, e Firenze non faceva eccezione. Basterà qui un esempio. Grazie all'aiuto di Pasquale Villari, nel 1874 era giunto all'Istituto Adolfo Bartoli per ricoprire la cattedra di Letteratura italiana. Come allora era abitudine, strettamente collegati all'insegnamento, e in qualche modo da esso dipendenti, erano lo studio e la ricerca, attività che il docente affrontava con vigore, anche approfittando degli immensi tesori racchiusi nelle biblioteche fiorentine. I principali risultati di tali esplorazioni saranno riversati in un gigantesco progetto, ossia la costruzione di una nuova *Storia della letteratura italiana*.⁹ Nonostante l'impegno assiduo del Bartoli, nella sua impresa egli non andò oltre la metà del XIV secolo; e tuttavia in poco più di un decennio di lavoro indefesso, tra il 1878 ed il 1889 riuscì a pubblicare ben sette volumi, apparsi a Firenze per i tipi della Sansoni. Il metodo del Bartoli molto era debitore a quella che sarebbe stata definita "Scuola storica", che tentava di rinnovare gli studi;¹⁰ accanto ai puri dati ed alle fonti originarie (spesso di prima mano, ricavate da indagini personali nelle biblioteche fiorentine), nelle pagine del Bartoli non mancavano tuttavia digressioni, parentesi, riflessioni, che ancor oggi attirano l'attenzione dei lettori curiosi. Così ad esempio, nel primo volume della sua storia, quello che prendeva in considerazione lo spinoso problema delle origini, si poteva trovare una

⁹ Una storia certamente assai diversa da quella architettata da Francesco de Sanctis (Napoli, Morano, 1870); il quale tuttavia nelle ultime pagine della sua opera invitava gli intellettuali ad un impegno comune per spazzare via quanto di vecchio e di accademico aveva sin lì prodotto l'Italia, immaginando un paese moderno, in grado di guidare ancora l'Europa come era accaduto nel passato. Le sue indagini successive avrebbero meglio indicato la direzione da perseguire, che per alcuni aspetti poteva sovrapporsi a quella dei positivisti.

¹⁰ Cfr. EUGENIO GARIN, *L'Istituto di Studi Superiori di Firenze*, in ID., *La cultura italiana tra '800 e '900*, Roma - Bari, Laterza, 1976, pp. 29-79; GUIDO LUCCHINI, *Le origini della Scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Pisa, ETS, 2008.

affermazione inaspettata rispetto al contesto e comunque non lontana da quella, come visto, espressa dal Chiarini:¹¹

Il realismo è la caratteristica dell'arte italiana: fuori dal suo grembo non c'è salute: sette secoli di storia stanno lì a provarlo colla inesorabilità dei fatti, colla eloquenza dei nomi: dal rozzo contrasto delle cognate al canto d'Aspasia, dai sublimi quadri dell'Inferno Dantesco ai capitoli del Berni, dalle pagine del Decamerone a quelle del Manzoni. Questo rivoletto di sensualità che scaturisce alle origini della letteratura, andrà via via alimentandosi di nuove e copiose acque e diventerà un fiume reale e maestoso, quando saranno nati il Boccaccio, Lorenzo il Magnifico ed Angelo Poliziano. Tale è il destino dell'arte, della grande e vera arte, in Italia, piaccia o no agli odierni fraticelli che la pretendono a critici.¹²

In poche righe il Bartoli sintetizzava la linea portante (e a suo avviso vincente) della letteratura italiana, e al tempo stesso oltre che storico si faceva quasi critico militante, attaccando e deridendo gli avversari. Qui naturalmente ci interessa non tanto entrare nel particolare della discussione sulla qualità del "realismo" (un concetto, come si sa, di definizione non meno ardua dell'analogo concetto di verismo), quanto descrivere da vari punti di vista un clima diffuso, che coinvolgeva la cultura italiana nel suo complesso. In questo senso la Firenze dell'Istituto e insieme quella che affollava il caffè Michelangelo, *in primis* la componente "macchiaiola", sembra rappresentare un laboratorio di particolare efficacia, a cui partecipavano – sia pure in modo non sempre concorde – non pochi intellettuali, professori compresi. A riprova di quest'ultimo coinvolgimento tra le due anime della cultura cittadina, rafforzato da legami interpersonali, c'è da ricordare una sorprendente dedica, a cui seguiva un lungo affettuoso testo in forma quasi di lettera, che il Bartoli consacrava con sentito affetto «A / Adriano Cecioni / scultore»; con l'aggiunta che ciò non appariva in un opuscolo occasionale di poco rilievo, ma in apertura del terzo volume della sua già citata *Storia*, quello

¹¹ CHIARINI, *Il Suicida*, p. 23: «Oh lascia, lascia o Cecioni, che i vecchi artisti delle Accademie, ai quali toccò in sorte di sciupare i grandi blocchi di marmo, di impiastriacchiare le grandi tele, gridino con superbo dispregio: Oibò, l'arte nuova! pittura di genere, scultura di genere! Poveri moribondi! questa è l'arte del vero, la grande arte dei Greci, la grande arte dei nostri quattrocentisti, la grande arte di tutti i tempi» (dove è anche importante l'uso del vocativo e dell'imperativo, che sarà ripreso dal Carducci nell'ode consacrata appunto al Cecioni).

¹² ADOLFO BARTOLI, *La poesia italiana nel periodo delle origini*, Firenze, Sansoni, 1879, pp. 96-97. La riflessione del Bartoli (con l'allusione a questo «rivoletto di sensualità che scaturisce alle origini della letteratura»), partiva da un contrasto pubblicato da Carducci in *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa, Nistri, 1871.

per intenderci che insisteva su *La prosa italiana delle origini*, stampato a Firenze nel 1880.¹³

Tale data ci riporta al testo da cui siamo partiti; e dunque al Cecioni che all'altezza del 1880 non era certo uno sconosciuto, dentro e fuori Firenze, visto che l'uscita del Chiarini in suo favore, in apparenza così insolita, non era affatto isolata, come constateremo tra poco. Del resto essa proveniva, per così dire, da lontano ossia da una lunga frequentazione con l'artista fiorentino, perché ben tredici anni prima Chiarini aveva avuto a che fare con il Cecioni e la medesima opera, *Il Suicida*, da cui ha preso avvio la nostra indagine; tale scultura traeva per altro spunto da un passo di Leopardi,¹⁴ delle cui opere (e di quelle del Goethe) il Cecioni era assiduo frequentatore, così come del resto il Chiarini.¹⁵ Qui è perciò necessario un passo all'indietro nel tempo per sintetizzare la non agevole biografia artistica del Cecioni, protagonista, nel bene e nel male, di queste intricate vicende.¹⁶

Dopo essersi iscritto all'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove studiò con lo scultore Aristodemo Costoli, nel 1859 il Cecioni aveva interrotto gli studi per partecipare, insieme a molti suoi coetanei, alla seconda Guerra di indipendenza, arruolandosi nel battaglione dei bersaglieri toscani. Ritornato a Firenze l'anno dopo, aveva ripreso il tirocinio d'arte, frequentando nel contempo il gruppo di intellettuali che da alcuni anni si ritrovavano al caffè Michelangelo, luogo di socialità alternativa rispetto all'accademia o all'università; e perciò sede di incontri e confronti (anche con artisti stranieri residenti o di passaggio in Toscana), nonché di accese discussioni politiche, spesso nel segno di Mazzini, dei progetti repubblicani e dei sogni anarchici.¹⁷ Ma, come

¹³ Questo scritto del Bartoli sarà integralmente riprodotto in CECIONI, *Scritti e ricordi*, pp. 7-8; in esso si conferma il rapporto d'amicizia fra i due e anche si ricava la presenza in casa Bartoli di un ritratto della figlia regalatogli dal Cecioni.

¹⁴ In particolare da due versi (43-45) del *Bruto Minore*: «Quando nell'alto lato / l'amaro ferro intride / e maligno alle nere ombre sorride». Anni dopo, nel 1898, commentando questi versi Carducci ricordava *Il Suicida* «dell'infelice uomo e forte scultore Adriano Cecioni [...] raffigurante un suicida plebeo. Né classico né romantico, un giovane rozzo e forte che s'appunta al petto un ferro acuminato e vi si china torvo»: G. CARDUCCI, *Degli spiriti e delle forme di Giacomo Leopardi*, EN XX, p. 10.

¹⁵ Cfr. SEBASTIANO TIMPANARO, *Giordani, Carducci e Chiarini*, in ID., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri Lischi, 1969², pp. 119-32; ID., *Antileopardiani e neomoderati nella Sinistra italiana*, Pisa, ETS, 1985.

¹⁶ Per la biografia di Cecioni rinvio alla voce redatta da NORMA BROUDE nel *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, XXIII, pp. 303-306; per le sue opere scultoree cfr. il catalogo *Cecioni scultore*, a cura di Bernardina Sani, Firenze, Centro Di, 1970 (pagine senza numerazione).

¹⁷ Di tali riunioni, sia pure riferite agli anni Cinquanta, in piena atmosfera *bobémienne*, il Cecioni fissò in un acquarello una nota versione caricaturale; cfr. ETTORE SPALLETTI, *Gli anni del caffè Michelangelo (1848-1861)*, Firenze, Cassa di Risparmio di

afferma il proverbio, *primum vivere*, e il Cecioni non poteva campare solo di impegno politico.

Vi è da dire, per completare il quadro generale in cui va inserita l'esperienza del Cecioni, che in quell'Italia da poco riunita, la storia dell'arte, così come la critica artistica, erano ancora legate a poche iniziative personali e di solito non superavano i limiti locali; ugualmente l'insegnamento della storia dell'arte era di là da venire e le accademie continuavano a perseguire canoni tradizionali e consolidati, facendo della copia degli antichi modelli l'attività didattica prevalente.¹⁸ Si comprende facilmente a cosa mirasse tale esercizio che, cessata o quasi la committenza degli enti religiosi, trovava ora sbocco nella glorificazione dei valori risorgimentali, incarnati dalla dinastia sabauda. Pur essendo gli intellettuali a lungo impegnati in tale gravoso progetto, comunemente condiviso, in ambito strettamente artistico permanevano diverse scuole "regionali", arroccate nella difesa del loro presunto primato;¹⁹ e poi zone, per così dire intermedie, in cui grazie all'iniziativa di singoli artisti (come sarà il caso del toscano Cecioni emigrato a Napoli) si mescolavano o sovrapponevano le tendenze e le mode. Come dire che in questo campo minato lo studioso si deve muovere con estrema prudenza, analizzando caso per caso ed usando etichette generali (come nel nostro caso quella dei Macchiaioli) solo per meri scopi didattici.

Allo stesso modo va aggiunto che non esisteva ancora un vero e proprio mercato artistico privato, mentre le committenze pubbliche o statali – indispensabili soprattutto per chi praticava la scultura, che comportava ingenti spese di materiale e di fusione – passavano spesso dalle forche caudine del giudizio di commissioni composte da politici e da accademici, nei quali predominava un gusto puristico e retorico; oppure erano avallate da artisti riconosciuti, che però spesso posponevano

Firenze, 1985, in particolare pp. 68-69. Cfr. altresì TELEMACO SIGNORINI, *Caricaturisti caricaturati al caffè Michelangelo*, Firenze, Civelli, 1909, dove più volte è ricordato il Cecioni (ma anche, tra gli altri, un protagonista di quegli anni come Carlo Collodi).

¹⁸ Per un quadro generale rinvio a quanto scriveva ADOLFO VENTURI, *Memorie autobiografiche*, Milano, Hoepli, 1927, poi riproposto, con *Prefazione* di Gianni Carlo Scialla, Torino, Allemandi, 1991.

¹⁹ Cecioni ne individuava sostanzialmente quattro: la napoletana di «un realismo brutale», quella milanese, caratterizzata da una «lavorazione snervata», la fiorentina che si attiene ad un «purismo ideale» e la romana in cui predomina il «barocchismo» (così in *Concetti d'arte. Sull'Esposizione di Napoli del 1877*, opuscolo pubblicato a Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia, nel 1877; poi in CECIONI, *Scritti e ricordi*, pp. 167-95). Sarebbe davvero interessante cercare di applicare – sulla scia delle indicazioni metodologiche di Carlo Dionisotti – queste distinzioni alla contemporanea produzione in campo letterario, così da cogliere le analogie e le differenze, pur tenendo in considerazione la diffusione nazionale di parte della produzione libraria.

all'obiettività di giudizio le imposizioni delle camarille locali o le basse invidie personali.

Sull'onda dello slancio risorgimentale si era da alcuni decenni affermata in larghe fasce del paese una tendenza romantica e storico-evocativa (e poi celebrativa), che aveva in Francesco Hayez il suo caposcuola, e poi si declinava in modi e toni diversi a seconda della qualità degli interpreti. Ad esso (e non solo) si contrapponeva ora in Toscana il movimento dei Macchiaioli, capeggiati da Giovanni Fattori, che propugnava – sia pure con interpretazioni proprie da artista ad artista – un'arte più vicina alla realtà, alla natura, ed attenta alle vicende quotidiane delle classi meno abbienti.²⁰ Ciò valeva anche e soprattutto nel racconto storico risorgimentale, che veniva spogliato da ogni orpello e da ogni intento celebrativo,²¹ come aveva dimostrato il bozzetto antieroico di Fattori *Campo italiano dopo la battaglia di Magenta*; che attingeva direttamente alla recente cronaca bellica,²² ed era stato presentato al concorso bandito nel 1859 da Bettino Ricasoli, capo del governo provvisorio della Toscana in seguito alla cacciata dei Lorena. Due anni dopo, durante l'Esposizione Nazionale fiorentina del 1861, inaugurata da Vittorio Emanuele II, saranno ribadite queste profonde differenze che esistevano all'interno del nuovo variegato panorama artistico italiano, sia pure impegnato nella costruzione di una narrazione storica condivisa delle vicende risorgimentali.²³

Tornando al Cecioni, ed alla sua biografia artistica, vi è da aggiungere che grazie all'impegno dimostrato, ed alla qualità dei suoi lavori, egli, come anticipato, era riuscito ad ottenere nel 1863 un «posto di studio» (per la sezione di scultura) all'Accademia di Napoli, dove presto sarebbe diventato un elemento di spicco, capace di calamitare non pochi giovani artisti meridionali quali Marco De Gregorio, Giuseppe

²⁰ È questa ovviamente una sintesi assai parziale, tracciata a puro scopo esplicativo, che non tiene conto di altre correnti importanti, come per esempio la Scapigliatura, o diverse posizioni intermedie, che erano assai diffuse, e l'evoluzione stessa della produzione dei singoli artisti.

²¹ Da parte sua anche il Cecioni abbasserà il tono retorico della rappresentazione risorgimentale; per esempio nei due progetti in terracotta dedicati a Mazzini e Garibaldi, in cui lo scultore preferisce insistere sui tratti reali piuttosto che sull'idealizzazione (cfr. il catalogo *Cecioni scultore*, schede 27 e 28).

²² Se tale opera, di grandi dimensioni, segnava una sorta di sfida aperta nei confronti delle narrazioni storiche romantiche, sarà poi nelle dimensioni più piccole che Fattori meglio svolgerà il tema risorgimentale; si veda un'opera fortemente simbolica come *Lo staffato*, del 1880.

²³ Per un quadro complessivo rinvio a ANNA VILLARI, "Poter dire sono italiano". *La pittura di storia dalla rivoluzione del 1848 al primo decennio dell'Italia unita*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il realismo 1849-1870*, a cura di Carlo Sisi, Milano, Electa, 2007, pp. 27-46; 1861. *I pittori del Risorgimento*, a cura di Ferdinando Mazzocca, Carlo Sisi e Anna Villari, Milano, Skira, 2010.

De Nittis e Federigo Rossano. Intorno a lui si formò la cosiddetta «scuola di Resina», che il giovane Cecioni aveva indirizzato in senso antiaccademico, e cioè rivolto allo studio diretto della natura *en plein air*, come del resto propugnava l'avanguardia toscana macchiaiola.

Questo, beninteso, era l'intendimento del Cecioni, che esaurita la sua borsa di studio poco dopo dovette tornare in Toscana, dove l'aspettava un ambiente accademico diverso, freddo nei suoi confronti; e l'impegno concreto di sostenere una famiglia. In effetti, nonostante i programmi teorici, salvo rare eccezioni i dipinti fiorentini di Cecioni non trasmetteranno un analogo senso largo della natura; spesso di piccole dimensioni, per limitare i costi ed aumentare le possibilità d'acquisto, e molto curati nei minimi dettagli (simili in questo ad alcuni lavori di Odoardo Borrani e Silvestro Lega), rappresentano di solito interni e scene domestiche, quasi a riflettere i cambiamenti avvenuti nell'ambito familiare dell'autore a seguito del matrimonio con Luisa Maiorino.²⁴

Oltre che pittore il Cecioni si era però a lungo dedicato al difficile esercizio della scultura. Il modello in gesso de *Il Suicida* – che era tenuto a presentare all'Accademia fiorentina alla fine del tirocinio napoletano –, a dispetto del contenuto quasi provocatorio, era a ben vedere caratterizzato da un'impostazione formale piuttosto classica;²⁵ Cecioni aveva modellato un giovane scalzo vestito da una sorta di tunica (simile in ciò ad un antico romano), con in mano un pugnale (non una borghese pistola); una rappresentazione tutto sommato quasi di genere, solo scalfita da un'indubbia teatralità drammatica, a cui peraltro riconduceva inequivocabilmente il titolo.²⁶ Quanto ci fosse di nuovo e di rivolu-

²⁴ Tale aspetto "domestico" coinvolge anche la produzione scultorea, in particolare nelle piccole terrecotte di studio come *La moglie incinta*. Il catalogo della produzione pittorica del Cecioni è stato numericamente ridimensionato grazie alle preziose indagini di Luciano Bernardini, che ha attribuito alcune opere alla mano della sorella: *Giovanna Cecioni pittrice. Contributo alla risoluzione di un problema attributivo*, Livorno, Book & Company, 2013 (con ampia ed aggiornata bibliografia); ciò come è ovvio costringe a riaprire il dossier Cecioni, con tutto quello che ne consegue.

²⁵ Quanto questa caratteristica – che rimarrà costante nell'opera del Cecioni – possa essere accostata ai gusti culturali del giovane Carducci e degli Amici pedanti è argomento intrigante e ancora da esplorare.

²⁶ Per cui il Chiarini esagerava tentando in ogni modo di dare un'interpretazione moderna, quasi borghese alla statua: «Uno dei fatti più comuni della vita moderna, e più degni dell'attenzione del pensatore, è il suicidio, il suicidio per una causa qualunque, la più volgare. Non Aiace che si uccide perché l'astuzia di Ulisse lo ha frodato delle armi di Achille; non Saul che si getta sulla spada; [...] ma un borghese, un plebeo qualunque che si ammazza perché gli è conteso il possesso di una donna, perché si è rovinato alla borsa, perché non può pagare una cambiale, perché non ha da mangiare. Questo fatto della vita moderna [...] è forse meno privo di interesse? E perché non dovrà la scrittura rappresentarlo? Il Cecioni fece dunque *Il Suicida*, un uomo d'aspetto e di forme piuttosto volgari, ravvolto in una specie di lenzuolo che gli lascia nude le gambe, appoggiato a un tronco d'albero, con in mano un pugnale la cui punta è rivolta verso il

zionario in tale opera, titolo a parte, è oggi, a distanza, difficile da stabilire. Come dire che ci muoviamo in un ambito davvero particolare, in cui non è facile esprimere giudizi certi, ma è consigliabile navigare a vista, senza cadere nella tentazione di appianare contrasti o contraddizioni, che invece esistono, non di rado determinati più che dalla volontà dei singoli dalle ristrettezze dei tempi.

Secondo la prassi in uso, una commissione dell'Accademia avrebbe dovuto dare il consenso perché il gesso de *Il Suicida* – esposto a Firenze il 24 maggio 1867 – fosse tradotto in marmo grazie ad un contributo governativo. Purtroppo tale autorizzazione, sebbene richiesta a gran voce da alcuni intellettuali che riconoscevano la qualità dell'opera, fu sorprendentemente negata, con diverse motivazioni,²⁷ suscitando l'ira e lo sconforto dell'autore, e non poche polemiche nell'ambiente fiorentino. È a questo punto che subentra fra gli altri il Chiarini, il quale fu l'estensore ed il primo firmatario di una sottoscrizione (datata Firenze, 30 settembre 1867)²⁸ per l'esecuzione finale in marmo de *Il Suicida*. Tra i promotori della raccolta (in gran parte artisti come il De Nittis, Cristiano Banti, Stefano Ussi), stupisce la presenza di uno studioso quale Isidoro Del Lungo, e soprattutto del Carducci, da qualche anno chiamato a Bologna, ma ancora ben radicato nell'ambiente toscano: questa sarà appunto l'occasione per avviare, grazie alla mediazione di Chiarini, la corrispondenza col Cecioni.

Nella Firenze divenuta da poco capitale d'Italia, una città in rapida mutazione anche sul piano urbanistico, avveniva dunque in quel frangente una sorta di spaccatura tra il purismo accademico, che ancora deteneva il potere culturale, e un manipolo di intellettuali, di provenienza diversa, che concordemente difendeva a spada tratta il Cecioni e la sua opera, strettamente collegata sul piano ideologico a Leopardi.²⁹ Si

petto, con la testa inclinata, e gli occhi fissi su quella punta. L'impressione che fa la statua è questa, che tutta di quell'uomo è concentrata in un pensiero, il pensiero che luccica da quella lama di pugnale» (CHIARINI, *Il Suicida*, p. 17).

²⁷ Nel già menzionato catalogo *Cecioni scultore*, scheda 3, sono riportati stralci delle relazioni dei commissari, tra cui spicca il giudizio negativo di Ulisse Cambi che critica *Il Suicida* come «soggetto immorale» e quindi non degno d'essere rappresentato; anche in questo caso sarebbe utile misurare la circolazione di tale tema all'interno della cerchia carducciana, che come Cecioni faceva di Leopardi una stella polare.

²⁸ Il testo della sottoscrizione, con l'elenco dei promotori, è in GUSTAVO UZIELLI, *L'artista e l'uomo*, in CECIONI, *Scritti e ricordi*, pp. 89-90.

²⁹ Nell'attenzione di Giosuè nei riguardi de *Il Suicida* è fuori dubbio che molto contava l'invito del Chiarini. Ma forse sarebbe da percorrere anche una pista strettamente personale ed anzi psicologica, che chiama direttamente in causa la famiglia Carducci; alludo alla morte per suicidio, il 4 novembre 1857, del fratello Dante che rivolse contro se stesso un bisturi tagliente sottratto al padre medico. Resta il fatto che il rapporto tra il suicidio e il pensiero di Leopardi fu subito ben presente tra gli

trattava certo di un episodio isolato, eppure a suo modo significativo, segnale di un clima che lentamente stava mutando ma che ancora non aveva la forza per ottenere udienza; e che sul versante propriamente letterario aveva già visto Carducci tra i protagonisti di tale rivolta, che come sappiamo era anche d'ordine morale e politico.

Tramite il Chiarini, da tempo fraterno amico del Carducci,³⁰ quest'ultimo era stato dunque coinvolto nella sottoscrizione *pro* Cecioni,³¹ nella speranza che egli riuscisse a coinvolgere altre persone nell'ambiente bolognese. A tale scopo il professore era stato sollecitato dal Cecioni stesso con una missiva datata Firenze 14 febbraio 1868; che è interessante per la parte finale, in cui l'artista parla direttamente all'autore dell'epodo *Per Eduardo Corazzini*:

Il Chiarini, che ebbi il bene di vedere ultimamente a Firenze, mi fece leggere una sua nuova e bellissima poesia per un morto delle ferite ricevute nella campagna romana; questa poesia ora è conosciutissima e ne sento parlare da tutti con entusiasmo. Io ammiro soprattutto la sua forza e coraggio, non facendomi lecito di giudicare dell'intrinseco merito che esiste in quei versi,³² pieni di sentimento e di mestizia che mi ha fatto entrare il desiderio di conoscere quella fatta a Satana, ma un desiderio tale ch'io mi faccia ardito domandargliela unitamente a quest'ultima, poichè ora desidero rileggerla.

Il 25 febbraio Carducci, di solito restio alle risposte, inviò cortesemente allo scultore (definito in apertura «Mio caro sig. Cecioni»), «copia del Satana e dell'Epodo» (ed un esemplare di entrambe anche per il comune amico Telemaco Signorini, come a ribadire la sua non estraneità al movimento dei Macchiaioli), non nascondendo il suo rincrescimento per non aver potuto ottenere alcuna adesione alla sottoscrizione. Approfittava poi dell'occasione per manifestare le difficoltà che stava incontrando nell'ambiente bolognese,³³ ed anche descrivendo all'inter-

amici di Giosuè, come ricorda PIERO TREVES, *Carducci "pedante" e Carducci maestro*, in ID., *Ottocento italiano fra il nuovo e l'antico*, Modena, Mucchi, 1992, III, pp. 73-74.

³⁰ G. CHIARINI, *Memorie della vita di Giosue Carducci raccolte da un amico*, Firenze, Barbèra, 1903.

³¹ Lo si deduce da una lettera al Chiarini (Bologna, 28 novembre 1867), in cui il Carducci scriveva: «Farò il possibile per il Cecioni, ma spero poco» (*L V*, p. 162).

³² Da non trascurare è questa affermazione del Cecioni, che nel suo giudizio rifiuta di entrare nell'ordine, per così dire tecnico, dell'opera carducciana, in linea con le sue convinzioni critiche su cui si tornerà più avanti.

³³ Come è noto, Carducci fu sospeso, insieme ad altri colleghi, per due mesi e mezzo dall'insegnamento (e dallo stipendio) per aver firmato un indirizzo in favore di Mazzini e della Repubblica romana; cfr. MARIO BIAGINI, *Giosue Carducci. Biografia critica*, Milano, Mursia, 1976, pp. 182-83.

locutore – il fatto che Cecioni non appartenesse alla sua cerchia letteraria o accademica doveva disporlo alla libera confessione – alcuni tratti del suo carattere:

La società *comm'il faut* io la conosco poco; e poi tutti i *ben pensanti*, per quel che ho detto e scritto, mi tollerano, e credono di farmi una solenne grazia tollerandomi: si figuri che nel novembre furono mandati da Bologna rapporti fierissimi contro di me; e si pregò il ministro perché mi rimovesse. Ecco tutte insieme le cagioni per le quali la mia buona volontà è riuscita in vano. Si aggiunga anche la mia superbia: che, dove vedo freddezza o dubitanza, non mi permette d'insistere [...]. Mi spiace di cuore di venirle avanti con questi infelici risultati, anzi non risultati. È anche una mia fortuna che, quando a far qualcosa per un fine buono e bello, non ci riesco. Mi manca forse quella duttilità, quella persuasività, quella insinuità che ci vuole.

Per la cronaca va detto che alla fine non si riuscì a racimolare una somma adeguata allo scopo prefissato dal Chiarini,³⁴ e tuttavia lo scambio di lettere tra i due servì a conoscersi meglio; in particolare il Carducci dovette rimanere molto colpito dal Cecioni, il quale era determinato a perseguire un proprio progetto estetico, che comportava lo studio assiduo dei modelli classici, ma nel contempo l'abbandono dei temi sublimi per tornare alla semplicità e sincerità della natura e alla esperienza quotidiana,³⁵ senza piegarsi a mode o ricatti. Cecioni incarnava dunque l'ideale di un artista "puro", e nello stesso tempo ribelle, politicamente impegnato (secondo l'esempio di Gustave Courbet); in quanto tale non poteva non riscuotere la simpatia del petroliere (e scudiero dei classici) Carducci. Di solito brusco se non sgarbato con gli intrusi ed i curiosi che lo assediavano, in una successiva lettera scritta a Bologna il 5 luglio 1869 il poeta eccezionalmente usava verso Cecioni termini affettuosi, condividendone le aspirazioni, ma insieme prospettandogli l'immagine – forse non del tutto rispondente alla realtà dei fatti – di un intellettuale più impegnato sul versante dell'insegnamento e degli studi, piuttosto che su quello prettamente poetico:

Purtroppo ha ragione: il proporsi un fine proprio e veramente artistico non è il modo per accattarsi il favore di questa generazione, che, con tutto il suo aborrimento del materialismo, è la più grossamente mate-

³⁴ Il ricavato fu comunque utilizzato dal Cecioni per modellare un gruppo in gesso, *Il bambino col gallo*.

³⁵ Da qui i soggetti delle sue opere, che sin dal titolo rinviano a situazioni o a personaggi certamente non aulici (bambini piangenti o spaventati, la serie delle *cocottes*, il cane che defeca).

riale che possa esistere. Io le auguro di tutto cuore che le cose le vadan meglio: ma non posso non lodare in Lei l'impossibilità del piegarsi alle esigenze del gusto odierno. Io? e che vuol che faccia io? posso ringraziare Dio con le ginocchia della mente che fui fatto per grandissimo sbaglio professore nel 1860. Del resto fo dei commenti ai classici; ma a scrivere da artista penso il meno possibile, e prego tutte le mattine Gesù benedetto *ne nos inducat in tentationem* di scrivere delle cose originali. Se Ella vide nella *Riforma* l'epodo per Monti e Tognetti nel novembre scorso,³⁶ quello è l'ultimo lavoro mio: e val poco.

Come e più del Carducci il Cecioni era presto entrato in collisione con l'ambiente artistico. Deluso dalla situazione italiana, e in ispecie fiorentina (che non esiterà a criticare nelle pagine de "Il giornale artistico"), e nel contempo stimolato dalla scelta attuata da De Nittis, residente da alcuni mesi a Parigi, anche il Cecioni cercò fortuna oltralpe, raggiungendo con la famiglia l'amico nella capitale francese. Dopo alcune iniziali esperienze positive e manifestazioni di interesse per le sue opere (in particolare il *Bambino col gallo* aveva riscosso un buon successo al Salon del 1870), Cecioni fu presto disgustato dal mondo parigino, considerato superficiale e materialista; entrò anche in contrasto col De Nittis, accusato di tradire i propri ideali per corrispondere alle lusinghe della moda e del mercato. Come spesso accade, si intrecciavano qui ragioni oggettive e personali, a cui si aggiungeva il carattere piuttosto indocile ed intollerante del Cecioni.

Tornato a Firenze a causa della guerra franco-prussiana, egli ritentò nel settembre 1871 l'avventura francese, senza tuttavia riuscire ad inserirsi in un mondo complesso come quello parigino, di cui non era in grado neppure di apprezzare e condividere la rivoluzione impressionista in atto, restando piuttosto legato a Courbet, dai cui scritti avrebbe ricavato non pochi principi della sua poetica. L'anno seguente, l'irrequieto Cecioni si trasferì dunque a Londra, trovando un impiego come caricaturista per il periodico "Vanity Fair", ed ebbe occasione di conoscere il critico John Ruskin, ritraendolo in due disegni. Tutti episodi di rilievo, dove sono da considerare le frequentazioni europee del Cecioni, strettamente legato alle radici toscane, eppure capace di dialogare, sia pure con molte preclusioni, con le menti più lucide del vecchio continente, magari recuperando l'antica tecnica della caricatura.

Dopo un periodo relativamente tranquillo e sereno, assalito dalla nostalgia per la patria e la famiglia, Cecioni ritornò a Firenze. Qui con

³⁶ Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti martiri del diritto italiano, dapprima pubblicato nel foglio fiorentino "La Riforma", 5 dicembre 1868 (poi in *EN* III, pp. 26-33).

Diego Martelli e il Signorini collaborò nel 1873 alla nascita del “Giornale artistico”, che diede voce alle posizioni più avanzate della cultura fiorentina. Su questa rivista, che ebbe breve vita, il Cecioni scrisse diversi articoli, spesso polemici contro la cultura accademica imperante.³⁷ Con tale atteggiamento critico, e non di rado provocatorio, Cecioni si inimicò non pochi intellettuali soprattutto dell’ambiente toscano, e in pratica si autoescluse dalle importanti committenze statali.³⁸ Ciò precipitò Cecioni, costretto a mantenere la famiglia solo con il proprio lavoro d’artista, in una profonda crisi morale e psicologica, tanto da spingerlo a pensare al suicidio.³⁹

È in questo frangente che, tramite ancora il Chiarini, riprendono i contatti – forse mai del tutto interrotti – con il Carducci, a cui non dovevano dispiacere il coraggio e in un certo senso l’ingenuità e la goffaggine del Cecioni, del tutto concentrato nel proprio lavoro e incapace di calarsi nel mondo complesso del mercato e delle committenze statali. Per altro il carteggio riprende ancora nel segno di Leopardi, a confermare la costante connessione in Cecioni tra arte, filosofia e letteratura. Egli aveva infatti manifestato l’intenzione di scolpire in marmo un busto del poeta di Recanati; il progetto rispondeva ad una convinzione e ad un riconoscimento in primo luogo personale, certo, ma voleva anche onorare pubblicamente quello che stava per diventare un simbolo di libertà di pensiero; tant’è vero che il Cecioni, fine lettore del recanatese, insisteva appunto sulla specificità del pensiero filosofico di Leopardi.⁴⁰ Era però prevedibile che tale insistenza non avrebbe incontrato il plauso di molti studiosi, in particolare di parte cattolica, poco propensi alla glorificazione di un poeta e di un pensatore scomodo.

³⁷ Cfr. CECIONI, *Scritti e ricordi*, in particolare la parte II, *Scritti e opere d’arte di Adriano Cecioni e polemiche varie*, dove tra i molti spicca lo scritto intitolato *Esser celebri vuol dire essere mediocri*, pp. 119-23.

³⁸ Si veda, per esempio, una lettera di Ferdinando Martini al Carducci (24 agosto 1881) in cui si legge, a proposito del Cecioni: «Ma, Dio buono! bisognerebbe che quel benedetto figliuolo si affaccendasse un po’ meno a mettere sempre dei bastoni fra le gambe a chi vuol fargli del bene» (*Lettere 1860-1928*, Milano, Mondadori, 1934, pp. 121-22). A lui il Carducci aveva scritto il 15 agosto 1881: «Il Cecioni avrà de’ torti, anzi, sarà un po’ matto e molto furiosamente ostinato. Ma è tanto sciagurato, egli paga così cari i suoi difetti! Ed ha anche tanto ingegno e tanta bravura d’artista!» (*L XIII*, pp. 161-62).

³⁹ L’intenzione è chiaramente espressa in una lettera a Cristiano Banti sul finire del 1879 (pubblicata in *Lettere dei Macchiaioli*, pp. 160-63), e si trova in altre lettere anche indirizzate a Carducci.

⁴⁰ Vi è da precisare che già in precedenza Enrico Pazzi aveva scolpito un busto del Leopardi: FELICE TRIBOLATI, *Il primo busto del Leopardi in Italia*, in “Appendice alle letture di famiglia”, 2.11 (1856), pp. 692-96. Lo stesso Pazzi sarà l’autore del monumento a Dante in piazza Santa Croce a Firenze.

Per aiutare il Cecioni, in perenni difficoltà economiche, a portare a termine il suo lavoro, sul finire del 1878 si era aperta un'altra sottoscrizione ed era stato di nuovo coinvolto Carducci, che nel frattempo molto era cresciuto sul piano dell'influenza culturale nel Paese. Proprio per conoscere gli esiti dell'impegno del poeta in suo favore, il Cecioni aveva preso l'iniziativa di riprendere il dialogo, tornando (con una lettera da Firenze, 20 luglio 1879) appunto a discutere dell'amatissimo Leopardi:

Il busto sarebbe a quest'ora completamente finito se non avessi dovuto sospendere la lavorazione in marmo, già cominciata, per mancanza di mezzi. Pensare che se muore un b... d'un... (scusi l'espressione) si riuniscono, in quanto si dice, delle somme enormi per erigere statue e monumenti; alla memoria di un uomo, che si può considerare come la più grande figura che il mondo abbia avuto, non si trova chi voglia metter fuori un centesimo per fargli un busto a metà di prezzo!... Povero Leopardi! Reietto ancora, per quanto paia venuto il suo tempo; e la stima che oggi si vuol dimostrare di lui, è più finta che vera, inquantoché l'ammirazione che dai più si ostenta per lo scrittore, viene sbugiardata dall'odio feroce contro il filosofo: odio che durerà finché si leggeranno i suoi scritti.⁴¹

Il Cecioni concludeva invitando Carducci nel suo studio fiorentino (oltre che dal Chiarini era frequentato da diversi personaggi vicini a Carducci come Severino Ferrari, ed Enrico Nencioni)⁴² per ammirare da vicino i suoi lavori. Anche se si può ipotizzare un incontro personale a fine luglio 1879,⁴³ era comunque il Chiarini a fare normalmente da tramite fra i due, come si deduce da una lettera successiva del Cecioni (27 agosto 1879), il quale grazie appunto al Chiarini aveva letto, e meditato, un intervento di Carducci, *Novissima polemica*, pubblicato sul finire del 1878.⁴⁴ Tale scritto infatti entrava direttamente al cuore di una questione che toccava da vicino il Cecioni, quella del "vero", dell'onestà dell'arte, della libertà del pensiero.⁴⁵ Erano questi in effetti i tasti su cui insisteva il Cecioni nella lettera al Carducci:

⁴¹ Queste lamentele saranno riprese da CHIARINI, *Il Suicida*, p. 20.

⁴² Nella lettera del 20 luglio 1879 Cecioni scrive anche di una visita del «prof. Tocco», vale a dire, suppongo, del filosofo Felice Tocco (1845-1911), che insegnava all'Istituto fiorentino.

⁴³ L'ipotesi nasce dal passaggio al "tu" nella corrispondenza, che appunto fa supporre una confidenza nel frattempo raggiunta fra i due.

⁴⁴ G. CARDUCCI, *Novissima polemica*, "Il Preludio", 17 novembre 1878, poi ripubblicato in *Confessioni e battaglie*, Roma, Sommaruga, 1882, pp. 265-95.

⁴⁵ Per il contesto generale da cui scaturiva il saggio carducciano rinvio a BIAGINI, *Giosue Carducci*, pp. 387-90.

È indubitabile che così continuando si potrebbe fare un gran bene all'arte e tu sei il solo eletto dalla natura a produrre questo bene in Italia. Il ciarlatanismo, l'impostura e l'intrusione sono oggi a sbarrare il buono sviluppo della letteratura e dell'arte e bisogna liberargli la strada a suon di calci e frustate. Non c'è che questo mezzo e tu hai la forza, la sapienza, la freschezza delle idee e soprattutto il coraggio per potere ottenere una splendida vittoria. Quell'ardire, quella candidezza e quella individuale franchezza mi hanno sedotto, e specialmente quando tocchi quel dietro le quinte degli *idealisti* [...]. Questo modo franco, ardito e spietato di toccare una piaga, di dire una tristissima verità mi è tanto piaciuto che non finirei mai di congratularmene teco, e non puoi credere come io sia contento dell'impressione che ha in me prodotto la lettura di questo insieme di belle e serie ragioni lanciate fra la calca degli asini presuntuosi e gli eunuchi sul pulpito.

Pur con tutte le differenze del caso, esisteva dunque una sorta di consonanza tra le posizioni del poeta-professore e quelle del Cecioni, artista colto ed in grado di riflettere sul proprio lavoro e su quello altrui; era tuttavia differente l'autorevolezza determinata dalla posizione sociale (ed economica) dei due, come precisava l'artista, sempre insicuro sul piano psicologico:

Anch'io caro Carducci, mi sentirei capace di far qualcosa per l'arte mia, oggi prostituita dal mezzo ceto, ma la forza delle circostanze mi tiene le mani legate, e mi tocca vedere intisichire la parte migliore della mia natura, e ciò che è ancor peggio, non so se mi sarà più dato di sfogare i sentimenti che ora sono soffocati dalle più odiose e abiette preoccupazioni.

Contrariamente a quanto sosteneva qui il Cecioni, non era lontano il tempo di scendere anch'egli nell'arena con le sue opere e ancor di più con i suoi scritti. Era infatti imminente l'apertura a Torino della IV Esposizione Nazionale di Belle Arti, fissata per il 25 aprile 1880; per il Cecioni (che avrebbe presentato i gessi del gruppo *La Madre, Incontro per le scale* e la terracotta *Uscita del padrone*) essa costituiva un'importante opportunità, non solo per essere pubblicamente confermato come artista di livello nazionale, ma soprattutto per strappare qualche aiuto statale, in forma di acquisto diretto di un'opera o di contributo per la sua trasposizione in marmo. Da qui anche una specie di dramma psicologico dello scultore e dell'uomo Cecioni, sofferenza che lo perseguiterà lungo l'intera sua carriera: infatti per un verso la sua filosofia estetica e la sua sensibilità lo portavano a scegliere temi umili, cercando di arrivare ad una scultura derivata dalla natura, semplice e schietta, e tutta-

via formalmente costruita in maniera ineccepibile; per l'altro egli era pienamente consapevole che le commissioni governative (cui toccava la decisione sull'acquisto o i contributi) sarebbero state, per ovvie ragioni, più attratte da opere tradizionali, di accesa retorica, o da quelle in cui fosse evidente il desiderio di celebrare gli eroi del nuovo Regno. In mezzo a questi due fuochi stavano l'impegno improrogabile del mantenimento della famiglia, gli affitti della casa e dello studio da pagare, i materiali costosi con cui lavorare, la difficoltà a proporre le sue impegnative creazioni ad un ceto borghese di cui non aveva nessuna stima.⁴⁶

Si comprende dunque con quanta pena Cecioni – spirito libero, orgoglioso e dal carattere difficile – cercasse in ogni modo l'aiuto degli amici, magari (come si è visto) attraverso la forma della sottoscrizione (quasi un prestito che sarebbe stato saldato al momento della vendita dell'opera) per esprimere pienamente il suo ideale d'arte; e, nel contempo si piegasse, sia pure *obtorto collo*, ad una onorevole mediazione sul piano strettamente formale tra ispirazione personale ed esigenze di mercato. Ciò spiega, nel caso in questione, l'impegno per la creazione del busto di Leopardi, dove un invaghimento filosofico si sposava ad una forma classica (e perciò facilmente condivisibile) come quella del busto.⁴⁷ E altrettanto chiarisce, credo, l'impressione generale che oggi pervade chi si pone di fronte alla sua opera, che appare spesso come frenata, quasi l'autore avesse paura di spiccare un salto nel vuoto (alludo qui, per esempio a quella che sarà l'esperienza ben più radicale di Medardo Rosso).

Nell'attesa dell'apertura dell'Esposizione, si erano fatti più stretti i rapporti dell'artista con il Carducci, il quale si era recato a Firenze nei primi giorni del 1880 e qui aveva certamente visitato lo studio del Cecioni, prendendo visione delle ultime sue sculture, in particolare del gruppo della *Madre*, allora ancora in fase di compimento. Di esso par-

⁴⁶ Ciò spiega, suppongo, i molti lavori in materiali poveri come la terracotta, e le loro limitate dimensioni. E ancora di più giustifica la creazione di piccoli oggetti d'uso quotidiano, come per esempio delle sculturine portafiammiferi (traggo le notizie dalle lettere del Cecioni a Ferdinando Martini, ora conservate alla Biblioteca Nazionale di Firenze, Carteggi Martini, 8,1).

⁴⁷ Anche se va detto, ad onor del Cecioni, che oltre ad una certa austerità di fondo, che evita ogni idealizzazione, la scultura, grazie ad una sorta di asimmetria frontale, denota un accenno di movimento rotatorio che la distacca dal busto perfettamente equilibrato. Notevole è al riguardo anche quanto scrive CHIARINI, *Il Suicida*, p. 21: «La faccia del Leopardi non era bella; ma è forse possibile che non interessi molto più di molte bellissime e stupide facce? La testa del Leopardi, modellata dal Cecioni, è vera ed umana senza esser deforme; è la testa di un uomo che pensa e soffre, non è un pezzo di sasso con forme di testa umana. Basta guardar quel busto e bisogna dire: oh! chi l'ha fatto dovea conoscere molto bene la poesia del Leopardi!» (dove è molto esplicita, per cogliere la concezione del Chiarini, l'avversione, quasi la paura per il «deforme»).

rà infatti il Carducci in una lettera al Chiarini, costantemente attivo in favore del Cecioni, anticipandogli l'intenzione di scriverne un pezzo, o in prosa o in versi («l'ode al buon Cecioni ho anch'io voglia di farla: ma il tempo! Eppure la farò di certo, e possibilmente presto»).⁴⁸ Se Carducci non era il tipo da scrivere “su ordinazione”, il regista dell'operazione, ossia il Chiarini, aveva già rivelato al Cecioni l'intenzione del poeta,⁴⁹ ovviamente con viva soddisfazione dell'interessato.

Il quale in effetti questa volta non poteva certo lamentarsi, perché da parte sua, come anticipato, Chiarini stava preparando lo scritto *Il Suicida* per il “Fanfulla della Domenica”, di cui abbiamo già discusso; tanto più che esso nell'ultima parte, non a caso, ritornava con forza sul gruppo scultoreo de *La Madre*.⁵⁰ E, fatto più rilevante, subito dopo, nel giro di poche settimane Carducci avrebbe effettivamente composto l'ode promessa, che sarebbe apparsa ancora nel “Fanfulla della Domenica” alla data 25 aprile, giorno di apertura dell'Esposizione di Torino.⁵¹

Si trattava, come è evidente, di un vero e proprio disegno messo in campo dagli amici di Cecioni: una straordinaria sinergia che utilizzava varie forme di comunicazione e che si avvaleva de *La Madre* per proporre una specie di manifesto del realismo. Tant'è vero che contemporaneamente anche il Bartoli, concludendo il suo testo consacrato al Cecioni (che, lo ricordo, apriva il terzo tomo della *Storia della letteratura italiana*), ritornava ad elogiare il gruppo in gesso de *La Madre*, auspicando il finanziamento per la versione marmorea:

Quando si è fatto ciò, quando si è amata l'arte con questo entusiasmo e con questo spirito di sacrificio si arriva a grandi cose. E tu sei arrivato, Tu hai visto coloro stessi che si credevano offesi da te, e che pure, da-

⁴⁸ Lettera di Carducci al Chiarini, 28 marzo 1880, in *L XII*, p. 220. Il 15 aprile inviò l'ode (ancora senza titolo) al Chiarini con queste parole: «Leggi l'ode qui accanto: dimmi se va, o dimmene male. Se va, trovale un titolo. Come si può intitolare la statua del Cecioni? E non mi imitare, rispondimi *sùbito sùbito*, perché se credi passabile l'ode, io la mando subito al Martini. Addio. Intanto la correggerò ancora» (ivi, pp. 225-26).

⁴⁹ Lo si apprende da una lettera del Chiarini a Carducci (Livorno, 27 marzo 1880, pubblicata in *Lettere dei Macchiaioli*, pp. 168-69), dove il primo si lamentava per la fastidiosa insistenza del Cecioni.

⁵⁰ «Se io fossi un signore me lo vorrei comprare codesto gruppo, me lo vorrei mettere in una sala dove non ci fosse niente altro, niente che mi rammentasse la nostra malsana vita della città; e vorrei stare delle lunghe ore a guardarlo: sento che mi farebbe bene; sento che, quand'io fossi adirato con gli altri e con me, calmerebbe la mia ira, e mi riconcilerebbe con la vita e col mondo. Perché, vedete o idealisti de' miei stivali, che belate contro quello che non capite o non volete capire, l'idealismo, il buono e sano idealismo, è quello che rampolla dal reale, dal vero, ch'è anzi una cosa stessa col vero e col reale» (CHIARINI, *Il Suicida*, p. 22).

⁵¹ Per le fasi di composizione dell'ode cfr. G. CARDUCCI, *Odi barbare*, edizione critica a cura di Gianni A. Papini, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1988, pp. 619-27.

vanti al tuo *gruppo della Madre*, essi artisti di grande merito e di grande reputazione, hanno applaudito alla tua potenza, e ti han detto: sarebbe una sventura per l'arte moderna se quest'opera andasse distrutta. Memorabili parole che onorano del pari te e loro! Ed oggi il tuo gesso è nelle sale dell'Esposizione di Torino; oggi a noi tutti è dato sperare che esso sarà tradotto in marmo, perché è impossibile che qualche cuore di madre non si commuova al cospetto di quella soave figura, nella quale tu hai saputo elevarti all'idealità del realismo.

È difficile pensare che Bartoli, Carducci e Chiarini si muovessero all'unisono per semplici ragioni di amicizia, o per un generico senso di solidarietà e benevolenza nei riguardi del povero Cecioni. Certamente doveva contare la comune fede politica, l'anticlericalismo condiviso e forse altro. Più probabile è che davvero apprezzassero il lavoro del Cecioni e condividessero, sia pure con qualche distinguo, le sue idee "estetiche", da tempo nell'aria. Idee che, tuttavia, non lo si può negare, non erano sempre espresse con chiarezza logica dagli stessi protagonisti, essendo spesso frutto dell'intuizione piuttosto che di effettive riflessioni d'ordine filosofico-estetico. Da qui una certa difficoltà a fissare i tratti distintivi di un pensiero estremamente fluido, facilmente influenzabile da fattori esterni, e specialmente dai rapporti personali.

Di sicuro – come appare evidente a proposito del gruppo de *La Madre* – la scultura, tecnica artistica in cui aveva scelto di provarsi il macchiaiolo Cecioni, doveva risultare ai non addetti ai lavori di più facile lettura e comprensione (almeno ad un primo livello visivo) rispetto alla pittura; e forse ciò spiega la sostanziale indifferenza di Carducci nei riguardi di artisti come il Signorini e il Fattori, con cui tuttavia aveva instaurato solidi legami personali;⁵² mentre invece egli apprezzava scultori come Enrico Pazzi,⁵³ e appunto il Cecioni.⁵⁴ Insomma, nell'Italia postunitaria

⁵² Per i rapporti con il Fattori è ora fondamentale il lavoro di LUCIANO BERNARDINI, *La Cugina Argia. Pistoia, Giovanni Fattori e i Carducci*, Livorno, Books & Company, 2007 (con la trascrizione di molti documenti carducciani); in particolare Bernardini dimostra che uno dei quadri più importanti di Fattori, *La cugina Argia*, sarebbe il ritratto di Argia Bongiovanni, prima moglie di Valfredo Carducci. Si apre dunque una nuova prospettiva di indagine riguardante i legami anche familiari tra Gioiùè e il caposcuola macchiaiolo.

⁵³ Ma è ovvio che per il Pazzi entravano in gioco ragioni non solo artistiche: G. CARDUCCI, *A. E. P. quando scolpiva il busto di Vittorio Alfieri e altri d'altri illustri uomini*, in *Juvenilia*, Bologna, Zanichelli 1880, pp. 155-60; TRIBOLATI, *Il primo busto del Leopardi in Italia*, pp. 692-96; *Monumenti tricolori. Sculture celebrative e lapidi commemorative del Risorgimento in Emilia e Romagna*, a cura di Orlando Piraccini, Bologna, Editrice Compositori, 2012, pp. 53-56.

⁵⁴ Ma non si possono ignorare anche i versi scritti negli anni Novanta *Per il monumento di Dante a Trento*, di Cesare Zocchi; oppure il componimento *La moglie del Gigante*,

il dialogo tra arte, letteratura, erudizione e critica, appena agli inizi, non aveva di fronte un agevole cammino. La stessa definizione di Bartoli «idealità del realismo» – che sembra rispecchiare la posizione del Chiarini – potrebbe prestare il fianco a non poche critiche sul piano strettamente filosofico. E tuttavia non è del tutto lontana da quanto pensava lo stesso Cecioni, come risulta da una lettera all'amico Signorini, in cui ipotizzava alcune possibili critiche rivolte al gruppo, anche in relazione alla sua non idonea collocazione spaziale nell'ambito dell'Esposizione. In particolare Cecioni temeva che gli strali dei critici si rivolgessero soprattutto sul viso della madre; era quello infatti il punto focale dove lo scultore aveva concentrato la sua idea di bellezza, che poteva confliggere con i tradizionali canoni estetici:⁵⁵

Mi ha sconfortato oltremodo l'apprendere che il punto più scadente del mio gruppo è quello che hanno messo in prima evidenza. Figurati! vedendo il gruppo da quel punto come attaccheranno la testa della *Madre*! Mi par di sentire tutto ciò che si dice dalla massa che non tollera che si tratti un soggetto di donna senza un bel visino; e unitamente a questo, l'attacco violento di quelli che cercano il lato scadente per progetto. Ma io son pronto a rispondere agli idioti borghesi, artisti e non artisti, ch'io ho voluto fare la *madre* e non la *bella madre*; che nel sentimento materno, nel carattere di questo sentimento, nel modo come io l'ho inteso e l'ho voluto esprimere, la bellezza, quella bellezza tradizionale estetica non c'entra per nulla, e quella che invita gli uomini a far la corte meno che mai; perché la bella donna non poteva essere il giusto modello della vera madre inquantoché la natura ha destinato la bella donna a far mercato della propria bellezza e non al concentramento della vita intima della famiglia, all'affetto dei figli, del marito e alle cure domestiche. Io anzi l'ho fatta più bella di quella che l'avevo pensata e sentita e questa transazione mi è stata imposta dai nostri tempi per cagione dei quali noi non siamo realisti perché non possiamo esserlo.⁵⁶

Concezione della donna a parte (su cui non poco ci sarebbe da discutere), risulta interessante la confessione finale, in cui Cecioni rivela e anzi ribadisce una sorta di autocensura preventiva rispetto ai propri lavori, così da essere in linea “coi tempi”, e quindi con il pubblico ed il mercato. Ancora più importante è però l'osservazione riguardante la scultura come espressione (ideale, direbbe il Bartoli) dell'essenza della maternità,

composto per l'inaugurazione (il 28 giugno 1896) di un gruppo marmoreo, opera di Diego Sarti, per la fontana della Montagnola, versi poi inseriti in *Rime e ritmi*.

⁵⁵ Recatosi di persona a Torino il Cecioni ottenne che il gruppo fosse ricollocato secondo il suo intendimento.

⁵⁶ La lettera (Firenze, 29 aprile 1880) è pubblicata in *Lettere dei Macchiaioli*, p. 172.

ma allo stesso tempo incarnazione di una madre reale, verosimile, come quelle che si incontrano normalmente in città e nel contado. Da qui il tentativo di un'estetica nuova, applicata ad un'opera tecnicamente ineccepibile, generata dallo studio assiduo degli esempi classici, ma che contemporaneamente si rifiuta di rappresentare persone inesistenti, modelli irreali derivanti dalla mitologia o dall'iconografia religiosa.

Da parte sua Carducci, che forse componeva avendo presente una fotografia della scultura, o più probabilmente si basava solo sui ricordi personali, aveva intelligentemente evitato nell'ode una descrizione dettagliata dell'opera di Cecioni, accennando solo a qualche particolare significativo;⁵⁷ il poeta preferiva invece portare a compimento l'intuizione di Cecioni trasformando la sua *Madre* in una sorta di divinità ancestrale, quasi una madre-natura primigenia, agricola, da cui aveva avuto origine un'etnia etrusca sana e forte (concetti questi che ricorrono spesso anche negli scritti di Cecioni, il quale pensava espressamente alle sue origini toscane).⁵⁸ In aggiunta però Carducci ampliava tale ristretta prospettiva "indigena" ed approfittava dell'occasione per far scaturire dal gruppo scultoreo un auspicio (ed un impegno) politico-sociale di portata più generale, che sembrava derivare da suggestioni socialiste a cui il poeta non era sordo.⁵⁹ Così facendo egli interpretava originalmente, ampliandone il valore simbolico, la scultura-totem del Cecioni:

Natura a i forti che per lei spregiano
le care ai vulghi larve di gloria
così di sante visioni
conforta l'anime, o Adriano:

onde tu al marmo, severo artefice,

⁵⁷ Ad esempio nella quarta e quinta strofa, suscitando per altro il consenso del Cecioni, affidato ad una lettera scritta il 25 aprile 1880. «Carissimo Carducci / ho letto l'ode sul mio gruppo e l'ho trovata bellissima nel punto poi dove è detto "e le cercanti dita..." mi par proprio di vedere il mio bambino. Io sono soddisfatto e ti sono gratissimo quanto non puoi immaginare». Per un'analisi del testo rinvio a S, I, pp. 908-10; per la sua composizione cfr. CARDUCCI, *Odi barbare*, pp. 619-27. Vale però qui la pena di ricordare che nell'ode alcaica si descriveva una versione marmorea del gruppo che di fatto ancora non esisteva.

⁵⁸ L'esaltazione della terra toscana e dei suoi abitanti, quasi sintesi ideale di bellezza estetica e di compattezza morale, era da tempo diventata un tema caro agli scrittori locali, come ha dimostrato Giorgio De Rienzo nella bella *Introduzione* al volume *Narratori toscani dell'Ottocento* da lui stesso curata, Torino, Utet, 1976, a cui dunque rimando. Da parte mia credo che tale "toscanità" estetica ed etica costituisca davvero un tratto distintivo dell'arte (e della letteratura) italiana e che si debba con essa confrontarsi per comprendere le oscillazioni e le speciali connotazioni del verismo di non pochi autori, Carducci e Cecioni inclusi.

⁵⁹ Sullo sfondo di «una forte plebe di liberi» sembra stagliarsi l'immagine del *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo, realizzato però solo nel 1901.

consegni un'alta speme de i secoli.
Quando il lavoro sarà lieto?
quando sicuro sarà l'amore?

Quando una forte plebe di liberi
dirà guardando ne 'l sole – illumina
non ozi e guerre a i tiranni,
ma la giustizia pia del lavoro? –

Il giorno stesso dell'uscita sul "Fanfulla della Domenica" del componimento carducciano, Cecioni ringraziava il poeta per la «bellissima» ode, senza tuttavia accennare all'interpretazione politico-sociale proposta da Carducci negli ultimi versi. Piuttosto, la lettera insisteva su un parallelo tra Leopardi e Carducci, a tutto vantaggio di quest'ultimo; e insieme, ciò che più conta, cercava quasi di coniare un linguaggio critico (e questa volta protagonista era un artista!) che in qualche modo sapesse far dialogare arte e letteratura:

E chi poteva farmi credere meglio di te che il carattere che ho cercato e ad ogni costo voluto nel mio gruppo fosse stato da me in gran parte ottenuto? nessuno: poiché nessuno più di te e forte in questo lato non solamente fra i moderni, ma anche fra gli antichi; almeno fra quelli ch'io conosco. Tutto nelle tue poesie ha gran carattere, principiando dall'*immagine* fino alla *parola*. Tu sai in qual concetto io tenga Leopardi, pure in certi casi egli mi rimane accanto alle tue figure un semplice *verista*, senza gran forza nel *carattere* [...]. Non parlo poi del chiaro scuro e del colorito che in te sono per me straordinari. Quanto volentieri continuerei su questo argomento per mostrarti, caro Carducci, ch'io so gustare le tue poesie.

Erano, come detto, primi timidi tentativi di dialogo fra arti diverse, ma non era facile trovare un terreno ideologico e terminologico comune, come anche avevano dimostrato alcune prevenzioni "antiveriste" presenti nello scritto del Chiarini; e tuttavia credo che tali sforzi congiunti, che vedranno il Cecioni in prima fila, rappresentino una tappa da non trascurare nell'ambito della storiografia artistica (e non solo) italiana.

Il parallelo fra Carducci e Leopardi, qui impostato non senza esagerazione dal Cecioni, non era a dire il vero casuale. Non si trattava solo di una lode dettata dalla riconoscenza e dall'entusiasmo, ma essa celava anche uno scopo più prosaico. All'inizio del gennaio 1880 Carducci aveva infatti posato a Firenze nello studio del Cecioni, in vista della realizza-

zione di un busto;⁶⁰ come è noto, solo dopo la morte del Cecioni esso, inizialmente realizzato in gesso, sarà fuso in bronzo e in quanto tale è ora visibile a Casa Carducci. Di fronte a tale progetto, basterà qui una semplice riflessione: la proposta di Cecioni – considerati anche i precedenti leopardiani – era piuttosto insolita e quasi clamorosa, perché all’altezza del 1880 Carducci era ben vivo e vegeto, e come sappiamo si apprestava a compiere una virata politica, in senso monarchico, di non poco momento. Dedicargli dunque un busto – per una funzione di riconoscimento pubblico, beninteso, non per una commissione privata – doveva apparire come un gesto pericoloso; e di sicuro non caldeggiato dallo stesso Carducci, che pensava piuttosto a dei disegni di Cecioni da utilizzare per arricchire i volumi delle future edizioni zanichelliane. È dunque evidente che dietro il progetto di realizzazione del busto di Carducci si celavano ragioni diverse, non tutte oggi facilmente decodificabili.

Ritornando all’Esposizione torinese del 1880, nonostante l’impegno congiunto di Chiarini, Carducci e Bartoli, la commissione non espresse un parere favorevole sui lavori del Cecioni, che non ottenne alcun riconoscimento e tanto meno ricevette proposte d’acquisto o sussidi statali. Ciò scatenò violente reazioni da parte dell’interessato, ben documentate dalle sue lettere e soprattutto da due suoi opuscoli, firmati con lo pseudonimo di Ippolito Castiglioni: *La premiazione all’Esposizione Nazionale di Torino del 1880* e *I Critici profani all’Esposizione nazionale del 1880 di Torino*, entrambi stampati a Firenze nel 1880 dalla Tipografia del Vocabolario.⁶¹ Tali scritti non caddero nel vuoto e provocarono un acceso dibattito sulle pagine del “Fanfulla della Domenica”, che vide tra i protagonisti Enrico Panzacchi allora insegnante all’Accademia di belle Arti di Bologna, uno dei simboli del letterato-critico d’arte, e Ferdinando Martini, l’altro dei due «critici profani» che il Cecioni aveva attaccato negli opuscoli. In questo lungo dibattito l’argomento sostenuto con maggiore insistenza da un Cecioni profondamente ferito nell’orgoglio fu per molti aspetti sorprendente: i letterati e i critici letterari non erano tecnicamente preparati a giudicare della qualità di opere di arte visiva: «L’opera d’arte non può avere per giudice competente che un artista»; meglio dunque che si astenessero dal formulare qualsiasi valutazione. Era evidente in quegli scritti il peso negativo del giudizio torinese formulato nei riguardi del

⁶⁰ Ma già qualche mese precedente, nell’estate del 1879, Cecioni doveva aver incominciato ad abbozzare un ritratto di Carducci, infiammato dalla lettura di alcune sue poesie; era questo, se vogliamo, un processo inverso a quello che tenterà il poeta riguardo al gruppo de *La Madre*. In gioco era sempre il rapporto (veramente percorribile?) tra arte e letteratura e viceversa.

⁶¹ Poi raccolti in CECIONI, *Scritti e ricordi*, pp. 179-206 e 209-36, dove sono presenti anche gli interventi di Panzacchi e Martini e le controrepliche di Cecioni.

gruppo de *La Madre*. Non potendo accettare tale verdetto, a suo avviso inspiegabile, al Cecioni non restava che insistere sull'incompetenza tecnica di alcuni critici. Si trattava di una posizione comprensibile dal punto di vista psicologico e caratteriale, che tuttavia portava con sé anche riflessioni che andavano aldilà del caso Cecioni e prospettavano una ramificazione di personaggi e di scritti sin qui poco o punto noti, su cui non è il caso di insistere.

Certamente le velenose pagine dello scultore non favorivano in quel frangente un dialogo tra discipline diverse; ciononostante, esso sarebbe faticosamente continuato nei decenni seguenti, con risultati in larga misura positivi.

UN DISAGIO DELLA DEMOCRAZIA: CARDUCCI E IL GIORNALISMO

Federico Casari

1. Le tirate contro giornali, giornalisti e lettori di giornali sono state classificate, in passato, come simpatiche intemperanze del carattere di Carducci, della sua anima di artista puro non disposto a venire a patti con la mercificazione della cultura, con la mescolanza tra l'Arte con la A maiuscola e un nuovo modo di intendere la produzione e la diffusione della letteratura e della cultura, sempre più attratta verso i metodi della produzione industriale e di massa. Questa interpretazione prende forza dalla ormai classica tesi di Jürgen Habermas, secondo la quale la commercializzazione della stampa, nella seconda metà del XIX secolo, segnò il declino della sfera pubblica borghese. L'avvento della pubblicità minò le basi del dibattito critico-razionale: rivolgendosi ai privati in quanto pubblica opinione, sfruttò la legittimazione della quale godeva la stampa per nascondere interessi economici dietro la facciata dell'interesse del pubblico, trasformando i lettori da pubblico che ragiona di cultura (*kulturrräsonierend*) a pubblico che consuma cultura (*kulturkonsumierend*).¹

Secondo l'interpretazione habermasiana, il giornalismo era un'istituzione che veicolava contenuti ideologici elaborati in altre sedi, e in quanto tale i suoi mutamenti nel tempo andavano letti come riflesso dei cambiamenti politici ed economici che stavano investendo la società. Questa prospettiva di indagine, che come ricostruzione storica conserva ancora tutta la sua validità, ha tuttavia permesso che si ignorasse il giornalismo come attore di processi comunicativi, i quali non sono un canale neutro per il trasferimento di determinati messaggi, bensì luoghi di strutturazione e di negoziazione del senso e, non da ultimo,

¹ JÜRGEN HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, trad. it. di Augusto Illuminati, Ferruccio Masini e Wanda Perretta, Bari, Laterza, 1974², pp. 192-209.

di costruzione del discorso giornalistico stesso. Il giornalismo è infatti linguaggio, e in questa forma tenta non solo di agire traducendo al proprio interno i discorsi della cultura nella quale opera, ma trova anche una sua definizione, dal momento che il linguaggio usato per questo scopo diviene a sua volta l'oggetto del discorso. Il discorso giornalistico, pertanto, racchiude tutto ciò che, in una cultura, viene detto a proposito del giornalismo: gli interventi di giornalisti, politici, scrittori, critici a proposito di pratiche e ruoli professionali, della posizione sociale della stampa, del suo potere, del suo rapporti con il pubblico, delle critiche ad essa rivolte. Comprendere il discorso giornalistico e i suoi limiti all'interno di una cultura in un preciso momento della sua storia significa dunque essere in grado di comprendere il ruolo della mediazione giornalistica che, come ha scritto Gianfranco Marrone, si caratterizza come una vera e propria forza sociale, al crocevia di una serie di fenomeni che riguardano il *medium*, la sua posizione nel mondo e i suoi valori.²

Studiare i rapporti tra Carducci e il giornalismo significa perciò riformulare la domanda di partenza, e identificare come oggetto della ricerca l'interazione di Carducci rispetto all'articolazione del discorso giornalistico in Italia nella seconda metà del XIX secolo. Nelle pagine che seguono, si analizzerà il caso di alcuni testi carducciani in prosa risalenti all'inizio degli anni Ottanta dell'Ottocento, raccolti all'interno della seconda serie di *Confessioni e battaglie*, pubblicata a Roma per i tipi di Angelo Sommaruga nel 1882.³ Nei testi di questa raccolta è infatti possibile ricostruire un percorso di lettura che tocca da vicino il problema, spinosissimo per Carducci, della dimensione pubblica della scrittura letteraria e del suo rapporto con la stampa. I primi anni Ottanta sono infatti il momento nel quale ha inizio un'inclusione organica delle competenze e degli universi di sapere del discorso culturale da parte del giornalismo.

Negli ultimi mesi del 1879 un quotidiano politico, il "Fanfulla", lanciò un supplemento letterario, il "Fanfulla della Domenica", che segnò uno spartiacque nella storia della cultura italiana, perché rinegoziò radicalmente i termini dei rapporti tra il giornalismo e la produzione letteraria. Assieme a tutti gli altri supplementi letterari presto sorti per

² GIANFRANCO MARRONE, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 92.

³ GIOSUÈ CARDUCCI, *Confessioni e battaglie. Seconda serie*, Roma, Sommaruga, 1883 [ma 1882]. D'ora in poi ci si riferirà a questo testo con la sigla CB2. Per una storia delle raccolte poi confluite nell'edizione definitiva di *Confessioni e battaglie*, pubblicate in due serie tra il 1890 e il 1902 (cfr. O IV e O XII), si rimanda a G. CARDUCCI, *Confessioni e battaglie*, a cura di Mario Saccenti, Modena, Mucchi, 2001, pp. 17-22.

imitazione (tra i quali si può includere anche la “Cronaca bizantina”, che non era collegata ad alcun quotidiano politico ma era di fatto analoga a un supplemento), il “Fanfulla della Domenica” abbandonò completamente il modello della rivista letteraria destinata a un pubblico di esperti e competenti. Il nuovo supplemento letterario si rivolgeva al pubblico del quotidiano, che si supposeva incapace di seguire il dibattito culturale specializzato, ma era allo stesso tempo in cerca di un’informazione culturale più ampia di quanta non ne potessero dare le tre pagine del giornale di allora. Tuttavia, proprio in quanto prodotto del quotidiano, il supplemento ne aveva ereditato il modello strutturale. Non si trattava solamente del formato, della foliazione e degli schemi di impaginazione, che erano identici. Questa identità e dipendenza faceva sì che la selezione di testi destinata ad apparire fosse determinata da un criterio di notiziabilità, legato dunque al tempo e, in particolare, a fattori di rilevanza, prossimità e tempestività.⁴ Per essere pubblicati, i testi dovevano avere un qualsiasi tipo di rapporto con la vita e l’esperienza dei lettori e, dunque, un appiglio nell’attualità e nell’immediato. Il tempo imprimeva di fatto al supplemento la stessa chiusura della forma propria del quotidiano, che portava a una semplificazione delle opzioni di lettura, offrendo al lettore solo un’unica possibilità interpretativa.⁵ Il supplemento, destinato a uscire ogni settimana a scadenza fissa, e con ritmo inesorabile, non prevedeva infatti che i lettori approfondissero o cercassero di ampliare il proprio bagaglio culturale tra un numero e l’altro, tornando sugli stessi articoli, perché ogni nuova uscita rendeva obsoleta la precedente, destinata a cadere nell’oblio. In altre parole, il tipo di rapporto instaurato con il pubblico non era di tipo dialettico, ma persuasivo.

Questa vera e propria invasione di campo del giornalismo diede l’avvio a processi che Carducci e molti altri scrittori guardarono con sospetto o giudicarono con sgomento, senza essere in grado di comprenderli fino in fondo. Le modalità di produzione letteraria richieste dal ciclo della stampa avevano lo scopo di soddisfare la necessità di consumo di un pubblico che sembrava particolarmente attratto dal nuovo mezzo di comunicazione, e che tendeva a identificare la letteratura e in senso lato la cultura col supplemento letterario stesso. La richiesta di personale specializzato capace di fornire questi materiali provocò un rapido sbiadire dei contorni della figura autoriale, che improvvisamen-

⁴ STUART ALLAN, *News Culture*, Maidenhead, McGraw-Hill, 2010³, pp. 72-73.

⁵ MARGARET BEETHAM, *Towards a Theory of the Periodicals as a Publishing Genre*, in *Investigating Victorian Journalism*, edited by Laurel Brake, Aled Jones and Lionel Madden, Basingstoke, Macmillan, 1990, pp. 19-32: 27-28.

te perse i privilegi che tradizionalmente le erano stati accordati, e dovette trovare nuove strategie per riuscire a rimanere in pubblico. Il pubblico, infine, cominciava a mostrare comportamenti prima sconosciuti: primo tra tutti, l'entusiasmo, che divenne uno dei criteri dai quali si faceva guidare nelle scelte culturali.⁶ Ma era un entusiasmo che aveva anche uno sbocco inaspettato: sempre più lettori cominciarono a chiedere che i loro scritti fossero pubblicati nei supplementi letterari.

È proprio in questo cortocircuito tra ruoli autoriali, ruoli professionali e pubblico dei giornali letterari che va individuata la posizione di Carducci all'interno del discorso giornalistico all'inizio degli anni Ottanta del secolo. Il supplemento letterario era infatti al centro di forze che andavano ben oltre la produzione letteraria e il suo consumo, e riguardavano invece le funzioni della stampa come luogo di rappresentanza politica e, in ultima analisi, di potere. Per arrivare a comprendere la complessità che si nasconde dietro l'apparente ostilità di Carducci per il giornalismo è però necessaria un'indagine articolata su più livelli. Si prenderanno a campione tre testi della seconda serie di *Confessioni e battaglie*, ossia la prefazione a *Levia Gravia*, *Le «risorse» di San Miniato al Tedesco* e la *prima edizione delle mie rime* e *Critica e arte*. L'indagine sarà condotta ricorrendo agli strumenti della storia e della teoria letteraria, ma con incursioni nei settori della storia del giornalismo, della storia politica e della sociologia. Anche i dettagli testuali apparentemente marginali o più insignificanti sono infatti parte di un più vasto sistema di significati che, per essere rintracciati e descritti nella loro complessità, necessitano di strumenti provenienti da più discipline. In particolare, si cercherà anzitutto di capire, attraverso alcune ipotesi su *Le «risorse» di San Miniato*, il problema dell'identità autoriale in Carducci e del suo rapporto col giornalismo. Attraverso la prefazione alla raccolta dei *Levia Gravia* si vedranno poi i processi in corso nel campo della produzione letteraria contestati da Carducci, per poi esaminare come sia possibile rintracciare, nel luogo ricorrente dei rapporti tra le giovani generazioni e il giornalismo, il discorso articolato da Carducci sul ruolo pubblico e sociale della stampa.

2. Tra il 1870 e il 1880 Carducci acquisì «rilievo nazionale», per usare una formula di Guido Capovilla, il quale ha visto nel percorso di questo decennio il risultato della sintesi letteraria che caratterizzò la ricerca poetica e accademica negli anni tra le *Primavere elleniche* e le

⁶ DONALD SASSOON, *La cultura degli europei dal 1800 a oggi*, trad. it. di Chiara Beria, Monica Bottini, Elisa Faravelli e Natalia Stabilini, Milano, Rizzoli, 2008, p. 800.

prime *Odi barbare*.⁷ Ma si trattò anche e soprattutto, come ha mostrato Umberto Carpi, dell'esito di una crisi profonda e complessa, politica e letteraria assieme. Cominciata nell'estate del 1869 con l'annuncio della disattesa raccolta dei *Decennalia*, cominciò a chiarirsi lentamente con la pubblicazione delle *Poesie* del 1871, delle *Nuove poesie* del 1873 e delle prime *Odi barbare* del 1878.⁸ Gli studi di Carpi hanno forse per la prima volta messo in luce un graduale passaggio dall'eteronimo di Enotrio Romano al nome anagrafico Giosuè Carducci, lasciando però in ombra come questa decisione avesse richiesto, da parte di Carducci, quel ripensamento della propria opera che cominciò effettivamente all'indomani della pubblicazione delle prime *Odi barbare* (1877). Nella prefazione all'edizione definitiva dei *Levia Gravia* del 1881, Carducci si limitò infatti a scrivere che il nome Enotrio Romano era un "travestimento" di poeta indossato per proteggere la reputazione che allo studioso veniva dalla prosa accademica, un nome che egli considerava già «come un morto».⁹

In realtà, la progressiva messa tra parentesi e infine la cancellazione di Enotrio Romano dai frontespizi, cominciata con l'edizione delle *Poesie* del 1871 nella cui introduzione Carducci parlò per la prima volta della dicotomia tra il poeta e lo studioso,¹⁰ corrispose alla costruzione di una personalità autoriale completamente nuova, tale da rendere necessaria una nuova raccolta e sistemazione dell'intera opera poetica che, a partire dai *Juvenilia* del 1880, ricomparve via via con testi tutti rivediti e tutti attribuiti a Giosuè Carducci.¹¹ Vista in prospettiva diacronica questa operazione stabilisce già, nelle linee fondamentali, la struttura dell'edizione *ne varietur*, cominciata nel 1889. Questa costruzione

⁷ GUIDO CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, Padova - Milano, Piccin - Vallardi, 1994, p. 42.

⁸ UMBERTO CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, pp. 177-201.

⁹ GIOSUÈ CARDUCCI, *Levia Gravia 1861-1867. Edizione definitiva*, Bologna, Zanichelli, 1881, pp. XXXVI-XXXVII (= CB2, p. 30). Lo pseudonimo Enotrio Romano comparve per la prima volta nella stampa pistoiese dell'inno *A Satana* del 1865. Per una lettura sistematica delle prefazioni alle raccolte poetiche rinvio allo studio di Chiara Tognarelli in questo stesso volume.

¹⁰ Si veda l'introduzione alle *Poesie* del 1871, intitolata *Raccoglimenti*: cfr. *Poesie di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, Firenze, Barbèra, 1871, pp. XI-XII (= EN XXIV, pp. 53-54).

¹¹ In mancanza di uno studio analitico sulla formazione delle raccolte carducciane, si noterà qui che il progetto dei *Juvenilia* non è da considerare concluso con l'edizione del 1880, ma progredirà con successive messe a punto che confermano la volontà di Carducci di individuare il proprio momento archetipico nella seconda metà degli anni Cinquanta, a San Miniato, col recupero e l'inserzione di testi che mettono l'accento sulla vocazione classicistica e privilegiano il momento barbaro. Un esempio per tutti è la saffica rimata *Vôto*, alla quale Carducci lavorò tra il 1851 e il 1856, recuperata solo nei *Juvenilia* del 1891 (cfr. O VI, p. 69).

autoriale corrispose, in parallelo, a un'importante operazione pubblicitaria, che fu affidata alla prosa. La prosa, e in particolare la prosa autobiografica e giornalistica, furono al centro di questa manovra tentata da Carducci per riclassificare i propri testi, e per attribuire la propria opera a questa nuova identità autoriale.

Questo tentativo di Carducci di instaurare un nuovo soggetto di enunciazione all'interno dei propri testi è testimoniato da alcuni degli scritti raccolti nella seconda serie di *Confessioni e battaglie*, che si presentano come testi retrospettivi (*Levia Gravia, Dieci anni a dietro, Le «risorse» di San Miniato*), all'interno dei quali si recuperano e si riuniscono sotto il nome di Giosuè Carducci testi in precedenza pubblicati a nome di Enotrio Romano. Dopo essere fuggacemente comparsa nel bilancio della stagione poetica post-unitaria presentato in *Dieci anni a dietro* («Di me, per esempio, che nel turbine democratico mi gettai non so se dai promontorii del classicismo o dalle secche della filologia romanza...»),¹² con il testo delle *Risorse* Carducci tagliò corto con la propria duplice identità autoriale, e ne ripresentò una nuova. Non bisogna guardare alle *Risorse* come a un testo trasparente, un *Bildungsroman* nel quale rintracciare una continuità carsica tra il progetto culturale del Carducci giovane e quello degli anni maturi, come se quel tutto sommato breve periodo trascorso a San Miniato costituisse una specie di preambolo, di *umbrifero prefazio* dove era già tutta scritta la sintesi degli anni a venire.¹³ Questo è esattamente l'effetto che il testo vuole dare: in una parola, il suo programma, che è quello di inventare, e così attualizzare, un'unità di origine e destinazione. Il titolo stesso della raccolta che include le *Risorse*, cioè *Confessioni e battaglie*, autorizza a interpretarle come un testo di confessione.¹⁴ Come ha spiegato Seán Burke, nei testi di confessione e conversione il problema della ricerca dell'unità ideale tra soggetto scrivente e soggetto del quale si scrive viene risolto offrendo la visione di un *io* spiritualmente completo e ridotto a unità.¹⁵ Nelle *Risorse*, questa unità è già data per scontata dall'inizio quando, con un abile *embrayage*, il testo ritorna all'istanza di enunciazione per produrre un riuscitissimo effetto di realtà («Io non ho mai capito per-

¹² CB2, p. 45.

¹³ Cfr., per questa interpretazione, MARCO VEGLIA, *Carducci e San Miniato. Testi e documenti per un ritratto del poeta da giovane*, Lanciano, Carabba, 2010, pp. 15-16.

¹⁴ Così VEGLIA, *Carducci e San Miniato*, p. 11, sviluppando un suggerimento di GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 88.

¹⁵ SEÁN BURKE, *Authorship: From Plato to the Postmodern*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004⁴, p. 304.

ché i poeti di razza...»).¹⁶ In una critica all'opera di Philippe Lejeune, Paul de Man ha sottolineato come, in un contesto autobiografico, l'autore cerchi di leggere se stesso dentro il testo, ma ciò che compie in realtà è un'operazione di reciproca cancellazione del soggetto scrivente e del soggetto del quale scrive. Il risultato di questa disunione, che in realtà garantisce l'unità di testo e autore, è una figura fatta di linguaggio, creata attraverso il tropo della prosopopea: la conoscenza di sé dipende in definitiva dal linguaggio stesso.¹⁷ È questa è proprio una delle crepe che minano il testo delle *Risorse*, dove a partire dalla parola stessa del titolo fino al paesaggio e alle azioni dei vari personaggi che via via compaiono, tutto deve essere anzitutto cercato nel linguaggio e costruito attraverso di esso: la referenzialità è puramente illusoria, ed è anch'essa un effetto del testo.¹⁸

Con le primissime edizioni definitive della propria opera poetica (*Juvenilia*, 1880; *Levia Gravia*, 1881) e le *Risorse*, Carducci costruì dunque un'immagine di sé con la volontà di farla coincidere con quella di una personalità autoriale attorno alla quale una serie discreta di fenomeni potesse ottenere coesione e significato. I testi di sapore autobiografico raccolti nella seconda serie di *Confessioni e battaglie*, a partire dalle *Risorse* (e, in una certa misura, la stessa struttura della raccolta dei *Juvenilia*), non vanno perciò semplicemente classificati come il prodotto di «una breve, ma intensa stagione memorialistica».¹⁹ Come ha mostrato Richard Sennett, nostalgia e ricordo per l'individuo ottocentesco erano l'unico modo per esprimere pubblicamente la propria personalità, dal momento che solamente lo scavo nel passato remoto, ormai concluso, permetteva di comprendere chi e che cosa si fosse nel presente. L'autocoscienza della persona pubblica, nell'Ottocento, stava proprio nella capacità di riandare a quei sentimenti passati per cercare in essi una definizione della propria individualità, dopo molti anni, al momento della scrittura.²⁰

Proprio nell'anno delle *Risorse* e degli altri testi della seconda serie di *Confessioni e battaglie* fu pubblicato *Il primo passo*, al quale partecipò,

¹⁶ CB2, p. 366.

¹⁷ PAUL DE MAN, *Autobiography as De-Facement* (1979), in ID., *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, pp. 67-81: 76.

¹⁸ Lo mostrano, involontariamente, i dettagliati studi sulle fonti compiuti da ELENA PARRINI CANTINI, *Le "risorse" di San Miniato: materiali per un commento*, in "Per leggere", 13 (2000), pp. 125-34.

¹⁹ RICCARDO BRUSCAGLI, *Carducci: le forme della prosa*, in *Carducci poeta*. Atti del Convegno (Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985), a cura di Umberto Carpi, Pisa, Giardini, 1987, pp. 391-462: 443.

²⁰ RICHARD SENNETT, *Il declino dell'uomo pubblico. La società intimista*, trad. it. di L. Trevisan, Milano, Bompiani, 1982, p. 106.

con un brano di poche pagine, anche Carducci. Tutti i capitoli di questo libro, promosso da Ferdinando Martini, rispondono allo stesso schema narrativo, rintracciare cioè nella giovinezza l'inizio di una vocazione, che in definitiva è la volontà di afferrare l'origine ontologica, impossibile di per sé, dell'autore che scrive in quel momento. Gli scritti del *Primo passo*, esattamente come la prefazione a *Levia Gravia* e le *Risorse*, rappresentano dunque a pieno titolo dei testi, per dir così, performativi, che intendono costruire e controllare personalità autoriali in pubblico: gli «uomini stampati», come scrisse Carducci stesso, includendosi con ironia tra «il numero dei più». ²¹ Questo urgente bisogno di definire sé stesso non era dunque dettato da un'urgenza psicologica introspettiva. Le ragioni sono da ricercare nella mutazione strutturale dei supplementi letterari, che all'inizio degli anni Ottanta si offrivano come intermediari del contatto tra produzione letteraria e pubblico, rimettendo in discussione i valori in base ai quali lo *status* e la legittimazione di autore erano assegnati.

3. Nella prefazione ai *Levia Gravia*, Carducci si lamentava di ricevere ogni giorno

some di versi, non pur d'autori liceali del second'anno, ma di ginnasiali della terza, e di medici e di avvocati e di soldati di terra e mare, e di guardie di pubblica sicurezza e di guardie del dazio e di guardie di finanza e di preti, e d'intendenti e di prefetti e di deputati e mogli di deputati, e di giornalisti e di banchieri e di professori di idroterapia e d'assistenti di chimica e di cameriere. ²²

L'elenco non è da prendere alla lettera. Il ricorso all'argomentazione per divisione, in questo caso attraverso l'uso della figura dell'amplificazione per congerie, ²³ ha per effetto quello di sottolineare la presenza pressante di una massa caotica di persone, tutte caratterizzate dalla stessa qualità in negativo: il non essere, ma il voler essere poeti. Presi nell'insieme, questi postulanti rappresentano anzitutto un pubblico che cominciava a interessarsi all'opera di Carducci. Di là dalle loro caratterizzazioni, si trattava di persone che volevano un giudizio sui propri versi, ma non un giudizio disinteressato. Queste parole lasciano intende-

²¹ *Il primo passo. Note autobiografiche* [...], Firenze, Carnesecchi, 1882, p. 35. Le pagine carducciane, apparse senza titolo, furono ristampate lo stesso anno nella prima serie di *Confessioni e battaglie*: per i dettagli cfr. l'edizione critica di Saccenti, p. 30.

²² *Levia Gravia*, p. XXXIV (= CB2, p. 28).

²³ CHAÏM PERELMAN - LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, prefazione di Norberto Bobbio, trad. it. di Carla Schick, Maria Mayer, Elena Barassi, Torino, Einaudi, 2013⁴, pp. 255-56.

re che chi scriveva rivolgendosi a lui con formule come «Voi non siete solamente il maestro de' bolognesi, siete il maestro di tutti gli italiani»,²⁴ si aspettava non tanto un giudizio tecnico sulla propria abilità di far versi, ma un mutuo riconoscimento simbolico dello *status* di autore.

Nella congerie di persone citate c'è però un gruppo che spicca e ricompare molto spesso negli scritti della seconda serie di *Confessioni e battaglie*: è quello dei giovani in età scolare. In questo caso, il campione è meno confuso: il «liceale di second'anno» che chiedeva che i suoi scritti fossero mandati al "Fanfulla della Domenica", il «moccicone» e il diciassettenne al quale si dava il consiglio di impiccarsi. Ed è proprio di fronte a questi giovani che, in *Levia Gravia*, si legge un singolare moto di impazienza:

Dichiaro e protesto che un giovane che fa versi mi desta il ribrezzo e la nausea, e, se lo confortassi e consigliassi, mi parrebbe d'incorrere in un reato previsto dal codice penale, il reato di eccitamento e d'aiuto alla corruzione. Del resto, case di tolleranza e giornali letterari non ne manca in Italia.²⁵

Si tornerà nel prossimo paragrafo sul significato della singolare equazione tra giovani, giornali letterari e case di tolleranza. Per ora, basterà notare che queste parole sono la testimonianza di una tensione che molti altri scrittori, al pari di Carducci, percepivano quando si trovavano ad affrontare il pubblico, quasi come se si trattasse di una paura o un'ostilità.²⁶ Il supplemento letterario sembrava esacerbare questi sentimenti. Per cercare di spiegarne le ragioni, bisogna tenere in conto entrambi gli schieramenti: da un lato, il pubblico e la sua spinta partecipativa e, dall'altro, la risposta di chi sentiva venir meno la propria legittimazione.

I supplementi letterari intensificarono infatti una nuova serie di scambi tra il pubblico e la stampa, qualcosa di più del semplice atto della lettura o della forma occasionale di contatto rappresentata, per esempio, dalla lettera al direttore. Si iniziò ad assistere a iniziative "dal basso": i lettori non solo condizionavano le scelte editoriali dei giornali cominciando a rivolgere richieste specifiche ai direttori, ma cominciarono essi stessi a mandare ai giornali le proprie opere, critiche o creati-

²⁴ *Levia Gravia*, pp. XXXV-XXXVI (= CB2, p. 29).

²⁵ *Ivi*, p. XXXVI (= CB2, pp. 29-30).

²⁶ Per alcuni sondaggi sulla scena letteraria degli stessi anni cfr. MARIA GRAZIA LOLLA, *Reader/Power: The Politics and Poetics of Reading in Post-Unification Italy*, in *The Printed Media in Fin-de-Siècle Italy: Publishers, Writers, and Readers*, edited by Ann Hallamore Caesar, Gabriella Romani and Jennifer Burns, Oxford, Legenda, 2011, pp. 20-37.

ve, chiedendone la pubblicazione. Per la prima volta in Italia si assistette alla nascita di un modello bidimensionale che i teorici della comunicazione hanno definito di interazione-partecipazione: di partecipazione nella produzione del mezzo di comunicazione da un lato, e di interazione con il suo contenuto dall'altro.²⁷ Era un processo di democratizzazione che portava il pubblico a partecipare non solo *nel* giornale, ma *attraverso* il giornale: il pubblico coglieva un'opportunità per partecipare nel dibattito pubblico e per rappresentare se stesso negli spazi pubblici che costituiscono la sfera del sociale.

In questa gara di partecipazione, erano coloro che dalla scrittura ricevevano non solo o non necessariamente vantaggi economici, ma anche e soprattutto un riconoscimento simbolico a sentire insidiata la loro posizione. Essere autori, o divenirlo, non significava più godere di quella consacrazione che, secondo Paul Bénichou, era stata riconosciuta alla nuova figura laica dello scrittore nella prima metà dell'Ottocento.²⁸ L'esemplarità non era più legata alla fama, da intendere come quella cui alludeva Beatrice a proposito di Virgilio nel secondo canto dell'*Inferno* dantesco, ma alla celebrità. Carducci ne era ben consapevole, ed è un verso di *Davanti San Guido*, scritto proprio alla fine degli anni Settanta, a testimoniarlo: «oggi sono una celebrità» (v. 24).²⁹ Era una reputazione non più fondata sulla distinzione derivata da un riconoscimento pubblico di autore e opera, bensì su una notorietà che andava oltre gli scritti ma riguardava la persona in carne e ossa: Carducci «maestro», appunto, di tutti gli italiani, al quale si mandano i propri versi, sperando di ottenere un riconoscimento da parte di una vera celebrità.³⁰

La *performance* dell'identità autoriale, nei testi carducciani, puntava naturalmente a tracciare una linea di confine che, inevitabilmente, diveniva anche rivendicazione strategica di una professionalità per una categoria che ancora non si era data alcuna organizzazione interna, e che non si sentiva sufficientemente protetta da una legge sul diritto

²⁷ NICO CARPENTIER, *Media and Participation: A Site of Ideological and Democratic Struggle*, Bristol, Intellect, 2011, pp. 65-72.

²⁸ PAUL BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement du pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.

²⁹ *Rime nuove*, edizione critica a cura di Emilio Torchio, Modena, Mucchi, 2016, p. 138.

³⁰ Si è adottata la distinzione tra *renown* e *celebrity* proposta e studiata da FRED INGLIS, *A Short History of Celebrity*, Princeton, Princeton University Press, 2010, pp. 4-5. Il termine dantesco *fama*, della gloria imperitura fondata su virtù e merito, nella accezione usata in *Inf.* II 59 e in altri luoghi (per i quali cfr. FERNANDO SALSANO, *Fama*, in *Enciclopedia dantesca*, a cura di Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, II, pp. 788-89), è sembrato la migliore traduzione possibile del termine.

d'autore.³¹ Questo conflitto con forme di autorialità più deboli e occasionali era consentito dal mezzo di comunicazione stesso, il supplemento letterario che, come si è visto, imponeva che la produzione letteraria destinata alle sue pagine seguisse le regole del giornalismo. Non fu solo Carducci a trovarsi in difficoltà di fronte a questa evoluzione così repentina. Anche Ferdinando Martini, fondatore e primo direttore del "Fanfulla della Domenica", sperimentò quanto fosse difficile gestire fenomeni che non avevano precedenti. Dopo i primi mesi, che furono di sperimentazione, il supplemento si attestò attorno a una tiratura di 8.000 copie, ma perse improvvisamente 700 sottoscrizioni. Alcuni lettori si erano lamentati dell'eccessiva lunghezza degli articoli, chiedendo pezzi più brevi. La soluzione di Martini fu radicale: decise di pagare i collaboratori in modo inversamente proporzionale alla lunghezza dei loro articoli, che non avrebbe mai dovuto superare le tre colonne.³² Altri lettori si erano invece lamentati della qualità degli argomenti: trentacinque di loro, da Milano, avevano scritto a Martini: «Noi di *alte questioni letterarie* non possiamo interessarci: dunque, o fatela finita co' giambi e co' gli anapesti, o vi piantiamo per sempre. E articoli lunghi non ce ne date, perché non li leggiamo».³³ I lettori non erano interessati a questioni tecniche: l'accento ai giambi e agli anapesti era un riferimento al grande dibattito sulla metrica scatenato dalla pubblicazione delle *Odi barbare*, giunto a un tale livello di specializzazione da risultare poco interessante, se non iniziatico, per i lettori del giornale. Il 29 febbraio 1880 Martini aveva pubblicato delle *Spigolature per servire alla storia della Metrica in Italia* del giovane Guido Mazzoni; il 6 giugno aveva stampato alcune *Spigolature metriche* di Ruggiero Bonghi. Vista la reazione del pubblico, Martini fu costretto a negare a Giuseppe Chiarini, che non la prese molto bene, la possibilità di replicare a Bonghi.³⁴

L'esempio del "Fanfulla della Domenica", che si potrebbe estendere ad altri supplementi coevi, mostra che nemmeno il direttore poteva controllare un processo che si stava coagulando attorno al supplemento letterario, e che si può interpretare secondo due punti di vista. Da un lato, si può seguire la tesi di Fabio Finotti, che ha mostrato come questi giornali abbiano contribuito ad avvicinare il pubblico non solo al

³¹ Cfr. CHIARA DE VECCHIS - PAOLO TRANIELLO, *La proprietà del pensiero. Il diritto d'autore dal Settecento a oggi*, Roma, Carocci, 2012.

³² In una lettera inedita di Enrico Nencioni a Martini del 12 aprile 1880 si ricava anche il tariffario: «5 soldi il rigo per le l^e 200 righe, e 3 soldi per le altre 100, da 300 in là niente» (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Carteggi Martini, 20, 10, 11); e cfr. anche una testimonianza in una lettera a Guido Biagi del 20 giugno 1880, in FERDINANDO MARTINI, *Lettere (1860-1928)*, Milano, Mondadori, 1934, pp. 95-96.

³³ Ivi, p. 98 (Martini a Biagi, Roma 4 luglio 1880).

³⁴ Cfr. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Carteggi Martini, 8, 23, 1-3.

mercato culturale, ma anche ai rappresentanti dell'avanguardia culturale coeva, mediando tra la domanda e l'offerta di questi due gruppi.³⁵ Dall'altro, tuttavia, questo processo di divulgazione appare piuttosto come un rimescolamento, un recupero e una diluizione di temi culturali. È necessario resistere alla tentazione di esprimere un giudizio sulla qualità di ciò che questi giornali stampavano prima di avere individuato la natura del processo di divulgazione in sé.

Questo processo fu, principalmente, di riciclaggio culturale. Secondo Jean Baudrillard, che per primo lo ha descritto, la dimensione del riciclaggio culturale non è un processo razionale di accumulazione di capitale culturale, ma un processo paragonabile a quello della moda, ossia di consumo culturale.³⁶ Se i supplementi letterari promossero una rivitalizzazione del mondo letterario apparentemente ricollegata ai settori più avanzati dell'avanguardia culturale, la natura della loro azione è da considerarsi però strettamente legata allo stesso ciclo della moda. Nel rimettere continuamente in circolazione l'eredità della tradizione culturale e dando talvolta spazio ai momenti di elaborazione teorica e critica, essi altro non stavano facendo se non obbedire a un principio di attualità. Come ha ben chiarito Baudrillard, non si tratta del solito e in fondo falso problema della diffusione industriale della cultura. Al contrario, in questo caso ad essere messo in discussione è il *significato* stesso della cultura, soggetta a un sistema di comunicazione usato in modo ingannevole con lo scopo della divulgazione culturale. La cultura viene ad essere irrimediabilmente identificata con il *medium*, ed è prodotta secondo le sue procedure e il suo codice. Baudrillard descrive queste pratiche come dei puri giochi su forme e tecnologie, che annullano la differenza tra creazioni d'avanguardia e cultura di massa: quest'ultima «combina piuttosto dei contenuti (ideologici, sentimentali, morali, storici), dei temi stereotipati», mentre l'altra «delle forme e dei modi d'espressione».³⁷

Scrivere per i supplementi letterari significava possedere la capacità di comprendere questi codici e di manipolarli: e questa abilità segnò l'emergere di una nuova professione, quella del giornalista letterario. I supplementi infatti, come ha mostrato Finotti, mobilitarono una truppa di giornalisti e dilettanti che fu appositamente reclutata per la redazione di questo nuovo mezzo di comunicazione, e che si specializzò proprio in questo tipo di lavoro: era la generazione di Gabriele D'An-

³⁵ FABIO FINOTTI, *Sistema letterario e diffusione del Decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica-Neera*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 25-60.

³⁶ JEAN BAUDRILLARD, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, trad. it. di Gustavo Gozzi e Piero Stefani, Bologna, il Mulino, 2010², p. 108.

³⁷ Ivi, p. 111.

nunzio, per menzionare forse il primo a comprendere precocemente le possibilità del nuovo mezzo di comunicazione. Anche se l'affermarsi di questa professionalità, in Italia, avrà sempre dei caratteri discontinui, legati in modo particolare alla mancata strutturazione industriale del settore della stampa, la si vide comparire per la prima volta col "Fanfulla della Domenica" e gli altri supplementi dell'inizio degli anni Ottanta. Si trattava di un ruolo ancora labile, dai confini non definiti, che non prevedeva unicamente la redazione di contenuti informativi, ma anche la produzione di testi creativi, in poesia e in prosa, sempre riconducibili alla logica del riciclaggio culturale. Era però un ruolo che, si può ipotizzare, sembrava già più delineato di quello del giornalista stesso, che si affermerà, come serie di pratiche professionali con un'articolazione a livello discorsivo, solo negli anni tra la fine dell'Ottocento e il primo ventennio del Novecento.³⁸

Questa prima codificazione delle pratiche professionali rappresentava un'occasione per i lettori di cimentarsi a loro volta con queste nuove tecnologie di manipolazione culturale, e molti di loro si sentirono in possesso delle capacità necessarie per accedere alla pubblicazione. I lettori acquisivano, cioè, il ruolo di «petty producers», ossia di produttori subalterni, secondo una definizione data da due studiosi inglesi di teorie della comunicazione, Nicholas Abercrombie e Brian Longhurst, a quel pubblico che ha sviluppato competenze avanzate, quasi professionali, grazie alle quali crede di avere la possibilità di accedere ai canali mediatici istituzionali, a fianco dei professionisti, o in concorrenza con loro.³⁹ Le iniziative del pubblico, trattate da Carducci con ironia, rivelavano però che la posta in gioco era molto più alta, e non riguardava solamente il giornalismo letterario. Nei suoi scritti, infatti, il bersaglio erano soprattutto i giovani, che ai suoi occhi apparivano particolarmente attratti dalla possibilità di poter pubblicare nei supplementi letterari.

4. Come si è visto, in *Levia Gravia* Carducci aveva avuto uno scatto di impazienza nei confronti dei giovani studenti e della loro tendenza a volere a tutti i costi pubblicare sui giornali letterari. Una rapida verifica mostra che il numero effettivo di giovani all'interno del sistema scolastico secondario non superava le poche centinaia di migliaia: secondo alcuni dati elaborati da Vera Zamagni, nel 1881 erano circa 124.664. Di questi, 64.800 erano iscritti al corso inferiore della scuola media,

³⁸ Cfr. VALERIO CASTRONOVO, *Stampa e opinione pubblica nell'Italia liberale*, in *La stampa italiana dell'età liberale*, a cura di Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia, Roma - Bari, Laterza, 1979, pp. 101-21.

³⁹ NICHOLAS ABERCROMBIE - BRIAN LONGHURST, *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*, London, Sage, 1998, p. 140.

mentre i rimanenti 59.864 erano iscritti al corso superiore della scuola media. Il 57% della popolazione studentesca era iscritta a scuole tecniche.⁴⁰ Nello stesso anno, solo 12.484 studenti erano iscritti all'università: circa il 9,1% della popolazione studentesca.⁴¹ Gli intraprendenti berteggiati da Carducci non potevano essere più di qualche centinaio. Ma i rimproveri nei loro confronti erano finiti per diventare, come si è visto, parte di un'equazione tra «case di tolleranza» e «giornali letterari», un vero e proprio *topos* della prosa carducciana, riproposto anche in séguito in scritti sullo stesso tema.⁴² Parole di tono simile si trovano in un altro testo ristampato nella seconda serie di *Confessioni e battaglie*, ossia *Critica e arte*. Questo vero e proprio *pamphlet*, che nel 1874 fu parzialmente pubblicato sul quotidiano bolognese "La Voce del Popolo", fu poi sviluppato e raccolto nella sua interezza da Carducci nei *Bozzetti critici e letterari* stampati da Vigo nel 1876; ma la vera ricezione di questo scritto cominciò quando venne ripubblicato da Carducci nel volume sommarughiano.⁴³ Il testo affonda le radici in una linea di pensiero e di pubblicistica che risale al periodo pre-quarantottesco, e che ha i suoi archetipi in due testi in dialogo tra loro: il discorso premesso da Francesco Domenico Guerrazzi al romanzo *La battaglia di Benevento* (1845) e il saggio di Carlo Tenca *Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia*, apparso sulla "Rivista Europea" nel febbraio 1846. In entrambi i testi si affrontano infatti i problemi del ruolo sociale della critica letteraria e del giornalismo.⁴⁴ Ma in *Critica e arte*, Carducci sembra muoversi in modo decisivo verso il discorso giornalistico articolato dai moderati toscani.

Nelle pagine del *pamphlet*, tra le innumerevoli vittime mietute da Carducci ci sono anche varie tipologie di giornalisti. Il suo sforzo più grande era diretto verso la distruzione del cosiddetto «critico giovinet-

⁴⁰ VERA ZAMAGNI, *L'offerta di istruzione in Italia (1861-1981): un fattore guida dello sviluppo o un ostacolo?*, in *Scuola e società: le istituzioni scolastiche in Italia dall'età moderna al futuro*, a cura di Guido Gili, Maurizio Lupo e Ilaria Zilli, Napoli, ESI, 2002, pp. 143-82: 178, tabella 5. Le statistiche testimoniano l'iscrizione, ma non la reale frequenza.

⁴¹ Ivi, p. 179, tabella 6.

⁴² In *Soliloquio*, per esempio, pubblicato su un supplemento letterario, "La Domenica del Fracassa" diretto da Giuseppe Chiarini, il 18 gennaio 1885 (cfr. *EN XXV*, pp. 215-22).

⁴³ Per la storia del testo si rimanda all'edizione critica di Saccenti, pp. 152-58.

⁴⁴ FRANCESCO DOMENICO GUERRAZZI, *Discorso a modo di proemio sopra le condizioni della odierna letteratura in Italia*, in ID., *La battaglia di Benevento*, Milano, Manini, 1845, pp. 3-23; CARLO TENCA, *Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia* (1846), in ID., *Scritti editi e inediti*, a cura di Gianluigi Berardi, Firenze, Sansoni, 1969, pp. 270-88. Le considerazioni di Tenca furono poi riprese proprio nella seconda metà degli anni Ottanta dal suo antico amico e allievo Tullio Massarani: cfr. *Carlo Tenca e il pensiero civile del suo tempo*, Milano, Hoepli, 1887, pp. 44-45.

to», il giovane che si occupava della critica letteraria nei quotidiani politici, ma avrebbe voluto anche essere un distinto scrittore di saggi nelle più prestigiose riviste letterarie e, naturalmente, autore di libri. L'idolo del «critico giovinetto», scriveva Carducci, era la «critica», per la quale aveva abbandonato persino le sue pretese artistiche, convinto di aver intrapreso la missione di illuminare il mondo attraverso le sue riflessioni estetiche sull'arte. Per Carducci, il «critico giovinetto» era una delle vittime della «malattia del secolo»: la presunzione di potersi sedere in atteggiamento giudicante e insegnare la verità all'umanità. Perciò il ritratto di questo giovane risultava impietoso:

Bel sennino d'oro! ha vent'anni, e vi vien voglia di pigliarlo pel ganascino, e adagiargli la faccia supina, a vedere se ha più denti in bocca e se sotto il labbro imberbe gli sbiechi aguzza e vezzosetta la bazza calcolatrice. E per ciò forse egli in ogni congiuntura declina la qualità sua di giovine; e nelle sue giornate letterarie procede alla scoperta oggi d'un romanziere giovine, domani d'un drammaturgo giovine, dopo dimani d'un poeta giovine. E poi tutti d'accordo si sbacucchiano l'un con l'altro per le appendici, con le dedicatorie, nelle rassegne; e denudano in conspetto del pubblico le loro pubertà cantando in coro: Noi siamo i giovini, i giovini, i giovini.⁴⁵

La caricatura, di là dal ricorso al ridicolo, che in Carducci è sempre figura del sospetto, mostra una messa in scena simbolica della pubblicazione in età precoce. Il brano suggerisce che non esiste alcuna differenza tra immaturità intellettuale e sessuale: l'esibizione della sessualità è considerata alla stregua della pubblicazione prematura. Dietro queste parole non c'era solo la semplice idea che il giovane dovesse imparare a controllare e dominare se stesso e i propri appetiti. C'era invece un'esplicita necessità di controllare i corpi, di renderli docili: la gioventù doveva essere integrata all'interno della società come forza lavoro, e il suo potenziale (in questo caso sessuale, intellettuale ma anche politico) doveva essere sottoposto a disciplina.⁴⁶

In termini storici, la *paideia* carducciana era organica al modello di organizzazione sociale del nuovo stato unitario, nel quale, secondo molti commentatori contemporanei, l'assenza di una società civile portava a pensare che le vere istituzioni fossero non quelle rappresentative, ma

⁴⁵ CB2, pp. 88-89.

⁴⁶ MICHEL FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. di Alcesti Tarchetti, Torino, Einaudi, 2008, pp. 240-41.

quelle educative: lo stato e l'esercito.⁴⁷ È l'idea sulla quale, per esempio, si fondava l'intero lavoro del De Amicis pre-socialista, da *La vita militare* a *Cuore*. Per Carducci, la disciplina coincideva con le agenzie educative tradizionali, costruite attorno alla tradizione culturale umanistica, e viste come l'unica via per garantire l'educazione completa dell'individuo. Di qui la soluzione proposta da Carducci ai giovani, quella cioè di un lungo periodo disciplinato di preparazione, in silenzio:

Provate gli studi severi; e sentirete il disinteressato conforto dello scoprire un fatto o un monumento ancor nuovo della nostra storia [...]. Entrate nelle biblioteche e negli archivi d'Italia [...] sentirete come gli studi fatti in silenzio, con la quieta fatica di tutti i giorni, con la feconda pazienza di chi sa aspettare, con la serenità di chi vede in fine d'ogni intenzione la scienza e la verità, rafforzino sollevino migliorino l'ingegno e l'animo. I giovini non possono generalmente esser critici; [...] la critica è per gli anni maturi. Per i giovani è la storia letteraria e civile.⁴⁸

Carducci proponeva lo scontro di due mondi differenti. Da un lato, un modello di educazione umanistica, e dall'altro un nuovo modello culturale, quello del giornalismo. Il vecchio mondo era rappresentato dalle biblioteche solitarie e dalle stanze silenziose, dalla lettura lenta dei libri e dalla contemplazione del passato, in una prosa che riecheggiava deliberatamente la lettera di Niccolò Machiavelli a Francesco Vettori del 10 dicembre 1513. Era un mondo ancora regolato dall'ordine del silenzio, come scriveva George Steiner a proposito del quadro di Chardin *Le Philosophe lisant*, nel quale l'atto della lettura e della memoria erano centrali nel processo educativo e, più in generale, erano l'alimento della tradizione culturale.⁴⁹ Fuori, invece, c'era la minaccia di un mondo dominato dagli spazi della sociabilità, dalla conversazione, nel quale la conoscenza, se tale si poteva chiamare, era un sottoprodotto dell'attività sociale piuttosto che un insieme di valori tramandati.

Le stesse parole del modello educativo carducciano si ritrovano, quasi alla lettera, in un passo di Vincenzo Gioberti. Nel 1856, l'editore fiorentino Gaspero Barbèra pubblicò una raccolta di giudizi sulle letterature italiane e straniere estratti dalle opere di Gioberti, curata da Filippo Ugolini. Il libretto, che ebbe grandissima fortuna in Toscana, fu

⁴⁷ SILVIO LANARO, *Il Plutarco italiano: l'istruzione del popolo dopo l'Unità*, in *Storia d'Italia*, diretta da Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, *Annali*, 4. *Intellettuali e potere*, a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1981, pp. 553-87: 554.

⁴⁸ CB2, pp. 97-98.

⁴⁹ GEORGE STEINER, *The Uncommon Reader* (1978), in ID., *No Passion Spent*, London, Faber and Faber, 1996, pp. 1-19: 15.

un'operazione strategica dei moderati toscani, appoggiata da Barbèra, per permettere un accesso rapido ad alcuni temi della difficile opera giobertiana, particolarmente a quelli riguardanti l'organizzazione della cultura. L'intertestualità testimonia anche la formazione giobertiana di Carducci, che affondava le radici nella cultura toscana preunitaria.⁵⁰ In un passo dedicato alla libertà di stampa si poteva leggere una riflessione sui rapporti tra i giovani e i giornali. Il passaggio era tratto da *Del rinnovamento civile d'Italia* (1851):

I fogli periodici, quando eccedono di numero, mancano di pregio, sono sterili di bene ed efficaci solamente nel male. Occupando soverchiamente le classi degli scriventi e dei lettori, tolgono loro il tempo, l'agio ed il gusto degli studi seri e profondi, introducono e favoriscono il vezzo delle cognizioni facili e leggiere, mettono in onore la semidottrina, *uccidono ogni altra letteratura e ogni altro studio, massimamente grave e spiacevole*, disavvezzano gli uomini dotti dal comporre, i giovani dal leggere, inducendo quelli a tener la penna in ozio e questi a operarla anzi tempo, scrivacchiando prima di sapere; il che basta a spegnere ne' suoi principii e rendere per sempre inutile l'ingegno più fortunato.⁵¹

La parte in corsivo è una citazione dal *Dialogo di Tristano e di un amico* di Giacomo Leopardi, un altro autore di grande rilevanza per la formazione di Carducci e degli Amici pedanti.⁵² I giornali, continuava Leopardi nella parte non citata da Gioberti, «sono maestri e luce dell'età presente»,⁵³ richiamando alcuni versi della *Palinodia* a Gino Capponi sulla «giornaliera luce / delle gazzette». Le parole di Leopardi, riprese da Gioberti, erano una polemica contro la diffusione di una «istruzione superficiale», della quale era considerata responsabile la stampa. L'intento di Leopardi era di demistificare il discorso giornalistico del suo tempo. A suo avviso, la diffusione della conoscenza (quello che poi Habermas avrebbe definito il dibattito critico-razionale) era in realtà una dispersione di energie: le conoscenze, argomentava Leopardi, «non sono come le ricchezze, che si dividono e si adunano, e sempre fanno la stessa somma.

⁵⁰ PIERO TREVES, *L'idea di Roma e la cultura italiana del secolo XIX*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1962, p. 161, n. 14.

⁵¹ VINCENZO GIOBERTI *Pensieri e giudizi (...) sulla letteratura italiana e straniera*, raccolti da tutte le opere ed ordinati da Filippo Ugolini, Firenze, Barbèra, 1856, pp. 83-84 (corsivi nell'originale).

⁵² Cfr. PIERO TREVES, *Il "mito" giordaniano degli Amici pedanti* (1974), in ID., *Ottocento italiano fra il nuovo e l'antico*, Modena, Mucchi, 1992, III, pp. 55-78: 70-74.

⁵³ Si segue l'edizione usata da Gioberti: GIACOMO LEOPARDI, *Opere*, edizione accresciuta, ordinata e corretta secondo l'ultimo intendimento dell'autore, da Antonio Ranieri, Firenze, Le Monnier, 1845, II, p. 90.

Dove tutti sanno poco, e' si sa poco». ⁵⁴ Erano parole che si potevano ricollegare alle perplessità nutrite da Leopardi nei confronti della stagione fiorentina dell'«Antologia», condivise a suo tempo anche con il suo corrispondente Gioberti. ⁵⁵

Questa tendenza della cultura moderata a riassumere in sé tutte le culture politiche alternative è stata descritta da Antonio Gramsci come egemonia moderata. ⁵⁶ Tuttavia, come ha mostrato Norberto Bobbio, se c'è un tratto che unisce pensatori e intellettuali da Gioberti a Gramsci è l'idea che l'uomo di cultura, in Italia, fosse chiamato al compito di educatore della nazione. Il suo ruolo era quello di sovrintendere alla preparazione spirituale delle *élites* per un'Italia capace di presentarsi, rinnovata, nel consesso delle grandi potenze mondiali. ⁵⁷ Nel *Rinnovamento*, Gioberti proponeva un modello di educazione che Carducci, in *Critica e arte*, aveva ripreso con forza, e che riguardava proprio il compito degli scrittori, funzionali alla stampa solo se in grado di contribuire a un più generale progresso sociale, in un contesto nel quale la letteratura, come mostra il suo accostamento con la «storia civile», costituiva ancora il fondamento sul quale costruire l'educazione del futuro cittadino. Ogni tentativo di disperdere questa tensione era da considerare come uno spreco di energie.

Il periodo di preparazione, il periodo dell'attesa, quello degli «studi seri e profondi» in Gioberti o degli «studi severi» in Carducci, il modello umanistico insomma, era l'unico viatico per l'accesso alla vita pubblica. È quello che si può leggere anche nella struttura profonda di un altro libro di un autore toscano che stava uscendo a puntate tra il 1881 e il 1883, proprio negli anni della seconda serie di *Confessioni e battaglie*: si tratta di *Pinocchio* di Carlo Collodi. Alla fine del libro, Pinocchio deve compiere un grandissimo sacrificio per prendere le distanze dalla vita dissoluta d'un tempo: se vuole cominciare una vita vera, come essere umano, deve imparare a leggere e a scrivere. E il suo sforzo è premiato con la trasformazione in un bambino in carne e ossa. Il premio per il passaggio dalla natura alla cultura, per aver voluto accedere a ciò che definisce veramente gli esseri umani come umani, si

⁵⁴ Ivi, p. 89.

⁵⁵ Cfr. MASSIMO MUSTÈ, *Gioberti e Leopardi*, in «La cultura», 38.1 (2000), pp. 59-112: 63-65.

⁵⁶ Per uno sviluppo del concetto nel quadro storico del Risorgimento e dei primi anni dell'Unità cfr. U. CARPI, *Egemonia moderata e intellettuali nel Risorgimento*, in *Intellettuali e potere*, pp. 431-71.

⁵⁷ NORBERTO BOBBIO, *Profilo ideologico del Novecento italiano*, Torino, Einaudi, 1986, p. 5.

configura come una vera e propria «promozione ontologica», come l'ha descritta il sociologo Pierre Bourdieu.⁵⁸

Il discorso giornalistico al quale si rifaceva Carducci era, dunque, quello elaborato durante la prima metà dell'Ottocento nell'ambito della cultura moderata. Il processo di socializzazione delle giovani generazioni, per Carducci, era affidato alla scuola e allo studio: lì si preparava il cittadino. Ogni alternativa era una strada erronea. Il giornalismo era visto come un modello potenzialmente pericoloso, perché in grado di danneggiare la società. Queste preoccupazioni di ordine etico non riguardavano unicamente le questioni letterarie: si trattava di una questione di potere. Da un punto di vista storico, infatti, la distinzione tra stampa e stampa politica in Italia non è mai stata così netta come lo è stata e lo è, per esempio, nel mondo anglo-americano, che in questo caso viene sempre usato come termine di confronto. Storicamente, il giornalismo italiano si è sviluppato secondo un modello tipico dei paesi dell'Europa meridionale che Daniel C. Hallin e Paolo Mancini hanno definito «mediterraneo».⁵⁹ Si tratta di un giornalismo nato come propaggine della politica e della letteratura, che alla professionalizzazione giornalistica, specie nella seconda metà dell'Ottocento, ha sempre preferito l'intervento di voci di scrittori o politici. L'influenza della politica, attraverso un continuo flusso di finanziamenti pubblici, ha sempre interferito sull'autonomia del giornalismo, prevenendo una vasta circolazione dei giornali e la creazione di un mercato di massa dei *media*, al punto che il giornalismo italiano non si è mai potuto sviluppare in senso industriale, come un sistema integrato e strutturato in modo indipendente, ma si è sempre e solo distinto come un settore.⁶⁰

⁵⁸ PIERRE BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. it. di Guido Viale, Bologna, il Mulino, 2004, p. 260.

⁵⁹ DANIEL C. HALLIN - PAOLO MANCINI, *Modelli di giornalismo. Mass media e politica nelle democrazie occidentali*, trad. it. di Silvia Marini, Roma - Bari, Laterza, 2004, pp. 79-126. La seconda definizione data al sistema, cioè quella di «pluralista-polarizzato» secondo la formula coniata da Giovanni Sartori, non è a questa altezza storica (gli anni Ottanta dell'Ottocento) ancora applicabile. Mi limito perciò a considerare, del saggio di Hallin e Mancini, solamente le radici storiche comuni individuate dai due studiosi nell'area geografica considerata (Italia, Spagna, Francia, Portogallo e Grecia), senza voler fare alcuna attualizzazione o cercare legami col presente. Semmai, sia pure in assenza di un'organizzazione partitica, la situazione storica che stiamo considerando si potrebbe latamente definire di pluralismo moderato, termine che aiuterebbe tra l'altro ad accantonare ogni argomentazione di tipo meccanicista e marxista (quale per esempio l'egemonia moderata), e aiuterebbe a comprendere meglio, in un settore eminentemente politico come il giornalismo, il convergere verso il centro di posizioni (e, in definitiva, di discorsi) solo apparentemente così distanti.

⁶⁰ Cfr. ANGELO AGOSTINI, *Giornalismo. Media e giornalisti in Italia*, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 30-37.

A partire dal “Fanfulla della Domenica”, i supplementi letterari che fiorirono nei primissimi anni Ottanta erano il frutto di un’iniezione di danaro pubblico nella stampa da parte della politica. Lo spazio comunicativo della letteratura, creato dalla politica, era di fatto uno spazio politico, e agire al suo interno aveva un significato tutt’altro che neutrale. Integrata com’era nel progetto educativo dello stato post-unitario, la letteratura con ciò che le ruotava attorno, dalla critica al giornalismo letterario, era essa stessa parte di un più ampio discorso istituzionale. Imparare a dominare i suoi linguaggi non era semplicemente il segno di un appetito culturale, ma la possibilità di acquisire visibilità politica e, dunque, potere. Fino alla riforma elettorale del 1882, infatti, i requisiti censitari per esercitare il diritto di voto permettevano solo all’1,9% della popolazione italiana di accedere alle urne. Non allargava le cose la riforma del 1882, l’anno della seconda serie di *Confessioni e battaglie*, con la quale ebbe diritto di voto il 6,9% degli italiani, ossia la nazione legale, come veniva definita dai teorici politici dell’epoca.⁶¹ Come disse Agostino Depretis, quelle erano le «colonne d’Ercole» del riformismo della Sinistra storica, che non era disposta a concedere oltre.⁶² Il pubblico, specialmente quello che non aveva possibilità di intervenire nella vita politica, né era previsto avesse canali di accesso alla sfera pubblica, come i giovani, cominciò a servirsi della stampa letteraria come mezzo per uscire da una situazione di subalternità e di invisibilità.

Dopo il 1882, ha notato Luisa Mangoni, il giornale cominciò ad essere guardato come un mezzo potente di organizzazione elettorale e politica, soprattutto nel rapporto tra periferia e centro. Annotando le proteste di Pasquale Villari per la chiusura della “Rassegna settimanale” di Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, avvenuta proprio in quello stesso 1882, Mangoni interpretava questo evento come «una conseguenza della consapevolezza che la lotta politica dopo la riforma elettorale aveva bisogno di altri mezzi, del giornale quotidiano ad esempio, un tema anche questo che cominciava a dominare la vita intellettuale italiana, se nel giornale e non nel Parlamento il *Daniele Cortis* di Fogazzaro avrebbe visto alla fine del romanzo lo strumento ideale della sua futura battaglia». ⁶³ Il giornale politico di quei primi anni Ottanta, con il supplemento letterario, si stava dunque preparando ad *affrontare* il primo gra-

⁶¹ Elaborazioni su dati tratti da PIERGIORGIO CORBETTA - MARIA SERENA PIRETTI, *Atlante storico-elettorale d’Italia*, Bologna, Istituto Carlo Cattaneo - Zanichelli, 2009, pp. 12, 36 e 40.

⁶² FULVIO CAMMARANO, *Storia dell’Italia liberale*, Roma - Bari, Laterza, 2011, p. 89.

⁶³ LUISA MANGONI, *Gli intellettuali alla prova dell’Italia unita* (1995), in EAD., *Civiltà della crisi*, Roma, Viella, 2013, pp. 3-71: 5.

dino di un percorso storico che avrebbe portato la politica a trovare una propria dimensione organizzativa fuori dal Parlamento.

5. L'insofferenza di Carducci nei confronti del giornalismo è dunque da riportare al discorso giornalistico articolato dal liberalismo italiano nel corso del Risorgimento: ad esso riconducono gli scritti della seconda serie di *Confessioni e battaglie* analizzati in queste pagine. Lo scetticismo investiva soprattutto le possibilità della stampa di farsi strumento di diffusione della cultura: un compito che Carducci, sulla scia di Leopardi e Gioberti, considerava falso. Federico Chabod ha visto bene come, nel corso del dibattito sulla riforma Coppino per l'obbligo scolastico elementare, Carducci, pur dichiarandosi democratico, si fosse schierato dalla parte di chi credeva che il progresso della civiltà fosse affidato alle classi colte.⁶⁴ Il giornalismo era un servizio pubblico orientato al miglioramento della vita nazionale, e chi si impegnava a scrivere per i giornali si doveva assumere la responsabilità morale dell'esercizio di un potere spirituale sui lettori.⁶⁵ L'atteggiamento di sospetto che si incontra negli scritti analizzati esprimeva dunque il disagio nei confronti di un mezzo che traeva il suo sostentamento e la sua legittimazione da un allargamento indiscriminato del pubblico e da una progressiva democratizzazione e politicizzazione di sempre più ampi strati della società. E questo, agli occhi di Carducci, significava dispersione di capitale culturale e sociale. Chi non lo possedeva, o non lo possedeva ancora, doveva conquistarselo, ma nel frattempo rimanere in silenzio: fosse anche quello delle biblioteche, era pur sempre un invito al silenzio.

Carducci avvertì tutto questo disagio quando il giornalismo entrò a gamba tesa nel mondo della produzione letteraria con la nascita dei primi supplementi letterari. I nuovi giornali mettevano in discussione la figura pubblica dello scrittore, il quale sentì minacciate le posizioni strategiche acquisite. Da un lato c'erano i nuovi giornalisti letterari che obbedivano a una serie di pratiche professionali che, se non erano ancora state codificate, erano però già entrate a far parte del discorso giornalistico. Poiché, tuttavia, il supplemento letterario garantiva che tutto ciò che compariva sulle sue pagine fosse etichettato come cultura, confondeva e annullava la distinzione tra ruoli autoriali e ruoli professionali. Il giornalista letterario si sentiva così autorizzato ad esercitare quelle

⁶⁴ FEDERICO CHABOD, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, Bari, Laterza, 1962², pp. 274-75.

⁶⁵ Su questo aspetto, che per quanto riguarda il caso italiano non è mai stato studiato in modo sistematico da un punto di vista storico né approfondito teoricamente, cfr. GISELE SAPIRO, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011, p. 324.

prerogative che un tempo erano autoriali. Dall'altra parte c'erano invece i lettori che si presentavano in grado di produrre testi seguendo queste pratiche, e insidiavano sia gli scrittori, sia i giornalisti letterari. La reazione di Carducci fu quella di proteggersi e difendersi dalla volgarizzazione, costruendo attorno a se stesso una narrazione che sottolineava la propria unicità. Ed è per questo motivo che i testi in prosa che sono stati analizzati in queste pagine, *Levia Gravia*, *le Risorse e Critica e arte*, non devono essere più considerati come scritti ancillari o come semplici metatesti, ma come dei veri e propri testi performativi, che agiscono nel mondo attraverso il linguaggio, cercando di controllare l'interpretazione di altri testi e, come si è visto nel caso della eliminazione di Enotrio Romano, addirittura di determinarne le loro circostanze di enunciazione.

L'apparente difficoltà di Carducci ad adattarsi al nuovo ordine di cose era allo stesso tempo però anche la voce di chi da quel mezzo di comunicazione aveva tratto benefici di non poco conto. Era proprio la promozione talora senza scrupoli della sua opera da parte di direttori di giornali (per esempio Ferdinando Martini o Angelo Sommaruga) ad avere reso Carducci «una celebrità»: proprio nella seconda serie di *Confessioni e battaglie* era ristampata la polemica su Tibullo tra Carducci e Rocco De Zerbi, fomentata da Martini nel settembre 1880 sul “Fanfulla della Domenica”, e divenuta immediatamente un *instant book* per i tipi di Treves.⁶⁶ Il senso di perplessità, quando non di frustrazione, derivava dalla necessità di dover costantemente affermare la propria presenza per non essere lasciati da parte nel ciclo senza sosta delle mode letterarie che, nonostante tutto, divenivano sempre più difficili da controllare e condizionare. Essere capaci di orientare sistematicamente il dibattito si presentava come un compito arduo, per il quale nessuno, in Italia, era allora preparato: il percorso era ancora lungo e accidentato, e sarebbe giunto a maturazione quando, nella prima decade del Novecento, Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini e Benedetto Croce, dalle pagine de “La Voce”, si misero alla ricerca degli strumenti per il controllo del mercato delle idee delle quali dotare la figura appena nata dell'intellettuale.

⁶⁶ *Tibulliana*, in CB2, pp. 311-61; cfr. *Tibullo. Polemica fra Giosuè Carducci e Rocco De Zerbi*, Milano, Treves, 1880.

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 επος 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 ἐσημνάντο 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 commentatori 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-εἰδὲ 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'*Illiade* 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'Illiade*, 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).

CARDUCCI MURATORIANO

Alfredo Cottignoli

Sono due gli interventi di interesse muratoriano del Carducci prosatore: ossia la cronaca del 20 e 21 ottobre 1872,¹ dedicata alle celebrazioni modenesi e vignolesi del *Secondo centenario di L.A. Muratori* (subito edita, in due puntate, sulla “Voce del Popolo” di Bologna dell’ottobre e novembre 1872), e la *Prefazione* primonovecentesca alla nuova edizione dei *Rerum Italicarum Scriptores* muratoriani.² Scritti l’uno a distanza di un trentennio dall’altro, e caratterizzati da un registro stilistico affatto diverso, che si spiega, innanzi tutto, con le diverse circostanze e finalità che li dettarono, e che furono tali da suggerire allo scrittore un approccio totalmente dissimile fra loro: donde l’utilità di un loro confronto, così da offrire un’ulteriore conferma della straordinaria duttilità della prosa carducciana e del suo inesausto sperimentalismo.

Anche se già ben noto agli studiosi e agli antologisti carducciani (è stato, da ultimo, citato con particolare ampiezza e ammirazione da Francesco Benozzo, in un suo recente volume),³ vale la pena tornare sul vivacissimo resoconto giornalistico di quelle due giornate celebrative, redatto da un cronista d’eccezione come il Carducci. Tale è, infatti, l’originalità di queste pagine, soprattutto intese a riflettere divagazioni e “impressioni di viaggio” sul modello dei *Reisebilder* heiniani,⁴ che non solo vi si è ravvisato l’avvio di quel decennale nuovo corso della prosa

¹ *Il secondo centenario di L.A. Muratori*, EN XXIII, pp. 43-83: *Prima giornata (Vignola)*, pp. 45-54, *Seconda giornata (Modena)*, pp. 55-83.

² *Di Lodovico Antonio Muratori e della sua Raccolta di storici italiani dal 500 al 1500*, EN XV, pp. 317-96.

³ *Carducci*, Roma, Salerno, 2015, pp. 217-20.

⁴ Cfr. RICCARDO BRUSCAGLI, *Carducci: le forme della prosa*, in *Carducci poeta*. Atti del Convegno (Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985), a cura di Umberto Carpi, Pisa, Giardini, 1987, pp. 391-462: in particolare le pp. 436-43, concernenti l’importante relazione muratoriana.

carducciana che sarebbe poi approdato alle celeberrime «*Risorse*» di *San Miniato* del 1882, ma anche l'emergere di una «partita doppia» (la felice metafora è del Brusagli),⁵ ovvero di una stretta parentela, di una sorta di osmosi, con analoghi registri espressivi dell'epistolario, e specie delle lettere contestualmente inviate, proprio nell'ottobre del 1872, a Lidia, a riprova di quella singolare «transitività dalla prosa pubblica a quella privata»,⁶ e viceversa, che caratterizzò la scrittura carducciana.

Il cronista di quelle due giornate muratoriane è dunque un Carducci ironico e distaccato, dal registro colloquiale, che sin dal principio, a beneficio del lettore comune, con gusto caricaturale e bozzettistico, a volte quasi irriverente, con l'occhio estraneo, insomma, dello spettatore più che del protagonista, osserva e ritrae la varia umanità (benché anch'egli ne facesse parte) invitata a quelle cerimonie, fatalmente battute e rovinata dalla pioggia:

C'era, a dispetto del cattivo tempo, una bella manata di brava gente; – così egli esordiva infatti – tutta seria e ufficiale, sufficientemente annoiata, e, senza mancare ai debiti rispetti, noiosa. Ahimè, quelle marsine, quelle croci, quelle mutrie, con quella pioggia, con quell'umido, con quel cielo grigio e con quella luce cenerina! [...] Tra i quali notai anche un signore attempatotto che teneva il *paletot* raccolto su 'l petto, ma in guisa che ne scappasse fuori a quando a quando uno sprizzo di luce aurea, argentea, diamantina, e qualcuno de' molti ciondoli s'affacciasse senza parere: seppi ch'egli era il signor marchese Albergati di Bologna.⁷

Non meno caustico e riduttivo è quindi lo sguardo successivo del Carducci-cronista, che, postosi in viaggio su un *omnibus* per Vignola, dopo aver ammirato e illustrato, con una bella apertura paesaggistica spia del suo gusto d'artista, la «graziosa e variatissima vallata del Panaro» (la quale, come egli pittoricamente la descriveva, «da una parte si perde nella gran pianura del Po, dall'altra è coronata di colli, di poggi, di monti, sparsi di antichi castelli e di più antichi ruderi etruschi ed umbri, ruderi di città che guardavano dall'alto la immensa palude che ora è il piano dell'Emilia»),⁸ accostava, con bello spirito sterniano, pur lungi dal voler essere irriverente, tre illustri figli di Vignola, come «il Barozzi, il Muratori, e il Paradisi», ai «cavoli stupendi» (di cui non aveva «veduto gli eguali nelle mostre agrarie d'Italia») e ad altri pro-

⁵ Ivi, p. 440.

⁶ Ivi, p. 442.

⁷ *Il secondo centenario di L.A. Muratori (Prima giornata)*, pp. 45, 46.

⁸ Ivi, pp. 46-47.

dotti di quella fertile «terra» vignolese (che «giace un po' come Firenze [...] a piè dell'Appennino, tra bei colli e bei fiumi»):⁹

Rammento i cavoli, e frutta vistosissime, e prosciutti molto promettenti; – egli spiegava, quindi, sorridevolmente, come a smorzare e giustificare l'audacia del paragone – perché alla commemorazione delle glorie passate vollesi unire la dimostrazione del lavoro presente in una esposizione d'agricoltura e d'industria. E fu ottimo consiglio. L'Italia è stata troppo inebriata finora d'idealismo: per me – rincarava poi ironicamente – un bel cavolo e ben coltivato è cosa molto più estetica di cinquecento canti della poesia odierna e di mille cento articoli della stampa anche di opposizione.¹⁰

Con tale antiretorico registro parodico (che fungeva da sapiente temperamento del tono, sempre a totale servizio del suo lettore) poteva, tuttavia, convivere e alternarsi, nella pagina carducciana, senza eccessivo contrasto, il bel ritratto precedente di quella festa di popolo («Per ville e casali, [...], tutto era tappezzato di bandiere nazionali, di drappi, di fiori, e di visi di fanciulle alle finestre; e le bande musicali sonavano; e il popolo accorreva o aspettava»),¹¹ che quel cronista d'eccezione seriamente dipingeva, con un evidente innalzamento stilistico, come «lieto a un tempo e grave, quasi conscio che coteste giubbe lunghe venivano ora, così per cerimonia, a rendere omaggio alla memoria di un grande e onesto uomo uscito di lui»;¹² un popolo a cui il Carducci attribuiva, quindi, un'istintiva consapevolezza del culto foscoliano dei grandi italiani, di quel «culto, cioè, alla virtù ed ai maggiori i quali servirono e onorarono la patria e il genere umano»,¹³ che da patrimonio esclusivo dei letterati era finalmente divenuto culto di popolo, un diffuso culto civile.

Né meno antiretorica appare la successiva sottolineatura carducciana, durante la visita alla casa natale del Muratori, dello stridente contrasto tra l'estrema semplicità della «camera genetliaca» di quel grande («quattro muri, assai nudi, assai poveri, assai vicini tra loro, e il tetto basso e la finestrella»),¹⁴ e la pompa di quegli invitati in abito di cerimonia:

⁹ Ivi, p. 48.

¹⁰ Ivi, pp. 48-49.

¹¹ Ivi, p. 47.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Ivi, p. 49.

Era così ristretta e misera cosa quella stanzuccia, che ce ne capivano pochine di quelle marsine crociate: io guardavo e pensavo, quando ebbi un urto negli occhi e nei pensieri. Era il signor marchese Albergati che passava, sfolgorando dai cordoni e dai ciondoli: aveva levato il *paletot*.¹⁵

La stessa posa della prima pietra di un ponte sul Panaro da intitolarsi al Muratori (benché insidiata e messa in forse dalla piena notturna del fiume, che, quasi fosse una vendetta della natura contro ogni retorica commemorativa, aveva spazzato via «tutti i preparativi per la fondazione del ponte»)¹⁶ è l'occasione per un'altra ironica galleria di personaggi, tutta giuocata sulla metafora del «ponte», che accende la fantasia del Carducci: dal ritratto di Nicomede Bianchi (sarcasticamente battezzato come il «non grande demolitore di Giuseppe Mazzini che è sempre ritto», e quale «costruttore grave e industrioso di quella storia diplomatica cavouriana, che rappresenta come il ponte (ponte del diavolo) per cui il partito moderato dal regno dell'Alta Italia e dalla confederazione valicò all'unità»)¹⁷ a quello del professor Sbarbaro (che «si sbracciava a parlare con tutti, tutto acceso, credo, a reclamare la libertà per i gesuiti: altro ponte anche questo, per cui la monarchia da rivoluzionaria passerà a conservatrice, dalla usurpazione, secondo i cattolici, alla restaurazione»)¹⁸.

Anche l'improvvisa evocazione lirica e paesaggistica, d'impronta tutta letteraria e frutto dell'animo d'artista del Carducci, delle querce, delle «grandi ampie ombrose e pensosamente liete querce dei colli di Vignola» («alle cui ombre non dovrebbero raccogliersi che gruppi di donne innamorate» e «tra le cui solitudini non dovrebbero risonare che i versi di Virgilio e del Petrarca»)¹⁹ rispondeva alla medesima funzione antiretorica, all'abile contrapposizione, cioè, tra la bellezza di quella natura e la dissonante presenza di quegli «eruditi in marsina, i quali spingono la licenza di essere brutti fino agli ultimi limiti del possibile».²⁰ Come al crescendo del grottesco ben contribuivano altre ironiche notazioni carducciane, del pari abilmente ammiccanti al lettore medio, a cui il Carducci non scordava mai di rivolgersi: da quella irridente sull'appetito degli storici («Vi accerto che anche gli storici mangiano, mangiano da quanto i preistorici [...]; mangiano e bevono ancora; e

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 50.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 51.

quando han mangiato e bevuto, parlano») ²¹ all'altra sua ben calcolata divagazione, su cui già pose l'accento il Bruscaagli, sulla propria sedicente stanchezza di scrivere («io sono stanco di scrivere»), ²² perfettamente in linea col genere del *Reisebild*, e con la sua tipica varietà e libertà di registri, ²³ secondo un *leitmotiv*, d'altra parte, che sarebbe stato ripreso ed amplificato, come a sapiente chiusura della sua cronaca muratoriana, anche al termine della stessa seconda giornata, dedicata alle celebrazioni modenesi: «E gitto la penna, stanco di così lunga scrittura. Il relatore non è mestiere per me, lo veggo bene: divago troppo. Se non che mi sento tentato all'ultima divagazione». ²⁴

Appunto quell'estrema sua divagazione, lungi dall'esaurirsi in una troppo facile denuncia dei «reati di poesia» commessi dal giovane Muratori («Apollo Sminteo, protettore dei sorci, vi guardi e campi – esclamava – da' suoi sonetti pastorali e arcadici»), ²⁵ soprattutto mirava, non a caso, a sottolinearne l'ammirevole ricetta contro la stanchezza e la noia, dettata in certi suoi precetti in versi («Mai non insulti al vostro amabil coro / Di stanchezza o di tedio ombra nemica: / Non la quiete ma il mutar fatica / Alla fatica sia solo ristoro»), ²⁶ versi che apparivano davvero premonitori di una statura di studioso, se non di poeta, ineguagliabile, ed emblematici di una tempra morale di cui s'era ormai perso lo stampo, destinata, insomma, a far impallidire i letterati della nuova generazione, come il Carducci infine severamente e fermamente ammoniva:

Pensando così a diciotto anni, si può fare quel che il Muratori fece da sé solo e a che non bastano oggi le accademie regiamente instituite. Noi, dopo trenta paginette di fantasie da malati, ci sentiamo stracchi; e salutiamo dotto storico od archeologo chi mette insieme faticosamente un maledetto fogliuzzo di furti che si chiamano compilazioni, e acclamiamo poeta chi scrive una romanza da chitarrino o versi più brutti di quelli del Muratori. O generazioncella di stoppa, ricoperta d'una mano di gesso tinta a color di ferro! ²⁷

Assai più che un semplice *divertissement*, quel continuo divagare era, quindi, a ben vedere, la cifra ossimorica più caratterizzante di quella sua scrittura giornalistica, alla quale il cronista sorrivedolmente affidava anche le sue più serie riflessioni. Né quella cifra stilistica doveva,

²¹ Ivi, p. 52.

²² Ivi, p. 53.

²³ Cfr. BRUSCAGLI, *Carducci: le forme della prosa*, p. 437.

²⁴ CARDUCCI, *Il secondo centenario di L.A. Muratori (Seconda giornata)*, p. 83.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

perciò, venir meno nel resoconto della seconda giornata, benché possa, a prima vista, apparirvi affatto marginale, avendovi piuttosto il sopravvento, con la menzione degli archivi e della mostra di documenti alla Biblioteca Estense, l'alto elogio carducciano della cultura modenese e dei suoi massimi rappresentanti, che doveva convertirsi, per dirla con Pasquini (a cui non è sfuggito il «dialogo emozionante che vi si intesse coi libri»),²⁸ in «un'avventurosa escursione nella cultura del passato»,²⁹ specchio delle più radicate passioni del filologo e dell'umanista.

In realtà, proprio in quel suo secondo *reportage*, il Carducci doveva offrire una prova ancor più estesa e convincente delle sue virtù narrative, ossia di quella sua innata tendenza al racconto, mai portata alle ultime conseguenze ed esperita sino in fondo, fatalmente destinata, com'era, a restare in lui solo *in nuce*. Ad attestarlo basterebbe questo solo esempio di abbozzo narrativo, forse tra i più eloquenti, che, se isolato dal suo contesto, ben potrebbe fungere da *incipit* di una novella di gusto verista:

Filtrava una pioggerellina scucita, minuta, lenta, noiosa, come una lezione di statistica, e anche, come una lezione di statistica, con poc'acqua mollava di molto e metteva il gelo profondo nell'ossa: il cielo era di un colore stesso con le strade fangose; e quelle persone inguantate di bianco o a color burro o di tortora, con gli abiti neri o coi *paletot* bigi, con gli orribili cappelli a cilindro che il popolo toscano qualifica del nome di «tube», con gli stivaletti *squazzacchianti* [...] nel fango, sotto una volta mobile d'ombrelli verdi e color viola cupo o neri, mi pareano altrettante tistiche cariatidi ambulanti sotto il peso della ipocrisia d'una società, che si annoia da tanti anni di essersi imposta la finzione della fantasia e del cuore, e dei palpiti di gloria e di virtù, e dell'amore del bene, e delle memorie e speranze: povera società, «Piangendo pareva dicer: più non posso!»³⁰ Deh, butta via il peso, e spacciati e corri più spedita alla tomba e al carnaio!³¹

Si sarebbe certo rammentato il Carducci di quella sua lontana cronaca modenese dell'autunno 1872, forse anche per rimpiangerne la libertà di registri, nell'intraprendere, nell'estate del 1899, la sua dotta *Prefazione* ai *RIS* muratoriani: ve n'è una traccia diretta almeno nella menzione, al termine del III paragrafo, di quella stessa massima in versi («Non la quiete ma il mutar fatica / Alla fatica sia solo ristoro»), che

²⁸ Cfr. G. CARDUCCI, *Prose scelte*, a cura di Emilio Pasquini, Milano, Rizzoli, 2007: premessa del curatore al brano n° 18 («O letteratura di Voltaire e di Rousseau [...] liberatrice del genere umano...!»), p. 182.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ DANTE, *Purg.* X 139.

³¹ *Il secondo centenario di L.A. Muratori (Seconda giornata)*, p. 74.

già l'aveva impressionato un trentennio prima, quale precoce emblema, niente affatto retorico, di un'etica dello studio, come esercizio inintermesso e quotidiano, alla quale il Muratori restò fedele per tutta la vita («così aveva scritto il Muratori in versi, - avrebbe infatti chiosato a fine Ottocento il Carducci prefatore - ma non con animo di verseggiatore, a diciott'anni: così faceva a cinquanta»).³² Solo allora egli dovette, infatti, toccare con mano tutta l'importanza, per la storia esterna ed interna dei *RIS*, degli inediti già descritti dal Vischi nel suo *Archivio Muratoriano* del 1872, e sperimentare, altresì, lo straordinario valore pedagogico della lettera, ivi pubblicata, *Intorno al metodo seguito ne' suoi studi*, in cui, d'altra parte, non gli era stato arduo riconoscere, sin dal '72, «una vera autobiografia intellettuale»,³³ fondamentale, insomma, per intendere appieno i tempi e le ragioni della conversione del Muratori al Medioevo, da far risalire ai memorabili anni milanesi da lui trascorsi, poco più che ventenne, all'Ambrosiana.

Vero è che non era più tempo di divagazioni, almeno di quelle consentite alla sua cronaca giornalistica, e il Carducci ne era ormai ben consapevole, come attesta gran parte delle sue lettere di quell'estate del 1899, che riecheggiano di continuo di quel «lavoro gravissimo», a cui non gli era più possibile sottrarsi,³⁴ col quale egli certo avvertì di mettere in gioco la sua stessa fama e serietà di studioso, chiamato a redigere una *Prefazione* destinata ad inaugurare, col nuovo secolo, la nuova edizione dei *RIS*. Ora si trattava, infatti, di rispondere alle attese di un pubblico di lettori ben più esigente, quello degli studiosi (contemporanei e futuri), e di ritessere, con un rigore ed un'oggettività che non fossero scalfiti dal tempo, la storia della maggior impresa storiografica muratoriana, dal primo problematico insorgere e delinearsi dell'idea stessa di una raccolta, ancora intentata in Italia, di cronache medievali (edite e inedite, latine e volgari), alla sua eroica realizzazione, grazie al sostegno della milanese Società Palatina, sino alla sua postuma fortuna sette-ottocentesca.

In quella sua prosa critica, pur di necessità vietata ad ogni divagazione d'artista, ove dovevano sistematicamente riemergere tutti i temi e i problemi già sollevati dall'originaria *Praefatio* latina del Muratori, il Carducci sarebbe piuttosto ricorso (come spesso è dato incontrare nei suoi scritti) ad un metaforizzare di stampo dantesco, come al più idoneo a raffigurare, con assoluta evidenza rappresentativa, la straordinaria complessità strutturale della raccolta muratoriana. Ne offre una prova eloquente il seguente *incipit* del paragrafo VIII, tutto imperniato sulla

³² *Di Lodovico Antonio Muratori e della sua Raccolta di storici italiani*, p. 330.

³³ *Il secondo centenario di L.A. Muratori (Seconda giornata)*, p. 78.

³⁴ Lettera da Madesimo ad Adriano Lemmi, 27 agosto 1899, in *L XX*, p. 248.

metafora, di chiara ascendenza dantesca, della «selva», di una «selva mirabile e diversa», in cui alla memoria, artisticamente rimodulata, di una inquietante ed inestricabile selva infernale («ora aspra e folta come di bronchi nodosi e involti») si intrecciava infine quella, ben più rasserenante, della selva edenica purgatoriale («finalmente verde e sonante di alberi che fan bosco mobile ai venti»), che dovette sembrargli l'unica capace di riflettere un *corpus* abbracciante ben dieci secoli di cronache municipali:

Così per ventotto volumi si distende la storia di mille anni d'Italia; selva mirabile, e diversa, ora aspra e folta come di bronchi nodosi e involti, or leggera ed aereata come di vermene a pena fiorenti, qui grossa come di virgulti che accestiscono in arboscelli e finalmente verde e sonante di alberi che fan bosco mobile ai venti.³⁵

Ma, di là dalle cifre stilistiche del prosatore, il miglior omaggio che il Carducci, in quel suo profilo storico-critico di fine secolo, potesse rivolgere all'infaticabile «Ezechiele di Vignola» (come egli lo battezzò, alludendo al gran raccoglitore degli «elementi storici della nazione italiana», rimasti sino ad allora «per un millennio dispersi»),³⁶ stava piuttosto nell'eleggerlo, al pari di classicisti e romantici, a padre della patria, a profeta, insomma, di un'Italia «italiana e non latina» (per dirla col Di Breme).³⁷ Ciò che più caratterizza, insomma, quella sua *Prefazione*, e che ne fa l'estrema testimonianza della straordinaria fortuna ottocentesca del Muratori, segnandone insieme l'approdo al Novecento, stava infatti nel suo esplicito riguardare i *RIS* (specie collocandosi sulla scia del Compagnoni, del Sismondi, del Manzoni, del Foscolo, e del Vieusseux) sotto l'angolo visuale del fondamentale rapporto tra letteratura e storiografia, nella prospettiva cioè del nostro risorgimento civile e letterario, ossia dell'influsso esercitato da quella mirabile raccolta specie sulle successive generazioni romantiche, fossero stati storici o letterati, critici od artisti, a trovarvi materia di riflessione o di ispirazione:

³⁵ *Di Lodovico Antonio Muratori e della sua Raccolta di storici italiani*, p. 367.

³⁶ *Ivi*, pp. 384, 385.

³⁷ LUDOVICO DI BREME, *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, a cura di Egidio Bellorini (1943), reprint a cura di Anco Marzio Mutterle, Roma - Bari, Laterza, 1975, I, p. 43. Sulla frattura con la classicità attestata dai *RIS* muratoriani, mi si consenta il rinvio ad un mio antico studio: cfr. ALFREDO COTTIGNOLI, *Per una storia d'Italia*, in *ID.*, *Alla luce del vero. Studi sul Muratori storico*, ristampa riveduta e corretta, Bologna, Clueb, 1999 (I ed. 1994), pp. 65-96: 94-96 (*Per un'Italia "italiana e non latina"*).

Fu il momento della conversione delle menti italiane dall'adorazione delle repubbliche e delle dittature greche e romane a una libertà nuova, sebbene niente determinata; il momento in politica del feudalesimo, in letteratura dei drammi e romanzi storici e della lirica romantica di prima maniera; il momento dell'*Adelchi* e dell'*Arnaldo*, della *Battaglia di Benevento* e del *Marco Visconti*, delle *Fantasie*. Ora non si dice che il Muratori questa politica e questa poesia l'abbia ispirata lui, si dice che la s'informa dell'opera sua; che allora fu prima cordialmente intesa e compresa.³⁸

Né maggior riconoscimento al gran Muratori, come al padre fondatore della nostra storiografia medievale, poteva certo darsi da un classicista quale il Carducci.

³⁸ *Di Lodovico Antonio Muratori e della sua Raccolta di storici italiani*, pp. 392-93.

FILOLOGIA DI UN COMMENTO:
I *TRIONFI* DI CARDUCCI

Francesca Florimbi

«Pistoia settembre 1860».¹ È quasi simbolica la data apposta da Carducci al primo foglio del suo commento ai *Trionfi*,² che segue di poco l'avvio di quello alle *Rime*, iniziato nella primavera dello stesso anno («aprile del 1860»). Dunque un progetto solo, concepito nel fervido “anno petrarchesco” (1860-61): e che l'edizione del «gran padre» comprendesse in prima battuta anche il poema è sicuro,³ in una visione del Petrarca italiano ancorata agli *opera omnia* di primo Ottocento (con le edizioni complessive di Marsand, Leopardi e Carrer anzitutto).

Ma nonostante le precise indicazioni cronologiche fornite dall'autore (1860, 1861), i fogli di commento (autografi e inediti) a tre capitoli del *Trionfo d'amore* («Al tempo che rinnova i mie' sospiri»; «Stanco già di mirar, non sazio ancora»; «Era sì pieno il cor di meraviglie») e ai due capitoli “canonici” «della morte» («Questa leggiadra e gloriosa

¹ A Pistoia Carducci si era trasferito tra il 7 e l'8 gennaio 1860, per insegnare latino e greco al liceo «Niccolò Forteguerri» (GIUSEPPE CHIARINI, *Memorie della vita di Giosuè Carducci (1835-1907) raccolte da un amico*, Firenze, Barbèra, 1907, p. 125).

² Il commento fu segnalato da Giuseppe Albini, censito da Torquato Barbieri, di nuovo “riscoperto” da ROBERTO TISSONI, *Carducci umanista: l'arte del commento*, in *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosuè Carducci*. Atti del Convegno di Bologna, 11-13 ottobre 1985, a cura di Mario Saccenti, con la collaborazione di Maria Grazia Accorsi, Elisabetta Graziosi, Anna Luce Lenzi, Anna Zambelli, Padova, Antenore, 1988, pp. 47-113, e infine descritto da PAOLA VECCHI GALLI, *Carducci commenta i “Triumphs”*, in *Verso il Centenario*, a cura di Loredana Chines e P. Vecchi Galli, numero monografico di “Quaderni petrarcheschi”, 11 (2001, ma 2004), pp. 253-72, a cui si accodano queste mie pagine, anticipatrici dell'edizione del commento. Il testo di riferimento è quello dei *Triumphs*, a cura di Vinicio Pacca, in FRANCESCO PETRARCA, *Opere italiane*, a cura di Marco Santagata, 2 voll., Milano, Mondadori, 1996, II, pp. 39-177 e 267-346.

³ La notizia è già in VECCHI GALLI, *Carducci commenta i “Triumphs”*, p. 265, che ripercorre, nella scia della bibliografia precedente, la gestazione, mai lineare, del commento petrarchesco.



donna»; «La notte che seguì l'orribil caso») sono destinati ad accompagnare epoche diverse della vita di Carducci: se, per chiari indizi grafici, è acquisibile la data «Pistoia settembre 1860» per il primo fascicolo conservato, la nota «Bologna 1861» apposta al secondo e ultimo – che non coincide peraltro con quella indicata da Carducci nei *Ricordi autobiografici* – potrebbe infatti essere messa in dubbio da un modulo di scrittura più maturo.⁴ E, accertata la presenza di grafie più tarde nei margini del testo base, senz'altro il commento ai *Trionfi* – cominciato ancora prima dell'arrivo a Bologna – non venne abbandonato se non dopo il 1893, quando Carducci e Ferrari decisero di ridurre il progetto alle sole rime del *Canzoniere*.⁵

Di questo amplissimo arco cronologico – quasi un quarantennio –, l'anno del V centenario petrarchesco (con il celebre discorso *Presso la tomba di Francesco Petrarca*, 1874) è forse il momento culminante, coronato dalle lezioni del 1873-74 (*Petrarca, Boccaccio, le origini della letteratura italiana*) e del 1874-75, con le canzoni politiche dei *Rvf.* Non basta. Carducci tornò su Petrarca nel 1877-78, e poi nel 1882-83 e nel 1883-84. Se aggiungiamo a questi i corsi universitari dei cruciali anni Sessanta (quando dichiarava: «tutt'i miei giorni sono per il Petrarca»),⁶ la presenza di Petrarca si conferma un filo rosso che attraversa l'opera e

⁴ Mentre VECCHI GALLI, *Carducci commenta i "Triumphs"*, pp. 258 ss., ha ricondotto agli anni Settanta la stesura del commento ai due capitoli del *Trionfo della morte*, collegandola ipoteticamente al laboratorio del primo commento a stampa di Carducci (F. PETRARCA, *Rime di Francesco Petrarca sopra argomenti storici, morali e diversi. Saggio di un testo e commento nuovo col raffronto dei migliori testi e di tutti i commenti*, a cura di Giosuè Carducci, Livorno, Vigo, 1876), un'expertise da me effettuata con l'ausilio della direttrice di Casa Carducci, Simonetta Santucci, riferisce agli anni Sessanta la stesura del testo base del commento (che si tratti poi di una bella copia e non di una minuta è reso evidente dal *ductus* piano e dall'assenza di cancellature). È tuttavia indubbio che buona parte dei *marginalia*, tanto dei capitoli del *Trionfo d'amore* quanto di quelli del *Trionfo della morte*, sia da ricondurre a un'epoca più tarda, come, d'altra parte, la numerazione a lapis rosso (sul bordo destro delle carte) che si aggiunge a quella precedente, coeva alla stesura del testo base, in inchiostro nero. L'anno con cui Carducci indicava nei suoi ricordi autobiografici l'avvio del commento al *Trionfo della morte*, vale a dire il 1862, non coincide con quello apposto sulla camicia del secondo fascicolo (1861): cfr. G. CARDUCCI, *Note e ricordi*, in ID., *Ricordi autobiografici, saggi e frammenti* (EN XXX, pp. 1-172: 87 ss.), per cui si veda anche *infra*.

⁵ VECCHI GALLI, *Carducci commenta i "Triumphs"*, p. 265, cita ad esempio la lettera con cui, nel novembre 1892, Carducci proponeva a Severino Ferrari la condivisione del commento petrarchesco (L XVIII, p. 126): «Le rime del gran padre facciamole insieme. Io metto tutto ciò che avevo scritto in pronto per la stampa, e il già stampato ma non pubblicato e il pubblicato dal Vigo. Tu rivedi il mio e fai il resto. *Ti restano intatti i Trionfi e molto ancora*». Ma non è possibile, almeno per il momento, stabilire l'epoca esatta della rinuncia di Carducci e Ferrari a commentare i *Trionfi*.

⁶ Da una lettera a Giovanni Battista Sezanne del marzo 1869, in L VI, p. 49, citata da FRANCESCA D'ALESSANDRO, «*Te laetus ab alto Italiam video*». *Il Petrarca europeo di Giosuè Carducci*, in EAD., *Petrarca e i moderni. Da Machiavelli a Carducci. Con un'appendice novecentesca*, Pisa, Ets, 2007, pp. 203-27: 203.

il magistero di Carducci e giustifica la lunga permanenza sul suo scrittoio anche dei *Trionfi*. Dei quali però, nelle lezioni universitarie superstiti, non parla mai.⁷ È un'anomalia di cui occorre tener conto.

Elenco di tutti i corsi carducciani su Petrarca

- 1861-1862: Il Petrarca e l'Italia del suo tempo. Lezioni sulla vita e le opere di Petrarca (1304-1350). Delle 29 lezioni elencate nel cart. XXVIII, 1, se ne conservano solo 23.
- 1862-1863: Petrarca, la gioventù di Dante, la letteratura dei secc. XII e XIII. Il primo mese di corso fu dedicato a Petrarca: Carducci completò l'analisi della vita e dell'opera di Petrarca iniziata nell'anno accademico precedente (si conserva la prima lezione nel cart. XXVIII, 1-XXIII), per poi passare a Dante.⁸
- 1863-1864: Dante e Petrarca. La letteratura delle origini. Boccaccio. Comparazione fra le canzoni dantesche e quelle petrarchesche. *Decameron*.
- 1867-1868: La scuola toscana e il Petrarca. Sonetti del *Canzoniere*.
- 1869-1870: La poesia popolare del XIII secolo, Dante, Petrarca, il teatro comico del XVI secolo. Sonetti del *Canzoniere*.
- 1870-1871: La *Vita Nova*, il *Purgatorio*, il *Canzoniere* petrarchesco, la poesia popolare del XIII secolo.
- 1872-1873: Cronisti e storici, l'*Inferno*, il *Canzoniere*.
- 1873-1874: Petrarca-Boccaccio, le origini della letteratura italiana [...]. Commento del *Canzoniere*.
- 1874-1875: Dante, Petrarca, Boccaccio, la lirica moderna: Parini, Foscolo. Analisi delle canzoni politiche di Petrarca.
- 1877-1878: La poesia religiosa del Due e Trecento, la ballata e il sirventese; la commedia dell'arte e Goldoni; il *Canzoniere*.
- 1882-1883: Il dolce stilnovo, le canzoni del Petrarca, il *Purgatorio*, il Foscolo, le odi del Parini, le novelle di Franco Sacchetti.⁹
- 1883-1884: I più antichi movimenti del volgare italo, la *Commedia*, il Petrarca.

⁷ Ricavo queste informazioni – sintetizzate nell'elenco che segue – dalla tesi dottorale in Italianistica di CARLOTTA SGUBBI, *L'insegnamento di Giosuè Carducci nell'Università di Bologna*, Università degli Studi di Torino, ciclo VII, coordinatore Arnaldo Di Benedetto, febbraio 1996, pp. 28 ss. Quanto all'assenza dei *Trionfi* nelle lezioni universitarie di Carducci, aggiungo che nessun rinvio al poema è nei fascicoli 2, 3, 5-6 del cart. XXVIII, che conserva materiale preparatorio del commento alle *Rime* di Petrarca e riepiloghi, per temi, delle lezioni degli anni accademici successivi. Sulle lezioni petrarchesche dell'a.a. 1861-1862 si veda anche V. PACCA, *Le lezioni petrarchesche del giovane Carducci*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", 10.1-2 (2007), pp. 65-80.

⁸ Non è da escludere che Carducci accennasse rapidamente anche ai *Trionfi*, che riteneva iniziati da Petrarca nel 1357, come testimoniano appunti autografi, sino a questo momento sconosciuti, conservati a CC, cart. XXVII, I-VI, c. 23v (per i quali si veda *infra*).

⁹ A proposito delle lezioni tenute da Carducci negli anni accademici 1877-78 e 1882-83, occorre precisare che il *Canzoniere* di Petrarca fu oggetto del solo corso di Letteratura italiana per la Scuola di Magistero (cfr. SGUBBI, *L'insegnamento di Giosuè Carducci*, pp. 76 e 136).

Alla luce di questa ricostruzione non convince l'ipotesi che ciò che resta del commento ai *Trionfi* (due fascicoli di nove più tredici carte per un totale di 44 facciate, custoditi a Casa Carducci, cart. XCIII, 3) sia materiale preparatorio delle numerose lezioni universitarie su Petrarca (non ne è peraltro rimasta traccia neppure nei registri o nei temi d'esame).¹⁰ D'altronde, anche in *Note e ricordi* Carducci distingue la stesura delle lezioni dal commento ai *Trionfi*, come se i due cantieri procedessero di pari passo ma in modo indipendente (a titolo di esempio, da p. 88: «[Giugno 1862] Sabato 7. Comentate molte terzine del I Trionfo morte di F. Petrarca. Non fo lezione, perché tre scolari mi chiedono esenzione»; oppure, da p. 89: «[Giugno 1862] Martedì 10. Comento le ultime terzine del I Trionfo della morte. Ricopio l'annuncio bibliografico e scrivo a Barbèra. Fo lezione».)¹¹ Queste carte sono quindi diverse dagli appunti presi per le lezioni;¹² semmai, riflettendo sulle date e solo per supposizione, pensiamo che il terzo corso universitario bolognese (1862-63), che non si è conservato, potesse trattare in modo specifico il poema, dal momento che era destinato a coprire gli anni della biografia petrarchesca dal 1351 in poi: appunto gli anni in cui per Carducci si colloca la stesura dei *Trionfi*.¹³ Di certo, nell'anno accademico 1861-62 (il secondo corso bolognese di Carducci e il primo su Petrarca) nessun elemento di riflessione emerge a carico dei *Trionfi*. Ma d'altra parte il grosso delle ventinove lezioni di quell'anno (solo ventitré le superstiti, di cui ventidue autografe e una nella trascrizione di *EN*) presenta, come recita il titolo del corso, *Petrarca e l'Italia del suo tempo* (cart. XXVIII, 1), secondo un taglio storico-letterario che risponde al programma dei primi corsi di Carducci a Bologna: un Carducci che «disarmato dall'ignoranza dei poco "saputi" uditori, [...] svolse le-

¹⁰ Ricordo che tanto la data apposta sulla camicia del *Trionfo d'amore* (1860) come quella sulla camicia del *Trionfo della morte* (1861) rinviano al primo anno delle lezioni bolognesi (1860-61), di argomento dantesco e non petrarchesco: ancora da SGUBBI, *L'insegnamento di Giosuè Carducci* (pp. 24 ss.) si ricava che oggetto del corso furono la letteratura delle origini, Dante e Guittone d'Arezzo.

¹¹ *EN* XXX, pp. 88-89. E si veda anche TISSONI, *Carducci umanista*, p. 108 n.

¹² È vero che Carducci imposta il commento ai *Trionfi* come fa con le sue lezioni, vale a dire lasciando in bianco il margine sinistro delle carte e occupando per lo più la parte destra. Ma ogni lezione autografa è sempre introdotta da un numero progressivo o da un argomento, cosa che non avviene per il commento; d'altro canto non ci sono particolari differenze neanche con le carte superstiti del commento al *Canzoniere*. L'indizio paleografico non può quindi essere risolutivo.

¹³ Va detto infatti che l'ultima lezione universitaria di quell'anno accademico, che tratta l'opera e la vita di Petrarca (c. XXVII, 31 maggio 1862), si arresta alla fine di dicembre del 1350.

zioni “estetiche e storiche”», rinunciando a ogni velleità critica.¹⁴ Sicché il suo scopo è precisare i tratti salienti della biografia di Petrarca, con ampio ricorso alle opere latine e in particolare alle *Familiares* (pubblicate in quegli anni da Giuseppe Fracassetti, e che Carducci possiede dal febbraio 1862), tanto da far «parlar il poeta da se stesso di sé come in un'autobiografia».¹⁵

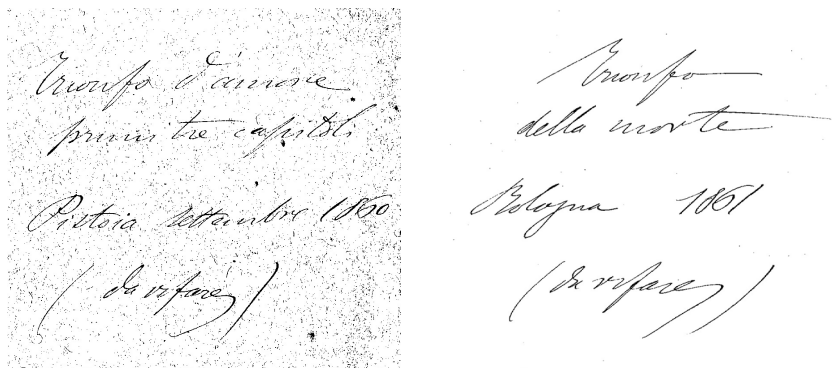


Figura 1: CC, cart. XCIII, 3 (a-b), camicie *Trionfo d'amore* e *Trionfo della morte*.

Se è vero che «il Carducci più valido è il prosatore»,¹⁶ qui la sua scrittura è però frammentaria e ridotta all'essenziale, come si addice a una stesura preparatoria.¹⁷ Con questo abbozzo di commento ai *Trionfi* – portato

¹⁴ Cfr. STEFANIA MARTINI, *Introduzione* a G. CARDUCCI, *Chiose e annotazioni inedite all'“Inferno” di Dante*, edizione critica a cura di S. Martini, Modena, Mucchi, 2013, p. 45. Riferisce queste informazioni anche la tesi di CHIARA COLLELUORI, *Il primo Petrarca di Giosuè Carducci*, Università degli Studi di Bologna, relatrice P. Vecchi Galli, a.a. 2008-2009, pp. 45-46.

¹⁵ Così Carducci in una lettera a Giuseppe Torquato Gargani del 21 dicembre 1861 (*L II*, p. 361), citata fra gli altri anche da PACCA, *Le lezioni petrarchesche*, p. 68, e da COLLELUORI, *Il primo Petrarca*, p. 17 (a sua volta sulla base di CLAUDIA CULIERSI - PAOLO CULIERSI, *Carducci bolognese*, Bologna, Patron, 2006, p. 32).

¹⁶ Cfr. EMILIO PASQUINI, *Carducci o la forza dell'inattualità*, prolusione all'anno accademico 2006-2007 dell'Università di Bologna, disponibile sul sito <www.magazine.unibo.it>; è lo stesso giudizio critico di GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 87.

¹⁷ Molto lontana, quindi, dal capolavoro carducciano di quegli anni, il commento al Poliziano volgare del 1863: cfr. FRANCESCO BAUSI, *Come lavorava Carducci. Le postille autografe all'edizione Nannucci delle “Stanze” del Poliziano*, in *Carducci filologo e la filologia su Carducci*, Atti del Convegno di Milano (Università Cattolica del Sacro Cuore, 6-7 novembre 2007), a cura di Michele Colombo, Modena, Mucchi, 2009, pp. 9-32. L'edizione di cui si parla è AGNOLO POLIZIANO, *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime rivedute su i codici e su le antiche stampe e illustrate con annotazioni di varii e nuove da Giosuè Carducci*, Firenze, Barbèra, 1863.

avanti anch'esso, con le annotazioni al *Canzoniere*, dai primi anni Sessanta e poi abbandonato come «da rifare» –¹⁸ trova piuttosto conferma l'alta qualità della sua interpretazione di Petrarca, di stampo umanistico-filologico e sorretta da una solidissima erudizione.¹⁹ E al contempo possiamo una volta di più percepire «come lavorava Carducci», rileggendo in filigrana le notissime circolari che detta molti anni più tardi ai collaboratori della sua «Biblioteca di Classici Italiani» Sansoni (febbraio 1889):

1. Il testo deve naturalmente essere curato e condotto sulle edizioni originali e più importanti, non esclusi all'uopo i manoscritti, e, ove sia il caso, con il corredo delle varie lezioni. [...]. 2. Le note [...] debbono anzitutto essere dichiarative tanto per l'intelligenza del senso quanto per quella della forma; per ciò storiche e di costumi, e in secondo luogo filologiche, fermandosi queste più specialmente a distinguer quel che è sparito dall'uso. Le note storiche devono esser nette e precise, e non ingombre di erudizione. Quanto alle note letterarie, sarà bene altresì che siano indicate certe forme speciali dell'elocuzione e dello stile italiano, con opportuni raffronti alle lingue classiche, e, se ve ne sono, alle imitazioni ...²⁰

Da collegare – in un *modus operandi* che coniuga il testo con la storia e con la lettura critica – al *vademecum* del suo commento a Petrarca:

La sostanza e le forme del *Canzoniere* impongono a un commentatore questi intendimenti o, meglio, questi doveri: 1. ricercare e determinare il tempo, l'occasione, l'argomento di ciascuna poesia: 2. chiarire più specialmente gli accenni e le allusioni che il poeta abbia fatto qua e là ad avvenimenti della sua vita o del secolo, ai costumi alle credenze alla scienza dell'età sua: 3. interpretare il senso: 4. illustrare brevemente le erudizioni classiche: 5. ricerca-

¹⁸ Queste le osservazioni di VECCHI GALLI, *Carducci commenta i "Triumphs"*, p. 260: «L'avvertenza "da rifare", che chiude le intestazioni delle due camicie, segnala senza dubbio una grave insoddisfazione, e forse addirittura il ripudio definitivo, dell'autore. Ma poiché il commento ai *Trionfi* non è stato né cassato (con un tratto di penna, o con altro segno di cancellatura) né materialmente distrutto, è da pensare che non fosse intenzione di Carducci di accantonare per sempre il testo, ma piuttosto di rimaneggiarlo a fondo».

¹⁹ Ha scritto pagine importanti sul commento petrarchesco di Carducci FABIO FINOTTI, *La rivincita della letteratura. La "funzione Petrarca" in Carducci e nell'età del metodo storico*, in *Il petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*. Atti del Convegno (Università di Roma «La Sapienza», 20-22 novembre 2003), a cura di Sandro Gentili e Luigi Trenti, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 251-71.

²⁰ L. XVII, p. 48; precedute da un'analogia lettera a Ugo Brilli del 20 agosto 1886, L. XVI, p. 51. Lettera del 1886 e istruzioni del 1889 sono citate, parzialmente, e commentate anche da BAUSI, *Come lavorava Carducci*, pp. 28 e 29. Sulla «Carducciana» Sansoni cfr. SERGIO ROMAGNOLI, *Un traguardo editoriale: la Carducciana*, in *Editori a Firenze nel secondo Ottocento*. Atti del Convegno (Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieusseux, 13-15 novembre 1981), a cura di Ilaria Porciani, prefazione di Giovanni Spadolini, Firenze, Olschki, 1983, pp. 271-95.

re i molti pensieri e locuzioni e colori e passi intieri che il P. padre del rinascimento derivò non pur da' poeti ma da' prosatori latini e dagli scrittori ecclesiastici, appropriandoseli e assimilandoli alla sua opera con arte ammirabile (pochissimo prese dai trovatori, cose insignificanti e formole): 6. raffrontare in certe proprietà e usi la lingua del lirico del trecento a quella massimamente di Dante e del Boccaccio e poi anche degli altri di quel secolo.²¹

Siamo nel vivo, insomma, di quell'«arte del commento» (secondo la definizione di Roberto Tissoni)²² che segna i primi anni bolognesi di Carducci, con l'esame di tutto ciò che «è stato fatto intorno alla esposizione e illustrazione» del testo.²³

Le chiose ai *Trionfi* vanno di pari passo con quelle al *Canzoniere* e, come si è visto, con l'esame sistematico della figura di Petrarca affidato all'insegnamento universitario. Per un colpo d'occhio sui due cantieri coevi (quello del *Canzoniere*, che verrà poi portato a compimento nel 1899, e quello abbandonato dei *Trionfi*), si vedano due immagini di carte quasi contemporanee che ne attestano il grado diverso di stesura (il sonetto *Rvf* 180, «Po, ben puo' tu portartene la scorza», datato «Pistoia 1860, Bologna 1861, 70» e i vv. 1-34 del *Trionfo d'amore* I, datato «Pistoia settembre 1860»):²⁴

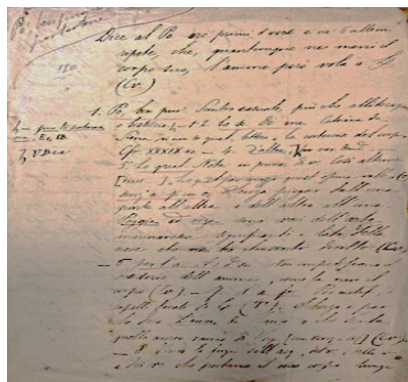


Figura 2: vv. 1-8 di «Po, ben puo' tu portartene la scorza» (*Rvf* 180), *Pistoia* 1860, *Bologna* 1861, 70: CC, cart. XCIII, 2-LVIII (s. CLXXX).

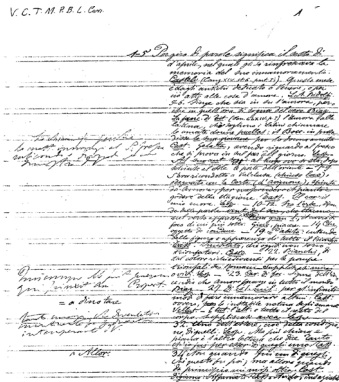


Figura 3: vv. 1-34 del *Trionfo d'amore* I, «Pistoia settembre 1860», con *marginalia* seriori: CC, cart. XCIII, 3 (a), c. 1r.

²¹ G. CARDUCCI, *Prefazione a PETRARCA, Rime* (1876), p. XLVIII.

²² Così nel titolo del saggio più volte citato di TISSONI, *Carducci umanista*.

²³ CARDUCCI, *Prefazione a PETRARCA, Rime* (1876), p. XXXI.

²⁴ TISSONI, *Carducci umanista*, pp. 80-81 n, individua, nei fogli preparatori del commento del 1899 (sezione 2 del cart. XCIII: *Commento al Petrarca*), una serie di rime di Petrarca commentate da Carducci nei primi anni Sessanta.

Non c'è dubbio che il commento al *Canzoniere* presenti un carattere "finito" che il commento ai *Trionfi* – concepito come mero serbatoio di dati – non avrà mai. Da un lato troviamo infatti alcune righe di premessa al sonetto, che caratterizzeranno anche l'edizione delle *Rime* del 1899; poi un'esegesi dettagliata che attinge alla tradizione precedente e che si estende a note originali, di contenuto retorico, stilistico, metrico (si veda ad esempio, al primo verso, l'accento, rimasto immutato dall'autografo all'edizione 1899, «Po, ben puo': Scontro casuale, più che allitterazione o bisticcio»). A riscontro, il commento ai *Trionfi* va poco oltre una stratificata sequenza di note *variorum*, con qualche innovazione dell'interprete moderno. Il metodo, come per il *Canzoniere*, consiste infatti nell'estrarre il «meglio de' vecchi comenti, aggiungendo qualcosellina di nuovo»: per il primo fascicolo (stando alle indicazioni di Carducci) da «V. C. T. M. P. B. L. Carr.», cioè Vellutello, Castelvetro, Tassoni, Muratori, Pagello, Biagioli, Leopardi, Carrer; da «V. D. Cast. T. M. P. B. L. Carr.» per il secondo (vale a dire Vellutello, Daniello, Castelvetro, Tassoni, Muratori, Parenti, Biagioli, Leopardi, Carrer); mentre per *TM II* (a c. 8r della seconda camicia) l'elenco si riduce a «D. Cast. T. M. P. B. L. Carr.».

V. C. T. M. P. B. L. Carr.	CC, XCIII, 3 (a), c. 1r
V. D. Cast. T. M. P. B. L. Carr.	CC, XCIII, 3 (b), c. 1r
D. Cast. T. M. P. B. L. Carr.	CC, XCIII, 3 (b), c. 8r

Figura 4: l'elenco autografo dei commenti utilizzati.

Gli interventi di Carducci, anche minimi rispetto a quelli delle sue fonti e per lo più di tipo grammaticale e linguistico, sono nella maggior parte dei casi accolti a testo, mentre non è raro trovare nelle giunte marginali altri estratti dai commenti pregressi. Siamo però lontani dalla struttura definitiva della pagina, e manca il «discorso da mettersi innanzi al volume» (in questo caso anche innanzi ai singoli *Trionfi*), dove toccare «dell'origine e delle vicende dell'opera, con quelle opportune notizie biografiche che valgono a meglio spiegarne le ragioni e

l'importanza che ottenne nella letteratura nazionale». ²⁵ Di tutto ciò, fatto salvo qualche appunto, non è rimasta traccia.

In linea con le indicazioni che verranno rese ai collaboratori della «Biblioteca» Sansoni, Carducci arricchisce, con rinvii agli ipotesti, l'esegesi dei predecessori (così ad esempio nel commentare il v. 36 del capitolo I *d'amore*, «del re sempre di lagrime digiuno», Carducci ripensa al virgiliano «Nec lacrymis crudelis Amor [...] saturantur» [*Egl.* X, vv. 29-30, qui c. 1v]); con precisazioni lessicali, necessarie a chiarire il senso del verso (come a c. 4r, in cui, commentando il v. 8 del II capitolo «e 'l parlar pellegrin, che m'era oscuro», Carducci si sofferma su «Peregrin», sinonimo a suo dire di «straniero, come di persone affricane»); o sintattiche, da quelle minime (al v. 14, c. 1r: «Che, oggetto di conduce») ad altre che consentano un raffronto con protagonisti dell'aureo Trecento (si veda, a c. 2v, la chiosa al verso 103 «Que' duo pien di paura e di sospetto», in cui Carducci individua una «Costruzione irregolare, simile a quella del Boccaccio «Le lor donne e figliuoli piccioletti qual se n'andò in contado e qual qua e qual là» di *Dec.* II 3, 16); con puntualizzazioni riguardo a personaggi citati, legati alla mitologia (come avviene per Ermione, ricordata al v. 141 del I capitolo e descritta in nota da Carducci come «figliuola di Menelao e d'Elena, sposa di Oreste, rapita da Pirro figlio di Achille», a c. 3); ovvero alla tradizione biblica (così per il «Gran padre» del v. 34 del capitolo III, postillato da Carducci a c. 7v come «Giacobbe patriarca delle dodici tribù ebreë. Storia nota: Genesi, 18»). Merita infine di tornare sull'analisi sintattica di *TM* I 8, c. 1r, in cui la voce di Carducci prende il sopravvento su quella dei predecessori, indicando la «retta via» dell'interpretazione:

V. 8. E coll'arme d'un bel viso. L.[eopardi] Non merita che le si badi la interpretazione del V.[ellutello], il quale fa dipendere questi genitivi dall'aggett. amico del v. 9 riferito a cor pudico, spiegando «cor pudico» e amico, cioè compagno, d'un bel viso e di pensieri schivi et. Osserva il T.[assoni] «Basta il cuor pudico a vincere amor lascivo: ma non è vittoria degna, quando il cuor pudico da bellezza di corpo non viene accompagnato, perciocché non si patisce eccetto che contrasto interno. Ma, quando la beltà e la castità sono congiunte, allora la vittoria è gloriosa». ²⁶

²⁵ Come recita il punto 4 della già ricordata circolare del febbraio 1889, dettata da Carducci ai collaboratori della sua «Biblioteca» Sansoni.

²⁶ Quest'ultimo esempio è già stato riferito da VECCHI GALLI, *Carducci commenta i "Triumphs"*, p. 269; a questo contributo, pp. 268-72, rinvio in generale per altre chiose carducciane.

Dunque un lavoro ancora provvisorio: una prosa di servizio simile a quella su Dante di recente pubblicata da Stefania Martini.²⁷ Ma nel complesso il progetto “tiene”: e il taglio di impianto storico ed erudito, fondato sulla tradizione esegetica precedente e sui richiami intertestuali,²⁸ volto all’esatta comprensione della lettera e integrato da sobrie annotazioni filologiche, linguistiche e stilistiche, è quello del Carducci maggiore.

L’elaborazione di un interesse così profondo e sistematico – in una parola: umanistico – attorno a Petrarca non è, da parte di Carducci, improvvisata, ma risponde alla sanzione civile della sua figura, già messa in ombra da quella di Dante ma ora di nuovo avvalorata dalla sua prosa autobiografica.²⁹ Nelle sue epistole sta appunto il ritratto del «ristauratore della gloriosa antichità»; nella sua figura morale, politica, intellettuale l’origine di una nuova civiltà europea.³⁰ Nella biblioteca di Carducci dei primi anni bolognesi entrano perciò diversi libri di contenuto petrarchesco: fanno parte del nucleo originale della biblioteca i primi due volumi delle già ricordate *Familiares*, editi presso Le Monnier da Giuseppe Fracassetti e acquistati da Carducci rispettivamente l’8 febbraio e il 10 aprile 1862 (capitali per i corsi petrarcheschi); e si conferma la presenza su vasta scala delle opere italiane di Petrarca, destinate a comporre quella trafila editoriale di cui anche Carducci volle essere partecipe.³¹

²⁷ Cfr. qui la n. 14. BAUSI, *Come lavorava Carducci*, p. 28, nota un modo di procedere simile per le note al Poliziano del 1863.

²⁸ Quanto alle citazioni di autori classici o italiani presenti nel commento di Carducci, Paola Vecchi Galli ha ad esempio osservato: «Si tratta di annotazioni che guardano tanto alla cultura latina (Lucrezio, Cicerone, Virgilio, Lucano, Seneca) quanto alla poesia italiana (oltre a Dante e a Boccaccio, sono numerosi i riferimenti ai minori Fazio degli Uberti, Bonaccorso da Montemagno, Guarino, ecc.)» (VECCHI GALLI, *Carducci commenta i “Triumphs”*, p. 267).

²⁹ D’ALESSANDRO, “*Te laetus ab alto Italiam video*”, p. 204, nota l’intenzione, da parte di Carducci, «di liberare l’opera di Petrarca dal pregiudizio del primato di Dante», e cita in proposito il saggio di FRANCESCO MATTESINI, *Un canzoniere d’amore tra il Petrarca volgare e l’Ariosto latino*, in ID., *Per una lettura storica di Carducci*, Milano, Vita e Pensiero, 1975, pp. 212-34.

³⁰ O VIII, p. 228. Tutto ciò risponde al gusto del tempo, con la nuova immagine dell’opera di Petrarca che, parallelamente a Carducci, usciva avvalorata soprattutto dall’edizione dell’epistolario petrarchesco da parte di Giuseppe Fracassetti. Sviluppano questo tema D’ALESSANDRO, “*Te laetus ab alto Italiam video*”, MONICA BERTÉ, “*Intendami chi può*”. *Il sogno del Petrarca nazionale nelle ricorrenze dall’unità d’Italia a oggi. Luoghi, tempi e forme di un culto*, Roma, Edizioni dell’Altana, 2004, e AMEDEO QUONDAM, *Petrarca, l’italiano dimenticato*, Milano, Rizzoli, 2004.

³¹ Sulla biblioteca petrarchesca di Carducci, creata dal poeta nei primi anni bolognesi, cfr. F. MATTESINI, *La formazione di Giosue Carducci: dagli esordi al Poliziano volgare (1848-1863)*, Milano, Vita e Pensiero, 1974, e ID., *Note sulla formazione della Biblioteca del Carducci nei primi tre anni bolognesi (1860-1863)*, in *Studi di letteratura e di storia in memoria di Antonio Di Pietro*, Milano, Vita e Pensiero, 1977, pp. 254-81, in

A tal proposito, fra le numerose cinquecentine di *Canzoniere* e *Trionfi* conservate nella Biblioteca di Casa Carducci, ricordo almeno quella di Vellutello (1538), di Daniello (1541), di Castelvetro (1582), quest'ultima presente anche nell'edizione del 1756 (*Le rime del Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro, edizione corretta illustrata, ed accresciuta, siccome dalla seguente prefazione apparisce*, 2 voll., Venezia, Zatta, 1756). Per venire alle edizioni sette-ottocentesche (dei "moderni"), le più vicine al commentatore sono poco più di una dozzina, dalla Comino 1732 alla Bandini 1748; dalla Pagello 1753 alla muratoriana 1762, all'edizione di inediti di Beccadelli del 1799; per approdare alle ottocentesche di Soave 1805, di Carl Ludwig Fernow (Jena, 1806), di Antonio Meneghelli 1819, di Marsand 1819-20 e 1847,³² di Leopardi 1826, di Carrer 1826-27, di Carlo Albertini 1832.³³ Sulla base di questi controlli, sono forse riuscita a identificare l'esemplare (o uno degli esemplari) che Carducci utilizzò come testo base per commentare i *Trionfi*. Nonostante la dichiarazione rilasciata da Carducci a Barbèra nel 1860, che cita specificamente l'edizione Marsand, quella a cura di Luigi Carrer (*Rime di Francesco Petrarca col commento del Tassoni, del Muratori, e di altri*, 3 voll., Padova, Mi-

particolare pp. 266-67; mentre elenca le edizioni di Petrarca oggi presenti nella Biblioteca di Casa Carducci, con le relative segnature, la tesi di laurea di COLLELUORI, *Il primo Petrarca* (pp. 37-39): qui anche la trascrizione di undici delle ventitré lezioni carducciane su Petrarca, con la descrizione di tutti i materiali petrarcheschi, ordinati in fascicoli, presenti nel cart. XXVIII di CC (pp. 45-46). Mi preme aggiungere che tra i volumi petrarcheschi di Casa Carducci si annovera anche ALFRED MÉZIERES, *Pétrarque. Étude d'après de nouveaux documents*, Paris, Didier et C.^{ic}, 1868: volume capitale per la comprensione di Petrarca (e specialmente del Petrarca latino) nell'Europa del secondo Ottocento (segnatura 3. d. 274). A tal proposito si ricordi almeno il giudizio di GIUSEPPE FRACASSETTI, *Prefazione a Lettere senili di Francesco Petrarca, volgarizzate e dichiarate con note*, 5 voll., Firenze, Le Monnier 1869-70, I, pp. 1-2: «Nel breve intervallo che corse fra quella prima e questa edizione mi fu motivo a compiacermi del mio lavoro il vedere pubblicato in Francia il bellissimo libro del sig. Mezières intorno al Petrarca. Questo chiarissimo professore di letteratura straniera a Parigi, prese occasione dalla pubblicazione per me fatta delle prime parti dell'epistolario, tutte raccolte ed espose in ordine nuovo le notizie che del Cantore di Laura trovansi sparse per mille opere. [...] Perché mi allietta il pensare che le mie fatiche abbiano fruttato la bellissima opera del letterato francese, e mi stimerei fortunato se potessi sperare che dalla pubblicazione di questo volgarizzamento delle *Senili* il ch. sig. Mezières traesse argomento ad ampliare il suo stupendo lavoro».

³² Di Marsand si conservano a CC anche un'edizione del 1822 e una del 1841: assenti negli anni del commento, sono rispettivamente giunte a CC nel 1896 e nel 1997.

³³ Dai *marginalia* al commento del *Trionfo della morte* (cc. 6v-7v del fasc. b, di cui si veda *infra* la trascrizione), ipotizzo inoltre che Carducci ricavasse le chiose di Biagioli, più volte citate nelle sue carte, da F. PETRARCA, *Rime di Francesco Petrarca col commento di G. Biagioli*, Milano, Silvestri, 1823 (la stampa non è tuttavia presente nella sua biblioteca), e non, al contrario, dall'edizione del 1821 (F. PETRARCA, *Rime di Francesco Petrarca col commento di G. Biagioli*, 3 voll., Parigi, Dondey-Dupré, 1821), a CC solo a partire dal 1898, quando cioè il commento ai *Trionfi* era già stato abbandonato.

nerva, 1826-27)³⁴ testimonia infatti, unica fra le stampe di Petrarca di Casa Carducci, il passaggio della mano del commentatore.³⁵ Se ne veda l'occhiello, con una prima nota autografa, a matita, del poeta («Del Carrer, che curò questa stampa, vedi anche la prefaz. ad altra ediz. del Petrarca data in Venezia per i tipi del Gondoliere nel 1839»):

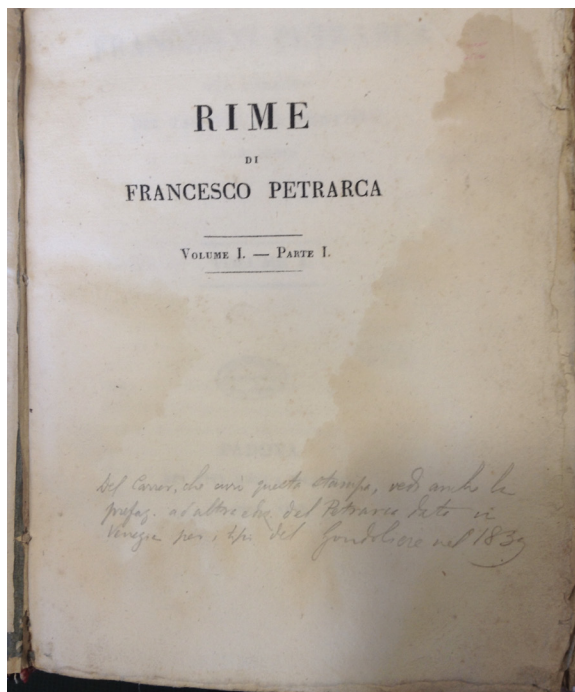


Figura 5: *Rime di Francesco Petrarca col commento del Tassoni, del Muratori, e di altri*, CC, 3. b. 75-78: occhiello

E soprattutto, passando alle pagine interne del volume, si veda la numerazione progressiva a lapis che Carducci attribuisce al I capitolo del

³⁴ Su questa edizione sarà esemplata quella del 1837, con la sola modifica della coperta, dei frontespizi e delle prime XXXII pagine del primo volume.

³⁵ VECCHI GALLI, *Carducci commenta i "Triumphs"*, p. 261, aveva invece ipotizzato che fosse stata l'edizione Marsand a guidare il commento ai *Trionfi*. Sull'edizione petrarchesca di Carrer cfr. R. TISSONI, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, Padova, Antenore, 1993, pp. 149-58: l'edizione Carrer si giovava, come nota Tissoni, dei commenti pregressi di Castelvetro, Gesualdo, Tassoni-Muratori, Biagioli (con Alfieri), Marsand, Leopardi, rappresentando quindi un antecedente (e un modello) funzionale e diretto del commento di Carducci.

Trionfo della morte (vv. 1-103), segno che aveva iniziato a fissarne lì i versi per poi commentarli,³⁶ d'altra parte la sigla «Carr.», ultima negli elenchi di commentatori pregressi appuntati sui primi fogli dei due fascicoli, sembra confermarne l'uso come testo di riferimento.³⁷

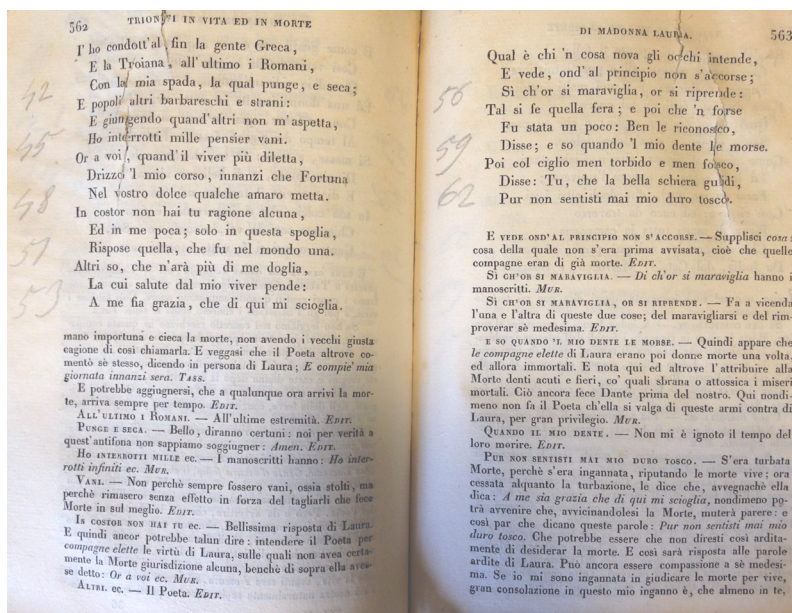


Figura 6: *Rime* di Francesco Petrarca col commento del Tassoni, del Muratori, e di altri, CC, 3. b. 75-78: *Trionfo della morte* (vv. 40-62).

Altre notazioni autografe, nella Biblioteca di Casa Carducci, non è dato rintracciare: nemmeno in una delle due edizioni Marsand possedute da Carducci (1819-20 e 1847) – verosimilmente la fonte del suo commento al *Canzoniere* – resta infatti traccia della sua lettura dei *Trionfi*.

Si è detto che Carducci inizia a edificare il mito petrarchesco toccando, nel suo secondo corso universitario, la biografia di Petrarca.³⁸ È una

³⁶ Un confronto con CARDUCCI, *Ricordi autobiografici* (EN XXX, p. 87) ci permette forse di datare questa numerazione al mese di giugno 1862: «[Giugno] Martedì 3. Interpreto e illustro una sessantina di versi del I capit.[olo] del Trionfo della morte». Nelle pagine successive (pp. 88-90), altri riferimenti al commento del I e del II capitolo del *Trionfo della morte* sono datati sabato 7, martedì 10, giovedì 12 e sabato 14.

³⁷ È del resto probabile che nella maggior parte dei casi Carducci non attingesse ai commentatori precedenti quanto piuttosto proprio alla sintesi di Carrer.

³⁸ È molto ricca la bibliografia sul Petrarca di Carducci: per risalire alla letteratura pregressa, mi limito a citare (tenendo sempre presente il basilare *Carducci umanista*

religione laica che vede Dante e Petrarca affiancati a lungo nell'immaginario di Carducci;³⁹ ma è Petrarca a prendere poi il sopravvento su Dante come artefice di una visione prerinascimentale e civile della cultura e dell'Italia.⁴⁰ Nonostante ciò, la zona d'ombra che avvolge i *Trionfi* è evidente, e va oltre il silenzio delle lezioni universitarie. In un arco di studi durato quasi cinquant'anni, sono infatti molto rari gli affondi di Carducci sul poema italiano di Petrarca: e se nel 1896 usciva a Firenze l'edizione comprensiva di *Canzoniere e Trionfi* dovuta a Giovanni Mestica,⁴¹ di lì a poco, nel 1899, Carducci e Severino Ferrari decidevano di commentare, a coronamento della lunga stagione petrarchesca, le sole rime del *Canzoniere*. Cenni a quest'opera non ricorrono se non occasionalmente in Carducci, come ad esempio nella giovanile *Arpa del popolo* (*Scelta di poesie religiose, morali e patriottiche cavate da nostri autori e accomodate all'intelligenza del popolo con annotazioni di G. Carducci*, Firenze, Tip. Galileiana di M. Cellini, 1855), dove Petrarca è già una presenza decisiva (ma il Petrarca dei *Trionfi* è accolto solo per pochi versi).⁴²

di TISSONI LORENZO CANTATORE, *Il Petrarca di Carducci. Cronistoria di un commento scolastico*, in *Il petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, pp. 237-49.

³⁹ LAURA FOURNIER-FINOCCHIARO, *Giosue Carducci costruttore di miti nazionali*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*. Atti del Convegno internazionale (Bologna, 23-26 maggio 2007), a cura di E. Pasquini e Vittorio Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 39-58.

⁴⁰ Stefania Martini ha parlato di un mutamento di primati in base al quale Carducci fa di Petrarca «un gran pensatore e un gran cittadino, superiore a Dante per concetto politico, il solo degli italiani che imponesse al suo secolo la venerazione per l'arte e l'ingegno, il solo avanti la Francia del secolo XVIII che delle letterature si servisse come strumento di civiltà per tutta l'Europa» (S. MARTINI, *Dante e la "Commedia" nell'opera di Carducci giovane (1846-1865)*, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 1999, p. 273).

⁴¹ F. PETRARCA, *Le Rime di Francesco Petrarca restituite nell'ordine e nella lezione del testo originario sugli autografi col sussidio di altri codici e di stampe e corredate di varianti e note da Giovanni Mestica*, Firenze, Barbèra, 1896 (se ne conserva un esemplare a CC, con segnatura: 3. c. 111, privo di postille).

⁴² Sono sporadici gli accenni al poema in G. CARDUCCI, *Dante, Petrarca e il Boccaccio* (vale a dire, il terzo discorso *Della varia fortuna di Dante*, apparso sulla "Nuova Antologia" fra il 1866 e il 1867 e confluito poi in *Pr*, pp. 199-252, con il nuovo titolo); in ID., *Prefazione a PETRARCA, Rime* (1876) (poi in *O XVIII*, pp. 303-64); in G. CARDUCCI, *Dante, Petrarca e Boccaccio. Discorsi* (pubblicati postumi, Bologna, Zanichelli, 1911), e in ID., *Poesia e storia* (Bologna, Zanichelli, 1905: *O XVI*); oppure nelle *Lecture italiane scelte e ordinate a uso delle Scuole del Ginnasio inferiore da G. Carducci e dal dott. U. Brilli. Libri I-II-III*, Bologna, Zanichelli, 1883, in G. CARDUCCI, *Ceneri e Faville* e nell'antologia della *Antica lirica italiana. Canzonette, canzoni, sonetti dei secoli XIII-XV*, a cura di G. Carducci, Firenze, Sansoni, 1907 (ricca di poesie di Petrarca ma non dei *Trionfi*, segno che il poema è escluso dal canone della "lirica" e dalla «gran materia dottrinale e storica ed estetica» lì raccolta: *Prefazione*, p. III).

Vero è che il culto di Petrarca si fonda sulla cura filologica dell'interprete moderno⁴³ e quindi, se si vuole spiegare l'interesse quasi insignificante di Carducci per i *Trionfi*, forse non dobbiamo allontanarci dall'ambito del testo.⁴⁴ Viene quindi da riflettere sulla fortuna accidentata del poema nel corso dell'Ottocento: anche se nei primi decenni si susseguono le vulgate di Marsand, Carrer e Leopardi, è solo nella seconda metà del secolo che il problema editoriale è affrontato su basi filologicamente accertate.⁴⁵ Sicché, anche nella decisione di Carducci di abbandonarne il commento verso il 1893,

... forse fu determinante l'irrisolta condizione testuale del poema (legata al numero dei capitoli, al loro stato di finitezza e alla loro dislocazione; e Carducci dovette essere al corrente che Appel stava portando a termine la sua laboriosa edizione critica dell'opera). A carico dei *Trionfi* si profilavano insomma incertezze gravissime, soprattutto se confrontate con la solidità delle *Rime*.⁴⁶

E ciò spiega la presenza, nel commento inedito ai *Trionfi*, di note che propongono lezioni alternative: ad esempio, dei quattro capitoli *d'amore* Carducci, chiosandone soltanto tre, mette particolare attenzione al capitolo più controverso dal punto di vista delle varianti d'autore («Era sì pieno il cor di meraviglie», *TC* III), nel cui finale il commentatore appunta lezioni già raccolte da Muratori.⁴⁷ Così ad esempio nel commento ai vv. 158-159: «Nei testi a penna: Come si vegghia con sospetto e dorme, Come san corpo senza febbre langue» Mur.; ovvero ai

⁴³ Non recedendo neppure dall'esame delle cosiddette rime "disperse" (cfr. WILLIAM SPAGGIARI, *Petrarca disperso*, in ID., *Carducci, letteratura e storia*, Firenze, Cesati, 2014, pp. 55-68, in particolare, pp. 59 ss.).

⁴⁴ Lo hanno notato VECCHI GALLI, *Carducci commenta i "Triumphs"*, pp. 263-64, e SPAGGIARI, *Petrarca disperso*, p. 59.

⁴⁵ In proposito è ancora di aiuto il vecchio libro di CARMELINA NASELLI, *Il Petrarca nell'Ottocento*, Napoli-Genova-Città di Castello-Firenze, Perrella, 1923, p. 62, che lascia trasparire per l'Ottocento lo *Scarso numero di edizioni dei Trionfi in confronto a quello di edizioni delle Rime, e causa di questa scarsità* (così nell'indice del II capitolo del volume, intitolato alle *Edizioni delle opere volgari*). Aggiornatissimi e ricchi di rinvii al tema i contributi di TISSONI, *Il commento ai classici italiani*, di GINO BELLONI, *Sul testo del "Canzoniere" nell'Ottocento*, e, soprattutto, di E. PASQUINI, *Filologia petrarchesca fra Otto e Novecento: i "Triumphs"*, in *La filologia petrarchesca nell'800 e '900* (Roma, 11-12 maggio 2004), Roma, Bardi, 2006, rispettivamente pp. 133-73 e 175-200.

⁴⁶ Paola Vecchi Galli precisava (VECCHI GALLI, *Carducci commenta i "Triumphs"*, p. 266 n): «Nella Biblioteca di Casa Carducci si conservano (segnatura busta 312. 16) gli studi preparatori di Appel all'edizione dei *Trionfi* (CARL APPEL, *Zur Entwicklung Italianischer Dichtungen Petrarca's. Abdruck des Cod. Vat. Lat. 3196 und Mitteilungen aus den Handschriften Casanat. A III 31 und Laurenz. Plut. XLI N. 14, Halle 1891*)».

⁴⁷ Su Muratori lettore di Petrarca cfr. ROSSELLA BONFATTI, *L'"erario" della modernità: Muratori tra etica ed estetica*, Bologna, Clueb, 2010, in particolare per il capitolo II, *Il vespajo della critica: Petrarca commentato*, pp. 43-94.

vv. 163-165, in cui si legge: «I mss. hanno nell'anteced. ternario “in tal modo” e non “in tal guisa”: onde il tern. presente è concepito così: “So esser preso ad ogni picciol nodo, E voler e cangiar colore spesso, Nulla sentir di quel ch'io veggio ed odo” Mur.» (XCIII, 3, c. 9v). È un indizio delle difficoltà di Carducci a stabilire il testo base dei *Trionfi*, se è vero che, come dimostra un foglietto autografo racchiuso nella *Miscellanea petrarchesca* (cart. XCIII, 4 [a], c. 4r), si interessò anche ai capitoli rifiutati del poema (*TM* Ia e *TF* Ia), appuntando alcune varianti ricavate dal confronto fra il «testo del da Venafro col Comino».⁴⁸

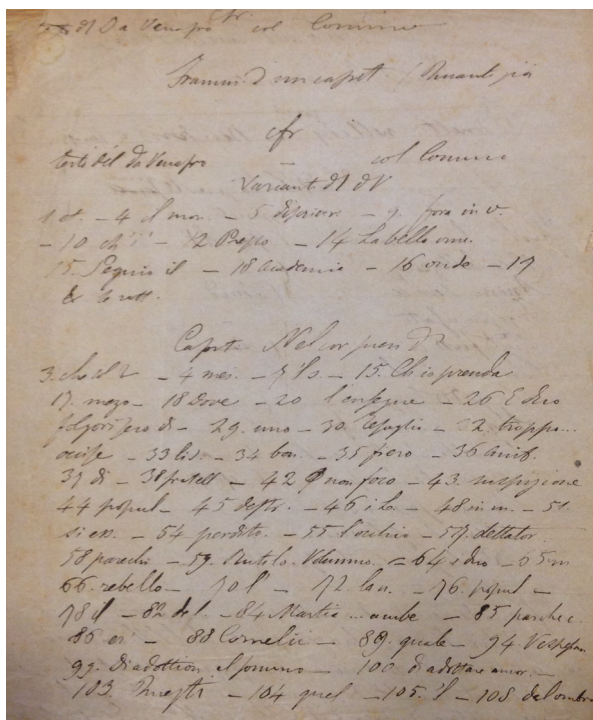


Figura 7: *Miscellanea petrarchesca*, c. 4r, CC, cart. XCIII, 4 (a).

⁴⁸ Si tratta del F. PETRARCA, *Petrarca col commento di M. Sylvano da Venafro, dove son di quattrocento luoghi dichiarati diversamente dagli altri spositori, nel libro col vero segno notati {...}*, Napoli, Jovino e Canzer, 1533, e forse della prima settecentesca Cominiana: F. PETRARCA, *Le Rime di m. Francesco Petrarca riscontrate con ottimi esemplari stampati, e con un antichissimo testo a penna. Quanto poi nella presente edizione si siano adornate, ed accresciute, per la seguente lettera è manifesto*, Padova, Comino, 1722 (cfr. VECCHI GALLI, *Carducci commenta i "Triumphs"*, p. 264).

È una situazione affrontata solo dai critici di secondo Ottocento, con i sondaggi sulla tradizione e sulla forma dei *Trionfi* e con la proposta di Cristoforo Pasqualigo che avvia la nuova stagione testuale del poema di Petrarca, culminante nella straordinaria, anche se non risolutiva edizione Appel del 1901.⁴⁹

Al problema del testo si aggiunga che la fortuna critica del poema di Petrarca è, nel primo Ottocento, piuttosto ridotta. È stato William Spaggiari a notare ad esempio che «quasi del tutto assente è [...], su entrambi i fronti [classicisti e romantici], una sia pur sommaria valutazione dei *Trionfi* (si pensi invece alla predilezione per il Petrarca visionario da parte di poeti stranieri attivi in quel periodo in Italia, come Byron e Shelley)». ⁵⁰ Né va dimenticato che i *Trionfi* sono imparentati per la forma metrica della terzina con il genere delle “visioni” del Settecento (come le *Visioni* di Alfonso Varano, o le *Visioni* religiose di Monti); e perciò ricordati accanto alla *Commedia* quando Carducci parla di Dante e Petrarca. Come gli capita di fare, ad esempio, nel già citato terzo discorso *Della varia fortuna di Dante*; dove, dopo aver trattato a lungo della *Familiare* XXI 15 per difendere Petrarca dall'accusa di “invidia” nei confronti di Dante, Carducci liquida i *Trionfi* come mera imitazione della *Commedia*:

Il Petrarca, ho detto, faceva le sue riserve per l'originalità del canzoniere. Ma, avuta nel 1359 la *Commedia*, la lesse, l'ammirò, e tornato poi agli amori della volgare poesia, la imitò nei *Trionfi*.⁵¹

Questo giudizio sul poema di Petrarca torna peraltro in alcuni foglietti conservati a Casa Carducci e sino ad ora sconosciuti (e di cui resta ignota anche la destinazione: CC, cart. XXVII, 1-VI), sui quali, nel dicembre 1887 («2 e 7 dicembre 1887»), Carducci appuntava sotto il titolo di *Letteratura dantesca* idee sparse sull'*Amorosa visione* di Boccaccio, sul *Dittamondo* di Fazio, sul *Ristorato* di Ristoro Canigiani, sulla *Pietosa fonte* di Zenone Zenoni, sulla *Leandreide* di Giovanni Boccassi da Treviso (uno fra i tanti nomi a cui questo poema venne associato, prima dell'attribuzione definitiva al veneziano Giovanni Girolamo Nadal), sulla *Cronaca aretina* di ser Gorello e, non da ultimi, sui *Trionfi* di Pe-

⁴⁹ L'edizione curata da CRISTOFORO PASQUALIGO, *I Trionfi di Francesco Petrarca corretti nel testo e riordinati con le varie lezioni degli autografi e di 30 manoscritti (...) con appendice di varie lezioni al Canzoniere*, Venezia, Grimaldo, 1874, è conservata presso CC, con segnatura 3. k. 51. L'edizione Appel (*Die Triumphe Francesco Petrarcas in kritischem Texte*, herausgegeben von Carl Appel, Halle, Niemeyer, 1901) è al contrario assente.

⁵⁰ W. SPAGGIARI, *Petrarca nel canone dei critici romantici*, in *Il petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, pp. 169-84: 183.

⁵¹ EN X, pp. 345-420: 404.

trarca. Cruciali, nelle parti dedicate ai *Trionfi*, le note sulla forma della visione, l'arte delle catalogazioni e il rituale delle processioni, tutte ricavate secondo Carducci dalla *Commedia* e riprese da Petrarca nel suo poema in modi «troppo formali e senza movimento», così da generare una «noia» che dai *Trionfi* si sarebbe diffusa «a tutti i poemi allegorici» tre-quattrocenteschi.⁵²

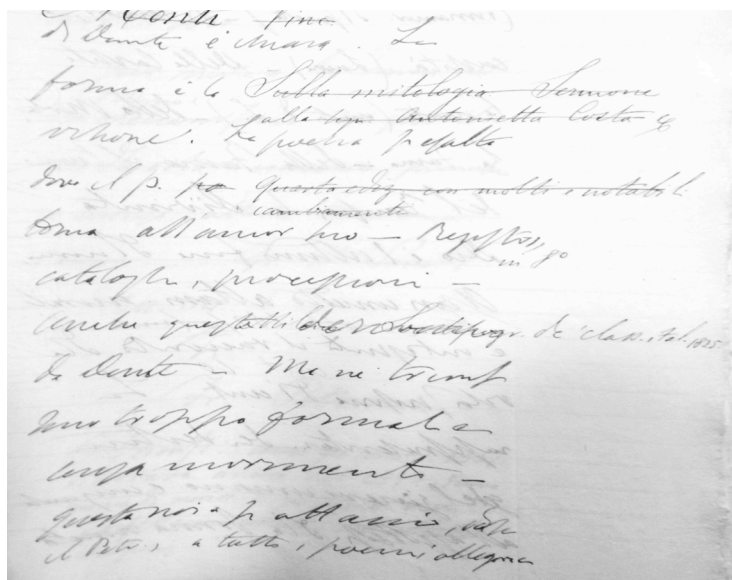


Figura 8: CC, cart. XXVII, 1-VI, c. 24v.

Se dalle prose di Carducci riceviamo un'immagine di Petrarca come di «uno de' patriarchi della nazione», «padre del Rinascimento», «lacrimoso d'amore e di entusiasmo per la patria, per le arti ritrovate, per le glorie dell'antichità ch'ei vede propagarsi nell'avvenire», in un quadro del genere, rivolto al presente, gli allegorici e medievali *Trionfi* stanno evidentemente stretti. E ciò comporta forse che la scelta dei capitoli commentati si riduca, da parte di Carducci, al binomio *Amore/Morte*: senza dubbio una scelta poetica «attualizzante».

C'è un unico luogo dei *Trionfi* che in Carducci sembra «fare sistema», ed è, non a caso, il passo del «transito» di Laura che chiude il primo capitolo «della morte». Lo ritroviamo infatti commentato nella antologia giovanile *Arpa del popolo* (1855), dove ne vengono estrapola-

⁵² CC, cart. XXVII, 1-VI, c. 24v.

ti i vv. 145-172 (da «Virtù mort'è, bellezza e leggiadria»).⁵³ Quasi vent'anni dopo, in *Presso la tomba di Francesco Petrarca (Discorso tenuto in Arquà il XVIII luglio 1874)*, Carducci li ripropone tessendo un elogio commovente di Petrarca come campione della nuova età. E interpretando la morte di Laura come “morte classica”, libera dal terrore medievale:

Ribenedetta così la natura, il poeta le disgombrò d'intorno quei terrori che fecero infelice e goffo l'evo mezzano. Egli nomina a pena e per circonlocuzione il demonio: direste che ignorasse l'inferno. La morte, che empie della sua torpida ombra come di atmosfera propria quella triste età; scheletro danzante, mostro rincagnato e sarcastico, cadavere putrido e verminoso, negli affreschi, nei bassorilievi, nelle leggende, nei canti ecclesiastici e popolari; la morte nelle rime del Petrarca torna ad essere la *greca Eutanasia* che scioglie, ristora, addormenta: non ha più simboli triviali né atti paurosi:

Allor di quella bionda testa svelse
Morte con la sua mano un aureo crine.

Il transito di Laura avviene in serena mestizia, senza querimonie e disperazioni difformi, senza sbigottimenti. Così pensava la morte Platone, così l'avrebbe cantata Sofocle sotto gli oliveti di Colono o in riva all'Ilisso. Immagini di bellezza sono raccolte intorno alla morante, immagini di splendore guizzano nei funebri versi: i più dolci e molli suoni della lingua italiana si temperano in una armonia ineflabile che annunzia la quiete: la fiera terzina divien tenera e cedevole come giacinto e asfodelo, per farsi letto alla dea del canzoniere che muore:

Morte bella pareo nel suo bel viso.⁵⁴

Amore e Morte, insomma, come nel commento ai *Trionfi* di Carducci.

In conclusione, siamo dentro a un “laboratorio” dalle valenze plurime, di cui vorrei fornire qualche dato. Si veda il grafico con le percentuali dei commentatori pregressi citati da Carducci nel suo abbozzo di commento:

⁵³ Dall'*Arpa del popolo*, pp. 125-26.

⁵⁴ Lo si legge in *Pr*, pp. 719-20.

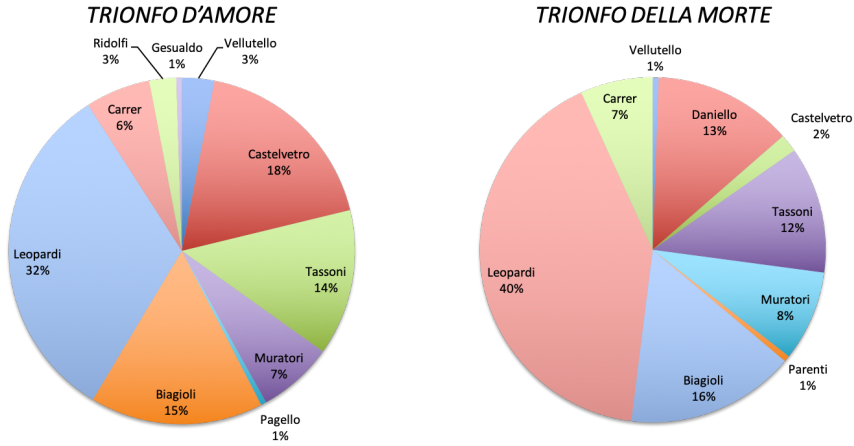


Figura 9.

Pur nella sua incompiutezza, il commento ai *Trionfi* è in grado di fornire informazioni interessanti. Per entrambi i *Trionfi*, su tutte prevale la voce di Leopardi. Agli otto commentatori che Carducci elenca nella *legenda* del *Trionfo d'amore* (Vellutello, Castelvetro, Tassoni, Muratori, Pagello, Biagioli, Leopardi, Carrer) si aggiungono i nomi di Ridolfi e Gesualdo (benché entrambi con presenze minime). Sono invece confermati i nove commentatori che figurano tra le fonti del *Trionfo della morte*: ma al nome di Pagello, che non compare più fra le citazioni, si sostituiscono le *Annotazioni* di Parenti (Vellutello, Daniello, Castelvetro, Tassoni, Muratori, Parenti, Biagioli, Leopardi, Carrer).⁵⁵ Se non ho visto male,

⁵⁵ *Il Petrarca con nuove spositioni, nelle quali, oltre l'altre cose, si dimostra qual fusse il vero giorno & l'hora del suo innamoramento, insieme alcune molto utili & belle annotazioni d'intorno alle regole della lingua toscana, e una conserva di tutte le sue rime ridotte co' versi interi sotto le lettere vocali*, Lyone, Rovillio, 1574: la seconda parte è a cura di Luca Antonio Ridolfi (a CC se ne conserva un esemplare, con segnatura 3. g. 224); F. PETRARCA, *Il Petrarca colla spositione di misser Giovanni Andrea Gesualdo*, stampato in Vinegia per Giovanni Antonio di Nicolini & fratelli da Sabbio, 1541 (l'esemplare di CC ha segnatura 3. g. 29); MARCANTONIO PARENTI, *Alcune annotazioni al dizionario della lingua italiana che si stampa in Bologna*, 3 voll., Modena, Vincenzi, 1820-26, II, p. 312 (a CC: 3. bb. 31 / 1-2 e 32). Su Leopardi commentatore di Petrarca la bibliografia è amplissima. Qui mi limito a segnalare con la classica edizione di F. PETRARCA, *Rime di Francesco Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi, migliorata in vari luoghi la lezione del testo, e aggiuntovi nuove osservazioni per cura dell'editore*. Ristampa anastatica dell'edizione Le Monnier 1851, con introduzione di Giovanni Nencioni, Firenze, Le Monnier, 1989, i saggi di TATIANA CRIVELLI, *Leopardi commentatore di Petrarca*, in *Giacomo Leopardi 1798-1998*, a cura di Sebastian Neumeister e Dietrich Scholler, numero speciale di "Philologie im Netz", Beiheft 1 (1998) (rivista elettronica della Freie Universität di Berlino, www.fu-berlin.de/phn/beiheft1/bli.htm); e

non viene mai utilizzato, imprevedibilmente, Marsand.⁵⁶ Non sono dunque solo i commentatori ottocenteschi a incidere sull'interpretazione, anche se sono loro a consegnare a Carducci una prima messe di dati arricchita poi da altri apporti. E colpisce in particolare l'affinità dell'impostazione con l'edizione Carrer, della quale vengono riprodotte alla lettera intere porzioni:

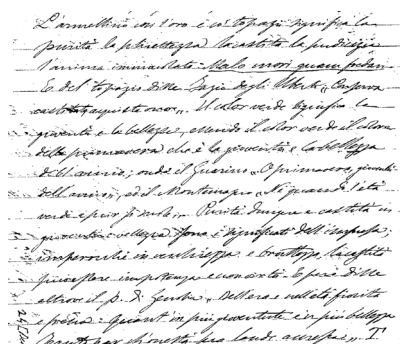


Figura 10: v. 20 del *Trionfo della morte* I, Bologna 1861 (cc. 1v-2r): CC, cart. XCIII, 3 (b)

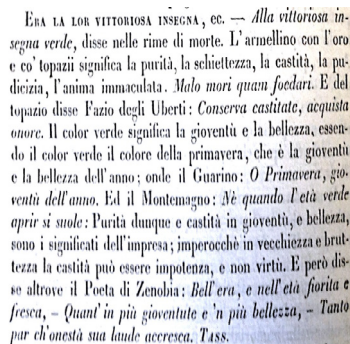


Figura 11: *Rime di Francesco Petrarca col commento del Tassoni, del Muratori, e di altri*, p. 560 (v. 20): CC, 3. h. 75-78

Quanto a Leopardi, abbiamo conferma di ciò che ha annotato a suo tempo William Spaggiari sul particolare rapporto di filiazione che Carducci instaura nei confronti di questo predecessore, che, pur accusato di «titubare e incespicare» «ne' luoghi oscuri e dubbi», restava tuttavia «nella comune interpretazione sempre e senza paragoni più degli altri conciso ed elegante».⁵⁷ Fra le citazioni leopardiane che più colpiscono il nuovo commentatore segnalerei ad esempio la lunga ripresa della nota ai vv. 131-132 del *Trionfo d'amore* I: «Tanto più fu corrucciata e crudele con Giasone quando egli l'ebbe abbandonata, perocché ella

di LUIGI TRENTI, *Riflessioni leopardiane su Petrarca*, in *Il petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, pp. 137-67.

⁵⁶ Più ricco l'elenco dei commentatori utilizzati nell'edizione delle *Rime* del 1899: ai già ricordati Vellutello, Daniello, Castelvetro, Tassoni, Muratori, Pagello, Parenti, Biagioli, Leopardi e Carrer si aggiungono, fra gli antichi, Antonio Da Tempo, Francesco Filelfo, Girolamo Squarciafico, Giulio Camillo, Marco Mantova Benavides, Sebastiano Fausto da Longiano, Antonio Brucioli, Giovan Battista Castiglione, Lodovico Dolce, Ludovico Beccadelli, Anton Maria Salvini; e, fra i moderni, De Sade, Francesco Soave, Francesco Ambrosoli, Antonio Marsand, Antonio Meneghelli, Bartolomeo Sorio, Luigi Fornaciari, Giuseppe Bozzo, Carlo Albertini, Giuseppe Rigutini, Cristoforo Pasqualigo e Giovanni Mestica.

⁵⁷ Cfr. CARDUCCI, *Prefazione a PETRARCA, Rime* (1899), pp. XXXVI-XXXVII; e SPAGGIARI, *Petrarca disperso*, p. 57.

si pensava di esser tanto più degna dell'amor suo, quanto più iniquamente e spietatamente si era portata col padre e col fratello proprio, per salvare e seguitar lui»; ovvero l'interpretazione di «Avendo in quel somm'uom tutto 'l cor messo, / tanto ch'a Lelio ne do vanto appena», vv. 31-32 del *Trionfo d'amore* II, trascritta quasi alla lettera da Carducci nei suoi appunti: «Intende di Scipione Affricano maggiore. [...]. Tanto che appena io cedo a Lelio, suo famoso amico, il vanto di averlo amato [...] più di me», e così via.⁵⁸

Della qualità del commento alcune cose ho già detto. La tarsia delle note lascia poco spazio a prese di posizione soggettive o “militanti”,⁵⁹ in grado – come già nel commento all'*Inferno* – di rivelare quell' «animosità censoria contro varianti o interpretazioni assurde» riscontrata da Stefania Martini.⁶⁰ Affermazioni concise e valutazioni di stampo stilistico e linguistico fanno invece da collante al mosaico delle citazioni:⁶¹ «ostinazione classica», «bagno freddo di filologia», «lenzuolo dell'erudizione» sono le chiavi metodologiche di questo lavoro.⁶²

Ecco quindi, a titolo d'esempio, la trascrizione di una pagina del commento di Carducci al primo capitolo del *Trionfo della morte* (vv. 145-171, cc. 6v-7v del fasc. b),⁶³ che risponde alla prima scelta antologica dell'*Arpa del popolo* (1855):⁶⁴ un percorso che continua all'insegna di quel «saper leggere» che Renato Serra riconobbe al proprio Maestro;⁶⁵ e il «grande artiere», l'operaio della cultura, mostra ancora una volta la sua laboriosa erudizione.

⁵⁸ F. PETRARCA, *Rime di Francesco Petrarca colla interpretazione composta dal conte Giacomo Leopardi*, Milano, Stella, 1826, pp. 706 e 712; e CC, XCIII, 3 [a], cc. 3r e 4r.

⁵⁹ L'aggettivo è usato da TISSONI, *Il commento ai classici italiani*, p. 160, per parlare del commento a Dante di Tommaseo (Venezia, Gondoliere, 1837).

⁶⁰ Così Stefania Martini in CARDUCCI, *Chiose e annotazioni inedite all'“Inferno” di Dante*, p. 54.

⁶¹ Sulla lingua di Carducci rinvio per tutti a LORENZO TOMASIN, “Classica e odierna”. *Studi sulla lingua di Carducci*, Firenze, Olschki, 2007.

⁶² Dalla premessa alle *Poesie* nell'edizione Barbèra del 1871, pp. XI-XII (G. CARDUCCI, *Raccoglimenti*, in EN XXIV, pp. 49-62: 55).

⁶³ Non possiamo però stabilire quanti anni siano effettivamente passati fra il commento di Carducci e la precedente scelta antologica, dato che qualche margine di dubbio resta sulla datazione del commento al *Trionfo della morte* (primi anni Sessanta?).

⁶⁴ Adegandomi ai criteri conservativi già adottati da Stefania Martini (CARDUCCI, *Chiose e annotazioni inedite all'“Inferno” di Dante*, pp. 66-70), non intervergo sulla punteggiatura né modifico maiuscole e minuscole, e riproduco tutte le sottolineature tracciate da Carducci. Mi limito tuttavia a uniformare gli accenti secondo gli usi attuali. Indico con la formula *Cb. marg.* le chiose a margine. Non scioglio le sigle relative ai commentatori ma le colloco in grassetto per facilitarne l'identificazione. Al contrario scioglio le abbreviazioni presenti a testo. Tra quadre le mie integrazioni per parole illeggibili.

⁶⁵ Come ricorda PASQUINI, *Carducci e la forza dell'inattualità* (cfr. qui la nota 16).

v. 145. Dante, V.[ita] N.[uova] «Dal secol hai partita cortesia. E, ciò che in donna è da pregiar, vertute. In gaia gioventute. Distrutta hai l'amorosa leggiadria» **B**

Ch. marg. «Virtù muore...» **M**

v. 152. in sé romito, tutto in sé raccolto: come dell'ombra di Sordello, *Purg.* VI «l'ombra tutta in sé romita» **B**

[v.] 153. in quella parte alla quale avea indirizzato il suo volo. **L** sere-no. Ovidio ne' Fasti di Venere «risit, et aer Protinus ex illa parte seren-us erat» **D**

v. 154. degli avversari, degli spiriti maligni. **L** Dante, *Purg.* «Vedi là il nostro avversario». v. 155 vista, sembianza **L**

v. 158. Pur, solo... ciascuna, delle donne circostanti. **L** v. 159. Seneca «Factus sum ex ipsa desperatione securior». Marco Tullio, nell'epist. «Sed plane animus, qui dubiis rebus forsitan suerit infirmior, desperatis confirmatus est militum». **D** «E per paura ardimento ho mostrato» disse Lapo Saltarelli. **T**

Ch. marg. v. 159. «Per desperazion fatta sicura» **M**

v. 165. Ordina: esso lume tenendo sino al fine il suo usato costume di risplendere. **B** v. 166-7. Dante, *Inf.* XIV «Come di neve in alpe senza vento» **D** v. 168. Plinio secondo, scrivendo a Tacito la morte di suo zio: «Habitus corporis quiescenti similior quam defuncto». **T** v. 169-171. Ordina: quell'atto che gli sciocchi chiamano morire era nei suoi begli occhi quasi un dolce dormire, lo spirito essendo già diviso da lei.

Ch. marg. v. 170. «Sendo lo spirto...» alc.[uni] vecchi st.[ampatori] **M** (nel mss. meno antico). Così piacque leggere a Biagioli e al Parenti e al [xxx]⁶⁶ «In tutte le tre edd. fatte sopra autogr. si legge «Essendo 'l spirto». Alcuni edd. segg.[seguiti] dall'istesso Biagioli, trovando duro quell'essendo 'l spirto, senza chiederne licenza all'anima di M.[esser] Francesco, corressero inconsideratamente «Sendo lo spirto». Né si avvidero che appunto in quell'apparente durezza del v.[erso] sta la maestria somma del p.[oeta], che volea rappresentare l'aspro e duro momento della separazione dello spirito dal corpo [Nota dell'ediz. Silvestri].⁶⁷

⁶⁶ Nell'interlinea nome proprio, illeggibile.

⁶⁷ Si tratta della già citata edizione di PETRARCA, *Rime di Francesco Petrarca col commento di G. Biagioli* (1823): la nota è a p. 582 del secondo volume.

L'ISPIRAZIONE REPUBBLICANA E GLI IDEALI DEMOCRATICI DI CARDUCCI

Laura Fournier-Finocchiaro

L'opera di Carducci è una vera e propria miniera per capire l'evoluzione della cultura, le mentalità, le ideologie sociali e politiche della seconda metà dell'800, indipendentemente dalla forma scelta dall'autore per esprimersi: versi, lezioni universitarie, prose critiche, discorsi politici o commemorativi, articoli giornalistici... La produzione del poeta-professore riflette in modo globale la sua ideologia, in particolare la sua retorica nazionale nelle sue costanti e nella sua evoluzione.

Uno dei nodi centrali del pensiero politico del poeta-professore è senza dubbio quello dell'evoluzione della sua ispirazione repubblicana e dei suoi ideali democratici dagli anni '60 alla fine del secolo. Il caso di Carducci, al di là dalle ragioni biografiche, va inserito in un percorso condiviso da altri rappresentanti del mondo politico e letterario che affrontano la questione della costruzione della nazione italiana e che hanno contribuito a forgiare un linguaggio politico e letterario repubblicano e democratico nel secondo '800. Una retorica militante e commemorativa, che avrà una grandissima fortuna nei decenni postunitari e che costituirà la base della retorica patriottica, si afferma già nel corso della prima guerra di indipendenza, a partire dalle esperienze repubblicane decisive di Roma e di Venezia e dalle composizioni dei principali poeti repubblicani del Risorgimento (Goffredo Mameli, Francesco Dall'Ongaro, Alessandro Poerio, Luigi Mercantini...), largamente influenzate dagli insegnamenti di Giuseppe Mazzini e Giuseppe Garibaldi. Dopo l'Unità, Carducci diventa il massimo rappresentante della poesia della rivolta antimonarchica e "giacobina", ma già alla fine degli anni '70 assistiamo all'esaurirsi progressivo della sua ispirazione repubblicana.¹

¹ LAURA FOURNIER-FINOCCHIARO, *L'évolution de l'inspiration poétique républicaine de Mameli à Carducci: de l'antimonarchisme mazzinien et jacobin à la "démocratie dynas-*

In questo saggio, attraverso l'analisi e il commento di alcuni suoi discorsi elettorali e di commemorazione politica, e anche all'occorrenza di versi che condensano le sue idee formulandole diversamente, tenteremo di contestualizzare l'ispirazione repubblicana di Carducci e di dipanare la questione della sua "evoluzione" verso posizioni filomonarchiche.

1. *Politica e ideologia nell'opera di Carducci*

Lo studio delle prese di posizione politiche nell'opera di Carducci ci permette di ricostruire un quadro abbastanza rappresentativo dei dibattiti e delle grandi tendenze che caratterizzano il mondo della cultura nella seconda metà dell'800.² In effetti, durante il Risorgimento e nel primo quarantennio dell'Italia liberale, il poeta-professore forgia l'immagine della nuova Italia,³ condizionando fortemente e durevolmente le giovani generazioni nelle loro scelte politiche.⁴ Se Carducci agisce principalmente da letterato, tramite scritti in prosa e in versi più che tramite l'eloquenza del tribuno e la militanza parlamentare, la sua attività politica è molto intensa, in particolare in seno a varie associazioni.⁵ Carducci ha così contribuito con un ruolo di primo piano alla vita politica dell'Italia liberale, proprio perché ha saputo trasmettere e diffondere le sue idee – e quelle dei suoi amici – moltiplicando le forme di partecipazione ai dibattiti e alle manifestazioni politiche. Carducci si è posto volontariamente all'intersezione di almeno cinque ruoli: quello di professore di letteratura a Bologna, che gli permette di produrre discorsi e pubblicare saggi e volumi sui classici della letteratura; quello di critico letterario, che gli permette di commentare la produzione più recente e contemporanea; quello di poeta tribuno, portavoce nella nuova Italia della memoria nazionale e della storia presen-

tique", in "Laboratoire italien" [online], 19 (2017), <<http://laboratoireitalien.revues.org/1287>>.

² GIOVANNI SPADOLINI, *Carducci nella storia d'Italia*, in ID. *Carducci. Discorsi nel cinquantenario della morte*, Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 321-75; UMBERTO CARPI, *Ideologia e politica di Carducci*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*. Atti del Convegno internazionale (Bologna, 23-26 maggio 2007), a cura di Emilio Pasquini e Vittorio Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 15-37; WILLIAM SPAGGIARI, *Percorsi di poesia civile*, in ID., *Carducci. Letteratura e storia*, Firenze, Cesati, 2014, pp. 13-34.

³ L. FOURNIER-FINOCCHIARO, *Giosuè Carducci et la construction de la nation italienne*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006.

⁴ Pensiamo ad esempio alla testimonianza di Enrico Thovez, a proposito della gioventù di fine secolo: «Molta parte di essa era mossa meno dalla grandezza del suo ingegno che non dalla sua condotta politica: era determinata dal fatto che il Carducci era il cantore di Satana e l'apostolo più caldo della repubblica e della rivoluzione: gli studenti italiani sono sempre giacobini: ora [1909] sono socialisti, vent'anni sono erano repubblicani» (*Il pastore, il gregge e la zampogna*, Napoli, Ricciardi, 1910, pp. 156-57).

⁵ ALDO ALESSANDRO MOLA, *Giosuè Carducci. Scrittore, politico, massone*, Milano, Bompiani, 2006; U. CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010.

te; quello di poeta lirico; e infine quello di articolista, cioè di autore di articoli politici, che partecipa a numerosissime testate e anche alla creazione di nuovi fogli o riviste. La posizione conquistata da Carducci nel mondo intellettuale del suo tempo è proprio dovuta a questa accumulazione di ruoli e al suo *savoir-faire* in tutti gli ambiti menzionati,⁶ cosicché Carducci prosatore trova il suo pubblico grazie alla fama del poeta vate e del poeta lirico; e nello stesso tempo Carducci diventa il primo poeta della Terza Italia alimentando le discussioni e le critiche con le sue prose.

Tuttavia queste molteplici forme di partecipazione limitano le prese di posizione politiche troppo rigide: Carducci si sforza a più riprese di preservare la sua libertà critica e di restare vigile di fronte ai tentativi di recupero del suo prestigio da parte di singoli gruppi o movimenti. Rivelatrice è la sua dichiarazione perentoria tratta dal *Ça ira* (1883):

Non aspiro ad esser ministro né della monarchia né della repubblica, non vollen e non voglio essere deputato, non sono e non voglio essere capo o interprete di verun gruppo di veruna associazione di verun partito, perché non voglio essere il servo de' miei capeggiati e l'istrumento degli interpretati.⁷

Mi sembra molto riduttivo interpretare le diverse prese di posizione di Carducci come delle palinodie opportunistiche oppure come semplice adesione al conformismo benpensante. La libertà di pensiero rivendicata dal poeta-professore gli era d'altronde permessa dalla sua situazione professionale: la scrittura (di prose o versi) non è un mestiere per Carducci; la sua produzione letteraria non cambia la sua posizione sociale, poiché il poeta, tranne che per le minacce subite nel 1867-68, riceve lo stipendio di un professore universitario. La libertà di scrivere, senza la necessità di scrivere per vivere di chi esercita il mestiere di scrittore, permette a Carducci di dare forma e pubblicità ai suoi gusti e alle sue idee, di resistere quando vuole alle sollecitazioni e anche di temere meno le conseguenze della censura; si può così permettere di adottare delle posizioni più rischiose degli scrittori di carriera. Infine, la scrittura servendogli principalmente per distinguersi, la sua efficacia sarà tanto più grande se lui manifesta delle opinioni più originali.

⁶ CHRISTOPHE CHARLE, *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée*, Paris, Seuil, 1996, p. 222.

⁷ EN XXIV, pp. 434-35.

2. La difesa del giacobinismo

E il poeta sceglie in effetti di distinguersi poco dopo aver accettato la nomina regia alla cattedra di Letteratura dall'Università di Bologna, con versi e dichiarazioni d'ispirazione repubblicana incitanti addirittura alla rivolta antimonarchica. Tra il 1862 e il 1872, Carducci è animato da un'ispirazione già qualificata da Paolo Alatri di «giacobina»⁸ e da Marino Biondi di «rivoluzionaria».⁹ Secondo quest'ultimo, «la rivoluzione fu un punto fermo del suo atlante ideologico-politico».¹⁰

Carducci, nel corso degli anni '60, è difatti mosso da un desiderio rivoluzionario, quello della conquista democratica, appoggiando il ricorso momentaneo alla violenza nello scopo di poter istaurare nella durata lo Stato repubblicano. Dopo la proclamazione del Regno d'Italia, il poeta che aveva accompagnato con i suoi versi ogni vittoria del re Vittorio Emanuele, celebrando la «Bianca croce di Savoia»,¹¹ si iscrive nelle fila del "partito" dei delusi della monarchia che ha abbandonato la liberazione di Roma e di Venezia. A Bologna, il neo-professore entra in contatto con le personalità e i gruppi democratici locali che hanno posto il loro ideale nella forma repubblicana di governo¹² e fino alla metà degli anni '70 il poeta si fa il portavoce, nel mondo della cultura, dei progetti e delle critiche del partito d'azione.¹³

I primi anni '60 sono per Carducci anni di rivolta e di indignazione, in cui il poeta vagheggia un sollevamento libertario, come scrive a Diego Mazzoni il 4 febbraio 1862:

⁸ PAOLO ALATRI, *Carducci giacobino*, Palermo, Libreria Prima, 1953. Il riferimento al giacobinismo è stato poi rilanciato da EDOARDO SANGUINETI, *Carducci giacobino*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, pp. 545-58. Umberto Carpi ha invece polemizzato aspramente con queste interpretazioni, proponendo un Carducci non elitario-giacobino bensì popolar-girondino.

⁹ MARINO BIONDI, *La "Repubblica delle lettere". Carducci e la poesia civile*, in *Almanacco della Repubblica*, a cura di Maurizio Ridolfi, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 107-18.

¹⁰ Ivi, p. 109.

¹¹ GIOSUÈ CARDUCCI, *Tutte le poesie*, a cura di Pietro Gibellini, note di Marina Salvini, Roma, Newton & Compton, 1998, p. 155.

¹² Cfr. L. FOURNIER-FINOCCHIARO, *Giosuè Carducci tra identità democratica e identità nazionale*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", 10 (2007), 1-2, pp. 169-82.

¹³ ISABELLA ZANNI ROSIELLO, *Aspetti del movimento democratico bolognese (1859-1870)*, in "Bollettino del Museo del Risorgimento" (Bologna), 11 (1961), pp. 99-178. Sulla collaborazione di Carducci, tra l'autunno del 1872 e la primavera del 1874, ai periodici repubblicani "La Voce del Popolo" e "Voce del Popolo ed Alleanza", vedi ora CHIARA TOGNARELLI, "Noi democratici schietti": la collaborazione di Carducci a "La Voce del Popolo" e la "Voce del Popolo ed Alleanza" di Bologna, in "Nuova rivista di letteratura italiana", 17 (2014), 2, pp. 115-47.

La rivoluzione mugge nell'aere, vasta, densa, terribile: scoppierà su tutta Europa. [...] Questo è certo: studia bene la storia contemporanea, e vedrai che non può avere altro che questo esito, e la rivoluzione sarà nazionale, politica, sociale. Sociale, a dispetto di chi non la vuole.¹⁴

Francesco Benozzo ha recentemente insistito sulla componente anarchica della poesia giambica del «professore rivoluzionario»,¹⁵ che oltre al più noto pseudonimo di Enotrio Romano con il quale aveva firmato l'inno *A Satana e Dopo Aspromonte*, incominciò a usare anche quello meno conosciuto di Anarkos. Lo scrittore anarchico svizzero James Guillaume riporta nelle sue memorie che Carducci frequentava le riunioni dell'Internazionale e che scriveva regolarmente ad Andrea Costa (rifugiato a Neuchâtel nella primavera del 1872).¹⁶ Ancora nella seconda metà degli anni '70, Carducci prende pubblicamente le difese dei suoi ex alunni diventati internazionalisti anarchici: nel processo contro Andrea Costa nel marzo 1876 e poi in quello contro Giovanni Pascoli nel dicembre 1879. In quel periodo Carducci è visto come una guida per la generazione di giovani repubblicani che stanno transitando verso il socialismo (oltre ad Andrea Costa, possiamo citare Filippo Turati, Leonida Bissoleti, Achille Loria, Enrico Ferri, Camillo Prampolini...).¹⁷ Significativamente, il suo nome è accostato a quello di poeti dell'area scapigliato-democratica come Giulio Uberto e Felice Cavallotti, così come i suoi scritti vengono spesso ospitati in periodici quali il "Gazzettino rosa" di Bizzoni e Cavallotti, "La Plebe" di Bignami, "La Ragione" di Cavallotti e Giarelli, l'"Almanacco repubblicano" e la "Commedia umana" di Bizzoni.¹⁸

Mi sembra tuttavia che il poeta sia stato più influenzato dal pensiero repubblicano che da quello anarchico-socialista, e in particolare, nel corso degli anni '60 e '70, fondamentale è la sua amicizia con il repub-

¹⁴ L III, p. 27.

¹⁵ FRANCESCO BENOZZO, *Carducci*, Roma, Salerno, 2015, pp. 58-61 e 68-71.

¹⁶ JAMES GUILLAUME, *L'Internationale. Documents et souvenirs*, 4 voll., Paris, Société nouvelle de librairie et d'édition, 1905, II, p. 280; citato da BENOZZO, *Carducci*, p. 71.

¹⁷ Cfr. MASSIMO GIANSANTE, *Il maestro e l'allievo: Carducci e Pascoli di fronte al socialismo*, in "Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le province di Romagna", 63 (2013), pp. 3-10.

¹⁸ Cfr. quanto scrive Felice Camerini nel 1872: «Oggi, in Italia, la poesia repubblicana novera tre rappresentanti: Uberti, Carducci, Cavallotti. [...] Uberti è il poeta repubblicano, quale lo vagheggiano i puritani, i vecchi patrioti di ferreo carattere. Carducci personifica il tipo dello scrittore, quale lo richiede la democrazia razionalista e socialista. Cavallotti infine, [...] è il poeta del proletariato – militante, della *bobème* repubblicana, della gioventù faziosa»; citato da ERMANNIO PACCAGNINI, *Carducci e gli Scapigliati*, in "Otto/Novecento", 32 (2010), pp. 5-34: 10-11.

blicano Alberto Mario.¹⁹ Nel 1863, Mario rifonda la Società democratica a Firenze con Giuseppe Mazzoni, che difende le posizioni federaliste di Cattaneo.²⁰ Quando Carducci incontra Mario nel 1865, il confronto tra il poeta della rivolta e il giornalista faro dell'eresia federalista lascia delle tracce profonde sulla sensibilità politica dei due uomini. Dal punto di vista politico, Carducci e Mario difendono entrambi l'idea dell'opposizione etica al regime monarchico e della necessità di educare la coscienza morale di una nuova generazione di repubblicani. Mentre Mario difende le sue idee in prosa, da giornalista, Carducci le condensa nei suoi versi, in cui ricorre per esempio il binomio «giustizia e libertà»²¹ usato da Mario. Carducci condivide con Mario l'opposizione a certe idee dell'Internazionale, in particolare le teorie «astratte e fumose» contro la proprietà e l'aspirazione alla dominazione del proletariato contro la borghesia. L'influenza di Mario è soprattutto determinante nel triennio 1874-76, gli anni fondamentali di ridefinizione del pensiero politico del poeta, dopo gli arresti di Villa Ruffi che segnano la fine del periodo insurrezionale repubblicano. Carducci, Mario e Aurelio Saffi operano in modo congiunto per tentare di elaborare una dottrina della rivoluzione ostile alle «schioppettate».²² Carducci e Mario si riconoscono entrambi come «girondini» contro il radicalismo giacobino, come ricorda il poeta nel saggio *Per Alberto Mario, ritratto a tocchi* (1882), in cui chiama l'amico a raggiungerlo sulla ghigliottina:

Alberto Mario, ti do il ritrovo alla ghigliottina.
Ma vedi, né meno ci ghigliottineranno. C'impiccheranno, come servi feudali: ci lapideranno, come ebrei. La Gironda é finita, per sempre finita.²³

¹⁹ Sul rapporto tra i due cfr. COSIMO CECCUTI, *Cultura e democrazia fra Mario e Carducci*, Firenze, Le Monnier, 1983; ID., *Carducci, Mario e la cultura della nuova Italia*, in *Alberto Mario e la cultura democratica italiana dell'Ottocento*, a cura di Roberto Balzani e Fulvio Conti, Bologna, Boni, 1985, pp. 103-45.

²⁰ Sul pensiero politico di Mario cfr. *Tra Risorgimento e nuova Italia. Alberto Mario: un repubblicano federalista*, a cura di Pier Luigi Bagatin, Centro Editoriale Toscano, 2000; e per un approfondimento F. CONTI, *L'Italia dei democratici. Sinistra risorgimentale, massoneria e associazionismo fra Otto e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2000.

²¹ Lo troviamo per esempio nell'ode *Dopo Aspromonte* (1862), in cui Carducci auspica «A terra i serti e l'infule! / In pezzi, o inique spade! / Sole nel mondo regnino / giustizia e libertade!» (EN II, p. 351), e poi in *Ripresa. Avanti! Avanti!* (1872), dove parla delle «Ultime dee superstiti giustizia e libertà» (EN III, p. 61). Il poeta esalta ancora il ruolo di guida spirituale della repubblica nell'ode *A Vittore Hugo* (1881), in cui esorta il poeta francese: «Canta a la nuova prole, o vegliardo divino, / il carne secolare del popolo latino; / canta al mondo aspettante, Giustizia e Libertà» (EN III, p. 320).

²² CECCUTI, *Cultura e democrazia*, p. 14.

²³ EN XIX, p. 296.

Tuttavia la partecipazione di Carducci come militante della causa repubblicana in seno a un singolo gruppo o partito non è ovvia, poiché il poeta diffida di essere rinchiuso in un'etichetta. Pur frequentando gli ambienti del radicalismo repubblicano, in privato scrive al suo amico Luigi Prezzolini il 25 agosto 1864:

s'io avessi la convinzione che la forma repubblicana convenisse all'Italia, a quest'ora avrei già obbedito alla mia coscienza e, chiesta la dimissione, mi sarei sciolto dalla fedeltà giurata al re.²⁴

Per Carducci, essere repubblicano non implica di produrre scritti e programmi politici teorici, è prima di tutto una questione di carattere, di spirito e di cultura classica. Nondimeno, il suo sostegno ai repubblicani si traduce con la sua cooperazione alla spedizione garibaldina nell'agro romano nel novembre 1867, poi con la sua partecipazione a un banchetto mazziniano nel febbraio 1868, per le quali è sospeso d'insegnamento e di stipendio per qualche mese e rischia il trasferimento a Napoli. Il 7 aprile 1868, il professore bolognese pubblica su "L'Amico del Popolo" la sua *Difesa mandata al Consiglio superiore dell'istruzione*, in cui contesta la decisione governativa, mettendo in avanti soprattutto ragioni didattiche. Più tardi, nel primo volume delle *Ceneri e faville*, pubblicherà anche la sua lettera a Gaspero Barbèra in cui difende la sua libertà di insegnante con la sua migliore retorica.²⁵ Carducci continua comunque ad esprimere il suo sdegno e furore in versi e epigrafi, come in *Meminisse horret, Per Eduardo Corazzini*, e il 4 novembre 1868 nell'*Annuaire commemorativo dei morti in Mentana*, pubblicato su "L'Amico del Popolo" e poi in formato manifesto per essere affisso sui muri di Bologna. La sua rabbia contro i re e il papa che avevano permesso il massacro, ma anche contro il popolo italiano che aveva rapidamente dimenticato le vittime garibaldine non solo trova più naturalmente forma in versi, ma questa è anche la forma più efficace in quel momento per colpire l'opinione pubblica.²⁶ Francesco Benozzo ha segnalato anche l'importanza dell'epigrafe scritta dal poeta nel 1872 per il calzolaio libertario roma-

²⁴ L IV, p. 88.

²⁵ Su questa lettera cfr. EMILIO PASQUINI, *Passione e magnanimità del Carducci*, in ID., *Ottocento letterario. Dalla periferia al centro*, Roma, Carocci, 2001, pp. 139-41. Il poeta tace ovviamente i suoi sentimenti antimonarchici.

²⁶ Sulla partecipazione di Carducci al ricordo della strage di Mentana cfr. L. FOURNIER-FINOCCHIARO, *Il mito democratico delle sconfitte garibaldine nella poesia italiana, francese e inglese (Carducci, Hugo e Swinburne)*, in *La vittoria macchiata. Memoria e racconto della sconfitta militare nel Risorgimento*, a cura di Duccio Tongiorgi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 167-82.

gnolo Francesco Piccinini, uno dei tanti mazziniani e repubblicani che avevano maturato un'adesione al movimento anarchico.²⁷

Carducci agisce anche tramite articoli di giornale, di argomento politico e letterario, che pubblica sia su quotidiani mazziniani, sia internazionalisti, sia più moderati,²⁸ e soprattutto tramite la critica letteraria. Sempre nel 1868, il poeta pubblica su "L'Amico del Popolo" un attacco violento del saggio di Camillo De Meis, *Il Sovrano*, che sosteneva la necessità della figura del monarca in Italia in quanto punto d'equilibrio del meccanismo istituzionale e immagine dell'autorità mediatrice tra la classe intellettuale e le classi non ancora educate politicamente. Carducci difende al contrario il ruolo del popolo nella storia della nazione, le sue virtù nelle battaglie e insurrezioni e la sua capacità di sacrificio per la patria. Il suo riferimento costante è la nazione armata cui ha saputo dare forma la Repubblica francese nel 1792 e che sarà la protagonista dei suoi giambi "rivoluzionari".²⁹ Più che nel saggio su De Meis, Carducci condensa le sue idee nei versi dell'ode *Nel vigesimo anniversario dell'VIII Agosto MDCCCXLVIII*.³⁰

L'ispirazione repubblicana di Carducci, secondo le spiegazioni del poeta stesso, proviene essenzialmente dalle sue letture classiche e dalla poesia risorgimentale. Nell'articolo *A proposito di alcuni giudizi su Alessandro Manzoni*, pubblicato su "La Voce del Popolo" di Bologna nel giugno-luglio 1873, il poeta racconta la sua attrazione precoce per le pratiche repubblicane:

Invasato così di ardore epico e di furore repubblicano e rivoluzionario, io sentivo il bisogno di traboccare il mio idealismo nell'azione; e per ciò in brigata co' miei fratelli e con altri ragazzi del vicinato organizzavo sempre delle repubbliche, e repubbliche sempre nuove, ora rette ad arconti ora a consoli ora a tribuni, pur che la rivoluzione fosse la condizione normale dell'essere, e cosa di tutti i giorni l'urto tra i partiti e la guerra civile. La nostra repubblica consisteva in adunanze tumultuose e in battaglie

²⁷ BENOZZO, *Carducci*, p. 68.

²⁸ Per i rapporti di collaborazione di Carducci con i principali quotidiani di Bologna cfr. GIOVANNI MAIOLI, *Collaborazioni del Carducci ai giornali bolognesi di un tempo*, in "Il Resto del Carlino", 19 agosto 1941, e FRANCO CRISTOFORI, *Giornali e giornalismo*, in *Carducci e Bologna*, a cura di Gina Fasoli e Mario Saccenti, Bologna, Cassa di Risparmio di Bologna 1985, pp. 219-25. Ha poi studiato in dettaglio la collaborazione di Carducci ai periodici repubblicani CARPI, *Carducci. Politica e poesia*.

²⁹ Sul mito della nazione armata rivoluzionaria in Carducci cfr. L. FOURNIER-FINOCCHIARO, *La rappresentazione della guerra e della "nazione armata" nella poesia di Carducci*, in *Carducci, la storia e gli storici*, a cura di Emilio Torchio, Modena, Mucchi, 2012, pp. 5-36.

³⁰ Su quest'ode cfr. M. GIAN SANTE, *Il Sessantotto a Bologna. Carducci e la memoria dell'Otto Agosto 1848*, in "Strenna storica bolognese", 62 (2012), pp. 219-37.

a colpi di sassi e di bastoni, con le quali intendevamo riprodurre i più bei fatti dei bei tempi di Roma e della Rivoluzione francese.³¹

La «repubblica» del giovane Carducci rimanda quindi alla pratica della *res publica* del *populus romanus* e ai miti rivoluzionari francesi.

Nell'agosto 1872, Carducci pubblica sulla "Nuova Antologia" il saggio *Goffredo Mameli*, scritto in commemorazione del rinvenimento degli avanzi del poeta nella chiesetta delle Stimmate di Roma, per rendere giusto onore alla «gentile e nobile figura di questo crociato dell'Italia e della Repubblica» quasi ignoto nel suo paese. Questa prosa, che costituisce ancora oggi una valida biografia e analisi poetica di Mameli, ci offre una fonte importante per capire i modelli della militanza letteraria di Carducci, ma ancora una volta deve essere letto in parallelo all'epodo *Avanti! Avanti!* scritto negli ultimi mesi del 1872, ben analizzato da Chiara Tognarelli, che vi ha visto l'esemplificazione della «capacità carducciana di trascorrere dalla polemica letteraria alla militanza politica e alla memoria autobiografica».³²

Carducci si sente repubblicano perché i suoi modelli letterari gli hanno fatto identificare il nome di repubblica con un certo modo di vedere le cose e di concepire il mondo, e perché la sua rete di amicizie nei primi due decenni postunitari identifica la "democrazia" con la "repubblica".

L'episodio di Mentana distacca definitivamente Carducci dal suo sogno di unità tramite la monarchia e intensifica il suo "giacobinismo"; così come la presa di Roma lo lascia deluso. Solo nella prefazione ai *Giambi ed epodi* (1882) Carducci realizzerà che il 20 settembre ha segnato per l'Italia un tornante storico, che identifica con la sua evoluzione politica: «Con la rivendicazione di Roma all'Italia, comunque andasse, il supremo ideale della mia politica nazionale fu raggiunto, e finì la bella età leggendaria della democrazia italiana».³³

Il poeta continua però a definirsi repubblicano ed è con questo stato d'animo che dà alle stampe la raccolta dei *Levia Gravia* nel 1881, firmata con lo pseudonimo di Enotrio Romano, già usato per pubblicare l'inno *A Satana*.³⁴ Durante tutti gli anni '70 la militanza repubblicana di Car-

³¹ EN XX, p. 300.

³² C. TOGNARELLI, *Carducci e la poesia del Quarantotto*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", 10 (2007), 1-2, p. 121.

³³ EN XXIV, p. 170.

³⁴ Hanno invece individuato nei primi anni '70 un momento di crisi dell'identità poetica carducciana U. CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, p. 179 e n.; ETTORE CATALANO, *La svolta carducciana del 1871-'72: le "Primavere elleniche"*, in "Lavoro critico", 14 (1978), pp. 49-100; C. TOGNARELLI, *Le "Nuove poesie" di Carducci*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", 15 (2012), 1-2, pp. 97-134.

ducci prosegue senza sosta: nel settembre 1874, il poeta denuncia le condizioni di incarcerazione dei repubblicani nell'articolo *Per gli arrestati di Villa Ruffi* e ospita per più mesi un repubblicano ricercato, Adolfo Borgognoni. Carducci è soprattutto convinto dai suoi amici Mario e Saffi a presentarsi alle elezioni del 1876 nel collegio di Lugo. Nel suo discorso agli elettori, pubblicato sotto il titolo *Per la poesia e per la libertà*, il poeta si dichiara repubblicano e difende esplicitamente la superiorità del governo «di tutti per tutti»:

Mi accusano repubblicano. Sì, io sono repubblicano. [...] La mia gioventù fu tutta negli studi; e nella solitudine degli studi nacque, crebbe, si afforzò in me la idea repubblicana. [...] La repubblica mia non è la repubblica per sorpresa [...] né meno è la repubblica oligarchica d'un partito [...] e tanto meno la repubblica dittatoria d'una fazione. Non per questo io credo che quella della repubblica sia solamente questione di forma: la repubblica, per me, è l'esplicazione storica e necessaria e l'asestamento morale della democrazia ne' suoi termini razionali: la repubblica, per me, è il portato logico dell'umanesimo che pervade oramai tutte le istituzioni sociali. Tale essendo per me la repubblica, è naturale che essa, questo governo di tutti per tutti, deve uscire dalle persuasioni della maggioranza; e dai voti della maggioranza io l'aspetto.³⁵

Queste dichiarazioni contengono un avvertimento esplicito: la repubblica deve nascere da un voto popolare; non può essere imposta. Carducci non nasconde il suo rigetto del «fanatismo giacobino» che governò la Francia rivoluzionaria nel 1793-94. Come si sa, Carducci, benché eletto, non poté sedere alla Camera e molto rapidamente, ben prima dell'episodio della visita dei sovrani d'Italia a Bologna nel novembre 1878, il poeta esprime, principalmente nella corrispondenza,³⁶ il suo disgusto della nuova politica della Sinistra.³⁷

Ma la pubblicazione, il 17 novembre 1878, dell'ode *Alla Regina d'Italia*, in omaggio a Margherita di Savoia, è percepita da parte della

³⁵ EN XXV, pp. 12-13.

³⁶ In particolare con i suoi amici Enrico Bignami, Giuseppe Chiarini e con Lina. Enrico Bignami fu direttore del giornale internazionalista "La Plebe" di Lodi tra il 1868 e il 1883; il periodico servì a congiungere, durante un quindicennio, la generazione della Sinistra risorgimentale col nascente movimento operaio e con l'inizio dell'elaborazione ideologica socialista nel nord d'Italia. Cfr. LUIGI CORTESI, *Enrico Bignami*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1968, X, pp. 430-34.

³⁷ Dichiarazioni definite come «deprecatio temporum» da ALBERTO ASOR ROSA, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, IV/2, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1975, p. 821.

opinione pubblica come l'espressione di un voltafaccia improvviso e inaspettato di Carducci, dal campo repubblicano a quello monarchico.

3. *La fine dell'ispirazione repubblicana?*

Possiamo da lì concludere che l'anno 1878 segna la fine dell'ispirazione repubblicana del primo poeta della Terza Italia? Bisogna ammettere che dopo la pubblicazione dell'omaggio alla regina, Carducci è definitivamente compromesso presso una parte dell'opinione repubblicana intransigente³⁸ e provoca il distacco definitivo dai socialisti. Ma l'ode è contestata anche dai monarchici e dai clericali, mentre i democratici e repubblicani progressisti continuano ad accogliere il poeta nelle loro fila.³⁹

Nelle sue prese di posizione pubbliche e private, Carducci continua a proclamarsi repubblicano e a difendere i progetti dei suoi amici. Per esempio, partecipa nel febbraio 1879 alla fondazione del nuovo giornale della giovane democrazia "Il Paese", per cui scrive il testo di presentazione;⁴⁰ è presente ancora all'inaugurazione della Lega della Democrazia nell'aprile 1879 a Roma e a un *meeting* sul suffragio universale nell'agosto 1880 in presenza di Gabriele Rosa, Alberto Mario e Agostino Bertani. Fino al febbraio 1882, Carducci continua a partecipare all'Associazione democratica di Forlì, fondata da Aurelio Saffi, e a militare in seno al «partito repubblicano ideale», insieme a Giuseppe Ceneri e Quirico Filopanti.⁴¹ Il poeta è ancora invitato a tenere una conferenza per i repubblicani il 9 febbraio 1882, in occasione del *Decennale*

³⁸ In particolare Arcangelo Ghisleri sfogava il suo stupore e la sua indignazione sulle pagine della "Rivista repubblicana"; cfr. ALDO SPALLICCI, *L'accapigliatura Ghisleri-Carducci e le origini del "Cuore" deamicisiano*, Torino, Impronta, 1956, pp. 83-84. Non meno violente furono le reazioni di Napoleone Colajanni, Carlo Cafiero, Mario Rapisardi.

³⁹ Molti amici e seguaci del poeta sentirono il bisogno di giustificarlo, di ribadire la sua coerenza e la sua onestà, massime nel campo politico. Uno dei suoi migliori allievi, Alfredo Panzini, scrisse un intero libretto teso a difendere il maestro dalle accuse di voltafaccia politico: ALFREDO PANZINI, *L'evoluzione di Giosue Carducci*, Milano, Chiesa & Guindani, 1894.

⁴⁰ «La nostra rassegna dovrebbe essere una delle voci del paese, la voce specialmente della giovane democrazia, la quale vuole l'intero svolgimento della libertà nella pace e nell'ordine; le riforme politiche, amministrative, sociali, che a quello svolgimento si richiedono; una rappresentanza a base di suffragio universale che, raccogliendo tutta l'intelligenza, la forza e l'operosità della nazione, lo promuova e lo guidi; un governo onesto che lo assicuri» (*EN* XXV, p. 171).

⁴¹ ALBERTO BASSOLI, *La Comune di Parigi, la crisi delle formazioni democratiche risorgimentali e la nascita dell'Internazionale a Bologna*, in "Bollettino del Museo del Risorgimento" (Bologna), 17-19 (1972-1974), p. 46.

dalla morte di Giuseppe Mazzini,⁴² e si rallegra per i risultati delle elezioni per la XV Legislatura, segnate dalla vittoria dei radicali.

Lo stesso anno tuttavia, nelle sue tre prose principali, Carducci esprime delle opinioni esplicitamente monarchiche. Il 1° gennaio 1882, nel saggio *Eterno femminino regale* pubblicato sulla "Cronaca bizantina", il poeta torna sui dibattiti e sulle polemiche che avevano preceduto e seguito la pubblicazione della sua ode alla regina e spiega alcune sue riflessioni personali sull'istituzione monarchica. Al centro della sua analisi si trova la questione della volontà popolare. Carducci dichiara di essere stato colpito dall'entusiasmo popolare durante la visita di Umberto e Margherita a Bologna: «La monarchia fu ed è un gran fatto storico, e rimane per molta gente una idealità realizzata: e il popolo acclama in que' due giovani a punto un'idealità realizzata».⁴³

Qualche mese dopo, nella prefazione ai *Giambi ed epodi*, il poeta critica con forza i repubblicani «cristallizzati». Carducci, pur definendosi sempre repubblicano, dichiara che preferisce accompagnare gradatamente il popolo italiano verso la forma di governo più adatta alle sue condizioni:

Ora come ora, io non vorrei in Italia la repubblica per solo amore della repubblica: perché un tale mutamento nelle condizioni dell'assetto del paese e de' suoi bisogni e con le forze rispettive dei diversi partiti non potrebbe non produrre un indebolimento almeno temporaneo al di dentro e l'isolamento al di fuori [...]. Dico anche di più: dubito forte che ora come ora la repubblica possa riuscire o attecchire in Italia.⁴⁴

Infine, nel discorso pronunciato il 4 giugno 1882 in occasione della morte del generale Garibaldi, il poeta denuncia la scomparsa della «visione ideale degli anni virili» della patria: «La rivelazione di gloria che apparì alla nostra fanciullezza, la epopea della nostra gioventù, la visione ideale degli anni virili, sono disparite e chiuse per sempre».⁴⁵

L'epoca della poesia "giacobina" è chiusa; Carducci non vuole più mischiarsi ai «tumultuosi» repubblicani, come scrive alla direzione del "Don Chisciotte" nell'articolo *Coccapjeller* in cui giustifica le sue dimissioni dalla Società Democratica:⁴⁶

⁴² EN XIX, pp. 9-18.

⁴³ EN XXIV, p. 331.

⁴⁴ EN XXV, p. 443.

⁴⁵ EN VII, p. 444.

⁴⁶ Carducci si era già volontariamente dimesso dall'Associazione democratica, in seguito alle polemiche che avevano seguito la pubblicazione dell'*Eterno femminino regale*. Cfr. CC, Carteggio Saffi, doc. 28208.

Le moltitudini hanno il diritto del suffragio universale, possono anche pigliarsi lo spasso di coniare socialisticamente medaglie d'oro, possono anche usurpare la facoltà di impiccare me ed altri. Ma non avranno mai la facoltà di imporre agli uomini veramente liberi la credenza nelle eventuali e tumultuarie loro giudicazioni.⁴⁷

Carducci vuole distinguere da un lato il «buon popolo» che ha accettato di essere rappresentato dalla monarchia, e dall'altro le masse che non hanno capacità di giudizio e sanno esprimersi solo tramite «tumulti». Il poeta però non ha mutato i suoi giudizi positivi nei confronti della rivoluzione come frattura nella storia che dà avvio a un nuovo mondo: Carducci esalta in particolare le conquiste libertarie dalla grande Rivoluzione francese del 1789, contrapponendo ai sostenitori della monarchia francese (in particolare Ruggiero Bonghi)⁴⁸ l'efficacia combattiva e combattente del popolo repubblicano in armi nel settembre del 1792. Tra il febbraio e l'aprile del 1883, il poeta decide di mettere in versi questo «momento più epico della storia moderna» nei dodici sonetti del *Ça ira*, per ricordare ai detrattori della Rivoluzione che senza di essa e senza l'ideale di libertà che incarnò nella storia, l'Italia non avrebbe potuto emanciparsi dal dominio straniero né giungere alla unificazione.⁴⁹

Nell'ampia prosa apologetica omonima pubblicata nel 1884, il poeta si difende tuttavia di avere auspicato con i suoi versi la creazione di un governo repubblicano in Italia, simile a quello francese. Ben consapevole dell'impossibilità oggettiva di questa forma istituzionale nella penisola, sostiene di non desiderare un tale cambiamento in un paese non adatto ad accoglierlo: Carducci non augura all'Italia gli avvenimenti del 1789 e del 1792-93, perché

⁴⁷ EN XXV, p. 176.

⁴⁸ Nell'articolo *I pretendenti in Francia* ("Nuova Antologia", 37 (1° febbraio 1883), pp. 510-28), il critico affermava che la forma repubblicana esercitava un «deleterio influsso» in Italia e sperava la conclusione immediata della «repubblica malaugurata» (p. 522).

⁴⁹ Su Carducci e la Rivoluzione francese, cfr. STEFANIA BARAGETTI, *Carducci e la Rivoluzione. I sonetti di "Ça ira". Storia, edizione, commento*, Roma, Gangemi, 2009; U. CARPI, *Carducci e la Rivoluzione francese. Alle radici dell'unità nazionale*, in "Gli argomenti umani: sinistra e innovazione", 5 (2007), pp. 104-16; GIUSEPPE PANELLA, *L'epica del sonetto. Carducci interprete della Rivoluzione francese*, in "Sinestesie", 5 (2007), pp. 67-82; L. FOURNIER-FINOCCHIARO, *Les Lumières et la Révolution dans la construction d'une littérature nationale italienne: "Lectures del Risorgimento italiano" de Giosuè Carducci*, in *I Lumi e la Rivoluzione francese nel dibattito italiano del XX secolo / Les Lumières et la révolution française dans le débat italien du XX^e siècle*, a cura di Gilles Bertrand e Enzo Neppi, Firenze, Olschki, 2010, pp. 239-54.

credo tali rivolgimenti in Italia impossibili, non pure per le troppe diverse condizioni di popoli di governi di tempi che tutti veggono e sentono, ma perché in politica l'imitazione non riesce che a fantocciate.⁵⁰

Al contrario, per agire concretamente nel senso del progresso e raggiungere i loro obiettivi, i democratici italiani devono secondo lui spogliarsi dall'illusione repubblicana. Nell'immediato, la lotta politica per la repubblica non sta aiutando la nazione a raggiungere l'obiettivo degli irrendentisti, appoggiati caldamente dal poeta. Carducci lo spiega nell'articolo *Un anno dopo* (18 dicembre 1883), che commemora il sacrificio di Guglielmo Oberdan a Trieste per difendere i territori ancora sottoposti al giogo austriaco:

Sono venticinque anni da che io odo declamare di repubblica. Dove è la repubblica? Dove sono i repubblicani? Qui si tratta di far guerra all'Austria. Dove sono i generali? Dove è l'esercito che ci dia sicurezza di vittoria? Dunque non parliamo troppo.⁵¹

Il poeta decide così di offrire d'ora in poi il suo appoggio ai gruppi radicali riformisti che hanno giurato fedeltà alla Corona, lasciandosi convincere a ripresentarsi alle elezioni legislative del 1886. Nel discorso *Agli elettori del collegio di Pisa* spiega:

Io non ho esitato e non esito di giurarmi obbediente alla monarchia italiana. [...] La monarchia è oggi in Italia la legittima depositaria della rappresentanza della Sovranità popolare. [...] La base della monarchia italiana è democratica, il plebiscito: il vertice è l'idealità della patria una.⁵²

Secondo Luigi Russo, queste dichiarazioni non devono essere interpretate come un voltafaccia rispetto al primo discorso di Carducci davanti agli elettori di Lugo, poiché «[Carducci] non fu né repubblicano, né monarchico, ma egli fu perennemente un generoso letterato che amava riecheggiare i miti della maggioranza».⁵³ Non mi sembra però che le prese di posizione di Carducci siano state puramente artificiali e opportuniste, e d'altra parte il concetto stesso di maggioranza mi sembra ben difficile da definire nel contesto politico di fine '800, più segnato dalle divisioni tra fazioni e partiti che dalla volontà unitaria. An-

⁵⁰ EN XXIV, pp. 435-36. Poco dopo insiste una seconda volta: «né auguro né invoco alla patria una repubblica come la francese del '92 o dell'oggi» (ivi, p. 442).

⁵¹ EN XXV, p. 204

⁵² EN XXV, p. 37.

⁵³ LUIGI RUSSO, *Carducci senza retorica*, Roma - Bari, Laterza, 1999, p. 97.

zi, il ruolo di Carducci, attraverso i suoi discorsi, i suoi articoli e i suoi versi, è stato proprio quello di forgiare dei miti nazionali unificanti per allargare la base di una maggioranza (la nuova borghesia unitaria) che ancora non era formata.⁵⁴

È in questo senso che bisogna secondo me interpretare i suoi scritti a favore della personalità e del programma politico di Francesco Crispi.⁵⁵ Carducci accoglie con molte speranze, nel 1887, il primo governo di Crispi, che mette in pratica la formula «La monarchia ci unisce, la repubblica ci dividerebbe».⁵⁶ Il politico siciliano riattiva l'eredità della Sinistra garibaldina, nella quale la monarchia sabauda trova la sua giustificazione di alleata del popolo in nome dell'unità nazionale. Carducci si sente legato a questa sinistra che difende le istituzioni unitarie e rappresentative e che, quando la nazione è sotto attacco, si stringe intorno alla monarchia, unico mito unificante per le popolazioni.⁵⁷ Il poeta, introdotto nella Loggia Propaganda massonica di Roma nell'aprile 1886, difende peraltro il programma nazional-unitario seguito dal Gran Maestro Adriano Lemmi, che cerca di conciliare Carlo Alberto e i padri del Risorgimento con le idee mazziniane e Garibaldi, convergendo nella monarchia unitaria. I versi e le prose di Carducci si fanno eco, come il sonetto *Ora e sempre* (1886) con il discorso di commemorazione dell'Ottavo centenario dello Studio di Bologna nel 1888, in cui Carducci traccia un anello di congiunzione tra Giuseppe Mazzini, Vittorio Emanuele e Giuseppe Garibaldi, rispettivamente «un repubblicano monarchico, un monarca rivoluzionario, un dittatore ubbidiente».⁵⁸

Carducci difende un sistema politico capace di conciliare la rivoluzione e la tradizione, la democrazia e la monarchia, insieme alla «forza e la libertà».⁵⁹ Ormai quindi l'ideale repubblicano non è più l'idea ispi-

⁵⁴ L. FOURNIER-FINOCCHIARO, *Giosuè Carducci costruttore di miti nazionali*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, pp. 39-48.

⁵⁵ Sui rapporti tra Carducci e Crispi cfr. ROBERTO BALZANI, *Fra Crispi e la regina: Carducci senatore*, in G. CARDUCCI, *Discorsi parlamentari*, con un saggio di R. Balzani, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 13-43.

⁵⁶ «La bandiera mia è quella che innalzai, sbarcando con Garibaldi a Marsala: Italia una con Vittorio Emanuele. Coloro che vogliono un'altra bandiera non desiderano l'unità d'Italia. L'ho detto più volte [...] che la monarchia ci unisce e la repubblica ci dividerebbe. Noi unitari innanzi tutto siamo monarchici, e sosterremo la monarchia meglio dei monarchici antichi» (*Atti ufficiali del Parlamento italiano, Camera dei deputati, Discussioni*, 18 novembre 1864, pp. 3839-40).

⁵⁷ Per Umberto Carpi, Carducci è sempre stato fedele al garibaldinismo (CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, in particolare il capitolo *Ragioni del Carducci monarchico*, pp. 241-337).

⁵⁸ EN VII, p. 201.

⁵⁹ SIMON LEVIS SULLAM, «L'Italia forte con la libertà»: itinerari di Carducci politico, in *Le "tre Italie": dalla presa di Roma alla Settimana Rossa (1870-1914)*, a cura di Mario Isnenghi e Simon Levis Sullam, Torino, Utet, 2009, pp. 246-55.

ratrice del poeta, che nel corso degli anni '80, parallelamente alla promozione da parte di Crispi del culto della monarchia, risponde al bisogno di "nazionalizzare" la monarchia tramite discorsi, articoli e nuovi versi.⁶⁰ Carducci prosegue ininterrottamente la sua missione di educatore delle coscienze alla storia nazionale: in particolare, nel 1891, pubblica l'ode *La guerra*, che suscita vive reazioni dei repubblicani e in particolare da parte del deputato socialista Napoleone Colajanni. Colajanni giudica in effetti più grave la "conversione" di Carducci a favore della monarchia di quella di Crispi, poiché la considera come un errore morale commesso dal poeta, mentre Crispi ha semplicemente commesso un errore politico.⁶¹ Carducci gli risponde con l'articolo *Napoleone Colajanni*, in cui ricorda il percorso intellettuale che lo ha portato progressivamente a offrire il suo appoggio alla monarchia:

Io, di educazione e di costume repubblicano (all'antica), per un continuo svolgimento di comparazione storica e politica, mi sentii riattratto e convertito ingenuamente e sinceramente alla monarchia, con sola la quale credo oramai fermamente possa l'Italia mantenersi unita e forte: oltre di che mi professo affezionato devoto alla grande civiltà e umanità di Umberto I.⁶²

Poiché gli ultimi repubblicani hanno abbracciato la causa federalista, Carducci afferma: «In vece io, che voglio l'unità, sto per la monarchia».⁶³

Sarebbe tuttavia esagerato parlare per Carducci di ispirazione poetica "monarchica".⁶⁴ se la "qualità dei tempi" richiede un'alleanza tra la monarchia sabauda e i poeti volenterosi di servire da guida alla nazione italiana, Carducci non considera in realtà la monarchia e la repubblica come due regimi politici rigidi e opposti. La forma del governo è un falso problema: nel contesto italiano, la monarchia sabauda incarna perfettamente il principio laico e mondano del potere auspicato dai repubblicani po-

⁶⁰ Sulla partecipazione collettiva alla "nazionalizzazione" della monarchia sabauda cfr. CATHERINE BRICE, *Monarchie et identité nationale en Italie (1861-1900)*, Paris, Ehes, 2010.

⁶¹ JEAN-YVES FRÉTIGNÉ, *Biographie intellectuelle d'un protagoniste de l'Italie libérale: Napoleone Colajanni (1847-1921). Essai sur la culture politique d'un sociologue et député sicilien à l'âge du positivisme (1860-1903)*, Rome, École française de Rome, 2002, pp. 258-61.

⁶² EN XXV, p. 342.

⁶³ Ivi, p. 344.

⁶⁴ Carducci fu invece tra i promotori del mito della regina Margherita come simbolo femminile della nazione italiana; cfr. L. FOURNIER-FINOCCHIARO, *La reine Marguerite, mère des Italiens*, in *Les Mères de la Patrie. Représentations et constructions d'une figure nationale*, a cura di L. Fournier-Finocchiaro, Caen, Maison de la Recherche en Sciences Humaines, 2006, pp. 189-202.

stunitari.⁶⁵ Contro i partigiani delle ultime cospirazioni repubblicane e gli adepti delle nuove ideologie internazionaliste (socialisti e anarchici) che mettono in pericolo la sicurezza e attaccano dall'interno la logica dello Stato unitario, Carducci è convinto che sia compito dei poeti-vati difendere le conquiste del Risorgimento, in termini di libertà e di giustizia. Così scrive al principe di Napoli, il futuro Vittorio Emanuele III, nella dedica delle sue *Lettere del Risorgimento*:

Oggimai io son fermo a credere che unità non possa stare in Italia senza monarchia: né altra monarchia vuole, o potrebbe tollerare, l'Italia, che quella della Casa Vostra.⁶⁶

Persino dopo l'amara delusione della sconfitta di Adua, Carducci continua a sostenere tutte le iniziative che mirano a rinforzare la «religione civile» dell'unità, come ad esempio la commemorazione del cinquantenario dello Statuto albertino. Non si tratta pertanto per il poeta di alimentare l'ideologia o l'ispirazione poetica monarchica, ma piuttosto di difendere il lealismo alle istituzioni uscite dal quadro rivoluzionario risorgimentale e dai plebisciti di fondazione dello Stato italiano. Umberto Carpi ha sottolineato «l'impossibilità per Carducci di concepire la recente storia italiana, neppure a centralità savoiarda, se non radicandola nella *madre Rivoluzione*», così come Marco Veglia lo ha definito un «conservatore sovversivo», per «l'unità libertaria del pensiero e dell'opera», e Angelo Varni un «giacobino monarchico».⁶⁷

La parabola dell'ispirazione repubblicana di Carducci trova una conclusione nel suo ultimo discorso politico commemorativo, quello dedicato a Felice Cavallotti nel 1898. Davanti ai suoi studenti, il professore celebra lo Statuto come un simbolo unificatore senza equivalenti, grazie al quale la monarchia funge da scudo efficace sia contro il potere della Chiesa, sia contro eventuali rivendicazioni campaniliste. Carducci dichiara che la repubblica può aspettare, mentre la priorità è di difendere lo Stato contro le forze centrifughe che rischiano di far esplodere la nazione:

⁶⁵ SPADOLINI, *Carducci nella storia d'Italia*, p. 352. Sul partito repubblicano, la sua storia e la sua ideologia cfr. MAURIZIO RIDOLFI, *Il partito della Repubblica. La Consociazione repubblicana romagnola e le origini del PRI nell'Italia liberale (1872-1895)*, Milano, Franco Angeli, 1989.

⁶⁶ EN XIX, p. 388.

⁶⁷ CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, p. 330; MARCO VEGLIA, *Carducci "conservatore sovversivo"*, in "Hiram", 3 (2008), pp. 79-88; ANGELO VARNI, *Carducci politico*, in *Carducci e i miti della bellezza*, a cura di Marco A. Bazzocchi, Bologna, Bononia University Press, 2007, p. 170.

Repubblica? Repubblica in Italia vuol dir le repubbliche. E le repubbliche vogliono dire debolezza interna e guerra civile, prepotenza esterna e egemonia.⁶⁸

Il poeta si è convinto che la repubblica sarebbe incapace di federare le diverse regioni e rischierebbe di riportare indietro la penisola nelle sue divisioni prerisorgimentali: si augura così che l'Italia mantenga e coltivi la sua unità, rinunciando momentaneamente al sogno repubblicano.

Quindi, all'opposto di coloro che vorrebbero porre Carducci tra gli avversari della democrazia e tra i promotori di una chiusura oligarchica del potere, ci sembra che in questa dichiarazione si possa invece misurare la permanenza di parole d'ordine "rivoluzionarie" nella mente del poeta: la rivendicazione dell'unità e dell'indivisibilità della nazione, che implica un rigetto delle tentazioni federaliste, senza rinunciare mai all'esercizio diretto della sovranità popolare,⁶⁹ guidata da uomini *éclairés*.

⁶⁸ EN XIX, p. 361.

⁶⁹ Come la Repubblica francese, basata sulla sovranità popolare e proclamata «una e indivisibile» il 25 settembre 1791.

BIBLIOTECHE PERDUTE, ARCHIVI RITROVATI:
LE CARTE DI SEVERINO FERRARI
E IL FONDO ROVERSI MONACO

Carlotta Guidi

Avvicinarsi oggi alla figura di Severino Ferrari implica affrontare almeno due ordini di problemi: il suo essere, quasi sempre, associato a Carducci e quindi inquadrato, molto spesso, in un'ottica di subordinazione al professore quale "ombra vaga" che «dura accanto al poeta come l'ombra presso il corpo»;¹ e una evidente difficoltà di riunire, in un *corpus* unitario, le sue carte.

Chi oggi decidesse di rintracciare i manoscritti di Severino si troverebbe di fronte a vistosi ed ingenti ostacoli. Tanto più ci si addentra nella ricerca, tanto più le strade iniziano a stringersi in un ordito a maglie strette difficilmente districabile. Quello che appare chiaro fin da subito non è tanto la scarsità delle fonti, quanto la loro frammentarietà. Tralasciando le lettere a Carducci, note e pubblicate da tempo,² il materiale restante giace oggi sparpagliato, quasi del tutto inedito, in differenti archivi pubblici. I nuclei principali, rintracciabili oggi, sono: il fondo Morpurgo-Castelnuovo dell'archivio di Casa Carducci, con le let-

¹ RENATO SERRA, *Severino Ferrari*, in *Scritti di Renato Serra*, a cura di Giuseppe De Robertis e Alfredo Grilli, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1938, I, p. 160. Gli studi intorno alla figura e all'opera di Ferrari dimostrano come la critica novecentesca si sia interessata a lui soltanto in tempi recenti con i contributi fondamentali di Giovanni Capecchi, Alberto Brambilla, Simonetta Santucci e Guido Lucchini raccolti nel volume *Severino Ferrari e il sogno della poesia*, a cura di Simonetta Santucci, Bologna, Pàtron, 2003. Un altro importante tassello rimane il volume di FRANCESCO BAUSI, *Il poeta che ragiona tanto bene dei poeti. Critica e arte nell'opera di Severino Ferrari*, Bologna, Clueb, 2006.

² Le lettere di Severino furono pubblicate nel 1933 a cura di Dante Manetti: *Lettere di Severino Ferrari a Giosuè Carducci*, a cura di D. Manetti, Bologna, Zanichelli, 1933; quelle di Carducci all'allievo si trovano in GIOSUÈ CARDUCCI, *Lettere alla famiglia e a Severino Ferrari*, Bologna, Zanichelli, 1913. Gli autografi sono conservati presso CC.

tere di Ferrari all'ex compagno di studi all'Istituto di Studi Superiori di Firenze Guido Biagi,³ il fondo D'Ancona presso la Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa, che conserva l'epistolario con il professore pisano dal 1879 al 1888; infine, le 271 lettere scambiate con gli editori Nicola e Cesare Zanichelli conservate presso la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna, testimonianza degli studi e degli interessi letterari di Ferrari.⁴

A fronte di questi lasciti documentari importanti, esiste tuttavia un altro nucleo di manoscritti, in parte inedito e quasi del tutto inesplorato, oggi custodito presso la biblioteca privata del dott. Mauro Roversi Monaco.⁵ La storia di queste carte comincia a Bologna e passa da Firenze, quando Severino dal 1897 si divideva tra l'insegnamento all'Istituto Superiore di Magistero femminile fiorentino e quello universitario presso la cattedra carducciana. In questa vita da pendolare non mancò di avere, così come fu lui per Carducci, un'allieva prediletta, Stella Cillario,⁶ rimasta erede delle carte, la Cillario le conservò e le custodì fino alla sua morte, avvenuta nel 1951.

³ Per un approfondimento su Guido Biagi, Severino e i loro anni giovanili a Firenze, nonché sulla fondazione della rivista "I Nuovi Goliardi" del 1877, periodico letterario nato in seno all'Istituto di Studi Superiori al quale contribuirono sia Carducci che un giovanissimo Pascoli, si rimanda a: PAOLO MACCARI, *Prove di un'avanguardia timida: i "Nuovi Goliardi" e l'Istituto di Studi Superiori di Firenze*, in *La letteratura italiana degli italiani: rotte confini passaggi*, a cura di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich, Novi Ligure, Città del silenzio, 2012; ID., *Insegnare, imparare e scrivere la letteratura italiana, in L'Istituto di Studi Superiori e la cultura umanistica*, a cura di Adele Dei, 2 voll., Pisa, Pacini, 2016, pp. 443-493; SOLDANI, *Dall'assenza all'eccellenza*, pp. 15-109.

⁴ Le responsive di Guido Biagi sono conservate presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, fondo Guido Biagi; le lettere di D'Ancona a Ferrari sono, invece, andate perdute; cfr. CLAUDIA MASOTTI, *Sull'opera letteraria e storico-filologica di Severino Ferrari*, in "Italianistica", 9.2 (1980), pp. 297-310: 297-98. Oltre a queste, si ricordano le lettere a Giovanni Pascoli pubblicate dalla sorella Maria in *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mondadori, 1961, le dodici indirizzate a Pio Rajna conservate nel fondo Rajna della Biblioteca Marucelliana di Firenze, e le cinque ad Angelo Orvieto conservate nel fondo Orvieto dell'Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» del Gabinetto Scientifico-Letterario G.P. Vieusseux di Firenze. Inoltre, bisogna ricordare l'importante lascito Cillario, custodito in CC, che conserva una cospicua parte della corrispondenza di Severino. Un discorso a parte merita l'epistolario con Giovanni Pascoli che si intreccia con la questione delle «carte Schinetti», un nucleo di documenti pascoliani che risalgono al periodo 1877-1879. Per un approfondimento si rimanda a GUIDO CAPOVILLA, *La formazione di Giovanni Pascoli a Bologna. Documenti e testi*, Bologna, Clueb, I, 1988; PIO SCHINETTI, *Pagine inedite di Giovanni Pascoli*, in "Il Secolo XX", 11.5 (5 maggio 1912).

⁵ Desidero ringraziare il dott. Mauro Roversi Monaco per avermi permesso di accedere alla consultazione del materiale e per la gentilezza e la disponibilità dimostratemi.

⁶ Notizie su Stella Cillario si trovano in VALERIA RONCUZZI ROVERSI MONACO, *Stella Cillario (Bologna, 1877-1951). Spigolature da un archivio familiare*, nel sito <www.storiaememoriadibologna.it>. Stella Cillario era figlia di Luigi Cillario, proprietario della ben nota Bottiglieria Cillario di via Rizzoli a Bologna, luogo assidua-

L'esistenza e la vicenda di questo fondo d'archivio sono stati segnalati per la prima volta da Furio Felcini.⁷

Queste poesie inedite sono tratte dalle carte ferrariane di proprietà degli eredi della prof. Stella Cillario – la famiglia Roversi Monaco di Bologna – [...]. Come è noto, alla sua morte, Ida, la vedova di Severino, lasciò in dono tutte le carte del marito a Stella Cillario, l'allieva prediletta di Ferrari. [...] In precedenza, la vedova del poeta aveva donato alla Biblioteca dell'Archiginnasio i libri del marito, e qualche anno prima della morte, alla Biblioteca Carducci aveva fatto dono di parte del materiale riguardante il commento del Petrarca. Stella Cillario, a sua volta, nel maggio del 1951, donava alla Biblioteca di Casa Carducci un'importante parte delle carte del Ferrari [...]. Ma un'altra cospicua parte delle carte ferrariane si trova nella biblioteca privata della famiglia dell'avv. Fabio Roversi Monaco, nipote di Stella Cillario.⁸

Un lascito personale, privato, memoria testamentaria di una vita dedicata allo studio e all'insegnamento, oggi il fondo Roversi Monaco può a ben diritto essere considerato come l'archivio di lavoro di Severino Ferrari.⁹ Al suo interno, si possono individuare almeno due distinti nuclei archivistici: un gruppo di carte appartenenti a Stella Cillario e un fascicolo di documenti di Severino Ferrari.

I manoscritti coprono un arco di tempo piuttosto vasto e sono spesso di non facile datazione: si parte da una lettera del 1868 di Severino alla madre,¹⁰ fino ad arrivare a documenti che toccano i primi

mente frequentato da Carducci, Ferrari e da tutto il cenacolo del professore.

⁷ SEVERINO FERRARI, *Tutte le poesie*, a cura di Furio Felcini, Bologna, Cappelli, 1966.

⁸ Ivi, pp. 573-74.

⁹ La documentazione non risulta, ad oggi, né catalogata né inventariata. Tuttavia un tentativo di ordinamento fu effettuato dall'erede, Stella Cillario: «Rimasta erede delle carte del Maestro, la Cillario se ne prefisse la catalogazione completa. Le riordinò e ne compilò l'elenco dettagliato; ricopiò gli appunti che si sbiadivano e trascrisse le lezioni del Ferrari da lei stenografate. Inoltre, prima di donare alle biblioteche di Casa Pascoli e di Casa Carducci molto del materiale (che ivi esiste come "fondo Cillario"), ne fece copia che tenne per sé. Purtroppo alla sua morte tutto fu rimesso in disordine nel cercare i documenti personali di Casa Cillario; i cartoni furono aperti e mescolati e si è smarrito l'importante elenco» (MASOTTI, *Sull'opera letteraria e storico-filologica di Severino Ferrari*, pp. 300-301, n. 20).

¹⁰ La lettera è del 16 aprile 1868, quando Ferrari frequentava il collegio «Ungarelli» di Bologna. Fu scritta durante due giorni di violento sciopero, il 14 e il 18 aprile, che videro come protagonista attivo l'allora giovane professor Carducci, in prima fila contro la candidatura dell'ex ministro Minghetti: «Amata madre, non puoi credere con qual dispiacere io mi sia partito da tutta la mia famiglia. [...] Appena giunto a Bologna tutto era chiuso (tutto ciò che ti narro è avvenuto in causa delle tasse) non c'era scuola e seppi che la mattina stessa avevano sassato e rotti tutti i vetri dei palazzi e quelli del caffè degli stelloni [...] e alla sera Ceneri adunò il popolo che

anni del Novecento. La quantità e la tipologia della documentazione è la più eterogenea possibile: autografi carducciani e pascoliani, cartoline, fotografie, scartafacci delle poesie ferrariane, lettere, articoli estratti da riviste, appunti di lezioni universitarie, oggetti personali e tutte le certificazioni universitarie rilasciate dall'Istituto di Studi Superiori attestanti la carriera di Ferrari studente prima e professore poi. Infine, una ciocca integra di capelli, racchiusa in un involucro di plastica, appartenuta a Giosuè Carducci e accompagnata da un biglietto («Ciocca di capelli di Giosuè Carducci tagliati dal suo barbiere il 1 Luglio 1904»), chiude il quadro d'insieme di un archivio che sente forte la presenza del poeta maremmano.

Le assenze e le lacune, che rispecchiano la storia frammentaria delle carte ferrariane, si giustificano anche alla luce della vicenda legata alla biblioteca personale del poeta, andata perduta intorno agli anni '40 del '900:

La biblioteca privata di Severino Ferrari è andata perduta nel 1940, probabilmente affondata sul molo di Massaua mentre compiva il viaggio dall'Italia a Addis Abeba ove avrebbe dovuto costituire la prima pietra per la costruzione di un impero culturale italiano in suolo africano.¹¹

L'elenco di consistenza redatto vuole essere un primo strumento di supporto, sebbene limitato, per divulgare una memoria da ritrovare e preservare, approfondire e custodire; per aggiungere un piccolo tassello alla nostra storia letteraria e per non smettere di ricercare, tra le pieghe del nostro passato, le ragioni del nostro presente e futuro.

veniva a dire se volevamo la rivoluzione e la repubblica, il popolo disse sì e voleva farla subito. Ceneri disse di no che la rivoluzione avea a farsi più tardi se non calavano le tasse, imperocché la Francia invece di aiutarci ci darebbe addosso. Il popolo accettò. Io ti prego che appena comincerà la rivoluzione (che è quasi certo) di venirmi a prendere» (Fondo Roversi Monaco).

¹¹ MASOTTI, *Sull'opera letteraria e storico-filologica di Severino Ferrari*, p. 299. Masotti precisa poi: «Abbiamo raccolto tutto questo dalla viva voce della signora Laura Roversi Monaco di Bologna, moglie dell'avvocato Roversi Monaco, erede dell'intera biblioteca ferrariana. [...] A lui, dunque, Mussolini, intorno agli anni 1938-1940 affidò l'importante compito di ricostruzione culturale. Ritroviamo, infatti, l'annuncio trionfale della donazione della biblioteca ferrariana alla città di Addis Abeba in EUGENIO GIOVANETTI, *Un dono italiano ad Addis Abeba. La biblioteca di Biancofiore*, in "Giornale d'Italia", 9 marzo 1938. Nulla, come si è detto, arrivò a destinazione» (*ibidem*).

Le carte di Severino Ferrari e il fondo Roversi Monaco

Le carte Stella Cillario

Lettere e cartoline

1. Cartolina di Giovanni Pascoli inviata a Stella Cillario da Castelvechio di Barga. s.d.
2. Cartolina di Stella Cillario inviata alla nipote Laura Roversi Monaco datata 1950.
3. Numerose lettere di Giuseppe Albini a Stella Cillario.
4. Trascrizione di Stella Cillario di una lettera di Maria Pascoli datata 14 agosto 1925 per la morte di Ida Ferrari.
5. Lettere, non originali ma trascritte da Stella Cillario, di Severino Ferrari inviate alla Cillario dal 1897 al 1902.
6. Una lettera di Ida Gini a Stella Cillario datata 26 febbraio 1903.

Manoscritti

1. Quaderno di appunti di Stella Cillario, datato 1916, contenente poesie di vari e preghiere.
2. Quaderno di poesie italiane e francesi risalente alla fine dell'Ottocento.
3. Un fascicolo intitolato *Versi di Severino Ferrari inediti o rari. Voci velate o scherzose di amore e di poesia*. Al suo interno si conservano numerose poesie di Severino Ferrari, tutte trascritte da Stella Cillario e talvolta accompagnate dall'originale autografo.
4. Quaderno di appunti di lezioni su Boccaccio scritti da Stella Cillario.

Stampe e riviste

1. Tesi di laurea di Gemma Mazzi dell'Università di Urbino, Facoltà di Magistero, recante il titolo *Esame di un manipolo di lettere inedite di Severino Ferrari, a.a. 1956-1957*. La dissertazione analizza nel dettaglio numerose lettere di Ferrari indirizzate all'allieva Stella.
2. Fascicolo di poesie dattiloscritte, intitolato *Versi improvvisati per noi da Severino Ferrari 1901-1902*.

Le carte Severino Ferrari

Lettere e cartoline

1. Gruppo di lettere che comprende: una lettera di Severino alla madre datata 16 aprile 1868; una lettera del padre a Severino datata 26 marzo 1886; una lettera della madre a Severino Ferrari; 4 lettere di Severino a Ida Gini.
2. Stralcio di lettera dattiloscritta di Guido Biagi a Severino, s.d.
3. Due cartoline di Ubaldo Pasqui a Severino Ferrari datate 1895.

4. Telegramma del 1887 del fratello Isidoro Ferrari a Severino.
5. Cartolina di Benedetto Croce a Severino, data poco leggibile, forse 1891.
6. Cartolina di Michele Barbi datata 9 ottobre 1900.
7. Cartolina di Severino alla contessa Angela Monaco datata 1901.
8. Cartolina postale di Luigi Gentile a Severino datata marzo 1887.

Manoscritti

1. Poesie di Severino Ferrari autografe dedicate a Stella Cillario datate 1900-1903.
2. Folto gruppo di poesie autografe di Severino Ferrari, talvolta incompiute, in foglietti vari.
3. Manoscritto del volume *Bordatini* e della poesia *Alberino* con correzioni autografe di Giosuè Carducci.
4. Poesia *Domodossola* autografa datata luglio 1896.
5. Poesia autografa *Per un martire. Visione*.
6. Gruppo di poesie autografe di Severino.
7. Due poesie autografe di Severino dedicate a Italo del Pagnone datate agosto 1900-ottobre 1901.

Stampe

1. *Bordatini*, 1885, con correzioni di mano di Carducci.
2. Quattro copie del volume di sonetti *Maggio*, di cui una con correzioni autografe di Carducci.
3. Due edizioni del volume *Primavera fiorentina*: la prima è una bozza di stampa con correzioni sia di Severino che di Carducci; la seconda presenta una dedica di Severino a Stella Cillario e, all'interno, alcuni manoscritti delle poesie.
4. Edizione del 1936 del secondo libro dei *Bordatini*.
5. Volume primo della *Biblioteca di letteratura italiana*, Firenze 1882.
6. Bozza di stampa dell'edizione delle *Prose* di Giovanni Della Casa curata da Severino. Presenta correzioni autografe di Carducci e la data 25 novembre 1899.
7. Edizione del 1892 di *Myrica* di Giovanni Pascoli con dedica a Severino Ferrari.
8. *Il canto III del Purgatorio letto da Severino nella Sala di Dante in Orsanmichele* (Firenze, 1901).
9. Stampa dell'ode *La Chiesa di Polenta*, Bologna 1897, con dedica di Carducci a Severino.
10. Tutti i certificati universitari rilasciati dall'Istituto di Studi Superiori di Firenze relativi alla carriera accademica di Severino.

Riviste e opuscoli

1. Sette numeri della rivista "Il Bibliofilo".
2. Una copia della rivista "Nuova Antologia" del 1886 con correzioni di Carducci.
3. Numerosi articoli tratti da vari periodici, riguardanti Carducci.
4. Serie di opuscoli letterari di vario genere.
5. Rivista "Flegrea", anno I, vol. II, Napoli, 1899, con dedica di Severino a Stella Cillario.
6. Un estratto dal "Giornale storico della letteratura italiana" con un articolo di Carducci.
7. Articolo di Orazio Bacci per la morte di Severino, da "La Nazione" del 25 dicembre 1905.

Appunti di lezioni e di studi

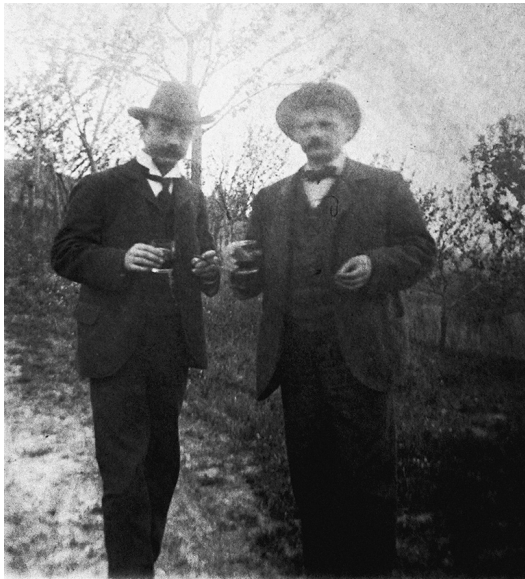
1. Quaderno di appunti delle lezioni universitarie di Domenico Comparetti datato maggio 1882.
2. Trascrizione di un manoscritto di Arezzo del XIV sec.
3. Gruppo di appunti di varie lezioni e di studi.
4. Trascrizione di numerose lettere del Chiabrera.
5. Appunti di lezioni di Giosuè Carducci sulle odi di Giuseppe Parini, su Cavalcanti, Foscolo e Heine.
6. Appunti di lezioni universitarie tenute a Bologna su Dante.
7. Serie di appunti su Dante, Chiabrera, San Francesco, Tasso.

Fotografie

Fotografie appartenenti ad anni giovanili e maturi della vita di Severino e di Stella Cillario che ritraggono: la madre di Severino, Giuseppina Sarti; Severino, Stella Cillario, Giovanni Pascoli; due di Severino Ferrari con Alfredo Straccali (Pagnone 1900); una di Severino con la moglie, Ida Gini; una con Stella Cillario, una di Carducci e una dei cinque goliardi fiorentini.



In alto da sinistra: Severino Ferrari, Alfredo Straccali, Giovanni Marradi, Luigi Gentile e, a sedere, Guido Biagi (Fondo Roversi Monaco).



Alfredo Straccali e Severino Ferrari ritratti in un momento conviviale (Fondo Roversi Monaco).



Da sinistra: Severino Ferrari, Giosuè Carducci e la moglie di Severino, Ida Gini,
«Ricordo del 2 Giugno 1900. Al Pagnone, villa Cillario.» (Fondo Roversi Monaco)

R. ISTITUTO DI STUDI SUPERIORI PRATICI E DI PERFEZIONAMENTO

SEZIONE DI FILOSOFIA E FILOLOGIA



Anno 1874

N. 1531

Certificasi dal sottoscritto Segretario, che il Sig. Severino di Luigi Ferrari di S. Pietro Cape Vinne (Prov. di Bologna), dopo aver fatto, nel 1874-75, nella R. Università di Bologna, il primo anno del corso per la Laurea in Filosofia, per l'anno scolastico 1875-76 si iscrisse presso questa Sezione dell'Istituto al 2° anno, e nei giorni qui sotto indicati sostenne i relativi esami per passare al 3° anno, riportando i seguenti risultati:

Data	Materia	Punti riportati su 50
9 luglio 1876	Filosofia (orale) 3° (scritto)	Venticinque (50) più add. ventiquattro (24)
5 3°	Storia della Filosofia	Ventotto (58)
7 3°	Letteratura latina (orale)	Ventiquattro (24)
	3° (scritto)	Dieciannove (19)
10. 3°	Lingua greca (orale)	Dieciannove (19)
	3° (scritto)	Dieciotto (18)
11. Novembre 1876	Storia	Ventidue (22)
13. 3°	Letteratura greca	Ventidue (22)

Fuence - Dalla Segreteria del R. Istituto di Studi Superiori - li 3. Dicembre 1879

Il Presidente
P. N. Mari



Il Segretario

J. Rossi

Certificato rilasciato dal Regio Istituto di Studi Superiori di Firenze riguardante gli esami finali sostenuti da Severino Ferrari nell'anno accademico 1875-1876 per il passaggio al terzo anno del corso in filosofia (Fondo Roversi Monaco).

Anno 1877-78

N. 1356



R. ISTITUTO DI STUDI SUPERIORI
PRATICI E DI PERFEZIONAMENTO
IN FIRENZE.



SEZIONE DI FILOSOFIA E FILOLOGIA.

Certificasi dal sottoscritto Segretario che il Signor **Severino Ferrari**
figlio di Luigi nato a Pietra Lupa Fiume Provincia di Bologna
iscritto per ~~1877-78~~ anni scolastici 1876-77 e 1877-78 al corso filosofico
presso questa Sezione, nei sotto notati giorni sostenne i suoi Esami speciali
e riportò i seguenti risultati.

DATA.	MATERIE DEGLI ESAMI.	PUNTI RIPORTATI SOPRA 20 nove
4 Luglio 1877	Storia della Filosofia	Cinque (5)
6 detto "	Filosofia morale	Sei (6) <i>Sei voti legali</i>
9 detto "	Letteratura italiana	(orale) Sei (6) <i>detti</i>
	Detta	(scritto) Sei (6) <i>detti</i>
14 detto "	Letteratura greca	(orale) Quattro (4)
	Detta	(scritto) Tre (3)
1 ^a Luglio 1878	Filosofia	Nove (9) <i>Sei voti assoluti</i>
3 detto "	Segni antica	Sei (6) <i>Sei voti legali</i>
5 detto "	Fisiologia.	Sei (6) <i>detti</i>

FIRENZE, li

14 Luglio 1878.

V° II Presidente

P. Viani



Il Segretario

P. Ratti

Certificato rilasciato dal Regio Istituto di Studi Superiori di Firenze riguardante gli esami speciali sostenuti da Severino Ferrari nell'anno accademico 1877-1878 (Fondo Roversi Monaco).

UN MAGISTERO CONTRASTATO: CARDUCCI E IL SOCIALISMO

Alessandro Mercì

Ripercorrere i rapporti tra Carducci e il socialismo italiano degli albori vuol dire analizzare le ragioni di un progressivo allontanamento, costellato di incomprensioni, accapigliature, polemiche, scontri, talvolta così violenti da trascendere il piano verbale per approdare a quello fisico;¹ vuole dire seguire le fasi di una lenta e sofferta separazione che non si è tuttavia tradotta mai in un divorzio definitivo e che ha lasciato spazio, anche dopo le tempeste, ad attestazioni di stima, a pubblici riconoscimenti e a sincere dimostrazioni di affetto, soprattutto da parte degli esponenti socialisti, che erano stati quasi tutti giovani di stretta osservanza carducciana.

Non bisogna infatti dimenticare che Andrea Costa, Leonida Bissolati, Filippo Turati, Achille Loria² ed Enrico Ferri erano stati tutti studenti all'Università di Bologna negli anni '70 e avevano approfittato di ogni momento libero dagli impegni della Facoltà di giurisprudenza a cui erano iscritti per accorrere alle lezioni di Carducci come liberi uditori.³ L'impressione che ne avevano ricavato era stata profonda e desti-

¹ Il riferimento ovviamente è alla contestazione universitaria del 1891, che il poeta bollò come «tumultus infimus» (O XII, pp. 505-509).

² Loria fu anche autore di un breve articolo carducciano, *Il Carducci a Madesimo nel 1890*, che si può leggere nella *Miscellanea carducciana*, a cura di Cesare Lombroso, Bologna, Zanichelli, 1911, pp. 271-77.

³ Per una curiosa coincidenza gli ultimi quattro si laurearono contemporaneamente, e con lode, l'11 luglio 1877. Turati e Bissolati frequentarono però a Bologna solo gli ultimi due anni della Facoltà di giurisprudenza, essendosi trasferiti dall'ateneo di Pavia nel 1875. Costa invece non poté mai laurearsi, perché gli venne rifiutata la borsa di studio. Per le aule dell'Ateneo bolognese passarono poi molti altri esponenti o simpatizzanti del socialismo, da Camillo Prampolini a Genunzio Bentini, a Ugo Bubani, a Umberto Brunelli, ad Alessandro Balducci. All'elenco merita di essere aggiunto anche l'anarchico siciliano Paolo Schicchi, autore dell'attentato al consolato spagnolo di Genova nel 1892, che frequentò le lezioni carducciane nel 1886, riportandone una forte impressione.

nata a durare nel tempo: erano gli anni in cui Enotrio scagliava i suoi *Giambi* feroci contro la Chiesa e i moderati, collaborava con tutti i giornali e i giornaletti d'opposizione (dall'«Amico del Popolo» al «Lavoro», alla «Voce del Popolo», al «Matto», alla «Ragione», al «Popolo», all'«Alleanza», all'«Almanacco repubblicano»), si impegnava nella Lega per l'istruzione del popolo⁴ e militava attivamente nelle fila del partito repubblicano. In lui vedevano un maestro, una guida, l'interprete privilegiato delle loro aspirazioni alla giustizia e all'uguaglianza.⁵ Erano d'altra parte ancora ben impresse nella memoria di tutti la sospensione di Carducci dall'insegnamento nel 1867 per aver brindato a Mazzini e alla Repubblica romana, o le sue poesie incendiarie affisse come manifesti per le strade di Bologna.⁶ Più che dal professore e dal filologo erano attratti dal poeta civile, dal cantore di Satana, come dimostra la testimonianza di Gaetano Darchini relativa ad Andrea Costa:

Dopo un anno di università a Bologna mi torna a casa più ribelle di prima e comincia a parlarmi di un certo Carducci, suo professore di letteratura, e poi, come una fanfara mi fa tuonare nell'orecchio l'*Inno a*

⁴ Nel 1873, commosso dalla tenacia e dalla serietà di quegli studenti lavoratori, tenne anche un importante discorso in loro onore, in cui affermò che «l'avvenimento della plebe è una necessità storica» e che «l'opera del promuovere e diffondere la istruzione del popolo [...] è un bisogno del nostro organismo sociale» (*Alla Lega per l'istruzione del popolo*, EN XXV, pp. 49 ss.): si tratta di frasi che devono aver colpito i giovani socialisti e che potevano essere da questi sottoscritte.

⁵ Il più sensibile a tale magistero fu indubbiamente Leonida Bissolati, come riconosce ANGELO ARA nella voce del *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, X, 1968, pp. 694-701: «Per quanto al di fuori dell'ambito specifico dei suoi studi, il B. riconobbe però in Carducci il suo vero maestro. Autore egli stesso di poesie di impronta carducciana e di un saggio dedicato all'opera di Carducci, il B. vide nel poeta soprattutto un esempio di idealità sociali e di valori morali, e ne fece la guida del suo giovanile repubblicanesimo» (p. 694). Il magistero carducciano ebbe però un'influenza profonda su tutti i giovani: «Il poeta doveva anzi apparire a quei giovani, che a Bologna rappresentavano i vari gruppi nei quali era accesa la ribellione all'egemonia moderata [...], il tipo ideale di uomo in cui era coesione mirabile di tutti i valori da essi intesi: arte, passione politica, rettitudine morale e civile, lotta antireligiosa condotta nel nome della ragione» (LUIGI CORTESI, *Introduzione*, in *Turati giovane: scapigliatura, positivismo, marxismo*, Milano, Avanti, 1962, p. 8). Sul carduccianesimo di Bissolati ha pagine interessanti anche UMBERTO CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, pp. 271 e 279-80.

⁶ L'ode *Nel vigesimo anniversario dell'VIII Agosto MDCCCXLVIII*, ad esempio, fu sequestrata per decisione del prefetto e poté esser ripubblicata solo in versione censurata. Negli anni '60 Carducci era arrivato persino a invocare la rivoluzione sociale, come testimonia una celebre missiva a Diego Mazzone del 4 febbraio 1862: «La rivoluzione mugge nell'aere, vasta, densa, terribile: scoppierà su tutta l'Europa. [...] Questo è certo: studia bene la storia contemporanea, e vedrai che non può avere altro che questo esito, e la rivoluzione sarà nazionale, politica, sociale. Sociale, a dispetto di chi non la vuole» (L III, p. 27). Carducci era d'altra parte convinto, come confesserà a Lidia in una lettera del 23 settembre 1876, che la «rea società borghese fosse una *exploitation* del forte (in qualunque modo) a carico del debole» (L X, p. 234).

Satana. A dire il vero lui ci capiva poco, e io un po' meno; ma che importa? Così in confuso, tutti e due si capiva che trattavasi del diavolo, e per noi allora ce n'era d'avanzo.⁷

Carducci era il poeta della gioventù ribelle, che dalla Romagna, dalle Marche, dalla Lombardia, dal Veneto affluiva a Bologna per assistere alle sue lezioni; era considerato un punto di riferimento; era circondato da stima e affetto. Sentimenti che lo scrittore ricambiava, guardando ai giovani con fiducia e incoraggiandoli, come testimonia una lettera a Ferdinando Cristiani del 1872:

Gl'Internazionali, se sanno fare, piglieranno piede; e a me po' poi non pare un gran male. Anzi gli Internazionali a me non fanno che carezze e grandi rispetti, e mi cercano arbitro, e mi vogliono bene; e io vo' bene a loro, perché, levati due o tre, son bravissima gente.⁸

Non stupisce allora che, quando alcuni di questi giovani, guidati da Arcangelo Ghisleri, decisero nel novembre 1875 di fondare una rivista (il mitico "Preludio" di Cremona) per «ricostituire l'etica sociale, discutere e determinare [...] il nuovo programma del periodo storico che si andava inaugurando»,⁹ guardassero a Carducci come a un interlocutore privilegiato e decidessero di inaugurare la pubblicazione proprio col suo nome. Nel primo numero apparvero infatti due contributi espressamente dedicati al poeta maremmano: lo studio *Della poesia carducciana*, firmato da un Leonida Bissolati appena diciottenne e recante in epigrafe i famosi versi «Il petto m'accesero nei lor severi ardori / ultime dee superstiti Giustizia e Libertà»,¹⁰ e il saggio *Del principio critico del Carducci*, opera di

⁷ La citazione, tratta dal manoscritto autobiografico conservato nella Biblioteca comunale di Imola, si legge in FURIO BACCHINI, *Un laico dell'Ottocento. Andrea Costa: libero muratore, libero pensatore, socialista libertario*, Imola, La Mandragora, 2001, pp. 41-42.

⁸ L VII, p. 160. Gli Internazionalisti parevano in quel momento a Carducci la parte più viva del partito repubblicano, che stava attraversando una fase di crisi, come testimonia il quadro sconsolante delineato dal poeta nella stessa lettera: «C'è bisogno di una gran ricostituzione del partito. Qui in Bologna non c'è più nulla. Nota bene, di uomini conosciuti che pigliano un po' parte alle faccende non ci son più che io. [...] Mazzini è morto. Saffi è un gran brav'uomo e un gran galantuomo, ma non è lui: fra sei mesi o fra un anno non so più cosa sarà la Romagna». Per questo suo impegno pubblico Carducci venne salutato, proprio nel 1872, da Felice Camerini come «il tipo dello scrittore, quale lo richiede la democrazia razionalista e socialista» ("La Plebe", 7 agosto 1872).

⁹ Il programma della rivista, da cui è tratta la citazione, si legge nel primo numero della stessa, uscito il 15 novembre 1875, ed è riportato integralmente in ALDO SPALLICCI, *L'accapigliatura Ghisleri-Carducci e le origini del "Cuore" deamicisiano*, Torino, Impronta, 1956, pp. 14-16.

¹⁰ I versi, tratti dalla *Ripresa* (P, p. 447), ispirarono, come noto, il nome del movimento politico antifascista fondato nel 1929 a Parigi da Carlo Rosselli. Il binomio

Cesare d'Arco, pseudonimo dietro cui si celava il padovano Andrea Cantalupi. L'articolo di Bissolati, pienamente elogiativo,¹¹ salutava entusiasticamente in Carducci «il poeta della nuova generazione»,¹² celebrandolo come cantore pagano della libertà e del popolo – non a caso le liriche più ammirate erano l'inno *A Satana*, «la stupenda canzone intitolata *Il congedo*» e *Carnevale*, definita con qualche esagerazione «la più bella [...] delle poesie del Carducci» –; il giovane socialista ringraziava quindi sentitamente lo scrittore per aver anteposto sempre la giustizia e la coscienza ai valori puramente artistici («Egli è pervenuto a formarsi la propria coscienza solo attraverso la lotta e la negazione: in lui l'artista si è in parte sacrificato all'uomo») e concludeva profetizzando l'immortalità per il poeta, il cui cuore batteva all'unisono con quello dei giovani di cui il critico si faceva portavoce:

Egli vivrà nella storia letteraria perché noi giovani, superiori al misticismo con cui l'Alardi male tenta di supplire a debolezza di fantasia, nauseati dell'indifferenza per ogni contenuto che l'arte non scusa del Prati, sentiamo in quelle lotte e in quelle negazioni affermarsi la nostra coscienza.¹³

Al panegirico di Bissolati faceva da contraltare l'intervento di Cantalupi, destinato a proseguire nei due numeri successivi: un intervento in cui le lodi erano accompagnate da numerose riserve, e in cui l'attività critica del professor Carducci era accusata di partigianeria e di scarsa obiettività. Gli animosi giornalisti spedirono i primi due numeri della rivista al poeta, che li lesse con attenzione e rispose con parole di lode e di incoraggiamento, come dimostra la lettera inviata al direttore il 15 dicembre 1875:

Signor Direttore,
La ringrazio della inviatami Rivista, che mi è cara, come opera di giovani, e tale che promette di voler esser seria. [...] Io ho caro di vedere i giovani appassionarsi e arrabbiarsi ancora per qualche cosa d'ideale.¹⁴

ritorna anche in conclusione dell'ode *A Vittore Hugo*: «Canta al mondo aspettante, Giustizia e Libertà» (ivi, p. 716).

¹¹ Emblematiche le parole di apertura: «Al Carducci, che non ha bisogno di essere lodato e non ha timore di essere biasimato da noi, non potrà sgradire questa prova di un'ammirazione che, anche a rischio di sembrare temeraria, vuol farsi coscienziosa» (LEONIDA BISSOLATI, *Scritti giovanili*, Milano, Treves, 1921, pp. 21 ss.).

¹² «Egli è quindi il poeta della nuova generazione che ritrova il proprio diritto nella propria coscienza e nell'adempimento di esso lo scopo della vita» (ivi, p. 35). Poco prima si legge anche: «egli apre l'arte della nuova generazione» (p. 27).

¹³ Ivi, pp. 35-36.

¹⁴ La missiva si legge in *O VII*, pp. 414-16. Il poeta però non la voleva pubblica-

Se il plauso era pieno per l'iniziativa editoriale, come per l'articolo di Bissolati («sono contento che il sig. Leonida Bissolati abbia capito e reso così bene lo svolgimento e il procedimento della mia opera d'arte»),¹⁵ altrettanto non si può dire per lo scritto di Cantalupi, contro cui Carducci non esitò a usare le sue armi polemiche,¹⁶ provocando a sua volta la risposta piccata del giovane critico. Non vale la pena dilungarsi sull'accapigliatura, sulla quale ha già scritto pagine definitive Aldo Spallicci,¹⁷ ciò che qui preme sottolineare è come all'altezza del 1875 Carducci sostenesse pienamente l'iniziativa dei giovani repubblicani pronti a divenire socialisti,¹⁸ tanto da inviare al periodico in anteprima il *Preludio delle Odi barbare*¹⁹ e la lirica *I due titani*, poi confluita nelle *Rime nuove*, e come i giovani redattori e collaboratori della rivista ricambiassero l'affetto del poeta con articoli elogiativi e recensioni dichiaratamente apologetiche. Tra i sostenitori più accesi si segnalò ancora una volta Leonida Bissolati, che nel 1876 pubblicò una notevole recensione ai *Bozzetti critici e discorsi letterari di Giosuè Carducci*²⁰ e un saggio di chiara impronta carducciana sul *Realismo in arte*,²¹ a cui fece seguire l'anno successivo una recensione entusiastica delle *Odi barbare*²² e la stroncatura di un opuscolo anticarducciano stampato a Palermo da un tale Enrico Onufrio.²³

Le iniziali simpatie carducciane per i giovani internazionalisti sono confermate anche dalla testimonianza resa dal poeta il 24 aprile 1876,

ta, come scrisse più tardi a Ghisleri in una lettera polemica del 3 dicembre 1878 (*L* XXII, p. 152).

¹⁵ *O* VII, p. 414.

¹⁶ «Il sig. Cesare d'Arco poi è un bell'originale. Dice che io sovrappongo e impongo i miei principi politici alla critica della genesi e del processo della letteratura nazionale, ed è invece lui che s'arrabbia che io non sia ghibellino, fridericiano, dantesco, unitario, imperialista, cesarista com'è lui» (*O* VII, p. 414).

¹⁷ SPALLICCI, *L'accapigliatura*, pp. 16-30.

¹⁸ Non si dimentichi che la costituzione della Federazione italiana della Internazionale avvenne a Rimini nell'agosto 1872.

¹⁹ Apparve nel fascicolo del 1° ottobre 1876.

²⁰ «Il Preludio», 1° settembre 1876.

²¹ *Ivi*, 15 aprile 1876.

²² *Ivi*, 20 agosto 1877. Bissolati coglie con grande acume e tempestività la segreta malinconia che percorre l'ultima produzione carducciana, vedendo in essa la nota distintiva della nuova raccolta: «Questa tristezza che ad ora ad ora lampeggia profonda ma vigorosa fra il sorriso del canto pagano, è uno dei caratteri delle ultime poesie del Carducci [...]. Ci è tutta la profonda tristezza di una aspirazione insoddisfatta, di un ideale non raggiunto e che si perde la speranza di raggiungere. Non sono le forze stanche, è il desiderio. Il sogno si appalesa sogno, e il sentimento stesso se ne avvede» (BISSOLATI, *Scritti giovanili*, pp. 73-78).

²³ «Il Preludio», 15 settembre 1877. L'opuscolo in questione è ENRICO ONUFRIO, *Barbarie*, Palermo, Gaudiano, 1877.

su richiesta dell'avvocato Giuseppe Ceneri, nel discusso processo che vedeva come principale imputato Andrea Costa,²⁴ arrestato il 5 agosto 1874 e scarcerato solo il 17 giugno 1876 in seguito all'assoluzione; testimonianza in cui Carducci affermò con parole estremamente forti: «Credo che nessuno possa disconoscere la necessità del movimento sociale nell'epoca nostra. Questo ebbe principio col movimento politico, e credo che germi per la società avvenire ve ne siano anche nell'Internazionale».²⁵ Tale testimonianza non fu l'unica resa dal poeta, che tre anni più tardi intervenne in tribunale a difesa di un altro allievo turbolento, Giovanni Pascoli, imputato di grida sediziose e di oltraggio, «per deporre sulle qualità morali dell'imputato e sulla sua incapacità a delinquere sul genere di fatti a lui attribuiti».²⁶ La difesa non significava naturalmente piena approvazione, come si evince dall'apostrofe «Ma non ti vergogni?» rivolta a Pascoli il giorno stesso della scarcerazione,²⁷ perché sull'internazionalismo insurrezionalista Carducci iniziava a nutrire profonde riserve, che non tarderà a mostrare anche in pubblico. Il socialismo infatti negava la patria e sembrava al poeta minare quella unità nazionale che ai suoi occhi era il supremo dei valori.²⁸

²⁴ Una bella narrazione della testimonianza rilasciata da Carducci e della impressione che fece si legge in LILLA LIPPARINI, *Andrea Costa rivoluzionario*, Milano, Longanesi, 1977, pp. 80 ss. I due avevano avuto già in precedenza uno scambio epistolare: Costa infatti aveva scritto a Carducci per ringraziarlo dell'epigrafe composta su richiesta dell'Associazione Internazionale dei Lavoratori di Rimini per Francesco Piccinini, ucciso nel 1872 da due ex-compagni di fede mazziniana. Curioso che in conclusione di tale epigrafe si trovi una delle primissime attestazioni del termine 'compagno' nell'accezione che avrà poi nel linguaggio anarchico e socialista: «I fratelli, i compagni, gli amici / questa memoria posero / segno d'amore e dovere / e d'infanzia / alli assassini, traditori, vigliacchi». Sull'epigrafe cfr. FRANCESCO BENOZZO, *Carducci*, Roma, Salerno, 2015, p. 68. Per quanto riguarda i rapporti tra Carducci e Costa è interessante che la relazione di un agente segreto incaricato di sorvegliare il Romagnolo riporti che questi, ancora nel 1880, «vedeva il professore Carducci ogni giorno» (PIERO BRUNELLO, *Storie di anarchici e di spie. Polizia e politica nell'Italia liberale*, Roma, Donzelli, 2009, p. 116).

²⁵ La testimonianza è riportata da BENOZZO, *Carducci*, p. 70.

²⁶ Archivio di Stato di Bologna, Tribunale di Bologna, Fascicoli processuali, n. 3021/1879. Carducci aveva anche fatto pubblicare un trafiletto sulla "Patria" del 10 settembre 1879 a sostegno del suo allievo, in cui scriveva: «Conoscendo l'ingegno, il cuore e il carattere di questo veramente egregio giovane, facciamo voti perché gli sia presto resa la libertà».

²⁷ La frase è riportata da diversi biografi e si legge anche nel recente *Il giovane Pascoli attraverso le ombre della giovinezza. Catalogo della mostra documentaria, Museo Casa Pascoli, 22 ottobre 2006-22 gennaio 2007*, a cura di Rosita Boschetti, San Mauro Pascoli, Comune di San Mauro Pascoli-Museo Casa Pascoli, 2007, p. 34. Sui rapporti tra Carducci e Pascoli in relazione alle idee politiche cfr. il bel saggio di MASSIMO GIANANTE, *Il maestro e l'allievo: Carducci e Pascoli di fronte al socialismo*, in "Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le province di Romagna", 63 (2013), pp. 3-10.

²⁸ Lo riconoscevano, tra gli altri, Benedetto Croce («Quello che infiammava il suo sentimento, quello che egli costantemente voleva, era la grandezza d'Italia»);

Ad allontanare il poeta dai giovani che lo avevano fino a quel momento salutato come maestro fu dapprima la pubblicazione del *Canto dell'amore* (1877), con il quale il poeta si congedava in qualche misura dalla stagione giambica e dismetteva definitivamente i panni di Enotrio Romano. La lirica aveva destato scalpore e polemiche²⁹ e aveva spinto il giovane poeta milanese Ferdinando Fontana a comporre in risposta un *Canto dell'odio*, che era stato giudicato assai malamente dalla critica, in particolare da Rodolfo Renier;³⁰ in sua difesa intervenne però sul "Preludio" Filippo Turati, con un articolo di grande importanza per il nostro tema. Il futuro *leader* del Partito socialista vi affermava di essere stato fino a quel momento «entusiasta di Carducci», di aver «passato co' suoi versi le ore più belle della sua adolescenza» e di reputarlo «se non il poeta più grande e neppure il poeta più poeta, certo il poeta più *significante* del secolo»;³¹ si sentiva però obbligato a prendere le distanze da lui:

Voi rinunciate alla vostra personalità politica: voi abdicare come poeta civile: voi domandate come tale la vostra giubilazione. E sia, l'avete ben meritata. Ma [...] noi ci separiamo da voi. [...] Voi ci avete insegnato ad amare la patria ed a chiamarla vile. Se noi proseguiamo il vostro carme, invano ci opporrete il *Canto dell'amore*.³²

Turati esaminava quindi rapidamente la produzione carducciana per riconoscerne una progressiva decadenza, resa evidente dalla nuova lirica, e ribadiva il distacco tra il poeta e la nuova generazione:

Era prevedibile, era naturale: la musa rovente di Carducci *doveva* esaurirsi. L'evoluzione spontanea del suo genio lo doveva condurre dalle *Decennalia* alle *Nuove Poesie* e, traverso le *Barbare*, al *Canto dell'Amore*. Prima sfrenò fieri versi, imitando: poi fremé per conto suo: indi lasciò di fremere: ed oggi inneggia e benedice. [...]

BENEDETTO CROCE, *Giosuè Carducci, Studio critico*, Bari, Laterza, 1953, p. 45) e Luigi Russo («Per lui monarchia o repubblica erano il falso schermo della sua fede nazionale, erano una mera questione di nominalismo e non di realismo politico: egli in effetti vagheggiò soltanto la grandezza d'Italia»); LUIGI RUSSO, *La fede politica e il nazionalismo letterario del Carducci*, in ID., *Carducci senza retorica*, Roma - Bari, Laterza, 1999, p. 91).

²⁹ Più di una perplessità era stata espressa ad esempio da Achille Bizzone in un articolo sul "Popolo" di Genova (12 gennaio 1878), su cui ha fermato l'attenzione CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, pp. 281-82.

³⁰ Si veda l'articolo del Renier apparso sul "Preludio" del 31 gennaio 1878. L'accusa, peraltro condivisibile, che Renier muoveva al testo di Fontana era di aver sacrificato i valori poetici alle esigenze della polemica e del populismo.

³¹ FILIPPO TURATI, *Bis in idem. A proposito dei "Canti dell'odio e dell'amore"*, in "Il Preludio", 7 febbraio 1878; l'articolo si legge in *Turati giovane*, pp. 91-98.

³² IVI, p. 95.

Ora, o bel *sauro*, o animoso *destrier della canzone*, tu chini il capo e mandì lunghi i nitriti e chiami indarno il cavalier ch'era usato esercitare ne' tuoi fianchi robusti lo sprone d'acciaio della tua fantasia ribelle. Egli s'è involato lungi da te e si è steso tra i fiori ove trova che il mondo è bello, che più bello è il riposo, e che andarne sempre a galoppo stanca orribilmente il petto. Povero corsiero, chi saprà saltarti in arcione?

Ferdinando Fontana accennò a tentarlo: e se lo sforzo gli è ineguale, che importa? *Tentasse juvabit!* Se la sua risposta non vi piace come arte, non la aprite, leggetene il titolo e meditatelo. Quel titolo è una protesta, e val meglio del silenzio.

Ci era un altro poeta capace a dar risposta condegna al murmure blando dell'ultimo canto carducciano: e sarebbe stata la sua una satira mordente, più giusta ma non meno viva di un'altra inviata *A un Heiniano in Italia* [sic]. Questo poeta si chiama *Enotrio Romano* – ma egli stesso ci annuncia oggi la sua morte, egli stesso assiste, come Carlo V, ai suoi funerali.

Ebbene: se Enotrio non può rispondere – se Fontana non sa – ce n'è un altro di poeta, più grande di entrambi, che s'appresta a farlo: questo poeta, s'io non mi inganno, si chiama la gioventù.³³

Non sappiamo se Carducci abbia letto l'articolo; certamente non poteva ignorare che la sua poesia e in genere tutta la sua più recente produzione gli avrebbero alienato buona parte delle simpatie di cui godeva tra la gioventù orbitante intorno a Ghisleri. Questo tuttavia non lo impensierì né lo distolse dalla strada intrapresa, che lo portò solo pochi mesi più tardi a salutare in versi Margherita di Savoia.³⁴ Tale episodio rappresentò, come prevedibile, un nuovo motivo di attrito forte con i giovani internazionalisti, che capirono subito come l'ode non fosse un semplice omaggio galante. Due ulteriori segnali di allontanamento si erano manifestati d'altra parte già all'inizio del 1878, quando Carducci aveva dapprima gentilmente declinato l'invito di Arcangelo Ghisleri a collaborare alla neonata "Rivista repubblicana", affermando di essere troppo impegnato ma facendo capire chiaramente al suo interlocutore che preferiva dedicarsi alla filologia e alla letteratura piuttosto che alla politica militante,³⁵ poi si era rifiutato per gli stessi motivi di tenere

³³ Ivi, pp. 92-93. Sulla polemica cfr. ENRICO BASSI, *Il giovane Turati ed i problemi politici e sociali. Una polemica sul Carducci*, in "La Giustizia", 28 e 30 maggio 1959.

³⁴ Il riferimento è ovviamente all'ode *Alla Regina d'Italia*, stampata in triplice edizione il 20 novembre 1878 in occasione del compleanno di Margherita.

³⁵ «Mio caro signor Ghisleri, potrei dire che non ho tempo utile a collaborare ogni settimana ad un giornale politico. E direi il vero. [...] Che volete voi che io faccia per un giornale politico settimanale che abbia colore scientifico? Non posso nulla. Io sono semplicemente e puramente un ignorante (salvo su la detta filologia e storia letteraria italiana dove conto anch'io qualche cosa). Non potrei né meno impegnarmi

una conferenza su Voltaire, richiestagli dallo stesso Ghisleri.³⁶ Quando a queste delusioni si aggiunse l'amarezza per l'ode *Alla regina* la voce di Ghisleri non poté più tacere, ma trovò sfogo in un articolo di *Impressioni letterarie* apparso sulla "Rivista repubblicana" del 26 novembre 1878, in cui l'autore cercava di evidenziare l'incoerenza carducciana mettendo a confronto la poesia incriminata con la produzione giovanile più petroliera, facendo così «schiaffeggiare Carducci da se medesimo». ³⁷ Ad animare l'articolo era un sentimento misto di sdegno e di amarezza, che non dubitiamo fosse largamente condiviso dai giovani collaboratori della rivista. ³⁸ Vi leggiamo infatti:

Io stupisco, invece, dell'Ode di Giosuè Carducci *Alla Regina d'Italia*. Perché? Perché in Carducci m'ero abituato a veder fuso nello scrittore il cittadino e l'uomo. [...] Quando ieri, su di un giornale moderato, tra un *Te Deum* e un *ricevimento*, vidi annunciata telegraficamente un'ode alla Regina di Giosuè Carducci, proruppi: Impossibile! Egli, il poeta di *Feste ed Oblii*, vorrà egli obliare oggi il suo passato, disertare il posto di sentinella vigile, voltare il tergo alle austere Muse della barricata, fare il sordo alla voce dei miseri, per unirsi al sònito di chi plaude ai potenti? [...] Impossibile!... Ma l'ode è in vendita, si riproduce, si plaude. [...] Quel nuovo carne che un tempo suonava «ai liberi popoli» oggi è invecchiato. L'ira di Enotrio? Roba da ridere! [...] Qui spez-zo la penna e concludo: Giosuè Carducci poteva risparmiarsi di scrivere un'ode mediocre, che è insieme un atto di debolezza. I grandi ingegni che hanno una fama non debbono gittarla in facile ossequio ai piedi del primo splendore che passa.³⁹

per una corrispondenza perché vivo in disparte e da me. Insomma, io non ho interesse alcuno con la vita pubblica. [...] A Lei pare una bella cosa questa Italia? Io per me credo non sia bella; ma, per non amareggiar gli altri, d'ora innanzi mi taccio (salvo, s'intende, in filologia e storia letteraria)» (ad Arcangelo Ghisleri, 14 gennaio 1878, *L XXII*, pp. 141-42).

³⁶ «Mio caro signore, quanto alla conferenza su Voltaire, è impossibile. Prima di tutto, da un pezzo io non amo la folla e le concioni. Tutti i giorni mi sento più misantropo. E poi non son disposto né preparato. [...] È inutile contare su me. Io ho da lavorare troppo» (ad Arcangelo Ghisleri, 28 marzo 1878, *L XXII*, p. 145).

³⁷ L'espressione, dello stesso Ghisleri, si legge in ARCANGELO GHISLERI, *Carducci e la regina*, in "Il Preludio", 17 gennaio 1882.

³⁸ Che Ghisleri parlasse a nome di tutti è dimostrato dalle numerose lettere di approvazione che ricevette, tra cui spiccano quelle di Leonida Bissolati («Bene quelle sferzate al poeta neo-cesareo! Se non lo scrivevi tu l'articolo, lo scrivevo io. Scrivendolo hai fatto opera di cittadino») e di Felice Cavallotti («Felice Cavallotti manda le più vive cordiali congratulazioni all'amico Ghisleri per la sua coraggiosa risposta a Carducci»). Le lettere si leggono in A. GHISLERI, *La scapigliatura democratica. Carteggi di Arcangelo Ghisleri: 1875-1890*, a cura di Pier Carlo Masini, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 43 e 188-89.

³⁹ A. GHISLERI, *Ode alla regina di Giosuè Carducci. Impressioni letterarie*, in "La Rivista repubblicana", 26 novembre 1878; l'articolo è riprodotto in SPALLICCI,

Carducci non poteva certo tacere di fronte all'accusa di diserzione, che doveva toccarlo nel vivo, e lo fece dapprima con una lettera privata allo stesso Ghisleri del 3 dicembre 1878, in cui negava ogni rapporto di amicizia con il suo interlocutore e lo accusava di ignoranza e malafede pregandolo in conclusione di non scrivere altro su di lui,⁴⁰ poi con la prosa *Eterno femminino regale*,⁴¹ a cui Ghisleri rispose con un nuovo articolo polemico, *Carducci e la regina*, pubblicato questa volta sul "Preludio" del 17 gennaio 1882:

Se la mia «impressione» di tre anni fa poteva sembrare audace, oggi, dopo la giustificazione o spiegazione recata a pro dell'*Ode* dal suo poeta, debbo dire: *Pezo el tacon del buso!* Meglio, oh meglio, pel Carducci il silenzio. Oramai di quell'ode il pubblico s'era dimenticato; e troppi meriti letterari e civili raccomandano il nome del poeta alla stima e alla venerazione della democrazia, perché un incidente galante potesse adombrare l'immagine della sua tempra vigorosa. Ma no: forse amici zelantemente pettegoli, o quella morbosa irritabilità personale, di cui vedemmo testé verso il Rapisardi a quali volgarità bizzose abbia potere di trascinarlo, indussero il Carducci a pubblicare anzi tempo quello, ch'ei dice un brano delle «sue Memorie». E non è più soltanto la bellezza o la bontà personale di una *signora*, che per caso è anche regina, a cui egli fa omaggio (come alcuni amici suoi pretesero dimostrare onde non trovarlo in troppo fiero disaccordo co' suoi precedenti); ma è la regalità in quanto regalità, e proprio la maestà, è l'*Eterno femminino regale*. Questa prosa apologetica, anziché scemare, par fatta apposta per accre-

L'accapigliatura, pp. 82-88.

⁴⁰ «Mio caro signore, Bene! Il suo componimento in una quarta ginnasiale potrebbe meritare, in generale, 7 punti per gli sforzi di memoria e per la conoscenza e l'uso dei tropi e delle figure di sentimento di cui ella ha fatto prova. Ma, poi che Ella mi onora del dichiararmisi amico, mi permetta di avvertirLa su alcune parti ove la memoria, e qualche altra cosa che la memoria, le fanno difetto. [...] Io, guardi un po' Lei, mi sento molto più diritto del Foscolo; e più tosto che fare certe istanze e certe suppliche che il Foscolo fece, manderei le mie figliole a fabbricare sigari e io anderei a fare il tavoleggiante. E con ciò sono ben contento di aver scritto l'ode alla regina. [...] Ella mi onora di chiamarmisi amico; e di ciò La ringrazio. Ma in questa amicizia non ci può essere che la buona volontà da parte sua. Io non ho mai veduto Lei, io non ho fatto un piacere a Lei né Ella a me. Dove può essere l'amicizia? [...] La riverisco; e se desidera una lezione privata che, con un po' di buona volontà da parte sua, Le può tornar utile, mi è lecito di pregarla di un favore, il favore sarebbe che Ella non facesse più parola di me nella Rivista repubblicana né altrove» (*L XXII*, pp. 149-52). Carducci tuttavia non spedì la lettera, forse intuendo la violenza eccessiva e ingiustificata di certe espressioni, lasciando così sperare il direttore del "Preludio" nella possibilità di una riappacificazione (nel 1880 Ghisleri invitò infatti nuovamente Carducci a collaborare alla "Rivista repubblicana", naturalmente senza ricevere risposta).

⁴¹ Nello scritto Ghisleri era appellato col titolo di «frate» e presentato come «un repubblicano, che per la repubblica ha commesso molta prosa lombarda e molti spropositi di storia» (*O IV*, p. 351).

scere il disturbo provocato in quei giorni dalla pubblicazione dell'Ode. Se i miei apprezzamenti d'allora potevano sembrare di soverchio severi, l'*Eterno femminino regale* è venuto a farmi la più completa conferma.⁴²

Le divergenze non riguardavano però soltanto la forma di governo migliore per l'Italia, ma erano assai più profonde né facilmente sanabili. A farle riemergere provvide la feroce polemica che contrappose Carducci a Rapisardi nel 1881,⁴³ polemica che vide l'intero fronte socialista schierarsi a difesa dell'autore di *Giobbe*.⁴⁴ Particolarmente attivo fu Filippo Turati che rivolgendosi allo scrittore siciliano gli dichiarò piena solidarietà e ribadì le severe critiche a Carducci, confermando la diagnosi di involuzione che aveva già espresso nel 1878 nell'articolo del "Preludio":

Le dispute dei letterati son cosa antica, ma le lettere per esempio del Foscolo al Monti spirano, pur tra il risentimento, altra elevatezza e umanità di sensi da questi libelli mancati del Carducci. Mancati, perché ci mostra, fra l'ostentazione del disdegno superiore, tanta grettezza e pettegoleria e trascende per modo la misura dei giudizi anzi sgiudizii che oracoleggia sul conto Vostro, che niuno spirito onesto e pacato può seguirlo o rimanerne sedotto.

Io non vo' risalire alle origini della contesa, né preme: ma è mio segreto pensiero che il Carducci da anni in qua declini, malgrado le accattate novità di stile e di metri: e forse questo calare gli inacetisce dentro gli astii e le gelosie.⁴⁵

⁴² GHISLERI, *Carducci e la regina*, pp. 22-23. Anche questo nuovo intervento ghisleriano riscosse il plauso di Leonida Bissolati, che così scriveva al Ghisleri il 24 agosto 1882: «Fra noi ha fatto impressione moltissima la tua risposta al pavone-Carducci. Da quelle parole tue che precedono la ristampa dell'ormai famoso articolo traspare e si infonde nel lettore la forza vibrante del tuo alto riconoscimento» (GHISLERI, *La scapigliatura democratica*, p. 49).

⁴³ La polemica nacque da un'allusione malevola a Carducci contenuta nel poema *Lucifero* (cfr. la lettera di Carducci a Rapisardi del 19 febbraio 1877, in *L* XI, p. 38), ma divampò solo tra il 1881 e il 1882, coinvolgendo anche altri scrittori quali Luigi Lodi o Angelo De Gubernatis e degenerando ben presto in un reciproco e gratuito scambio di offese. Emblematico il commento che Carlo Dossi riservò alla polemica nelle sue *Note azzurre*: «Nel 1882, salvo errore, fu polemica tra i due poeti Carducci e Rapisardi, che si copersero vicendevolmente, in prosa e in versi, di contumelie che avrebbero fatto arrossire due beceri. "E poi li dicono poeti civili!" esclamava allora stupita la gente educata. "Il poeta civile" sarebbe tema di un buon brano di satira» (CARLO DOSSI, *Note azzurre*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1988, p. 711).

⁴⁴ Carducci (o meglio Enotrio Romano) e Rapisardi erano d'altra parte i due numi tutelari a cui avevano guardato gli scrittori del "Preludio" e i loro nomi erano spesso associati. Si prenda ad esempio l'articolo di Ghisleri *Un Dio-pasticcio*, in cui i due scrittori sono ricordati assieme come coloro che hanno cantato la morte di Dio sancita dalla scienza positivista ("Il Preludio", 15 aprile 1877).

⁴⁵ Lettera di Turati a Rapisardi del 25 maggio 1881, in *Filippo Turati e i corrispondenti italiani*, a cura di Maurizio Punzo, 6 voll., Manduria, Lacaita, 2002, I, p. 137. La lettera prosegue con attestazioni di solidarietà e si conclude con l'esclamazione:

Carducci, da parte sua, non risparmiava le frecciate ai giovani incoraggiati solo fino a qualche anno prima. Nel discorso *Per la morte di Giuseppe Garibaldi* (1882), uno dei capolavori della retorica carducciana, il poeta attaccava frontalmente i socialisti definendoli «scimmie ubriache d'acquavite» che «oltraggiavano i loro padri e si sputacchiavano a gara le facce e si dicevano liberi», invitandoli a deporre sulla pira dell'eroe ciò che avevano «di più tristo». ⁴⁶ Nello stesso 1882, proprio quando Andrea Costa entrava in Parlamento come primo deputato socialista, il poeta esprimeva la sua avversione alla nuova ideologia in una lettera indirizzata alla direzione del "Don Chisciotte" in risposta a certe insinuazioni ingenerose del giornalista romano Francesco Coccapieller verso Napoleone Parboni e Alberto Mario:

Le moltitudini hanno il diritto del suffragio universale, possono anche pigliarsi lo spasso di coniare socialisticamente medaglie d'oro, possono anche usurpare la facoltà di impiccare me ed altri. Ma non avranno mai la facoltà di imporre agli uomini veramente liberi la credenza nelle eventuali e tumultuarie loro giudicazioni. ⁴⁷

«Questi benedetti poeti, i cattivi politici che ci sogliono fare!» (p. 138). Turati approvò ed esaltò anche il feroce sonetto di Rapisardi in cui Carducci veniva definito «di gonne regali umil lecchino»; sonetto che non esitò a definire, con indubbia esagerazione, «capolavoro immortale, tipico, stupendissimo» (lettera a Mario Rapisardi del 15 giugno 1881, p. 139). La predilezione per Rapisardi dopo il "tradimento" carducciano è ribadita da Turati anche in una lettera del 12 gennaio 1884: «Mentre il Carducci, vostro emulo, il cui nome insieme al Vostro noi giovani avevamo riposto nella parte più nobile dei nostri cuori, colle odi alla regina, colle proscuzioni nei versi novi di una bellezza antica esclusivamente e rigidamente plastica, coll'altezzosità sprezzante e qualche volta pettegora delle sue battaglie passionali, raffreddava un po' i nostri entusiasmi e deludeva la nostra sete di audaci lotte e di pensiero sociale, ecco il vostro libro che viene e ci riscuote e ci rincalora e ci respinge sul fatale sentiero, seminato di sangue, dell'Ideale» (p. 211). Parole analoghe Turati usa con Ghisleri in una missiva del 13 giugno 1884: «Dopo che il Carducci ci ha un po' disgustati e i nostri entusiasmi non sono più per lui così caldi, m'esalto in me stesso di trovare in Rapisardi un oggetto di ammirazione, un vero poeta, che realizzi l'ideale che della poesia ci eravamo fatti come della più alta delle arti, anzi della più elevata cima del pensiero umano» (GHISLERI, *La scapigliatura democratica*, p. 101). A controbilanciare questi giudizi negativi espressi in privato è però una dichiarazione del 1882, in cui Turati, scrivendo un *reportage* dalla Francia, celebra Clovis Hugues come «poeta della rivoluzione», definendolo «il Carducci della Francia» (*Le onoranze a Garibaldi a Parigi*, in "La Farfalla", 18 giugno 1882; poi in *Turati giovane*, pp. 125-27).

⁴⁶ *Per la morte di Giuseppe Garibaldi*, in *O I*, p. 339.

⁴⁷ *Coccapieller*, *O XII*, p. 84. Se si passa dalle prose pubbliche a quelle private i toni si fanno ancora più accesi. In una lettera a Filippo Zamboni del 5 maggio 1881 il poeta, amareggiato dalla politica, scriveva infatti: «Vincerà lo sfacelo, e il secolo finirà con lo schianto della ruina sociale. La borghesia fa di tutto per affrettare il pandemonio. Io ho un triste presentimento di finire impiccato dai comunisti» (*L XIII*, p. 117).

L'anno successivo, nella prosa del *Ça ira* articolava meglio il suo pensiero, accusando apertamente i socialisti di voler trascinare il paese alla dittatura o alla guerra civile:

Venuta meno con l'acquisto di Roma l'aspettazione delle eroiche avventure per una compiuta rivendicazione nazionale, non avverandosi d'altra parte mai l'avvenimento delle barricate a scadenza fissa, l'idealismo dell'azione mancante fermentò in certe teste fino a volere una inculazione italica del comunismo parigino. Passata l'ebrietà tempestosa, spiccò per altro in secco un partito socialista misto, con parecchie idee buone e giuste che han da passare prima o poi nella legislazione, ma con teorie non accettabili in solido mai da nessun governo o partito politico (nel senso greco della parola), con intendimenti e procedimenti per lo meno molto arruffati, quando non urtanti per istolide e cattive declamazioni. Cotesto nuovo partito venuto su dagli elementi più irrequieti e forse anche dalle forze più giovani del repubblicanesimo, cacciato e accaneggiato da prima, ora è cercato ad alleanze che non promettono di essere né fide, né durevoli, né fruttuose. [...] O la repubblica si farà subito dittatura o si verrà alla guerra civile, e di conseguente anche alla dittatura di qualunque sia la parte che vinca, perché l'anarchia non esclude la dittatura, anzi. A me la dittatura non par mica abbominevole, come le porte d'inferno: ma la vorrei dei giusti e dei forti, e di tali non vien su dal detrito delle rivoluzioni sociali, dopo che l'odio ha fornicato con la cupidigia nel pattume della licenza.⁴⁸

Se i motivi di attrito erano numerosi, le ragioni di stima non erano venute meno del tutto in quei primissimi anni '80 che, come ha riconosciuto Umberto Carpi, sono stati per Carducci fondamentali ma anche assai tormentati per la difficile transizione dalla Sinistra repubblicana al centro moderato.⁴⁹ Sempre nel 1882 il poeta si prestò infatti a comporre, come aveva fatto dieci anni prima per Francesco Piccinini, un'epigrafe per Alceste Faggioli,⁵⁰ dichiarando di non condividere le idee del defunto, ma di volerne omaggiare la grandezza umana.⁵¹ Forse tale apertura,

⁴⁸ O IV, pp. 456-457.

⁴⁹ CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, pp. 267-90; lo studioso colloca solo nel 1886-87 la piena rottura tra Carducci e la Sinistra.

⁵⁰ L'epigrafe apparve sul "Don Chisciotte" del 22 marzo 1882, ed è riprodotta in O XI, p. 337. Questo il testo: «Alceste Faggioli / combattè / per la libertà / in Francia e in Serbia, / soffrì / per la umanità e per la giustizia, / morì / a ventinove anni / con fede ferma nel bene / il 19 marzo 1881, / lasciando / nella memoria della sua eroica bontà / sopra tutti dolente / la madre amorosissima / Eugenia Lambertini / che / questa memoria pose».

⁵¹ «Accennerò dunque di volo che su 'l feretro di Alceste Faccioli [*sic*] – rispettabilissimo, integro uomo per ogni parte, esempio di ogni virtù umana e civile – le prime parole da me dette furono: "Io non ho le idee che aveva quel morto". Il resto è

unita all'assenza di nuovi strali negli anni che seguirono immediatamente il 1882, indusse Turati a rivolgersi a Carducci in ben tre occasioni, sempre senza risultati. La prima risale al 1885, quando il giovane socialista, confidando evidentemente che Carducci non avesse letto o avesse dimenticato il suo articolo al vetriolo del 1878, si rivolse al poeta per una conferenza milanese in favore dei profughi russi, alla quale il poeta sembrò in un primo momento dichiararsi disponibile⁵² ma che poi declinò allegando come ragione i numerosi impegni.⁵³ Inviò tuttavia al postulante dieci lire per le vittime.⁵⁴ L'anno successivo Turati, che già aveva scritto a Carducci una lettera il 7 aprile per augurargli una pronta guarigione, tornò alla carica per indurlo a comporre una poesia irredentista, facendosi latore di una richiesta del trentino Pompeo Bresadola. In chiusura salutava il poeta «con affetto antico di discepolo»:⁵⁵ un'espressione che certo mirava a ottenere lo scopo prefissato, ma che, conoscendo il carattere schietto di Turati, non abbiamo ragione di ritenere insincera. Anche tale richiesta rimase inevasa: Carducci non amava le sollecitazioni a comporre versi, tanto meno se provenivano da persone che conosceva solo superficialmente e con cui aveva avuto degli screzi. Turati non si perse d'animo e fece un ultimo tentativo nel 1888, quando invitò Carducci a tenere una conferenza a tema libero in favore della Cucina dei malati poveri di Alessandrina Ravizza, facendo leva sul fascino del capoluogo lombardo, dove Carducci non aveva ancora parlato pubblicamente, e sul debito contratto con la promessa non mantenuta del discorso per i profughi russi; anche questa volta chiudeva la lettera stringendo la mano al poeta «con devozione e affetto».⁵⁶

fiaba» (*Ai socialisti di Bologna*, in *O XII*, p. 382).

⁵² Cfr. la lettera di Turati a Sergej Michajlovič Kravčinskij del 15 gennaio 1885: «Abbiamo indotto due nostri illustri letterati, il Carducci e il Panzacchi a tenere due conferenze, Carducci a Milano e Panzacchi a Roma, a favore della stessa causa. Ma e l'uno e l'altro si dichiarano ignorantissimi di cose russe (vorrebbero tratteggiare il movimento russo recente) e chiedono "materiali in cui ispirarsi ed erudirsi"» (*Filippo Turati e i corrispondenti stranieri: lettere 1883-1932*, a cura di Daniela Rava, Manduria, Lacaita, 1995, pp. 7-8). Cfr. anche la lettera a Napoleone Colajanni del 31 dicembre 1884: «La causa russa trova simpatie sempre maggiori. Figurati che Carducci terrà una conferenza a Milano, Panzacchi a Roma etc. etc. [...] Tutto ciò è utile, non è vero? Utile anche tirare in quest'ordine di idee gli uomini legati alla democrazia cronica, che tu sai» (*Filippo Turati e i corrispondenti italiani*, I, p. 279).

⁵³ Cfr. la lettera di Turati a Sergej Michajlovič Kravčinskij del 12 febbraio 1885: «Carducci mi scrive che è troppo occupato e sebbene pieno d'ammirazione per gli eroi della rivoluzione russa, con suo grande rammarico non terrà la promessa» (*Filippo Turati e i corrispondenti stranieri: lettere 1883-1932*, p. 11).

⁵⁴ Cfr. la lettera di Carducci a Turati del 31 marzo 1885 (non inclusa in *L*), in *Filippo Turati e i corrispondenti italiani*, I, p. 229.

⁵⁵ Lettera di Turati a Carducci del 31 luglio 1886, ivi, pp. 373-74.

⁵⁶ «Ricordate che avete un altro debito, un'altra cambiale scaduta che rilasciate alla Signora Mozzoni ed a me, qualche anno fa, per i profughi russi» (lettera di Turati

Questi segnali distensivi non placarono però Carducci, che politicamente era sempre più distante dalla galassia socialista. Nelle elezioni del 1886 si era candidato nel collegio di Pisa come monarchico, appellandosi a «tutte le guarentigie dell'ordine politico e sociale»;⁵⁷ nel 1889 aveva composto una nuova ode per la regina, *Il liuto e la lira*;⁵⁸ negli stessi anni aveva appoggiato pubblicamente e con convinzione il governo Crispi, fino a definire l'ex-garibaldino «il solo grande uomo di stato cresciuto dalla democrazia italiana del 1860»;⁵⁹ aveva invocato più volte un'Italia armata e combattiva. Parole particolarmente forti in proposito aveva usato già nel 1882, quando aveva scritto sul "Don Chisciotte" che «bisognava non marciare più» e che l'Italia aveva bisogno di «armi, non per difendere, ma per offendere»;⁶⁰ parole che aveva confermato nel 1889, pur chiarendo che a suo parere l'Italia non doveva provocare guerre, ma essere pronta a mobilitare l'esercito per rispondere a un'invasione straniera.⁶¹ Nel ribadire questo pensiero non aveva risparmiato stoccate al pacifismo dei socialisti, che riteneva estremamente pericoloso per la giovane nazione. Si veda quanto scrisse a Felice Cavallotti il 15 febbraio 1889:

I signori del Comizio della pace si accusarono da sé. Per ottenere la pace come la intendevano lor signori, bisognava far la guerra a mezzo mondo e l'altro mezzo buttare all'aria, salvo le necessarie impiccagioni e ghigliottinazioni, non escluse, s'intende, le più rapide esecuzioni per dinamite. E gli anarchici avevano pienamente ragione; e i socialisti culti erano illusi e forzati; e i repubblicani politici se la cavavano alla meglio o alla peggio per via di restrizioni. Io per me dinanzi a quelle idee lì rimango puramente e semplicemente italiano. A cotesta pace preferisco il *Guarda-voi*. Dopo tanti secoli aver messo insieme un po' d'Italia quale Dante e il Machiavelli né se la sognarono né se la sarebbero mai sognata, per poi giocarla a riffa-raffa con la pace degli anarchici e de' buoni socialisti..., eh via! ma fatemi il piacere!⁶²

a Carducci del 26 febbraio 1888, ivi, p. 405).

⁵⁷ GIOSUÈ CARDUCCI, *Al comitato democratico elettorale del collegio di Pisa*, in EN XXV, p. 26.

⁵⁸ P, pp. 861-64.

⁵⁹ G. CARDUCCI, *Francesco Crispi*, in EN XIX, p. 379. Sui rapporti tra Carducci e Crispi cfr. ROBERTO BALZANI, *Fra Crispi e la regina: Carducci senatore*, in G. CARDUCCI, *Discorsi parlamentari*, con un saggio di R. Balzani, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 13-43.

⁶⁰ O XII, p. 305.

⁶¹ G. CARDUCCI, *Alla signora Paolina Schiff*, ivi, pp. 306-307.

⁶² G. CARDUCCI, *A Felice Cavallotti*, ivi, pp. 313-14.

Il socialismo era osteggiato in nome della tradizione risorgimentale; Carducci era legato agli ideali mazziniani e garibaldini e non poteva concepire l'internazionalismo e il pacifismo.⁶³ Lo ribadì commemorando nel 1890 Aurelio Saffi, il triumviro della Repubblica romana, allorché sostenne, sulla scia di Mazzini, la necessità della «riprovazione di un torbido comunismo derivante da un socialismo settario ed egoistico».⁶⁴ Tra i promotori del discorso vi erano anche dei socialisti, che non gradirono molto il riferimento e inviarono al poeta un foglio polemico, *I socialisti a Giosuè Carducci*,⁶⁵ a cui il poeta rispose spiegando come le sue affermazioni fossero le stesse di Mazzini, di cui Saffi era stato discepolo, e ribadendo orgogliosamente la propria libertà di affermare ciò che riteneva giusto:

In fine io, cittadino italiano, non degli ultimi, quando son chiamato, ho il dovere e il diritto, e ho anche un piacere grande, di dire al popolo ciò che io credo fermamente la verità. Il resto è vanità, chiacchiera e rettorica sgrammaticata.⁶⁶

I socialisti non si arresero e scrissero nuovamente al poeta per avere una risposta meno evasiva, facendo insinuazioni sui guadagni materiali che Carducci avrebbe tratto dalla sua conversione monarchica. Il poeta non si trattenne e rispose in modo assai deciso, ricordando ai suoi interlocutori che aveva rifiutato la croce di Savoia e la cattedra universitaria a Roma, che lo avrebbero favorito economicamente, e che i suoi impegni come commissario ministeriale erano un peso che si sobbarcava per senso del dovere anziché una fonte di arricchimento come loro credevano. Per il resto, non retrocedeva di un passo e si dichiarava anzi fiero dell'avversione di cui era oggetto:

⁶³ Non a caso, una delle ultime volte in cui Carducci parlò alla Società operaia di Bologna, nel 1886, fu per inaugurare una lapide di Guglielmo Oberdan: un tentativo di allontanare le classi lavoratrici dall'internazionalismo dilagante e di ricondurle alla tradizione risorgimentale-irredentista. Il poeta lo dichiarò apertamente, stando alla relazione riportata sul "Resto del Carlino": «Gli operai di Bologna [...] sentono che il miglioramento delle condizioni sociali del popolo lavorante è collegato con le migliori politiche, che queste non si possono ottenere senza un'alta idealità della patria. Questa alta idealità della patria essi l'affermano, accettando in deposito il ricordo marmoreo di Guglielmo Oberdan ultimo martire dell'idea nazionale» (ivi, p. 254).

⁶⁴ G. CARDUCCI, *Commemorazione di Aurelio Saffi*, ivi, p. 366.

⁶⁵ L'opuscolo è consultabile presso l'archivio Romussi di Milano (1,16,04; cfr. *Carlo Romussi 1847-1913. Inventario dell'Archivio*, a cura di Susanna Massari, presentazione di Franco Della Peruta, introduzione di Cristina Vernizzi, Torino, Edizioni Visual Grafika, 2007, p. 199).

⁶⁶ G. CARDUCCI, *Ai socialisti di Bologna*, in *O XII*, p. 381.

Non ho da mutare nulla, non ho da pentirmi di nulla, né anche di una sillaba. Sono contentissimo di avere la disapprovazione dei circoli sia di *propaganda sociale* sia di *studi sociali*. È nella logica dei fatti. Coteste, comunque s'intitolino, sono accademie: e io che, non socialista, sono un forte e consciencioso lavoratore, non ho proprio tempo da perdere nelle accademie. Vado per la mia via, e dico quel che devo dire.⁶⁷

E per la sua strada il poeta andò davvero, senza ripensamenti: dopo aver pubblicato l'ode *Piemonte*, che fu prontamente stroncata su "Cuore e critica",⁶⁸ il 10 marzo 1891 si offrì infatti di fare da padrino alla bandiera presso un circolo monarchico bolognese, in sostituzione di Francesco Crispi. Appresa la notizia, il pomeriggio della stessa giornata un drappello di giovani socialisti e repubblicani indignati si recò sotto la casa del poeta per una dimostrazione ostile; non trovandolo in casa, la protesta fu rinviata alla mattina successiva nelle aule dell'Università. Qui grida, fischi, insulti, tra la costernazione degli alunni e lo sdegno del poeta, che salì in cattedra a fumare e ad accogliere a viso aperto le offese, rispondendo con: «È inutile che gridiate abbasso: la natura mi ha posto in alto». Non esattamente l'atteggiamento che ci voleva per placare gli animi. Infatti per poco non si arrivò alle mani: una ragazza svenne, qualcuno fu lievemente ferito, venne estratto un coltello, secondo alcune testimonianze addirittura una rivoltella.⁶⁹ Ci volle l'intervento del radicale Olindo Guerrini, del garibaldino Gian Maria Damiani e del filosocialista Pietro Albertoni per placare un poco gli animi. Il fatto suscitò grande clamore: tutti i giornali ne parlarono; il ministro Villari relazionò alla Camera, dichiarandosi profondamente colpito e amareggiato nel «vedere dei figli che insultano il loro padre». ⁷⁰ I manifestanti si difesero affermando di ammirare il poeta e il letterato, e di avere fischiato soltanto «il

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ La recensione, pubblicata il 17 novembre 1890, porta la firma del giovane cremonese Andrea Boschi ed è preceduta da una nota assai severa di Filippo Turati che censura «certe *pose* di metrica e di immagini, le quali, nel poeta delle *Barbare*, ormai sono divenute un *manierismo*»: affermazioni che con Fortebracci e Thovez diventeranno un luogo comune della critica carducciana, ma che all'altezza del 1890 erano abbastanza isolate e coraggiose. Sulla recensione, e sul rapporto tra Turati e Carducci, cfr. CARLO CORDIÉ, *Una polemica ignorata: Giosue Carducci, Filippo Turati e Andrea Boschi*, in "Rassegna lucchese", 42 (1967), pp. 1-10.

⁶⁹ L'episodio è raccontato con vivacità in GIUSEPPE CHIARINI, *Memorie della vita di Giosue Carducci (1835-1907) raccolte da un amico*, Firenze, Barbera, 1907, in GIOVANNI ZIBORDI, *Giosue Carducci come io lo vidi*, Milano, Bietti, 1936, e in ALFREDO PANZINI, *L'evoluzione di Giosue Carducci*, Milano, Galli, 1894. Ne ha parlato poi lo stesso Carducci nell'articolo *Tumultus infimus* (O XII, pp. 505-509).

⁷⁰ La dichiarazione è riportata in CHIARINI, *Memorie della vita di Giosue Carducci*, p. 309.

disertore di una bandiera». ⁷¹ Vale la pena di riportare le dichiarazioni che Tito Montanari, uno dei *leader* dei manifestanti all'Università, rilasciò poco dopo la contestazione:

Giosuè Carducci [...] era, o lo credemmo, un'anima calda che comprendeva e accendeva le nostre: e le accendeva, non di bollori e livori partigiani, ma alla fede e all'amore del bene. Poi le ire sante e le aspirazioni generose cessarono. Noi lo scusammo e non disperammo. [...] Poi egli plaudì al presente, e si associò agli avversari. Addolorati tacemmo: e il nostro dolore era senza fiele, perché noi intendevamo troppo bene quanta irresponsabilità vi fosse in quel poeta atto alle forti impressioni, e incapace di convinzioni maturate. Quanti in un uomo apprezzano solamente l'ingegno, e dal grado di questo apprezzamento misurano la capacità morale, non possono comprendere quest'amarezza da noi provata quando dovemmo convincerci che questo felice traduttore dei più nobili entusiasmi non traeva l'ispirazione da un costante e potente sentire. [...] Chi fra noi non aveva finora scusato quanto aveva fatto, diremo così, di originale il Carducci? Quanti non cercavano di persuadere a se stessi che qualunque via egli prendesse lo faceva colla coscienza di scegliere il bene? Ma di questo sforzo non tutti e non a lungo si era capaci. Quest'uomo, che, appunto perché era messo più in alto, più era in vista, dava – sia pure con le più buone intenzioni – un esempio dannoso. Bisognava dirlo. E noi sentimmo il dovere di dirlo, di ribellarci a tutti i pregiudizi dei feticisti, appunto quando contro di noi egli lanciò una cinica sfida, facendosi egli – Professore ed Educatore – capo di quelli studenti che rinnegano tutte le nostre e già sue aspirazioni. ⁷²

Carducci, almeno in privato, disse che comprendeva le ragioni dei giovani, ma che l'Italia non era pronta per la repubblica; ⁷³ in pubblico non risparmiò tuttavia alcune stoccate polemiche, ironizzando in un articolo

⁷¹ *Ibidem*. In altra sede gli studenti affermarono di averlo fischiato «per significargli lo sdegno delle anime oneste» (la frase si legge nel numero unico *Ça ira. Gli studenti radicali e Giosuè Carducci*, Bologna, Azzoguidi, 19 marzo 1891).

⁷² TITO MONTANARI, *La nostra condotta*, in SPALLICCI, *L'accapigliatura Carducci-Ghisleri*, pp. 105-107. Alle polemiche seguì anche un processo, in cui due studenti contestatori, uno di medicina e uno di veterinaria, accusati di oltraggio, furono difesi da Enrico Ferri, antico allievo del poeta, il quale impostò la sua non facile difesa attribuendo la condotta non irreprensibile dei suoi assistiti alla psicologia della folla. Le attenuanti furono riconosciute dai giudici, che riconobbero «la potenza delle eccitazioni che si sviluppano spontanee nella collettività» e assolsero i due imputati. La difesa (*Il giudizio della folla – Gli studenti fischiatori di Giosuè Carducci*), che Ferri assunse non per offendere il collega Carducci ma per favorire la pacificazione, come egli stesso dichiarò, si legge in ENRICO FERRI, *Difese penali*, 3 voll., Torino, Utet, 1925, I, pp. 206-16.

⁷³ Così almeno racconta Annie Vivanti: «Sono buoni e nobili giovani – disse – e io li amo. Essi credono aver ragione, dunque hanno ragione. [...] Ma l'Italia non è pronta per la repubblica» (cfr. *Carducci e l'identità italiana*, a cura di Annamaria Andreoli, Roma, Biblioteca di via del Senato, 2007, p. 104).

apparso sulla "Gazzetta dell'Emilia" il 19 marzo 1891 sull'«atteggiamento internazionalmente drappeggiato» dei facinorosi che lo avevano insultato chiamandolo cretino, vigliacco, buffone, e dichiarandosi ancora una volta orgoglioso di quel «solenne *battesimo* di fischi»:

Ognuno di quei fischi, ognuna di quelle contumelie, mi suonava come il fruscio delle ali angeliche tergenti su per il sacro monte di girone in girone i sette *P* dalla fronte dell'Alighieri.⁷⁴

Concludeva quindi l'articolo parlando dell'«incultura morale e politica» dei suoi contestatori e accusandoli di arroganza e «brutta retorica». Era il divorzio definitivo tra Carducci e i giovani socialisti: un abisso si spalancava ormai tra loro, un abisso che nulla sarebbe valso a colmare.⁷⁵ Lo confermarono, solo pochi mesi più tardi, le polemiche scoppiate all'indomani della pubblicazione dell'ode *La guerra*. In essa, come noto, a pochi giorni dalla chiusura della terza conferenza interparlamentare per la pace e alla vigilia di un congresso dei pacifisti a Roma (presieduto dal suo acerrimo nemico Ruggiero Bonghi), lo scrittore affermava con forza la necessità e l'ineluttabilità della guerra, invitando l'Italia ad armarsi e a prepararsi allo scontro. Non era che la riproposizione di idee che Carducci aveva già manifestato in prosa,⁷⁶ ma la veste poetica diede loro una maggiore visibilità e accese nuovamente gli animi già surriscaldati dalla contestazione di marzo.

A polemizzare con Carducci – anzi, a «flagellarlo», per usare una sua espressione – fu il giovane avvocato internazionalista e pacifista Gaetano Meale, più noto con lo pseudonimo di Umano,⁷⁷ che a pochi giorni di distanza dall'uscita della lirica pubblicò un opuscolo in cui criticava le pessimistiche e a suo parere pericolose idee carducciane e invocava

⁷⁴ *Tumultus infimus*, O XII, pp. 505-509.

⁷⁵ Occorre però osservare come, nonostante tutti i dissidi, ancora il 29 luglio 1891 Leonida Bissolati si rivolgesse a Carducci per raccomandare il suo amico Lovera, professore di lingua francese e tedesca, per un trasferimento di cattedra; il poeta oppose però un fermo diniego (lettera a Leonida Bissolati del 6 agosto 1891, in *L XVIII*, pp. 4-6), che portò all'interruzione dei rapporti epistolari tra i due. Ancora nel 1886 infatti Bissolati aveva inviato a Carducci un suo studio sulle condizioni dei contadini cremonesi accompagnandolo con parole di deferente stima.

⁷⁶ Si veda la lettera pubblica *Alla signora Paolina Schiff*: «Fin che i lupi e gli agnelli non si abbeverino ai medesimi rigagni, io amo su la zampogna gli idilli pacifici, ma... Ricordo che i pastori di Corsica e di Sardegna e dell'agro romano vanno o andavano a pascere armati, una volta, di asta, oggi, di fucile. Bene sta. Sono italiani» (O XII, p. 306). Oppure quella privata a Guido Mazzoni del 5 agosto 1891: «Corre, tra gli uomini, tutt'oggi, un'acconcia favola di pace universale ed eterna; ma intanto e bene che i figli nascano forti e crescano disposti alla guerra. Stranieri e barbari e oppressori ce ne saranno sempre» (*L XVIII*, p. 4).

⁷⁷ Su questa figura minore, ma interessante, cfr. AUGUSTO GUIDO BIANCHI, *Umano. Un Santo che non figurerà nel Calendario*, Varese - Milano, Nicola, 1927.

l'istituzione di un Parlamento internazionale per dirimere le controversie fra le nazioni senza ricorrere alla forza.⁷⁸ L'idea era sicuramente troppo in anticipo sui tempi e fu accolta con un misto di scetticismo e ironia: Enrico Annibale Butti, che pure in altre occasioni non era stato tenero nei confronti di Carducci, intervenne nel dibattito per difendere il poeta, che ai suoi occhi aveva «avuto il benedetto coraggio di dire in sciatti ma espliciti versi la sua opinione e di rispondere con degli argomenti ai gonfi vaniloqui dei congressisti della pace».⁷⁹ In favore di Carducci si espresse anche il Gran Maestro della Massoneria Adriano Lemmi, che in alcune lettere al poeta accusò i critici socialisti di non avere compreso il messaggio dell'ode e di avere parlato del tutto a sproposito di un Carducci guerrafondaio.⁸⁰ La polemica tuttavia non si placò: due anni più tardi vi prese anzi parte una figura autorevole del socialismo repubblicano e federalista, Napoleone Colajanni: in un discorso tenuto il 7 maggio 1893 al teatro Dal Verme di Milano l'oratore (ex-garibaldino) accusò infatti il poeta di aver fatto l'apologia della guerra, e contrappose polemicamente il «vecchio Carducci della democrazia» al nuovo «Carducci poeta cesareo», militarista e nazionalista.⁸¹ Per Colajanni la guerra era un residuo delle età barbariche, che l'evoluzione della società avrebbe cancellato grazie al progressivo affermarsi degli ideali di solidarietà e di cooperazione; Carducci con le sue idee bellicose non faceva che ritardare il corso della storia, riportando l'umanità alla ferinità primitiva, a uno stadio animalesco.

Il poeta, che aveva taciuto di fronte alle critiche di Umano, si sentì in dovere di rispondere al più noto Colajanni, e lo fece con tre lettere, indirizzate la prima al direttore della "Sera" (8 maggio 1893), le altre due al direttore del "Resto del Carlino" (11 e 16 maggio 1893), poi raccolte nell'*EN*: in esse il poeta spiegava come avesse voluto «mettere in versi non l'apologia, ma l'idea storica della guerra», giustificava la

⁷⁸ GAETANO MEALE, *La guerra del professor Carducci flagellata da Umano*, Milano, Guindani, 1891; da notare l'epiteto di «professore», usato fin nel titolo per denigrare il poeta.

⁷⁹ ENRICO ANNIBALE BUTTI, *Per e contro il poeta barbaro*, in ID., *Né odî né amori. Divagazioni letterarie*, Milano, Dumolard, 1893, p. 178.

⁸⁰ Cfr. la lettera di Lemmi a Carducci del 12 dicembre 1891: «Io avrei voluto parlarvi della vostra *Guerra*, che tanti critici non hanno intesa. Vi gridano che inneggiate alle stragi – imbecilli: o non sentono in qualche strofa il vostro gagliardo anelito alla pace futura?» (CC, Carteggio LXVII, 41, lett. 33).

⁸¹ Le parole di Colajanni sono riportate in nota in *EN XXVIII*, p. 431. Le accuse furono ribadite anche tre anni più tardi in un articolo apparso sul "Secolo", in cui Colajanni parlava di Carducci come dell'«infrollito poeta di Satana, messosi agli ordini di Crispi» (cfr. MARIO BIAGINI, *Giosue Carducci. Biografia critica*, Milano, Mursia, 1976, p. 729).

scelta dell'epigrafe di Carlo Cattaneo⁸² e chiariva come e perché si fosse «convertito ingenuamente e sinceramente alla monarchia». Per difendere le sue posizioni e ribadire che la pace universale era «un miraggio parziale e non senza danni», il poeta si appellava alla lezione di Darwin e chiamava in causa «la selezione naturale» e «la concorrenza vitale»:

L'Europa centrale non è mica tutto il mondo; e da per tutto c'è barbari, per dir così, forzati all'espansione. Io resto dunque alla dottrina darwiniana, se anche il signor Napoleone Colajanni me ne abbia a chiamare poeta cesareo.⁸³

Carducci mostrava di temere fortemente la lotta di classe, che interpretava come una guerra civile a tutti gli effetti: «E, senza andare a spasso fra i turani e gli zùlù, abbiamo in casa "La lotta di classe"; cioè la guerra civile».⁸⁴

Il disprezzo per l'internazionalismo socialista, negatore della patria, stava diventando un chiodo fisso per il poeta. Lo si può cogliere nell'ode *Cadore*, pubblicata il 20 settembre 1892, nella discutibile invettiva che chiude la seconda sezione della lirica:

E a chi la patria nega, nel cuor, nel cervello, nel sangue
sozza una forma brulichì
di suicidio, e da la bocca laida bestemmiatrice
un rospo verde palpiti!⁸⁵

⁸² L'epigrafe, che si legge in testa alla prima edizione dell'ode (*La guerra*, Bologna, Zanichelli, [novembre] 1891, p. 5), e che fu poi soppressa nell'edizione di *Rime e ritmi* (1899), recita: «Per tutte queste passioni umane la guerra è perpetua sulla terra. Ma la guerra stessa colla conquista, colla schiavitù, colli esili, colle colonie, colle alleanze pone in contatto fra loro le più remote nazioni, fa nascere dalla loro mescolanza nuove stirpi e lingue e religioni e nuove nazioni più civili, ossia più largamente sociali; fonda il diritto delle genti, la società del genere umano, il mondo della filosofia» (cfr. CARLO CATTANEO, *Preliminari al trattato Del diritto e della morale*, in ID., *Opere edite ed inedite* raccolte da Agostino Bertani e ordinate per cura degli amici suoi, 7 voll., Firenze, Le Monnier, 1891, VI, p. 333).

⁸³ G. CARDUCCI, *Al direttore della "Sera"*, O XII, p. 438. Sulla polemica Carducci-Colajanni cfr. FRANCESCO BAUSI, *Suggestioni carducciane tra Pascoli e Montale*, in "Studi e problemi di critica testuale", 75 (ottobre 2007), pp. 120-23; la tesi dello studioso è che la polemica abbia ispirato a Pascoli il primo poema conviviale, *Gog e Magog*. Informazioni utili offre anche PIETRO BELTRAMI, *Carducci e "La guerra"*, in "Per leggere", 13 (2007), pp. 135-49.

⁸⁴ G. CARDUCCI, *Al direttore del "Resto del Carlino"*, O XII, p. 441.

⁸⁵ G. CARDUCCI, *Cadore*, in *P*, p. 980. In quello stesso anno 1892, in un discorso parlamentare, Carducci era arrivato persino a disconoscere il ruolo delle masse popolari nel Risorgimento, che diventava sempre più opera della borghesia e della nobiltà illuminata anziché della «santa canaglia» celebrata due decenni prima: «Badate, o signori, la rivoluzione e la nazione italiana l'hanno fatta la nobiltà e la borghesia, quella che io direi cittadinanza. Le plebi, intendo specialmente le masse rurali, non ebbero parte nel nobile fatto: non potevano capirlo: parteggiarono più d'una volta coi

Lo si può ritrovare poco più tardi, nel 1896, nella lettera pubblica A *Guglielmo Ferrero*, in cui Carducci se la prende con «l'orgoglio di una vana dottrina», con «il ciarpame di internazionali sofisticherie», con il «dottrinarismo ciarlatano» di Ferrero e dei suoi sodali, per ribadire il suo pieno appoggio a Crispi, «perché questo statista ha il concetto più alto e forte dell'unità italiana che è l'amore, la fede, la religione della mia vita». ⁸⁶ I socialisti gli parevano ormai solo dei pericolosi sovvertitori dell'ordine pubblico, una insidiosa minaccia alla piena affermazione della nazione, e contro di loro gli sembrava lecito usare anche la forza:

Contro i rinnegatori della patria io non ammetto né tregua né accordo di sorte alcuna; ma quando qualcuno insorga, uscendo dalle vie legali, ritengo lecito e doveroso anche l'impiego della forza, contro ogni altro nemico pubblico, o interno e esterno, della patria. ⁸⁷

Particolare antipatia era rivolta agli studenti contestatori, che gli sembravano, settant'anni prima che al Pasolini corsaro, dei privilegiati figli di papà, a cui preferire i veri lavoratori:

A un ragazzo lavoratore che sia colto a cantare il famoso inno né carceri né multe mancano mai e non son addolcite: egli paga anche per lo studente socialista, che nell'asilo sacro del tempio della scienza gode il privilegio di accoltellare di incendiare e di gridare *Morte al re* in faccia alle autorità. ⁸⁸

Simili posizioni furono ribadite dal poeta anche all'indomani dei tumulti milanesi del 1898, come si evince dalla lettera a Cesira Siciliani del 10 maggio 1898:

Ma che canti! che feste!

Quando il Re è costretto di commemorare il cinquantesimo anno dell'apertura del Parlamento italiano con lo stato d'assedio in mezza Italia e tra gli echi del cannone per le vie di Milano, non so qual più sia nel mio cuore se l'ira o il disprezzo o la rabbia contro quella codarda

nostri nemici». Le classi lavoratrici erano percepite ormai dal poeta solo come «un pericolo e una minaccia imminente», e le loro condizioni dovevano essere migliorate per «l'utile» della borghesia (O XXVIII, pp. 102-103).

⁸⁶ G. CARDUCCI, A *Guglielmo Ferrero*, O XII, pp. 460-61.

⁸⁷ La citazione si legge in BIAGINI, *Giosue Carducci*, pp. 665-66.

⁸⁸ G. CARDUCCI, *Agitazione universitaria*, O XII, pp. 332-35. Tale articolo provocò la reazione sdegnata del giornale socialista "Il Risveglio", che nel numero del 6-7 marzo 1897 ricoprì lo scrittore di insulti, giungendo perfino ad affermare che egli era ormai in grado di reggere la penna solo se ubriaco e che i suoi articoli contenevano pensieri vani e senili.

manata di gente che sorta dalla sedizione nell'ora della sciagura nazionale impose alla patria l'umiliazione, le chiese il sacrificio d'ogni dignità promettendole la prosperità e la pace e la ha condotta alla fame e all'anarchia del sangue e del saccheggio.⁸⁹

Ira, disprezzo, rabbia: questi i sentimenti che animavano l'ultimo Carducci verso il socialismo.⁹⁰ Per il poeta esso rappresentava una ribellione alle leggi dello Stato, una negazione della libertà, della proprietà, della famiglia, della patria. Ai suoi occhi la lotta di classe era una pericolosa deriva che minava le basi della convivenza civile e tradiva la fede risorgimentale di Mazzini e Garibaldi, fede a cui era ancora strettamente ancorata la sua visione politica.⁹¹ Se negli anni '70 aveva manifestato verso di esso qualche simpatia, era perché lo poteva ancora interpretare – ha ragione Luigi Russo – come «generico umanitarismo e filantropismo sociale».⁹² Quando comprese cosa comportavano le dottrine marxiste, la sua chiusura divenne assoluta. Tra lui e i giovani c'era d'altra parte un *gap* generazionale difficilmente colmabile, che gli impediva di simpatizzare con le nuove idee, come fecero invece scrittori quali Pascoli o De Amicis.⁹³

I socialisti, da parte loro, archiviato il decennio degli scontri frontali (i turbolenti anni '90, aperti dal governo Crispi e chiusi dai tumulti di Milano e dall'assassinio di Umberto I), cambiarono strategia con il nuovo secolo e mostrarono verso Carducci un rispetto, una deferenza e una ammirazione nuovi. Preso atto del mutato indirizzo politico dello scrittore e della malattia che gli impediva di giocare ancora un ruolo attivo nel dibattito nazionale, potevano riconoscere con equanimità i loro debiti verso di lui e celebrarlo come maestro. Il 28 luglio 1904, infatti, offrono in omaggio al poeta malato l'intero numero dell'«Avanti della Domenica», con articoli firmati da Ercole Rivalta, Tomaso Monicelli,

⁸⁹ L XX, pp. 130-31.

⁹⁰ Proprio l'avversione al socialismo spinse Carducci nel 1902 a votare in Consiglio comunale contro la sovvenzione alla Camera del lavoro nonostante il parere favorevole del sindaco Dallolio, che il poeta aveva sempre sostenuto fino a quel momento. Sul tema si veda la ben documentata tesi di dottorato di GIACOMO NEROZZI, *Giosue Carducci consigliere comunale: ulteriori indagini*, Dottorato di ricerca in Italianistica, coord. Paola Vecchi Galli, rel. Emilio Pasquini, Università degli studi di Bologna, 2008, pp. 447-49, online all'indirizzo <http://amsdottorato.unibo.it/873/1/Tesi_Nerozzi_Giacomo.pdf>.

⁹¹ Sul tema si veda il bell'articolo di LAURA FOURNIER-FINOCCHIARO, *Giosue Carducci et le populisme risorgimental*, in «Laboratoire italien», 1 (2001), online all'indirizzo <<https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/396>>.

⁹² Così RUSSO, *Carducci senza retorica*, p. 96.

⁹³ Cfr. *Pascoli socialista*, a cura di Gianfranco Miro Gori, Bologna, Pàtron, 2003; e GUGLIELMO GALLINO, *Edmondo De Amicis tra Risorgimento e socialismo*, Torino, Donnezioni, 2009.

Gemma Cenzatti, Guido Marangoni, Giovanni Bertacchi, oltre che dai direttori Vittorio Piva e Savinio Varazzani. Rivolgendosi direttamente a Carducci, e chiamandolo «Maestro», i direttori gli porgevano l'omaggio «dell'Italia giovane e forte che sempre vedeva in Lui il suo poeta»,⁹⁴ e sottolineavano i punti di contatto e le ragioni della reciproca vicinanza, cercando di ridimensionare gli attriti più recenti e di rivendicare l'amor di patria che allignava anche tra le fila della Sinistra. Così Guido Marangoni, affrontando il problema spinoso del *Carducci politico*, mise da parte ogni possibile risentimento e riconobbe la grandezza di Carducci in tutte le diverse fasi che aveva attraversato, pur ribadendo la propria preferenza per la prima e più ardente: «Certo io preferisco il Carducci della forte maturità, quando lanciava i giambi infuocati e dava fremiti ad aspirazioni rivoluzionarie a due generazioni di giovani italiani. Ma non scomunico per questo gli entusiasmi *di poi*». ⁹⁵ Allo stesso modo Ercole Rivalta, affermando che «la libertà, la patria, la giustizia, le lotte eroiche, i sogni nuovi dell'umanità, la rivoluzione, la libertà laica ebbero il loro cantore» in Carducci, riassunse alla fine l'intera sua missione nella massima «l'uomo deve essere utile agli uomini»;⁹⁶ una massima generica e valida per tutte le stagioni e per tutti gli indirizzi politici dello scrittore. Un simile atteggiamento irenico e conciliatorio, teso ad appropriarsi della preziosa eredità del vate, venne confermato anche all'indomani della morte, nel febbraio 1907, quando diversi esponenti di primo piano del socialismo levarono la loro voce in ricordo del poeta scomparso: Enrico Ferri dichiarò pubblicamente che «tutti *avevano* tratto ammaestramento civile da quella cattedra bolognese, che il grande malato *aveva* reso gloriosa»,⁹⁷ e Filippo Turati, dopo aver inviato un telegramma di condoglianze alla vedova, arrivò a sostenere che Carducci «*era il padre*» e che con lui finiva un'intera epoca:

Carducci fu il poeta dell'Italia nuova: non fu *uno* dei poeti. È morta con lui la poesia italiana? Forse è sopita. Forse converrà che tutta un'evoluzione di cose si compia, perché i nostri figli e nepoti si abbiano, da altri, le gioie alte dello spirito che dal Carducci vennero a noi. E allora non è un uomo, è un mondo che sparisce, è un'età che si chiude. È una certa anima di tutto un popolo che si fa il funerale.⁹⁸

⁹⁴ VITTORIO PIVA - SAVINIO VARAZZANI, *A Giosuè Carducci*, in "Avanti della Domenica", 28 luglio 1904, p. 2.

⁹⁵ GUIDO MARANGONI, *Carducci politico*, ivi, p. 4 (corsivo nel testo).

⁹⁶ ERCOLE RIVALTA, *L'opera di Giosuè Carducci*, ivi, p. 2.

⁹⁷ La dichiarazione è riportata nel "Corriere della Sera" del 16 febbraio 1907, p. 3.

⁹⁸ Questo il testo del telegramma: «Con lui agonizza e spegnesi tutta la nostra giovinezza. Confortivi, Signora, l'immenso corteo di anime che partono seco»; cfr. F. TURATI, *Uomini della politica e della cultura*, a cura di Alessandro Schiavi, Bari, Later-

Altri si spinsero ancora più in là, arruolando un Carducci ormai incapace di replicare tra i compagni di lotta, attribuendogli una fede socialista che mai aveva professato in vita. Così fece ad esempio Naborre Campanini, quando commemorò lo scrittore scomparso al Teatro municipale di Reggio Emilia. Si legge infatti nel testo del suo discorso, stampato in una «Edizione per studenti e operai»:

E non l'ideale patriottico solo parla ne' suoi scritti; egli presenti l'avvenire e lo augurò.

Non proclamò il socialismo una questione severa e tremenda; e non gittò le ultime folgori contro chi ne parlava o scriveva con leggerezza? Non fu, pensando alla infelicità dei diseredati, che si dichiarò filosofo di questa fede: il dolore dovesse cessare sulla terra?⁹⁹

Altre e ben maggiori mistificazioni si sarebbero avute d'altra parte solo pochi anni più tardi, ad opera di un ex-socialista quale Benito Mussolini. Su di esse però molto è già stato scritto,¹⁰⁰ né occorre soffermarvisi in questa sede. Quanto detto è più che sufficiente a comprendere la complessa storia dei rapporti tra Carducci e il socialismo che qui ci si è proposti di delineare. Una storia che, in conclusione, così si può riassumere: a una prima fase di vicinanza negli anni '70, quando

za, 1949, pp. 56-57, e ID., *Giosue Carducci*, in "Critica sociale", 17.5 (1° marzo 1907), p. 79. Alle dichiarazioni degli esponenti più in vista fecero ovviamente eco gli affiliati delle singole sezioni, in particolare di quella bolognese. Si veda ad esempio il numero speciale della "Squilla", interamente dedicato a Carducci (*Per Giosue Carducci* "La squilla", 7.8 (22 febbraio 1907); molto peso era dato all'anticlericalismo del poeta, perché sulla visione religiosa la sintonia era ancora piena.

⁹⁹ NABORRE CAMPANINI, *Giosue Carducci. Commemorazione pubblica*, Reggio nell'Emilia, Coop. Lavoranti Tipografici, 1907, pp. 11-12.

¹⁰⁰ Cfr. in particolare STEFANO PAVARINI, *La ricezione politica dell'opera di Carducci (1904-1945)*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo. Atti del Convegno internazionale (Bologna, 23-26 maggio 2007)*, a cura di E. Pasquini e Vittorio Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 495-544. Sull'influenza di Carducci sul socialismo italiano cfr. GIOVANNI ALIBERTI, *Religione civile e poeti vati nell'Italia contemporanea*, in "Nuova storia contemporanea", 2 (maggio-giugno 1992), pp. 37 ss.; CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, pp. 270-82; L. CORTESI, *La giovinezza di Filippo Turati*, in "Rivista storica del socialismo", 1 (1958), pp. 3-40; ID., *Introduzione*, in *Turati giovane*, pp. 3-17; PIERO TREVES, *Aspetti e problemi della scuola carducciana*, in ID., *Ottocento italiano fra il nuovo e l'antico*, 3 voll., Modena, Mucchi, 1992, III, pp. 79-106; LORENZO BEDESCHI, *L'ateneo bolognese e l'umanitarismo socialista romagnolo*, in *Gli uomini rossi di Romagna*, a cura di Dino Mengozzi, Manduria, Lacaita, 1994, pp. 193-206; CORDIÉ, *Una polemica ignorata*. Sulla ricezione di Carducci in genere, con particolare riferimento a quella politica, mi permetto di rimandare alla mia tesi di dottorato *Giosue Carducci nella cultura primonovecentesca*, Dottorato di ricerca in Culture letterarie, filologiche e storiche, coord. Luisa Avellini, rel. V. Roda, Università degli studi di Bologna, 2015, online all'indirizzo <http://amsdottorato.unibo.it/6798/1/MERCI_ALESSANDRO_TESI.pdf>.

il socialismo era ancora in formazione e poteva essere facilmente ricondotto nell'alveo della tradizione garibaldina e repubblicana, succedettero due decenni di ostilità e incomprensioni, che diedero luogo nel corso degli anni '90 anche a veri e propri scontri; si ebbe infine un riavvicinamento, o meglio un tentativo di riappropriazione da parte dei socialisti, all'inizio del XX secolo, tentativo a cui però pose ben presto fine lo scoppio della Grande Guerra prima e la fascistizzazione dello scrittore subito dopo. Se Carducci osteggiò con forza per tutta la vita il movimento socialista, questo continuò lungamente a vedere in lui un punto di riferimento importante e non esitò a riconoscerlo come maestro. L'eco delle lezioni bolognesi ascoltate con entusiasmo in gioventù dai *leader* del Partito socialista non si spense infatti mai del tutto, se ancora nella produzione oratoria più tarda di molti di loro compaiono espliciti richiami al poeta. Si prendano ad esempi il discorso parlamentare di Turati del luglio 1923 contro la legge elettorale voluta dal fascismo, o il discorso in memoria di Giacomo Matteotti del 27 giugno 1924, o ancora il necrologio di Giovanni Amendola risalente al 1926;¹⁰¹ tutti interventi in cui Carducci viene arruolato ancora una volta per combattere un'ultima battaglia di libertà.¹⁰²

¹⁰¹ I testi si leggono in F. TURATI, *Discorsi parlamentari di Filippo Turati pubblicati per deliberazione della Camera dei Deputati*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1950. Nella commemorazione di Matteotti, oltre alla citazione palese della *Ripresa dei Giambi*, sono evidenti i richiami al discorso carducciano *Per la morte di Giuseppe Garibaldi*, un discorso che Turati amava particolarmente.

¹⁰² Che il Turati della maturità continuasse a nutrire ammirazione per Carducci è confermato anche da una testimonianza di Piero Treves riportata da CORDIÉ, *Una polemica ignorata*, p. 6.

IL DISCORSO AL CONSIGLIO COMUNALE DI BOLOGNA
DEL 27 DICEMBRE 1888

Giacomo Nerozzi

Giosue Carducci visse due distinti periodi di presenza nel Consiglio comunale di Bologna: una prima volta vi rimase per circa tre anni, fra il 1869 e il 1872. Fu poi rieletto nel 1886, sedendovi ininterrottamente fino al 1902.

Le modalità con le quali furono conseguiti tali risultati elettorali appaiono molto differenti da quelle che potremmo immaginare oggi: Carducci, per quanto ne sappiamo, non presentò candidature e non fece mai localmente campagna elettorale intorno al proprio nome. All'epoca, i candidati al Consiglio comunale erano generalmente proposti dai giornali cittadini, i quali facevano riferimento all'uno o all'altro schieramento politico (molto schematicamente, potremmo parlare di moderati e di progressisti, con riferimento alla Destra e alla Sinistra storiche).

La legge elettorale del Regno, che subiva modifiche abbastanza frequenti, definiva inizialmente un corpo elettorale piuttosto ristretto: nella città di Bologna il numero degli aventi diritto nel 1869 era limitato a 8.260 elettori; nella tornata in cui Carducci fu eletto si recarono alle urne appena 1.721 di essi, 856 dei quali indicarono il suo nome come preferenza: furono più che sufficienti ad assicurargli un seggio.¹

I due periodi corrispondono peraltro a due stagioni biografiche e di attività letteraria assai diverse; questo dato si riflette in qualche modo anche nello stile adottato per la partecipazione all'assemblea cittadina. Il primo mandato corrisponde con una certa precisione all'età "giacobina":

¹ Per molti anni, la legge elettorale distinse tornate elettorali generali e tornate suppletive: in queste ultime, a cadenza annuale, veniva rinnovata una quota fissa di consiglieri (ordinariamente un quinto del totale), corrispondente ad altrettanti eletti, dichiarati decaduti per sorteggio. Carducci entrò per l'appunto in Consiglio in una tornata suppletiva, il che può spiegare – almeno in parte – la ridotta partecipazione dell'elettorato, che tendeva a concentrarsi sulle elezioni generali.

gli interventi tenuti in Consiglio in quel periodo sono caratterizzati da un marcato radicalismo laico, con significativi riferimenti diretti all'età dei Lumi. Quella prima esperienza rappresentativa viene a coincidere quasi esattamente con l'ascesa e il declino di quell'esperimento politico ricordato come "giunta azzurra", ovvero l'amministrazione guidata dal sindaco Camillo Casarini, che scelse il riferimento a quel colore per indicare una posizione di terzietà, in aperta opposizione tanto al color malva, che tradizionalmente indicava l'area conservatrice vicina a Minghetti, quanto al rosso di ascendenza garibaldina.²

Non fu certamente estranea a quella prima elezione la pubblicazione dell'inno *A Satana* sulle pagine dell'"Amico del Popolo", compiuta dal direttore Pompeo Guadagnini con una tempistica accuratamente selezionata: sul "poeta satanico" divenuto consigliere comunale si concentrò l'attenzione di una parte degli oppositori (il notaio Bottrigari, di parte moderata, nella sua cronaca definisce Carducci una «testa riscaldata»)³. Guadagnini fu assessore nella stessa "giunta azzurra" e successivamente ne determinò la caduta, a causa dello scandalo per malversazione nel quale risultò pesantemente coinvolto.⁴

Pochi anni dopo, Bologna – a testimonianza del fatto che la temperie sociale in quel momento era piuttosto agitata, specialmente dopo le crisi economiche del 1873-74 – assistette al fallimento della sollevazione anarchica dell'agosto 1874, organizzata da Andrea Costa e Carlo Cafiero, con la partecipazione di Mikhail Bakunin giunto appositamente dalla Svizzera.

L'episodio, romanzato all'incirca una cinquantina di anni dopo da Riccardo Bacchelli nel *Diavolo al Pontelungo*, è interessante in quanto riguarda Carducci da almeno due punti di vista. In primo luogo, Andrea Costa era allievo di Carducci; lo appellava affettuosamente "poeta della Rivoluzione"; da Rimini, dove si era svolto il primo congresso della Federazione Italiana dell'Associazione Internazionale dei Lavoratori della quale era segretario, lo ringraziava in una lettera permeata di grande emozione per avere composto un'epigrafe in ricordo di un in-

² Sull'esperienza della "giunta azzurra" si può vedere AURELIO ALAIMO, *L'organizzazione della città. Amministrazione e politica urbana a Bologna dopo l'Unità (1859-1889)*, Bologna, il Mulino, 1990; in particolare alle pp. 142-43 si legge che quel risultato elettorale può apparire sorprendente, in quanto «progressisti e democratici solo da due anni avevano mostrato una presenza attiva nella vita politica cittadina».

³ ENRICO BOTTRIGARI, *Cronaca di Bologna*, 4 voll., Bologna, Zanichelli, 1960-1962, IV, 1962, p. 18.

⁴ Un commento di Carducci a questa vicenda è nella lettera all'amico Chiarini del 17 febbraio 1871 (*L VII*, p. 110).

ternazionalista caduto.⁵ Più tardi, al processo contro gli internazionalisti, Costa sarebbe stato difeso da Carducci con una sentita dichiarazione pubblica. In secondo luogo, qualche giorno prima della sollevazione, il 2 agosto 1874 erano stati arrestati a Villa Ruffi (vicino a Rimini) gli stati maggiori del movimento democratico-repubblicano, con ogni probabilità riunitisi per valutare l'opportunità di aderire alla prevista insurrezione internazionalista. Fra questi vi erano esponenti direttamente conosciuti da Carducci e certamente sentiti, in quella fase storica, in grande consonanza con il proprio personale sentire politico.⁶

Il periodo storico e biografico in cui maturò il ritorno in Consiglio era completamente diverso. Nel 1886 Carducci venne candidato da due liste, che facevano riferimento a schieramenti politici opposti (risultando eletto, come è ovvio, con una certa facilità): da questa premessa si comprende bene che la percezione del ruolo da lui interpretato sulla scena cittadina era fortemente mutata. La sua figura viene ora letta e giudicata come pienamente aderente al profilo istituzionale del Regno. È anche mutato, peraltro, l'interesse specifico di Carducci per l'attività del Consiglio (non fu estraneo uno screzio personale con il sindaco Gaetano Tacconi):⁷ prima di presenziare alla seduta del 27 dicembre 1888, oggetto di questo breve contributo, fra il 1886 e il 1888 ne disertò ben cinquantotto.

Il motivo che spinse a mutare atteggiamento, causando il ritorno sui banchi del Consiglio e l'elaborazione di un articolato intervento, fu l'inserimento all'ordine del giorno della discussione sul Consorzio universitario: il Consiglio si doveva infatti esprimere, per usare termini correnti, sul finanziamento erogato dal Comune di Bologna a supporto del funzionamento dell'Università. L'identificazione di Carducci con l'Università di Bologna aveva ormai raggiunto uno stadio avanzato: appena sei mesi prima era stato celebrato in pompa solennissima l'Ottavo centenario, un evento di grandissima importanza nella storia dell'Ateneo bolognese, fortemente voluto e organizzato da un gruppo di docenti fieramente intenzionati a restituire all'Università una posizione di primo

⁵ CC, cart. XXXVI, 54, 10235. La lettera è visibile sul sito web della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (<http://badigit.comune.bologna.it/mostre/pontelungo/2_internazionale.htm#2>).

⁶ Peraltro Carducci mostra un interesse molto labile per i fatti dell'agosto 1874: null'altro che una scarna richiesta di informazioni alla moglie Elvira, indirizzata in un momento in cui era fuori città; purtroppo non è stata conservata la risposta. Inoltre, la richiesta si appunta esclusivamente sui fatti di Villa Ruffi, tralasciando completamente quelli di Bologna, che pure avevano occupato le prime pagine dei quotidiani (*L IX*, pp. 172-73).

⁷ Si veda TORQUATO BARBIERI, *Giosue Carducci e le elezioni amministrative bolognesi del 1886*, in "Bollettino del Museo del Risorgimento" (Bologna), 3 (1958), pp. 99-108.

piano in Italia e in Europa; ma di grandissima importanza, anche, nella storia personale di Carducci, che con quell'evento – e segnatamente con il discorso pronunciato davanti ai Reali nel cortile dell'Archiginnasio – aveva probabilmente toccato l'apice della propria visibilità pubblica. Non sorprende, quindi, che in dicembre egli compaia a perorare la causa dell'Università di fronte al Consiglio comunale.

La stragrande maggioranza degli interventi svolti da Carducci in Consiglio è di natura non letteraria: si tratta di microtesti privi di elaborazione retorica, anche se non vi mancano citazioni e dotti rinvii, pronunciati estemporaneamente e conservati solo grazie all'attività dei verbalizzatori comunali. Fanno eccezione due interventi: quello successivo alle elezioni del 1889 (nelle quali Carducci risultò il consigliere più eletto ed ebbe quindi onore e onere di preparare il discorso programmatico, da leggersi nella prima seduta) e questo, del dicembre 1888.

Fin dalle prime parole si percepisce la forte tensione stilistica che caratterizza il testo, composto sicuramente per essere affidato alla stampa; con ogni probabilità, l'intervento venne preannunciato, con la deliberata intenzione di creare un clima di attesa nell'ambiente cittadino. Si tratta di scelte non casuali, compiute in vista di una strategia ben precisa, impostata a cerchi concentrici e finalizzata al conseguimento del risultato: l'incremento del finanziamento comunale all'Università.

Il testo giunto fino a noi si sfrangia in una pluralità di testimoni. Nel fascicolo del giorno successivo al dibattimento, il 28 dicembre 1888, la "Gazzetta dell'Emilia" pubblicò l'intervento per intero. Il quotidiano aveva l'abitudine di dedicare ampio spazio al resoconto dei lavori del Consiglio; la trascrizione integrale di un intervento era tuttavia un fatto molto raro, spiegabile in questo caso con l'accorta strategia adottata. L'articolo appare composto in maniera poco accurata (per non dire distratta), forse per il poco tempo a disposizione del redattore: la prima persona singolare e la terza alternano fastidiosamente nel testo, dando l'impressione di una stesura frettolosa. Qualche tempo dopo, vengono pubblicati i verbali della tornata consigliare, come era allora prassi da parte del Comune di Bologna. In questa versione prevale lo stile del riportatore, l'impiegato stenografista che trascriveva in diretta gli interventi dei consiglieri; coerentemente, il testo adotta sempre la terza persona singolare. È da notare che queste due versioni presentano differenze tutt'altro che marginali: piccole porzioni di testo compaiono in una e non nell'altra; la conclusione appare riportata in due varianti, poco somiglianti.

All'incirca quattordici anni dopo, il discorso ricompare nell'edizione zanichelliana delle *Opere*, nella terza serie delle *Ceneri e faville*.⁸ Qui il testo è presentato insieme al discorso svolto in favore della Convenzione universitaria alla Deputazione provinciale (11 dicembre 1897) e a quello tenuto al Senato del Regno, sul medesimo argomento (20 marzo 1899): si viene così a formare una sorta di "trittico universitario", costituito da discorsi pronunciati in luoghi e in contesti istituzionali differenti, ma accomunati dall'argomento. In questa sede, il discorso presenta variazioni significative; è bene sottolineare che, alla data della pubblicazione del volume, Carducci era ancora attivo: le modifiche apportate non possono quindi che essere attribuite ad una revisione del testo operata dall'autore stesso. In calce compare un'annotazione apparentemente neutra («Dalla *Gazzetta dell'Emilia* 28 dec. 1888»), che tuttavia non deve trarre in inganno, lasciando presumere una ritrascrizione dal quotidiano, dal momento che anche ad una lettura superficiale il testo appare molto lontano dall'essere una copia di quella versione. A titolo di esempio possiamo citare la costante normalizzazione della persona (sempre «io»), la sostituzione di un aggettivo («solenni» prende il posto di «grandi»), la soppressione di qualche sostantivo ridondante, la trasformazione della struttura sintattica di un intero periodo. Se l'ipotesi è corretta, dobbiamo quindi concludere che Carducci abbia ripreso in mano il dettato di un discorso pronunciato più di una decina di anni prima, per apportare qualche ritocco formale che lo rendesse più consono al proprio gusto del momento e in qualche modo più adatto ad una pubblicazione pensata come definitiva.

Che poi definitiva in senso stretto non era, perché trascorsi poco più di trent'anni il discorso avrebbe visto nuovamente la luce nel ventottesimo volume dell'*EN*, questa volta peraltro senza modifiche di rilievo (se si esclude la caduta di un inciso, dovuta probabilmente alla distrazione di chi ha operato la trascrizione materiale).⁹

Volgiamo l'attenzione al contenuto del discorso e alla struttura organizzativa adottata per la materia; nella copia di lavoro utilizzata, il testo occupa 145 righe.

Il primo blocco (1-14) si apre con il rinvio alle celebrazioni dell'Ottavo centenario, presentato come evento di importanza primaria per l'Italia nell'anno appena trascorso. Il discorso dicembrino non sarebbe pienamente comprensibile, se non si tenesse conto che sulla scena cittadina non si era ancora spenta l'eco del discorso per il Centenario, pronunciato il 12 giugno precedente.

⁸ *O* XI, pp. 142-49.

⁹ *EN* XXVIII, pp. 205-12.

I primissimi paragrafi introducono quella che si può a buon diritto definire la parola chiave dell'intera architettura retorica, ovvero «concorso» – declinata in tutte le sue possibilità morfologiche (ora come sostantivo, ora come verbo «concorrere»). Il vocabolo è qui da intendere nella più pura accezione latina, *concurrere*, ovvero il 'correre insieme' in senso solidale (per raggiungere un obiettivo comune) da un lato, dall'altro nell'accezione competitiva (sforzarsi di raggiungere la meta per primi). Con un piccolo fuoco d'artificio, nelle battute finali il tema ritornerà declinato nella sua moderna variante burocratico-amministrativa, ovvero come allusione a quel procedimento di selezione che l'Università era in procinto di bandire per il reclutamento di forze fresche (nuovi docenti).¹⁰

Il secondo blocco (15-27) apre una finestra sulla storia dello Studio bolognese. Tutto il periodo medievale è liquidato in tre parole («lasciamo il medioevo»), preterizione che sarebbe appunto incomprensibile, se non si tenesse presente che il pubblico aveva già ricevuto abbondantissima documentazione in merito ai primi passi dello Studio in occasione del discorso per l'Ottavo centenario. Il lettore che si aspettasse ora un riferimento a Irnerio, a Bulgaro, alla scuola del diritto e alle battaglie dei liberi Comuni rimarrebbe quindi deluso: nessuno di essi viene menzionato (nel discorso del Centenario si trovano parecchie pagine dedicate alle origini).

Il primo e unico nome che viene fatto, con una scelta indubbiamente significativa, è quello di Luigi Ferdinando Marsili, definito «il vero creatore dell'Università moderna». A Marsili (1658 - 1730) si deve il lascito di libri e di strumenti intorno al quale nascono l'Istituto delle Scienze di Bologna e la Biblioteca Universitaria: un gesto che, insieme all'opera del naturalista Ulisse Aldrovandi, rappresenta realmente un discrimine fra due età distinte dello Studio, inteso com'è alla piena adesione al metodo scientifico.

Una serie di stoccate contro il governo pontificio serve ad arrivare velocemente al 1859-60 (dalla riga 28 in avanti): il primo decennio di storia unitaria viene trattato in un blocco di 18 righe, il secondo in 32 e il terzo, infine, in 65. Si tratta di una progressione geometrica molto netta, certamente non casuale, ma finalizzata a fare convergere l'atten-

¹⁰ Occorre peraltro osservare che quella porzione con la menzione del «concorso che sarà per dare» è presente solo nella versione a stampa dei verbali. Si può quindi pensare che l'autore abbia deciso di espungerla dalla versione destinata alle stampe, giudicando che fosse un'allusione a un episodio di mera contingenza. Il fatto che non compaia nemmeno nella versione pubblicata dalla "Gazzetta dell'Emilia" conduce all'ipotesi che l'articolo sia stato redatto in parte utilizzando appunti presi durante la pronuncia del discorso e in parte utilizzando una "velina" fornita dallo stesso Carducci; questo potrebbe aiutare a spiegare l'alternanza della prima e della terza persona in quella versione.

zione sul momento presente: vi è indubbiamente la consapevolezza di parlare di fronte ai rappresentanti del potere politico cittadino, sicché il discorso tende all'asciuttezza, vertendo quasi esclusivamente sull'argomentazione economico-finanziaria.

Nella conclusione, ricompare un'allusione all'Ottavo centenario: il discorso compie quindi un lungo giro, per poi riabbracciare il tema di esordio, insistendo ancora una volta sulla relazione strettissima fra città e Università.

Un breve assaggio proveniente dalla parte centrale del testo (righe 85-102) è sufficiente a mostrarci come Carducci si trovi a doversi muovere su un terreno di cifre e dati fattuali, che con ogni probabilità non gli era affatto congeniale:

Enumero i fatti. Genova, la prima, nel 1883, per essere Università primaria contribuiva a una maggiore spesa di lire 108 mila annue, metà il Comune, metà la Provincia. Nel 1885, per lo stesso fine, Catania e Messina concorrevano a una maggiore spesa di lire 110 mila annue; quella, metà tra il Comune e la Provincia, questa ripartendo 60 mila lire al Comune, 40 mila alla Provincia, 10 mila lire alla Camera di Commercio. Palermo intanto all'incremento delle baliose emule opponeva nel 1886 un consorzio tra Provincia e Comune per lire 20 mila annue da erogare in sussidio degli stabilimenti scientifici e per istituire nuovi insegnamenti complementari: con autorizzazione al consorzio d'aumentare la dotazione mercé il contributo di altri corpi morali. Nel 1887 era la volta di Modena, Siena, Parma. Le quali Università erano pareggiate alle primarie. Modena, affrontando una maggiore spesa annua di L. 65.456, ripartite tra Provincia, Comune, Cassa di Risparmio, Camera di Commercio, Congregazione di Carità, Collegio di San Carlo; Siena, affrontando una spesa annua maggiore di L. 67.000, ripartita fra Comune, Provincia, Monte de' Paschi, Società delle pie disposizioni; Parma, affrontando una spesa maggiore di L. 80.000, ripartite tra Provincia e Comune. Intanto che avea fatto Bologna? Nulla.

Da frequenti rimandi nell'epistolario si apprende che Cesare Zanichelli (uno dei due figli dell'editore Nicola, molto legato a Carducci, come del resto l'intera famiglia Zanichelli) aveva assicurato la propria disponibilità al reperimento delle cifre e delle informazioni necessarie a costruire l'intervento, agendo in sostanza come un *ghost writer* per le parti nelle quali il professore trovava maggiori difficoltà.

Dalla piccola porzione riportata appare come, anche in un testo completamente votato alla referenzialità, Carducci non rinunci ad un tocco di gusto tutto particolare, inserendo quella notazione sulle «baliose emule» (riferita a Catania e Messina) che doveva suonare già piuttosto inconsueta alle orecchie dei consiglieri comunali: il dettato, pur

nella freddezza imposta dalla intelaiatura numerica (e dal fine pratico di persuadere i consiglieri a votare un finanziamento), tende occasionalmente ad incorporare particelle di alta letterarietà.

L'ultimo paragrafo del discorso sembra essere quello maggiormente oggetto di ripensamenti posteriori. La versione pubblicata nel 1902 riporta differenze grammaticali, lessicali e sintattiche rispetto al testo conservato dai verbali: un intero periodo è stato cassato, un altro appare completamente riscritto; l'allocuzione ai bolognesi, che costituisce una chiusura certamente assai più salda sotto il profilo stilistico, è tutta nuova. Fra gli elementi scomparsi, registriamo peraltro il riferimento al concorso per i nuovi docenti, evidentemente avvertito come troppo legato al momento contingente della pronuncia.

La "Gazzetta dell'Emilia" aggiungeva, in calce al testo, una fugace notazione: «Applausi». Non sappiamo se effettivamente ci furono aperte manifestazioni di consenso: i verbali di Consiglio, in questo caso, tacciono. Sappiamo però che, benché Carducci avesse cautelativamente precisato che il discorso non costituiva un atto di accusa verso alcuno, l'interpretazione del sindaco Tacconi fu proprio quella: tanto è vero che rispose con toni abbastanza contrariati, lamentando che l'amministrazione da lui guidata non meritava certamente la censura di cui era fatta oggetto. Nella propria risposta, non rinunciò a una stoccata polemica, declassando palinodicamente a «una specie di gara» il concetto del *concurrere* sul quale si basava l'intera architettura retorica del discorso appena pronunciato.

Visto così schernito il proprio sforzo, a Carducci non rimase che replicare nei toni più concilianti che riuscì a trovare nelle proprie corde (i due testi riportati di seguito sono conservati unicamente nei verbali del Consiglio):

Al consigliere Carducci dispiace che alcune sue parole siano state interpretate come rimprovero, mentre fin da principio dichiarò che non intendeva dar biasimo ad alcuno. Egli ha constatato soltanto che col Consorzio, di cui ha benissimo parlato il Sindaco, l'Amministrazione riparò ad una colpa d'oblio che pesava su Bologna dal 1815 in poi, e che si fece così pagar caro un tanto oblio. Egli del resto non può essere tenerissimo per codesto Consorzio che va a vantaggio di una sola Facoltà. Stima che alla Scuola d'applicazione dovrebbe pensare il Governo centrale, il quale fece atto inconsulto ed iniquo allorquando tentò di toglierla a Bologna, lasciandola poi solo a patto che se ne assumesse la relativa spesa. Ben disse il Sindaco che la presente discussione sarebbe accademica, non poggiando su qualche cosa di concreto. Crede però che l'illustre uomo che ora presiede alla nostra Università abbia pensato e pensi ad un Consorzio universitario, pel quale già compié studi e

progetti il prof. Capellini. Tutto questo verrà a suo tempo, e non dubita che Bologna concorrerà ad erigere tale Consorzio, che, ripete, tornerà a decoro e insieme a vantaggio economico della città.

La menzione della «sola Facoltà» che sembrava beneficiare del Consorzio può fare pensare (forse non impropriamente) a gelosie accademiche che si agitavano dietro le quinte; d'altra parte, senza addentrarci eccessivamente nella storia di quello scorcio di secolo, non si può fare a meno di notare che la battaglia intrapresa dagli enti locali per la sopravvivenza della scuola di ingegneria guardava ben oltre le ripicche universitarie: si trattava di scegliere un destino per la città di Bologna, che fosse il puro adagiarsi sulla tradizione rurale del comprensorio (tale sembrava la visione del Ministero, che aveva caldeggiato la cancellazione della scuola) oppure, all'opposto, lo slancio verso una modernità industriale e manifatturiera, come dava l'impressione di desiderare la parte più avanzata della borghesia locale.

Dopo una ulteriore replica del Sindaco e un intervento di altro consigliere (il medico Marcello Putti), si trovò una mediazione che accontentasse – almeno per il momento – tutte le parti in causa:

Il consigliere Carducci conviene perfettamente col Sindaco, ed è tanto lungi da lui l'idea di volere che il Municipio entri nell'Università, che ha dichiarato di parlare in argomento non come professore, ma come cittadino bolognese. Tiene poi per indubitato che debba intervenire il Governo come principale interessato; e si dice d'accordo col consigliere Putti nel ritenere che il mal governo dei preti fu di grande danno all'Università.

Su questa stoccata finale alla gestione dell'Università da parte dello Stato Pontificio, tutte le parti si trovarono d'accordo; si poté così arrivare alla formulazione di un ordine del giorno largamente condiviso da sindaco e consiglieri.

CARDUCCI E IL «PORTENTO» DELL'AMINTA

Stefano Pavarini

Publicato dapprima nella “Nuova Antologia” tra il 1894 e il 1895 e poi raccolto nel volume XV delle *Opere* zanichelliane, il saggio carducciano dedicato alla pastorale del Tasso si caratterizza già a un primo sguardo per l'ampio movimento triadico su cui si costruisce, come è indicato dal titolo (*Su l'Aminta di T. Tasso. Saggi tre*), e come risulta pure dalla scansione interna delle sezioni del testo, significativamente intitolate «L'Aminta e la vecchia poesia pastorale», «Precedenti dell'Aminta» e «Storia dell'Aminta». ¹ Ne discende un disegno critico vastissimo che si muove dalle origini del genere bucolico nel mondo greco fino alla ricezione europea dell'Aminta, con la rassegna delle traduzioni e delle riprese teatrali, e alla fortuna critica dell'opera, con una disamina di studi protratta fino all'Ottocento. Si tratta di un materiale di straordinaria ricchezza, in cui analisi sincroniche e diacroniche dell'oggetto letterario s'intersecano vivacemente nell'alternanza dei contesti storici, e dove non mancano certo gli spunti e gli umori polemici in cui l'autore dei *Giambi* può far emergere – ancora una volta – il suo piglio sanguigno e battagliero. Fin dalle prime pagine del saggio, infatti, l'occasione di mettere a fuoco con precisione il tema consente a Carducci di delineare una delle costanti della sua visione storica, la tesi della continuità tra letteratura classica e tradizione italiana:

La favola pastorale, o più largamente boschereccia e campestre, segna l'ultimo sforzo dell'artistica vitalità e il grado supremo della composizione formale a cui pervenne tra noi nel declinare del secolo decimosesto la poesia bucolica degli antichi, serbataci dal medioevo e poi rinnovata nella letteratura del Rinascimento. Dall'idillio e dall'ecloga

¹ O XV, pp. 349-487. Per un inquadramento generale si vedano, tra le ultime monografie, quelle di STEFANO PAVARINI, *Carducci*, Palermo, Palumbo, 2003 e di FRANCESCO BENOZZO, *Carducci*, Roma, Salerno, 2015.



ella prese la scena i personaggi il costume, dal dramma pur antico le forme all'atteggiamento delle passioni e allo svolgimento dell'azione, nell'azione e nell'espressione tenendo a mescolare temporaneamente il patetico ed il giocondo: fu tragicommedia, nuovo genere misto ma nobile, e, pur fuori dalle regole degli aristotelici, regolare.²

Prima ancora di esaminare il problema delle fonti o dei modelli di questo genere letterario, l'obiettivo di Carducci è quello di rivendicarne il carattere integralmente greco e pagano, collocandolo così in quella linea che congiunge gli archetipi dell'antichità al neoclassicismo di Goethe, Schiller, della scuola parnassiana e delle stesse *Primavere elleniche*. Riguardo alla scena della favola si chiede provocatoriamente Carducci:

Siamo in Arcadia, o su le rive del Po dove già cadde Fetonte e lacrimarono l'Eliadi, o in quale altra parte di questa antica terra di Saturno e di Giano? È lo stesso. Entrano in scena due donne o due uomini d'età diversa: i nomi, gli abiti, il costume sono greci; greci gli dei che invocano, greca la religione della quale celebrano i sacrifici e fanno i vóti.³

Le coordinate ideologiche dell'intervento sono già fissate soprattutto in rapporto alla disputa che nel secondo e poi ultimo Ottocento divampa sulla genesi e sulla natura della favola pastorale. Nella visione hegeliana di Francesco De Sanctis (esplicitamente citato da Carducci) l'*Aminta* si colloca infatti in antitesi dialettica al Rinascimento come una manifestazione precoce di decadente seicentismo, un «mondo pastorale» simbolo di «una vita sociale prosaica vuota d'ogni idealità»,⁴ mentre la critica positivista della Scuola storica (dagli studi di Alessandro D'Ancona a quelli di Vittorio Rossi) – alla luce di una concezione evolucionistica dei generi letterari – vede nella favola pastorale del Cinquecento la prosecuzione dell'ecloga lirica del Medioevo che già aveva dato origine all'ecloga aulica del Quattrocento. A questo fine Carducci appronta nel suo intervento una lunga e analitica ricostruzione dello sviluppo tra Medioevo e Rinascimento delle eterogenee tipologie dell'ecloga e della commedia pastorale per segnare ulteriormente lo stacco assoluto di opere come l'*Aminta* o il *Pastor fido* rispetto alla tradizione precedente, e insieme per riportare il testo del Tasso all'interno della civiltà ferrarese del Rinascimento, rispetto all'insidioso tentativo del De Sanctis di marcare anche a questo livello una frattura

² *O XV*, p. 354.

³ *Ivi*, p. 355.

⁴ *Ivi*, p. 352.

della continuità della nostra letteratura, sospingendo l'*Aminta* verso i territori del seicentismo. Conclude in termini definitivi il Carducci:

Di fatti sì l'*Aminta* sì il *Pastor fido* sono l'ultima produzione matura e perfetta, per opera di due veri ingegni poetici, della nuova specie drammatica mostratasi da prima con l'*Egle* del Gibaldi e col *Sacrificio* del Beccari [...]; e non sono per nulla il frutto tardo ma improvviso d'uno svolgimento dell'ecloga o della così detta commedia pastorale o rusticale. [...] Alla favola pastorale, dunque, nata, cresciuta e venuta alla somma perfezione in Ferrara alla corte estense, diè gli esemplari della sua doppia forma pur il teatro estense: per la mediocrità famigliare e per la giocondità, la commedia: per la passione, per l'elocuzione più sollevata, per la lirica dei cori, la tragedia. E tra i due generi creduti rinnovare di su l'antico, questo, misto e composito, [...] apparì e divenne il più originale e vitale, il più efficace e fecondo.⁵

Se si pensa che l'analisi dell'*Aminta* è da De Sanctis – particolare decisivo – estrapolata dal capitolo della sua *Storia* dedicato al Tasso e inserita invece in apertura di quello dedicato al Marino,⁶ mentre per Carducci la pastorale ferrarese rientra nell'ambito di «produzioni di pura idea classica», si potrebbe allora schematizzare la disputa intorno alla opera scenica del giovane Torquato tra i poli opposti dell'ellenismo, sostenuto dal Carducci in nome della propria ideologia classicista, e del seicentismo, che il critico irpino inquadra nella sua visione romantica, non favorevole al barocco, scorgendone i prodromi nella versificazione artificiosa dell'*Aminta*. Certo i dati di fatto sconsigliano una tale semplicistica dicotomia, eppure essa è significativa della posta in gioco, che va ben al di là dell'origine letteraria della favola pastorale, problema in ultima analisi insolubile in termini definitivi,⁷ come mostra oltre un secolo di indagini affidate alle *auctoritates* più illustri, dalla Scuola storica di Vittorio Rossi⁸ all'estetica di Benedetto Croce,⁹ da Enrico

⁵ Ivi, pp. 441-44. Riccardo Brusagli sottolinea l'acutezza dell'«intuizione di geografia culturale e letteraria» del Carducci, che «individua nel breve cerchio della drammaturgia ferrarese l'unica tradizione letteraria davvero pertinente alla favola del Tasso» (RICCARDO BRUSAGLI, *L'«Aminta» del Tasso e le pastorali ferraresi del '500*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, 2 voll., Roma, Salerno, 1985, I, p. 281).

⁶ Cfr. il cap. *Marino* in FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996, che si apre con l'analisi della pastorale, dove «Tasso incontra il vero mondo del suo spirito e lo conduce a grande perfezione» (p. 581).

⁷ «Enunciare una teoria generale della cosiddetta "poesia pastorale" – osserva Di Benedetto – è [...] impossibile» (ARNALDO DI BENEDETTO, *L'«Aminta» e la pastorale cinquecentesca in Italia*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 173 (1996), p. 494).

⁸ VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini e il «Pastor Fido»*, Torino, Loescher, 1886.

Carrara¹⁰ fino ai bilanci critici più recenti ad opera di Emilio Bigi¹¹ e Arnaldo Di Benedetto;¹² problema – inoltre – che esula dal nostro oggetto di discussione, che riguarda invece i tratti specifici che caratterizzano lo studio del Carducci sull'*Aminta*. Assumendo la difesa della pastorale ferrarese, Carducci riprende esplicitamente la tesi avanzata da Battista Guarini alla fine del Cinquecento in polemica con l'aristotelico padovano Giasone de Neres su questo nuovo genere letterario che rompe la codificazione della *Poetica* aristotelica e della sua lunga tradizione esegetica. Guarini parla evidentemente *pro domo sua*, ma è tanto più significativo che Carducci riporti nelle sue pagine una lunga citazione dal *Verato* (1588), su cui appoggiare la propria tesi:

La favola pastorale, avvegna che in quanto alle persone introdotte riconosca la sua primiera origine e dall'ecloga e dalla satira degli antichi, niente di meno, in quanto alla forma e all'ordine, si può chiamar poema moderno, essendo che non si truovi appresso l'antichità di cotal favola alcun esempio greco o latino.¹³

Nella visione del Guarini, prontamente accolta dal Carducci, una linea ininterrotta unisce il teatro classico a quello del Rinascimento ferrarese, saltando ed escludendo qualunque ascendenza storica della tradizione medioevale dell'ecloga lirica e persino di quella aulica del Quattrocento, poi rivendicata, con forza, dalla Scuola storica di Vittorio Rossi alla fine dell'Ottocento,¹⁴ che riprende e sviluppa alcune tesi già avanzate dall'erudizione del secolo dei Lumi, e finisce per trovarsi – paradossalmente – in sintonia con il metodo hegeliano del De Sanctis.¹⁵ Carducci è storico troppo acuto della nostra letteratura per igno-

⁹ BENEDETTO CROCE, *Poesia pastorale*, in ID., *Poeti del pieno e del tardo Rinascimento*, 2 voll., Bari, Laterza, 1945, I, pp. 326-37.

¹⁰ ENRICO CARRARA, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1909.

¹¹ EMILIO BIGI, *Il dramma pastorale del Cinquecento*, in *Il teatro classico italiano nel '500*. Atti del Convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 101-20.

¹² DI BENEDETTO, *L'«Aminta» e la pastorale cinquecentesca in Italia*, pp. 481-514.

¹³ O XV, p. 425.

¹⁴ Recensendo i saggi carducciani dedicati alla pastorale tassiana, Vittorio Rossi osserva polemicamente: «Ciò che io non concedo è che si cancelli tutta una tradizione più volte secolare per collegare immediatamente il dramma pastorale all'idillio teocriteo e all'egloga virgiliana» («Giornale storico della letteratura italiana», 31 [1898], p. 116). Nota significativamente BIGI, *Il dramma pastorale*, come già l'erudizione settecentesca del Crescimbeni, del Quadrio e del Fontanini indicasse l'origine dell'opera teatrale tassiana in «alcune rappresentazioni pastorali del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento, dall'*Orfeo* del Poliziano al *Tirsi* del Castiglione all'*Amaranta* del Casalio» (p. 102).

¹⁵ Per il DE SANCTIS della *Storia della letteratura italiana* è soltanto una «certa perfezione di intreccio e di meccanismo» quella che distingue le opere come l'*Aminta*

rare il problema: infatti lunghe pagine del saggio sull'*Aminta* sono dedicate alla tradizione articolata e complessa dell'egloga pastorale e rusticana del Medioevo e offrono al professore bolognese l'occasione per dimostrare le sue ampie conoscenze sul doppio versante, volgare e latino, di un problema non certo secondario, se è vero che con esso si sono misurati scrittori del calibro di Dante, Petrarca e Boccaccio. Eppure anche in queste pagine, dense di analisi fin troppo particolareggiate, Carducci non viene certo meno al suo ruolo di intellettuale ideologicamente impegnato, anzi esse gli offrono l'occasione di ribattere secondo il suo stile l'accusa scagliata dal De Sanctis contro l'*Aminta*:

Che resta dunque l'affermazione di Francesco De Sanctis a proposito del Tasso e del Guarino, che l'ideale poetico posto in un mondo pastorale rivela una vita sociale prosaica e vuota d'ogni idealità? Cotesti trecentisti, anche Dante, anche il Petrarca, ai quali certo idealità non mancavano, andarono a cercare la poesia nel *mondo pastorale* [...]. Ma perché? Per due ragioni, immagino io. Non ne potevano più di quei baroni e cavalieri, epici quanto volete nelle canzoni di gesta e nei romanzi, ma rozzi e brutali nella vita; di quei frati e monaci, santi quanto volete nelle auree leggende, ma abbuaiatori e accidiosi e un cotal po' ancor puzzolenti; di quei cittadini, valenti e magnanimi nelle croniche, ma di picciol animo in fatti e ringhiosi e ignoranti; e si rifugiavano nella libertà fraternità egualità dell'Arcadia.¹⁶

La voce che risuona in queste parole non è più quella del cattedratico dell'Ateneo felsineo, del tenace studioso di codici medioevali nell'Archiginnasio bolognese, semmai quella del giacobino dei *Giambi ed epodi*, che proietta nel lontano Trecento la sua sensibilità illuministica e la sua passione politica. E tuttavia il versante su cui Carducci sferra l'attacco decisivo contro gli avversari in materia di favola pastorale è un altro. Scrive De Sanctis in una pagina famosa della *Storia*:

L'*Aminta* non è un dramma pastorale e neppure un dramma. Sotto nomi pastorali e sotto forma drammatica è un poemetto lirico, narrazione drammatizzata anzi che vera rappresentazione, com'erano le tragedie e le commedie e i così detti drammi pastorali in Italia. [...] L'*Aminta* è un'azione fuori del teatro, narrata da testimoni o da partecipi, con le impressioni e le passioni in loro suscitate. L'interesse è tutto nella narrazione sviluppata liricamente, e intramessa di cori, il cui concetto è l'apoteosi della vita pastorale e dell'amore [...]. Il mo-

dalle «egloghe o commedie pastorali, iniziate fin da' tempi del Boiardo nella corte di Ferrara» (p. 582).

¹⁶ O XV, p. 366.

tivo è lirico, sviluppo di sentimenti idillici, anzi che di caratteri e avvenimenti.¹⁷

Le parole del De Sanctis riecheggiano singolarmente il giudizio sulle pastorali ferraresi del Tasso e del Guarini del *Corso di letteratura drammatica* (1809) di August Wilhelm Schlegel, ampiamente citato dal saggio del Carducci,¹⁸ anche per testimoniare la fortuna internazionale dell'*Aminta*. Osserva lo Schlegel come «la composizione non è veramente tragica», i cori – elemento strutturale decisivo del modello greco – «non s'annidano all'azione», ma sono solo «voci liriche e armoniose», mentre la stessa azione teatrale «non progredisce nelle scene isolate». Ai difetti della partitura scenica corrispondono – specularmente – quelli dell'attesa e del gusto del pubblico, dato che gli spettatori non «conoscevano quell'agitazione e quella impazienza che la rapidità del movimento drammatico può sola colmare», accontentandosi semmai di seguire la «placida pompa d'una bella poesia». L'essenza autentica del tragico – in ultima analisi – è preclusa al gusto e all'arte italiani secondo Schlegel fin dal suo verso basilare, quello sciolto, che «è molto sdegnoso» e «di gran lunga inferiore al giambo inglese e tedesco per la varietà e l'espressione metrica».¹⁹

Ora è evidente che la linea Schlegel-De Sanctis ha in mente un'idea di drammaturgia moderna dinamica e incalzante, esemplata sul modello di Shakespeare, incompatibile col teatro italiano del Cinquecento e con la pastorale ferrarese, che va in scena secondo un tempo espanso e rallentato, che sembra rispondere a un ideale di contemplazione riflessiva dell'opera piuttosto che a quello del dinamismo drammatico.²⁰ Chi voglia intendere correttamente sul piano storico il rapporto tra testo, scena e pubblico nel caso dell'*Aminta* non deve però tanto guardare alle concezioni romantiche dello Schlegel, quanto agli scritti teorici sul teatro di quella figura decisiva su questo versante che è Giovan Battista Giraldi Cinzio – ben presente allo sguardo acuto del Carducci –, che si distingue nella pletora dei commentatori della *Poetica* di Aristotele per avere, per primo, focalizzato il nesso strettissimo che intercorre tra il testo drammatico e la rappresentazione, fino a considerare i problemi

¹⁷ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, p. 582.

¹⁸ O XV, p. 486.

¹⁹ AUGUST WILHELM VON SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*, traduzione di Giovanni Gherardini, nuova edizione a cura di Mario Puppo, Genova, Il Melangolo, 1977, pp. 207-208.

²⁰ FEDERICO DOGLIO, *Teatro in Europa*, 3 voll., Milano, Garzanti, 1988-1989, II, 1989, p. 174.

della resa scenica complementari allo stesso significato dell'opera.²¹ Da questa visuale è possibile misurare la profondità dell'intuizione del Carducci, le cui tesi sono sostanzialmente valide ancor oggi. Il teatro italiano classicista del Cinquecento non è certo estraneo all'*Aminta*, come vorrebbe il De Sanctis, soprattutto nella variante specifica del Rinascimento ferrarese, e non è neppure il modello rispetto a cui misurare le influenze della scena sull'autonomo e indipendente sviluppo dell'ecloga, come pensa la critica positivista di Vittorio Rossi,²² ma è la cellula generativa, l'orizzonte entro cui sorge il «portento» dell'*Aminta* come lo chiama Carducci, destinato subito nel 1573 all'applauso del pubblico, e a lungo invece refrattario a una formalizzazione scritta, quasi resistesse nel declamato lirico a diventare oggetto di pura lettura, separato dal suo luogo d'origine.²³

È a Ferrara che opera Giovan Battista Giraldi Cinzio che con il *Discorso sopra il comporre le satire atte alla scena* del 1554, nove anni dopo l'*Egle*, pone fine alla lunga incertezza all'interno del genere bucolico tra ecloga per il teatro ed ecloga letteraria, come ha osservato con acutezza Marco Ariani. Alla luce delle norme aristoteliche Giraldi elabora una *mixtio* squisitamente drammaturgica, nata per fini artistici ben più che per le dispute degli eruditi, ipotizza un terzo genere, intermedio tra il comico e il tragico, quello della favola boschereccia del Tasso.²⁴ Particolare decisivo – anche nella prospettiva dell'*Aminta* – è la netta distinzione che il Giraldi stabilisce tra satira ed ecloga, intesa non solo nei suoi riferimenti classici, ma anche nei suoi svolgimenti romanzi fino all'esempio più alto, quello rinascimentale del Sannazzaro, poeta al Tasso carissimo. Già Virgilio nelle *Bucoliche*

²¹ Philip R. Horne sottolinea a ragione la novità del «practical programme» del Giraldi: «adapting classical tragedy to contemporary taste and stage conventions». Ciò porta il drammaturgo, che scrive al fine esclusivo della rappresentazione scenica, ad affrontare la vera e propria fenomenologia dello spettacolo («costume and décor»), accantonata da Aristotele nella *Poetica* in quanto al di fuori del compito di un autore tragico (PHILIP R. HORNE, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, Oxford University Press, 1962, pp. 40-41).

²² ROSSI, *Battista Guarini e il "Pastor Fido"*, p. 179. La prospettiva evolutivista dello studioso afferma con sicurezza che «il vero e proprio dramma pastorale va considerato come uno svolgimento ed un ampliamento» dell'ecloga (p. 175), anche se poi si trova a dover ammettere genericamente «qualche influenza esterna, che, [...] non è improbabile sia venuta dalla tragedia» (p. 178).

²³ Sette anni separano il grande successo della rappresentazione della favola pastorale tassiana nell'isoletta di Belvedere sul Po presso Ferrara nel 1573 dalla *editio princeps* aldina. Cfr. le rilevanti riflessioni di Andrea Gareffi in TORQUATO TASSO, *L'Aminta*, annotata per cura di Angelo Solerti, introduzione di Andrea Gareffi, Manziana, Vecchiarelli, 1992 (rist. anastatica della I ed. Torino, Paravia, 1901).

²⁴ MARCO ARIANI, *Dilatazioni meliche*, in *Storia letteraria d'Italia*, a cura di Armando Balduino, Padova, Piccin Nuova Libreria, 2007, II. *Il Cinquecento*, a cura di Giovanni Da Pozzo, p. 1145.

non ha egli mai introdotto in loro seno semplici ragionamenti, né vi ha avuto maneggio di persona che conduca azione di dicevole grandezza ad essere condotta sulla scena, anzi si stende ciascuna egloga poco più che si stenda una sola scena, onde si vede manifestamente che non ha né puote avere grandezza convenevole alla scena di azione che possa avere maneggio di favola.²⁵

Il «maneggio della Favola» è invece – significativamente – l'elemento autentico e caratterizzante che all'*Aminta* assegna quel singolare letterato *italianisant* che è l'abate francese Gilles Ménage, ovvero Egidio Menagio, autore del primo commento sistematico dell'opera, uscito nella nostra lingua a Parigi nel 1655.²⁶ Non certo ecloga è quella tassiana per gli occhi sagaci dell'erudito d'Oltralpe, semmai un «Poema drammatico», nato per il teatro,²⁷ che dedica un'intera scena ad un *a solo* di un satiro (la prima dell'atto II), dato che «l'uso dei Satiri nei Poemi Drammatici è antico assai», e «lo testimifica chiaramente l'antichissima divisione della Poesia Drammatica in Tragica, Comica, e Satirica».²⁸ In un'età che non ha ancora ben chiara la distinzione nota ai Latini tra *satura* letteraria e drammatica, né la sua natura di elemento finale del dramma satiresco all'interno della trilogia tragica per i Greci,²⁹ il Giraldi può abilmente rilanciare lo statuto del terzo genere, mediano tra tragedia e commedia, finalizzandolo al successo del pubblico, dato che il suo obiettivo primario resta quello di cogliere l'apprezzamento dell'uditorio contemporaneo. Non può mancare però il consenso della *Poetica* di Aristotele per una legittimazione definitiva, e a questo scopo

²⁵ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, a cura di Camillo Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, p. 239.

²⁶ TORQUATO TASSO, *Aminta favola boscareccia di Torquato Tasso*, con le annotazioni d'Egidio Menagio, Venezia, Pasquali, 1736, p. 177 (1 ed. Parigi, Curbé, 1655). Il Menagio coglie l'occasione per tracciare una rapida sintesi della poesia satirica classica, ricordando – particolare rilevante – che Aristotele dice «nel quarto della Poetica» che «la Tragedia per aver ricevuta mutazione dalla Satirica Poesia, non si tosto pervenne al suo splendore» (p. 238). Giudica il Carducci le annotazioni del Menagio «infarcite d'erudizione e pedanteria, ma sparse anche di delicate e fini e peregrine dottrine» (O XV, p. 475).

²⁷ «La Poesia Drammatica» – avverte il Menagio – è «rappresentativa, non narrativa» (TASSO, *Aminta favola boscareccia*, p. 298). «L'*Aminta* – scrive in modo definitivo Bruno Basile – è un'azione scenica pastorale» (T. TASSO, *Aminta, Il re Torrismondo, Il Mondo creato*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1999, p. XI).

²⁸ TASSO, *Aminta favola boscareccia*, p. 238. «Il Satiro – nota il Menagio – parla da Satiro, cioè da lascivo, petulante e sfacciato» (p. 257). In effetti egli è – come pensa DI BENEDETTO, *L'Aminta*, pp. 497-98 – il personaggio comico dell'*Aminta*, che dimostra come la comicità non sia esclusa dalla pastorale tassiana, secondo lo statuto della tragicommedia definito dal Giraldi, che si propone di far rivivere l'antico spettacolo dionisiaco.

²⁹ DI BENEDETTO, *L'Aminta*, p. 489.

risulta utilissimo ridurre la distanza tra gl'intrecci della commedia e della tragedia come avviene nel *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1543),³⁰ in cui Giralaldi affianca con scaltrezza alla normatività aristotelica il criterio retorico del *decorum* oraziano, che consente al drammaturgo di seguire i costumi e le usanze del suo tempo, non di quello rappresentato sulla scena, per raggiungere più facilmente il favore degli spettatori.³¹

Muovendosi tra l'unico testo superstite del mondo classico, *Il Ciclope* di Euripide, satira o tragicommedia, di difficile decifrazione, e le rigide intelaiature della *Poetica*, la satira del Giralaldi, nel doppio risvolto compositivo e teorico, si rivela la «tessitura di un abilissimo teatrante»,³² sfruttando tutte le potenzialità offerte dal terzo genere e insieme aprendo la via ai futuri sviluppi della pastorale, allorché questo model-

³⁰ BERNARD WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago, The University of Chicago Press, 1961, I, p. 442. «Appresso simile è la tragedia alla commedia; che niuna di esse narra la sua azione, come veggiam fare all'epopeia» (GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, p. 175). Mentre è teso a «una definizione, per così dire, "comparata" dei due opposti generi di dramma», tutto il *Discorso* – scrive Carla Molinari – è «improntato alla "composizione" di un urgente istanza di modernità» (*Teatro del Cinquecento*, a cura di Renzo Cremante, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1992, II, p. 884). Sottolinea d'altra parte Philip R. Horne come dalla rappresentazione dell'*Orbecche* (1541) Giralaldi conferisce alla sua tragedia una forma analoga a quella della commedia, con l'unica differenza del coro, assente nella commedia. Tale risultato si ottiene mediante l'aggiunta al teatro tragico di un prologo separato, già impiegato dalla commedia, e mediante una riorganizzazione della struttura drammaturgica, con lo scopo di renderla più idonea alla «public performance»: è un modello che non sarà variato successivamente. Cfr. HORNE, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giralaldi*, p. 49.

³¹ WEINBERG, *A History of Literary Criticism*, p. 437. Nell'ambito dei tratti più caratterizzanti della drammaturgia del Giralaldi, Riccardo Brusca gli nota «la costante subordinazione di ogni scelta a un criterio di efficacia spettacolare, rispetto al quale cade ogni scrupolo di ortodossia aristotelica». A differenza della posizione del Trissino e dei fiorentini, che si muovono nell'ottica umanistica dell'imitazione-emulazione, appare chiara nel Cinzio la «volontà non di un restauro filologico della tragedia antica, ma di appropriazione, da quel fenomeno via via riscoperto, degli aspetti più funzionali ad un genere teatrale moderno e sostanzialmente nuovo» (R. BRUSCAGLI, *G.B. Giralaldi: drammaturgia ed esperienza teatrale*, in «Atti e memorie della Deputazione provinciale ferrarese di storia patria», s. 3, 15 (1972), p. 47).

³² ARIANI, *Dilatazioni meliche*, p. 1146. «La formula giralaldiana riesce miracolosamente a coniugare filologismo erudito e resa teatrale» (MARZIA PIERI, *Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, 4 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1993-1996, II, 1994, p. 821). Muovendo da una prospettiva classicista, Marvin T. Herrick osserva come con l'*Egle* lo scrittore non stia cercando di introdurre sul palcoscenico italiano un nuovo e moderno genere drammatico, ma solo di adattare al presente un genere dell'antichità, pur riconoscendo tuttavia che con la sua attività teorica e pratica Giralaldi ha aperto la via ai futuri sviluppi della pastorale del Rinascimento, anche se «non avrebbe mai chiamato l'*Egle* una tragicommedia» (MARVIN T. HERRICK, *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France and England*, Urbana, University of Illinois Press, 1962, p. 13).

lo si troverà alle prese con le invenzioni di un altro poeta, anche lui «intendentissimo della pratica del Teatro». ³³ Prevista da Vitruvio accanto ai generi più nobili e ripresa dagli scenografi già dalla fine del Quattrocento, ³⁴ la satira o tragicommedia, come sarà chiamata per trovare ascendenza nell'*Amphitruo* di Plauto, assume ora un assetto definitivo nel quadro del teatro classico del Cinquecento italiano:

La satira è imitazione di azione perfetta di dicevole grandezza, composta al giocoso ed al grave con parlar soave, [...] rappresentata a commovere gli animi a riso, ed a convenevole terrore e compassione. Assegnata la definizione [...] della satira, resta a vedere quel che importino le particelle in essa poste. [...] – Insieme giocosa e grave – la fa diversa dalla commedia e dalla tragedia, delle quali la prima è composta al piacevolezza dell'una, e della gravità dell'altra, non è né questa né quella. [...] E così è in alcuna parte la satira simile alla commedia, in alcune alla tragedia, ed in alcune altre è dissimile dall'una e dall'altra. ³⁵

«In Ferrara – scrive Carducci – entriamo classicamente e signorilmente con l'*Egle*», ³⁶ e a ragione radica nella città padana la nascita della pastorale, rispetto alla tradizione delle ecloghe pastorali o rusticali, di cui non esistono esemplari ferraresi, ma anche rispetto al più alto modello dell'*Arcadia* del Sannazzaro, la cui matrice si colloca però – geograficamente – in prossimità dell'origine culturale del Tasso, e il cui ruolo

³³ TASSO, *Aminta favola pastorale*, p. 299. Scrive a questo proposito Bruno Basile: «Tasso vide sulla scena o lesse lo *Sfortunato* di Agostino Argenti, l'*Aretusa* di Alberto Lollo e l'*Egle* [...], interessanti tentativi di far rivivere l'antico dramma satiresco» (TASSO, *Aminta*, p. XI). Ricorda a buon diritto BIGI, *Il dramma pastorale*, p. 107, come il Giraldi riconduca la sua stessa *Egle* al modello euripideo del *Ciclope*, che secondo il Giraldi – si può aggiungere – è stato «dato alla stampa, quasi con certa sicurezza di non si avere più mai a perdere, acciò ch'egli sia esempio di simile componimento» (GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, p. 237).

³⁴ PIERI, *Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte*, p. 820.

³⁵ GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, pp. 232-33. Nella *Lettera ovvero discorso sopra il comporre le satire atte alle scene* (1554) il Giraldi offre il contributo più importante del secolo alla definizione del terzo genere, di cui rivendica – mediante il riferimento alle fonti antiche, e in particolare alla oraziana *Ars Poetica* – l'autonomia e la “medietà” rispetto ai due principali generi teatrali. Sulla base di una teoria già esposta nella *Poetica* di Aristotele, lo scrittore vede nel dramma satiresco un genere archetipico («an early type») da cui successivamente si sviluppano tragedia e commedia. Chiaro e lineare nei riferimenti classici, solo successivamente – secondo Marvin T. Herrick – il pensiero del Giraldi doveva essere «enfaticizzato» dal Guarini nella sua teoria della «tragicommedia»; cfr. HERRICK, *Tragicomedy*, p. 10.

³⁶ O XV, p. 418. Nella corte estense e, in particolare, nel Tasso è evidente «la volontà di rifondare quasi dal nulla una tradizione, che tenesse dell'eredità classica ma con novità di struttura, di elaborazione, di *dispositio* narrativa e drammatica» (ROBERTO FEDI, *Torquato Tasso*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995-2005, V. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, 1997, pp. 257-58).

nella genesi dell'*Aminta* non può certo essere posto al livello degli altri esemplari della tipologia eterogenea di questo genere letterario. Il Giral-di esclude nondimeno l'*Arcadia* dall'area dell'arte satirica, dato che «né il soggetto, né le persone sono atte alla satira»,³⁷ eppure ha probabilmente ragione Arnaldo Di Benedetto quando indica nella prosa ottava dell'*Arcadia* (la storia di Carino) il «canovaccio della *fabula* dell'*Amin-ta*»,³⁸ purché si consideri che questo «canovaccio» per diventare organismo scenico, partitura drammatica della invenzione tassiana, deve passare attraverso l'esperienza del teatro padano del Cinquecento nel suo doppio risvolto della disputa teorica e della realizzazione pratica.

La corte estense aveva visto la prima pubblicazione alla fine del Quattrocento del teatro di Seneca, poi la rinascita della commedia plautina grazie alle qualità registiche dell'Ariosto e la nuova fioritura della tragedia inaugurata proprio dal Giral-di con la rappresentazione dell'*Orbecche* nel 1541, in cui il drammaturgo rivela tutta la sua consumata abilità nel tentare di sottoporre una materia angosciosa a un pubblico cortigiano avvezzo al *lusus* del comico, cercando di accordare le regole aristoteliche con le ragioni dello spettacolo. Con la sua straordinaria sensibilità per la tecnica teatrale, evidente perfino in molte novelle degli *Ecatommisti*, Giral-di ha già intuito che verso la metà del Cinquecento il tentativo della cultura italiana di creare una tragedia sul modello greco si sta impigliando in ostacoli pressoché insormontabili, come dimostra il suo rifiuto della formula ellenizzante del Trissino per un classicismo di tradizione piuttosto latina, peculiarmente ferrarese, e come dimostreranno le successive prove, attinte al grande serbatoio di trame narrative del *Decameron* e della poesia cavalleresca.³⁹ Lo stesso orecchio impeccabile il Giral-di

³⁷ GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, p. 239.

³⁸ DI BENEDETTO, *L'«Aminta»*, p. 501. Se il Carducci definisce significativamente l'ecloga del Sannazaro «accenno quasi divinatorio al dramma pastorale» (O XV, p. 375), bisogna ricordare che sulla prosa ottava dell'*Arcadia* si era già fermata l'attenzione di Angelo Solerti, che ne rileva la presenza in più luoghi del testo di Tasso. Il racconto di *Aminta* nella scena seconda dell'atto I (vv. 401 ss.) è – per esempio – «di certo ispirato da quello di Carino presso il Sannazaro», da cui segue una lunga citazione; T. TASSO, *Aminta. Favola boscareccia*, con introduzione e note di A. Solerti, Torino, Paravia, 1926, p. 35 (I ed. 1901). Allo stesso modo allorché successivamente *Aminta* ricorda il turbamento di Silvia di fronte alla dichiarazione d'amore, Solerti nota che «una scena, simile nell'intenzione [...], è quella dell'*Arcadia* del Sannazaro, prosa ottava, [...], quando la fanciulla viene a conoscere il segreto di Carino» (p. 43, ma cfr. pure p. 34).

³⁹ PIERI, *Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte*, pp. 813-15. Riguardo ai successivi sviluppi della produzione del Giral-di un posto di grande rilievo spetta al frammento autografo, intitolato *Favola pastorale*, conservato nella Biblioteca Comunale di Ferrara, e destinato immediatamente a suscitare l'entusiasmo del Carducci, che vi scorge la prova – definitiva – dell'adesione da parte dello scrittore al nuovo genere letterario, a partire dallo stile qui adibito, quello sì «nobile» del Giral-di, ma ora ri-

dimostra quando perlustra la *Poetica* di Aristotele alla ricerca non di norme morali o di precetti sui generi, ma di effetti scenici, di artifici capaci di illuminare il talento di un teatrante di valore. Davvero decisivo per i futuri sviluppi quanto scrive in un passo del *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1543) a proposito della tragedia «mista» a lieto fine, da cui nascerà anni dopo l'*Aminta*:

Questo modo di tragedia (alla quale diede Aristotile il nome di mista) ci mostrò Plauto nel prologo del suo Anfitrione [...]. La qual cosa tolse però dalla Poetica di Aristotile, ove egli di questa sorte di tragedia favella. La quale di sua natura è più grata agli spettatori, per finire ella in allegrezza. E in questa specie di tragedie ha specialmente luogo la cognizione, od agnizione che la vogliam noi dire, delle persone, per la qual agnizione sono tolti dai pericoli e dalla morte coloro dai quali veniva l'orrore e la compassione. E tra tutte le agnizioni che c'insegna Aristotile [...] quella è lodevole sovra le altre per la quale nasce la mutazion della fortuna da misera a felice [...]. Si debbono nondimeno far nascere gli avvenimenti di queste men fiere tragedie in guisa che gli spettatori tra l'orrore e la compassione stiano sospesi insino al fine, il qual poscia riuscendo allegro gli lasci tutti consolati.⁴⁰

Con la sua raffinata sensibilità per le novità teatrali, Giraldi è giunto al cuore del problema, anzi al cuore della stessa *Poetica* di Aristotele, come dimostrano oggi le analisi più acute – quali quelle di Elizabeth S. Belfiore – per cui l'«intrigo» è una *systasis* di eventi, «in cui possono essere ritrovate forti analogie con la *systasis* biologica».⁴¹ “Anima” di tutto ciò che avviene sulla scena, nei casi migliori presenta un registro complesso,⁴² dove mediante le risorse della peripezia e del riconoscimento l'azione tragica non si muove mai in modo lineare, ma disconti-

solto in «un che di mezzo tra l'*Egle* e l'*Aminta*» (O XV, p. 426). Carla Molinari, che ha dato l'edizione critica di questo testo, ne ha puntualmente illuminato la natura di mero «work in progress», in «una fase di sviluppo ancora arretrata», collocabile cronologicamente a partire dal 1554, cioè dopo la rappresentazione a Ferrara del *Sacrificio* del Beccari. Il frammento non rappresenta certo – come pensa Carducci – la definitiva conversione al genere pastorale da parte dell'autore del primo dramma satiresco moderno, e tuttavia, depurata da entusiasmi eccessivi, l'intuizione del professore bolognese coglie sostanzialmente nel segno, se è vero che il Giraldi, attentissimo alle inesauribili invenzioni del teatro ferrarese, di cui era stato a lungo un protagonista, «credette nella fortuna del nuovo genere», al punto da cimentarvisi egli stesso. Cfr. G. B. GIRALDI CINZIO, *Egle, Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena, Favola pastorale*, a cura di C. Molinari, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1985, pp. XXII-XXVI.

⁴⁰ GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, pp. 183-84.

⁴¹ ELIZABETH S. BELFIORE, *Il piacere del tragico. Aristotele e la poetica*, a cura di Daniele Guastini, Roma, Jouvence, 2003, p. 231.

⁴² Ivi, p. 204.

nuo, tra gli estremi della buona e della cattiva sorte, raggiunti tramite la «mutazion della fortuna», secondo la definizione del Cinzio, cioè la *metabasis* aristotelica. In questa prospettiva risulta pienamente comprensibile la persistenza della tragedia “mista” (o dramma satiresco) sotto l’«ala della tragedia» per quasi tutto il Cinquecento, quasi un’alleata della più nobile forma drammatica,⁴³ dato che è solo una particolare combinazione degli elementi costitutivi del tragico ad aver dato origine al terzo “genere”. Vi è tuttavia una seconda, più sottile ragione che spiega il successo di questa “moderna” invenzione dal Giraldi fino al Tasso, e non è di natura letteraria, ma psicologica, legata alla reazione emotiva del pubblico di fronte allo spettacolo. Se è vero che il fine della tragedia in base ai principi della *Poetica* aristotelica è produrre paura e compassione, è d’altra parte vero che – secondo una visuale tipica del mondo greco – «la compassione e la paura, pur dolorose, posseggono anche un certo elemento di piacevolezza, nella vita reale come nella tragedia».⁴⁴ Nella finzione estetica o nella vita concreta secondo Aristotele – fatto davvero decisivo – l’elemento piacevole all’interno dell’emozione dolorosa non differisce sul piano qualitativo, anzi è probabile che il filosofo ritenesse più alto il grado di piacere contenuto nell’emozione tragica della scena, rispetto a quello contenuto nella sofferenza dell’uomo della vita quotidiana. La compresenza degli elementi opposti, il tragico e il comico, il dolore e il piacere, risulta allora autorizzata non solo da una lettura particolare dell’archetipo greco, ma anche da uno studio sugli effetti emotivi della tragedia, sulla dinamica delle reazioni psicologiche del pubblico, elemento di primaria importanza per chi deve allestire o al limite “inventare” un evento scenico.

Di fronte a un quadro così problematico è ancora più singolare il silenzio di un poeta come il Tasso, autore di centinaia di pagine dedicate alla teoria letteraria tra *Apologie* e *Discorsi*, e tuttavia destinato (stranamente) a non lasciare una sola riga sullo statuto della pastorale e più in generale sugli eventi che nell’area del teatro e delle sue dispute stavano avvenendo a Ferrara in quegli anni cruciali. Chi si chiede – lo faceva giustamente già Mario Fubini – perché, può forse trovare nelle pagine

⁴³ HERRICK, *Tragicomedy*, p. 8.

⁴⁴ BELFIORE, *Il piacere del tragico*, p. 310: presso i Greci era comune l’idea che un certo grado di piacere fosse presente anche nelle emozioni più dolorose, come dimostra l’espressione di Omero «desiderio di pianto», interpretata da Aristotele come dolore per l’assenza di una persona amata, ma pure piacere nel ricordarla. Anche Gorgia «crede che il dolore possa essere mescolato al piacere, specialmente nelle esperienze di tipo estetico» (p. 311).

del Giraldi Cinzio e nel successivo dibattito sulla *Canace* la risposta.⁴⁵ Le implicazioni teoriche del terzo genere o tragicommedia (con relativa catarsi) non sono certo un esercizio accademico gratuito, semmai rivelano una sorprendente «intelligenza fenomenologica del testo teatrale»,⁴⁶ che porta Giraldi a forzare le norme aristoteliche nel tentativo costante – legittimato dalla oraziana *Ars poetica* – di giungere alla massa degli spettatori, d'incontrare la loro sete di novità.⁴⁷ Giraldi guarda infatti – per attualizzarla – a un'opera come *Il Ciclope* di Euripide,⁴⁸ senza però la coscienza del significato della originaria tetralogia in cui era inserito, ma è pur vero che tutto il Cinquecento italiano si accosta ai modelli del teatro tragico greco al di fuori di una vera dimensione di filologia storica, e lo dimostra il caso clamoroso di un testo destinato all'esegesi della scena e alla sua pratica come la *Poetica* di Aristotele, assunto invece quale sistema normativo dei generi letterari, e, in clima di Controriforma, caricato di valori morali e religiosi.

⁴⁵ T. TASSO, *Aminta*, introduzione di Mario Fubini, Milano, Rizzoli, 1976, p. 13. Pure Riccardo Brusca sottolinea il «singolare vuoto teorico», il «riserbo programmatico del Tasso aminteo, troppo buon aristotelico per non accorgersi di andar navigando acque pochissimo autorizzate» (BRUSCAGLI, *L'«Aminta» del Tasso e le pastorali ferraresi del '500*, pp. 279-80).

⁴⁶ DARIA PEROCCO, *Corte, città, campagna, mito sulla scena*, in *Storia letteraria d'Italia*, II. *Il Cinquecento*, p. 1021.

⁴⁷ Cfr. CAMILLO GUERRIERI CROCCETTI, *Introduzione*, in GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, p. 22. Osserva Carla Molinari come, a partire già dalla stesura autografa dell'*Egle*, il Giraldi abbia piena coscienza di «inaugurare un nuovo genere drammatico» nel teatro italiano, e identica attestazione offrono pure le varianti e le correzioni apportate nella successiva edizione a stampa, tutte intese a «delineare con un tratto deciso i caratteri specifici del nuovo dramma satirico» (Cfr. GIRALDI CINZIO, *Egle, Lettera sovra il comporre le satire atte alla scena*, pp. XVI e XIV). L'opera di revisione è anzi tesa alla ricerca di «una maggiore conformità del testo all'idea di satira come genere drammatico autonomo, definibile nella sua natura e nei suoi limiti in rapporto ai generi drammatici tradizionali» (C. MOLINARI, *La vicenda redazionale dell'«Egle»*, in «Studi di filologia italiana», 37 (1979), p. 312).

⁴⁸ Giraldi concepisce – nota Marvin T. Herrick – il suo dramma satiresco più vicino alla tragedia che alla commedia, cioè più vicino al *Ciclope* di Euripide che all'*Amphitruo* di Plauto, e tuttavia apporta tali mutamenti rispetto al modello, da porsi obiettivamente sulla strada della futura pastorale: lo dimostrano tutti i suoi personaggi che, benché divinità o semidivinità, si comportano da ogni punto di vista come esseri umani (cfr. HERRICK, *Tragicomedy*, p. 11). Il fatto non era certo sfuggito allo sguardo acuto del Carducci, pronto infatti a notare come il Giraldi «non si attentò di fare una rappresentazione epica o mitica come il *Ciclope*» (O XV, p. 419). Ciò non toglie tuttavia che il *background* filologico del Giraldi sia impeccabile, come attesta nella *Lettera ovvero discorso sopra il comporre le satire* l'utilizzazione delle fonti antiche, «rispettosa dei testi originali senza manipolazioni né forzature» (ANGELA ANDRISANO, *La lettera ovvero discorso di G. Giraldi Cinzio sovra il comporre le satire atte alla scena: tradizione aristotelica e innovazione*, in *Scrivere leggere interpretare. Studi di antichità in onore di Sergio Daris*, a cura di Franco Crevatin e Gennaro Tedeschi, Trieste, Eut-Edizioni Università di Trieste, 2005, p. 18).

Se allora l'*Aminta* è – secondo gli studi più recenti di Giuseppe Dalla Palma – «un *unicum* non solo per qualità di poesia, ma anche come proposta di assetto del genere letterario della favola pastorale»,⁴⁹ ciò avviene per la libertà inventiva con cui Tasso opera una fusione degli antichi elementi dell'azione drammatica (comici, tragici, satirici) e insieme recupera i fondali scenografici della tradizione egloghistica che più gli stanno a cuore, quelli dei paesaggi di Arcadia, già riattivati dall'*Egle*, e ora aggiornati nella versione moderna offerta da Sannazzaro. Come l'autore delle *Bucoliche* e Sannazzaro – nota Vladimir N. Zabughin in *Vergilio nel Rinascimento italiano* (1923) – il poeta si presenta in persona sulla scena sotto un trasparente pseudonimo arcadico, mentre il ruolo primario del poeta dell'*Eneide* è evidente fin dall'inizio e per tutto lo svolgimento successivo, ad eccezione degli ultimi tre atti.⁵⁰ A differenza di quanto avviene con Giraldi Cinzio, il mondo poetico di Tasso non si lascia circoscrivere alla cultura estense, come si trova a dover ammettere lo stesso Carducci, quando osserva che Sannazzaro «poté in appresso suggerire o prestare alla futura favola pastorale paesaggi e figure di personaggi liricamente appassionati»,⁵¹ anche se poi al professore bolognese preme sottolineare l'origine teatrale del suo oggetto di studio, ben più delle assonanze liriche che esso intrattiene colla poesia contemporanea. Il successo dell'*Aminta* si fonda infatti sulla sapienza drammaturgica con cui si struttura, nell'abilità che Tasso riversa nella costruzione della *fabula* atto dopo atto, e ciò non avviene a caso, solo che si torni per un attimo alle indicazioni tecniche del Giraldi:

La favola adunque ch'è annoverata fra le parti della tragedia che le danno la forma [...] è detta da Aristotile anima della tragedia; e noi altresì la diremo della commedia, perché ella è il fondamento di ogni cosa, e quella alla quale, come a fine, tutte le altre parti, che si considerano, sono dirizzate; perché toltane lei del mezzo tutto il rimanente se ne va in nulla.⁵²

L'azione – conclude Giraldi – è tutta «in mano» all'autore – *metteur en scène*, «ed egli a quel modo che migliore gli pare, la lega e la scioglie»,⁵³ soprattutto quando si tratta di peripezia e di agnizione, altro

⁴⁹ GIUSEPPE DALLA PALMA, *Aminta, Alceo, Tirena*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di Stefano Carrai, Padova, Antenore, 1998, p. 308.

⁵⁰ VLADIMIR N. ZABUGHIN, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*, a cura di B. Basile e Gerardo Fortunato, 2 voll., Napoli, La scuola di Pitagora, 2017, I, pp. 366-68.

⁵¹ O XV, p. 377.

⁵² GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, p. 176.

⁵³ *Ibidem*.

trait d'union che avvicina la tragedia e la commedia, pronto a confluire nel nuovo genere della tragicommedia:

L'agnizione adunque non è altro che un venire in cognizione di quello che prima non si sapeva; onde ne divengono gli uomini di amici nemici, o di felici infelici, ovvero d'infelici felici, avendo rispetto alle tragedie liete. Laonde si vede che se l'agnizione dee aver efficace forza, è di necessità ch'ella abbia compagna questa mutazione di stato, e di animi [...]. E però questa agnizione, la quale è congiunta colla peripezia, è riputata da Aristotile più di tutte le altre lodevole, perché più di tutte le altre commove gli animi degli spettatori.⁵⁴

Riflessione di grande efficacia, che trova una importante conferma pochi anni dopo nelle *Lezioni* (1558) patavine tenute da Sperone Speroni in difesa della sua arte tragica, allorché osserva: «Le parti che fanno maravigliosa la favola sono due: l'agnizione e la peripezia. E dice Aristotele che le tragedie che l'hanno congiunte insieme destano i gridi del teatro».⁵⁵ Sorge ora spontanea una domanda: cosa vi è di più commovente per gli spettatori, che arrivano perfino a provare lo sconcerto dell'orrore, dei quattro contrattenti della peripezia che scandiscono l'intreccio dell'*Aminta*, nella sua *mixtio* insieme tragica e comica, fino al lieto fine dell'epilogo? Il congegno della peripezia è giunto al Tasso ben collaudato dal precedente della *Canace* dello Speroni,⁵⁶ suo maestro a Padova, dove poi in fondo era l'unico elemento davvero efficace dal punto di vista scenico all'interno di una solenne partitura che poteva trovare un suo grado di funzionalità solo tra le aule paludate degli accademici Infiammati. Senza la *Canace*, con tutto ciò che essa ha significato in termini di dispute e di polemiche per il teatro e la cultura italiana del Cinquecento, il mirabile esperimento scenico dell'*Aminta* non sarebbe mai nato, e questo fatto capitale sfugge agli studiosi tradizionali della Scuola storica nella loro teoria evoluzionistica dell'egloga, ma è invece presente all'intelligenza del Carducci quando osserva riguardo

⁵⁴ Ivi, pp. 197-98.

⁵⁵ SPERONE SPERONI, *Canace e Scritti in sua difesa - GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, Scritti contro la Canace. Giudizio ed Epistola latina*, a cura di Christina Roaf, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1982, p. 243. «La favola – scrive l'accademico patavino – è quella che fa il poeta, e che è principio e anima della tragedia» (*ibidem*).

⁵⁶ Interessante – anche in rapporto ai successivi sviluppi dell'*Aminta* – la sottile distinzione operata da SPERONI, *Canace, ibidem*: «L'agnizione e la peripezia sono parti della favola, ma il legamento e discioglimento sono parti della tragedia». Osserva Carducci che nella pastorale tassiana le vicende, i «casi» di Aminta e Silvia, «procedendo l'uno dall'altro, vengono in un facile viluppo a presentare naturalmente la *peripezia* e anche una certa *agnizione*: quei passaggi in somma ed effetti che gli aristotelici esigevano in un dramma regolare» (O XV, p. 451).

al recitativo della pastorale che «tale verseggiatura il Tasso dedusse dalla *Canace*, pubblicata da prima nel 1546, e ne dedusse anche un verso intero» («pianti, sospiri, e dimandar mercede», *Aminta*, I, 1, 161, ripreso dalla *Canace*, IV, 2, 1354).⁵⁷ Invano si arrovella invece l'abate Menagio su questo passo, fino al punto di confessare con involontaria comicità: «Ho letto e riletto la *Canace*, né cosa alcuna di rilievo ho trovata, che il Tasso abbia da quella trasportata nella sua Pastorale».⁵⁸ L'erudito francese scrive quando la partita della tragedia italiana si è chiusa da più di un secolo e gli sviluppi successivi hanno ormai alterato la prospettiva storica, al punto da portarlo a pensare che la pastorale tassiana tiene «molto più della bassezza della Commedia che dell'altezza della Tragedia»,⁵⁹ come induce erroneamente a credere la storia posteriore della tragicommedia col suo innegabile legame con la commedia dell'arte.

Le citazioni letterali dalla *Canace* non sono infatti frutto del caso, semmai indici particolarmente significativi di una perlustrazione attenta dei tragici greci e delle *pièces* allora alla moda (a partire dalla *Sofonisba* del Trissino), e trovano la loro ragione ultima all'interno dell'itinerario tragico del giovane Tasso, che si compie in un lungo arco che dall'*Aminta* (1573), passando per l'abbozzo del *Galealto re di Norvegia*, perviene alla conclusione solo nel 1587 col *Re Torrismondo*.⁶⁰ Se l'*Amin-ta* si equilibra – in modo mirabile – sul difficile crinale tra il tragico e il comico, le citazioni dalla *Canace* sono indici affatto evidenti di quella tendenza costante del Tasso – illuminata da Marco Corradini – alla nobilitazione di ogni genere letterario che pratica, «per cui egli tende sempre a forzare i limiti del genere per spostarli verso l'alto».⁶¹ Lo di-

⁵⁷ O XV, p. 453. Non è sfuggito allo sguardo indagatore del Solerti che i vv. 1394-1395 dell'*Aminta* («Oh dolente principio; ohimé, qual fine / già mi s'annuncia?», scena prima, atto III) contengono un'altra citazione testuale, quella del v. 1119 della *Canace* («O dolente principio!», coro, atto IV, scena prima). Cfr. TASSO, *Aminta*, con introduzione e note di Solerti, p. 103. L'influenza della *Canace* sulla pastorale tassiana «tra i contemporanei dovette rappresentare un luogo comune» (GIUSEPPE TOFFANIN, *Il Tasso e l'età che fu sua: l'età classicistica*, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1950, p. 83). In tempi più recenti Renzo Cremante ha sottolineato il «ruolo decisivo» della *Canace* «riguardo agli imminenti sviluppi della forma tragica, accelerandone il processo di contaminazione, di interferenza, di metamorfosi e infine di dissoluzione», lungo una linea che porta all'«esperienza poetica, non soltanto drammatica, di Torquato Tasso» (cfr. *Teatro del Cinquecento*, II, p. 451).

⁵⁸ TASSO, *Aminta favola boschereccia*, p. 144.

⁵⁹ Ivi, p. 225.

⁶⁰ Cfr. le osservazioni di Bruno Basile in TASSO, *Aminta*, p. XXI.

⁶¹ MARCO CORRADINI, *Appunti di un commentatore dell'«Aminta»*, in «Studi tassiani», 62-63 (2014-2015), p. 201. Riccardo Brusca sottolinea la «risoluta aristocratizzazione della pastorale» compiuta dal Tasso, sul piano della «qualità dei personaggi», su quello del «soggetto, liberato dei suoi intermezzi rustici» e su quello infine

mostrano gli interventi lirici del coro a chiusura di ogni atto, l'osservanza delle unità aristoteliche e – prova altamente significativa – la frequenza con cui nel testo ricorre la coppia «pietà»-«terrore» (in leggera *variatio* con quella «pietà»-«orrore»),⁶² termini eponimi della *Poetica* di Aristotele e degli infiniti dibattiti sull'essenza del tragico che attraversano la cultura italiana coeva. Ne esce confermato il carattere dialettico, problematico del dramma, irriducibile a una definizione univoca anche sul piano della teoria dell'amore, anzi attraversato da tendenze contrastanti e perfino opposte, come dimostra la vicenda della ricezione europea.⁶³ Medesima dialettica l'opera mostra sul piano dei generi teatrali, proponendo una prima, ancor che parziale ed emendabile, soluzione alle aporie su cui si era impigliato il dibattito sul dualismo tragico tra Giralaldi e Speroni, cioè sulle pressoché coeve *Orbecche* e *Canace*. Alle dispute infinite che erano sorte – ancora oggi di primario interesse – la risposta di Tasso nel 1573 è una risposta “sulla” scena e “per” la scena,⁶⁴ con una soluzione drammaturgica, che si presenta fin dall'inizio come sperimentale e provvisoria, aperta a successivi sviluppi, che saranno imposti dalla pratica teatrale, mentre solo molto più tardi il Guarini ne darà una giustificazione teorica. Non diversamente dal primo disegno della *Canace*, l'*Aminta* ferrarese del 1573 è infatti priva dei cori (aggiunti solo l'anno successivo per la rappresentazione di Pesaro), cioè di un elemento classicistico che oggi appare imprescindibile sul piano dello spettacolo e della sua efficacia, mentre sempre a Pesaro vedono la luce per la prima volta quell'*Epilogo* e quegli *Intermedi* lirici in origine non scritti per la favola pastorale.

La teatralità – ancora una volta – è la matrice dell'*Aminta* e del suo divenire rappresentazione dopo rappresentazione il «portento» di Carducci, di cui si può sempre più apprezzare la perspicacia, solo che si pensi che “sulla” scena nasce pure il problema testuale di questa opera *anche* letteraria e – paradossalmente – ben prima della sua *editio princeps*.⁶⁵ Discende infatti – per filiazione diretta – dalle pagine del Carducci l'edizione critica dell'*Aminta* approntata da Angelo Solerti nel 1895 nel vo-

della «favola», ovvero del concreto montaggio drammaturgico dell'opera» (BRUSCAGLI, *L'“Aminta” del Tasso e le pastorali ferraresi del '500*, p. 309).

⁶² CORRADINI, *Appunti di un commentatore dell'“Aminta”*, p. 202.

⁶³ M. CORRADINI, *L'“Aminta” dei moralisti e l'“Aminta” dei libertini*, in “Lettere italiane”, 68 (2016), pp. 266-305.

⁶⁴ «L'ordito teatrale-drammatico è innanzitutto il segno, la cifra essenziale dell'*Aminta*» (GIAN MARIO ANSELMINI, *Aminta di Torquato Tasso*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1993, II. *Le opere*, p. 610).

⁶⁵ Cfr. ora (nell'ambito della collana della Commissione Nazionale per l'Edizione delle opere) T. TASSO, *Aminta. “Princeps” 1580*, edizione critica a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014.

lume del *Teatro* tassiano (il terzo delle *Opere minori*), edito da Zanichelli a Bologna, che reca in apertura – particolare rivelatore – l'ultimo saggio della trilogia dedicata dal cattedratico felsineo alla composizione.⁶⁶ Applicando *in toto* i criteri del maestro, Solerti annette a pieno titolo alla bibliografia testuale le traduzioni, simbolo della ricezione europea, e la musicografia, prova tangibile di un testo che nel Seicento, tra *Madrigali a Cinque Voci con il Basso Continuo* di Giovanni Macinghi e *Canzonette et Arie alla Romana, a Tre Voci* di Orindio Bartolini, si realizza tramite la compresenza di linguaggi artistici differenti.⁶⁷ Entrano a pieno titolo pure l'*Epilogo di Venere*, stampato per la prima volta nell'edizione ferrarese del Baldini (1581), e gli *Intermedi*, a stampa solo nel 1666: insomma due elementi mobili per definizione, giustificati da necessità registiche e da esigenze musicali e sceniche, in ultima analisi teatrali prima che letterarie, come dimostra la loro clamorosa soppressione nella successiva ristampa critica di Bortolo Tommaso Sozzi (1957),⁶⁸ fondata invece su un rigoroso criterio di filologia testuale, che assume a modello di riferimento l'edizione aldina del 1590.

Nel caso del problema ecdotico dell'*Aminta* va in scena – è proprio il caso di dire – il conflitto tra un'idea di ecdotica *stricto sensu* e un principio di filologia teatrale (quella di Solerti e implicitamente di Carducci) che si estende anche agli elementi “mobili” del capolavoro del giovane Torquato, poi affidati alle sue *Rime*, dove infatti uscirono a stampa nel 1582. Sempre sotto l'ègida del Carducci, nel 1901 Solerti pubblica il suo commento sistematico alla pastorale tassiana, ancora oggi imprescindibile, dove trova una concreta realizzazione l'intento di dimostrarne la genesi tutta classica e pagana, aliena dalla cultura medioevale, quando non si tratti della imitazione dei classici volgari. Proseguendo e completando l'indagine delle fonti antiche, già avviata dal Menagio, il Solerti ci offre una vera stratigrafia degli innumerevoli *auctores* evocati dalla parola tassiana, nella sua tecnica allusiva. Il primato spetta comunque agli scrittori greci e latini, anche dimenticati, e le pagine del testo ci offrono un quadro davvero esaustivo della sconcertante erudizione del Tasso, capace di muoversi agilmente da Eliodoro ad Anacreonte, da Calpurnio Siculo a Orazio, fino a echeggiare Bembo, Della Casa o Tansillo.

⁶⁶ T. TASSO, *Teatro*, edizione critica a cura di A. Solerti, Bologna, Zanichelli, 1895. La *Bibliografia* testuale dell'*Aminta* è da Solerti articolata nelle sezioni: A) Manoscritti; B) Edizioni; C) Traduzioni; D) Moralizzazione; E) Musicografia.

⁶⁷ Ivi, p. CXVIII.

⁶⁸ T. TASSO, *Aminta*, edizione critica a cura di Bortolo Tommaso Sozzi, Padova, Liviana, 1957.

Non vi è dubbio poi che l'interesse del Solerti per la pratica drammaturgica e la recitazione dell'*Aminta* si prolunghi fin nel successivo capolavoro critico (1903) dedicato a *Le origini del melodramma*, in cui vengono antologizzate alcune pagine del seicentesco *Trattato della musica scenica* (1647, ma pubblicato solo nel 1763) di Giovan Battista Doni che appaiono davvero determinanti e conclusive. Secondo il Doni, dato che la pastorale

non ha il ridicolo come la commedia, né il grande e meraviglioso della tragedia, possiamo fare ragione che se la favola non è bellissima, la favella ornatissima, e la rappresentazione fatta con molta maestria, poco possa dilettere le persone che non si contentano così di ogni cosa. La perfezione dunque della rappresentazione in due modi può trovarsi: o quando sia recitata da attori esercitatissimi e pieni di garbo e leggiadria nel gesto e portamento di vita, quali ne ho veduti alcuni in Francia; o quando sia cantata con soave e proporzionata melodia.⁶⁹

Mentre cita il Doni, Solerti (che ha offerto al maestro in anteprima le pagine della sua recentissima biografia tassiana)⁷⁰ prosegue la linea critica di Carducci, che nel suo saggio aveva a buon diritto inserito un'altra lunga citazione seicentesca, questa volta apologetica, tratta dalla *Vita di Torquato Tasso* del Manso (1621), tutta rivolta anch'essa proprio al miracolo scenico dell'*Aminta*, accolta «con general lode e meraviglia di ciascheduno ch'allora l'udì o che l'ha poscia letto»;⁷¹ così come sempre il Carducci ha citato ampiamente il fondamentale bilancio storico costituito dal discorso *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, pubblicato nel 1598 da quell'Angelo Ingegneri che fu «amico ospite del Tasso» – e anche suo controverso segretario e copista –, e a cui lo stesso Carducci guarda per primo come a un modello d'interpretazione degli eventi teatrali coevi.⁷² Il testo dell'Ingegneri, destinato a grande fortuna nel Seicento, costituisce una vera pietra miliare nella storia del teatro scenico, della cultura e della civiltà dello spettacolo, indagati pure nei loro aspetti tecnici (la scenografia, la recitazione, le forme simboliche della visione, la regia) e nelle

⁶⁹ *Le origini del melodramma: testimonianze dei contemporanei*, a cura di A. Solerti, Torino, Bocca, 1903, p. 204.

⁷⁰ O XV, p. 449 in nota: Carducci si riferisce esplicitamente alla *Vita* tassiana del Solerti («libro inedito quando io pubblicava da prima questi studi»).

⁷¹ Ivi, p. 454.

⁷² Ivi, pp. 456-57.

dinamiche della ricezione.⁷³ Ingegneri illumina in modo decisivo – sul piano della pratica teatrale e dei gusti del pubblico – il passaggio dalla tragedia alla pastorale, significativamente poste in sequenza:

Le tragedie, lasciando da canto che così poche se ne leggono che non abbiano importantissimi e inescusabili mancamenti, onde talora divengono anco irrapresentabili, sono spettacoli maninconici, alla cui vista malamente s'accomoda l'occhio disioso di dilettazone. Alcuni oltre di ciò le stimano di tristo augurio e quindi poco volentieri spendono in esse i denari e 'l tempo. [...] Restano adunque le pastorali, le quali, con apparato rustico e di verdura e con abiti più leggiadri che sontuosi, riescono alla vista vaghissime; che co 'l verso soave e colla sentenza dilicata sono gratissime agli orecchi e all'intelletto; che, non incapaci di qualche gravità quasi tragica, [...] patiscono acconcissimamente certi ridicoli comici; che [...] danno luoco a nobili affetti, non disdicevoli alle tragedie istesse.⁷⁴

Dopo il fallimento della tragedia, le pastorali hanno insomma restituito «l'uso della scena e l'utile e'l piacere che da lei si tragge»,⁷⁵ e tuttavia recano – indelebili – i segni dell'antico archetipo. La coscienza storica dell'Ingegneri è a questo riguardo molto precisa quando ricorda che dopo Ariosto e Trissino

venne d'acuto ed elevato intelletto lo Speroni, e additò per avventura colla sua *Canace* la strada, per la quale caminando poi più felicemente nell'*Aminta* il giudiciosissimo Tasso, [...] ebbe in sorte di stabilire questa terza spezie di drama, prima o non ricevuta o non apprezzata ...⁷⁶

L'idea di un testo approntato *in primis* per la scena viene però al Tasso dal Giraldi – vero personaggio chiave di questa vicenda – che riteneva fermamente come fine autentico delle sue tragedie la rappresentazione, non la stampa, ragione per cui esse videro tutte la luce postume, con l'eccezione dell'*Orbecche* nel 1543. L'*Aminta* sembra infatti una ripresa o una risposta a questioni capitali del teatro che il Giraldi aveva sollevato a Ferrara insieme sul versante teorico e su quello del palcoscenico.⁷⁷ Nel *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo* (1550) contro

⁷³ Cfr. l'Introduzione a ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di Maria Luisa Doglio, Modena, Panini, 1989, p. XIII.

⁷⁴ INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa*, p. 7.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ivi*, p. 4.

⁷⁷ Le dispute sulla tragedia «presto si saldarono così strettamente con quelle della favola pastorale, da divenire con esse tutt'uno» (TOFFANIN, *Il Tasso e l'età che fu sua*,

l'enfasi e la magniloquenza dello Speroni, Giraldi osserva in chiave normativa:

Il favellare vuole esser dolce, puro, soave, facile, piano, composto di voci allegre o affettuose, secondo la materia che si vuol vestire dello ornamento delle parole, non gonfie, non strepitose, ma sonore e significanti, senza sorde e non lontane dal verisimile del favellare; e al fine il sermone vuole essere accomodato a' soggetti di che si favella, trattando le cose umili bassamente, ma sì che chi scrive non paia fanciullo; le mezzane con stile né troppo alto, né troppo umile, ma che dell'uno e dell'altro partecipi e non incorra nel vizio degli estremi; le grandi e sublimi con stile magnifico e elevato, ma non gonfio, non strepitoso.⁷⁸

Più di vent'anni prima della nascita del testo tassiano rappresentato nell'isola di Belvedere sul Po, Giraldi ha già definito il linguaggio e lo stile dell'*Aminta*, l'opera di uno scrittore che il Menagio, con la solita sagacia, giudica «intendentissimo della lingua Toscana»,⁷⁹ e che è alla ricerca di una terza via tra il tragico e il comico, di fronte allo scacco subìto dalla linea *Orbecche-Canace*. È il Giraldi ad avere impresso al teatro ferrarese quel ritmo statico e lento che nell'*Aminta* dispiace a romantici come Schlegel o De Sanctis,⁸⁰ ma sembra invece avere una sua funzionalità storica, se è vero che il teatro drammatico del Cinquecento coincide, come sublime mimesi dell'ideologia aristocratica, con la Cor-

p. 82). Al di là tuttavia di quel dibattito dottrinale, «la nozione di tragicommedia poteva vantare diritti di legittimità teatrale acquisiti di fatto, quando il diletto faceva premio sull'utile, e quindi da parte del pubblico prima che degli autori» (NINO BORSELLINO, *Orfeo e Pan. Sul simbolismo della pastorale*, in *Origini del dramma pastorale in Europa*, Convegno di studi. Viterbo, 31 maggio-3 giugno 1984, a cura di Maria Chiabò e F. Doglio, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985, p. 58).

⁷⁸ SPERONI, *Canace*, p. 144. Per l'attribuzione del *Giudizio* al Giraldi appaiono determinanti le riflessioni di CHRISTINA ROAF, *ivi*, pp. XXIV ss.

⁷⁹ TASSO, *Aminta favola boschereccia*, p. 121.

⁸⁰ Cfr. le acute riflessioni di Philip R. Horne sul teatro tragico di Giraldi, caratterizzato in ogni dramma da un gran numero di scene, in realtà costituite da puri soliloqui: il dialogo è inoltre prevalentemente narrativo o descrittivo, mentre pure le azioni essenziali, che avrebbero potuto essere vivacemente rappresentate sul palcoscenico, sono spesso invece riferite da un osservatore secondo il modello della tragedia greca. A dispetto dell'intento dell'autore di animare l'azione mediante un alto numero di personaggi secondari, le sue opere rimangono in larga misura «reading-dramas» piuttosto che «stage-dramas», costantemente distinte dalla totale staticità dei tre atti mediani (HORNE, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, p. 46). A tale effetto concorrono pure i tratti distintivi del linguaggio tragico dell'autore, basato su «costruzioni sintattiche ripetitive», su «stilemi stereotipi» ben collaudati, destinati a ripresentarsi nelle varie partiture tragiche, travalicando anche i confini del genere letterario, come mostrano le interferenze dei materiali linguistici tra l'*Orbecche* e l'*Egle*: cfr. le precise osservazioni di Carla Molinari in *Teatro del Cinquecento*, II, pp. 888-89.

te e i suoi valori.⁸¹ Si tratta – in ultima analisi – di un teatro non di azione, ma di rispecchiamento dove la corte estense, che assiste allo spettacolo e risulta la vera destinataria del testo, come ben vide Carducci, va in scena coi suoi codici di valori e coi suoi rituali, dal livello più alto della trattatistica d'amore di matrice petrarchesca a quello malizioso del pettegolezzo cortigiano.⁸² Questo spiega il modello specifico della teatralità dell'*Aminta*, in virtù del quale – come ha notato acutamente Franco Croce – la scena non è il luogo dove si rappresentano le vicende della trama, ma lo spazio dove le vicende della trama, man mano che si svolgono, vengono discusse e commentate, nell'ambito di una studiata scenografia di parola che assegna ad ogni personaggio un episodio in cui svolgere il ruolo di narratore.⁸³ Il teatro di parola era già presente nella *Canace* di Speroni, ma quella rappresentazione è compromessa dal «vizio» – nelle parole del detrattore Giraldi – proprio dell'Accademia degli Infiammati di ritenere «che l'altezza e la gravità dello stile tutta sia nelle gonfiate voci, ne gli intricati parlari, nell'accogliere disusati modi di dire».⁸⁴ Occorre quindi per Tasso trarre profitto da tali critiche e soprattutto da una libertà interpretativa della *Poetica* di Aristotele che Speroni e Giraldi con le loro dispute finiscono per autorizzare, magari anche al di là delle loro intenzioni.

A ragione quindi il Carducci vede nell'endecasillabo sciolto dell'*Aminta* il metro che «fu adoperato dai dotti a fare la nuova commedia e tragedia classica dopo il Cinquecento»,⁸⁵ separandolo dagli svolgimenti ritmici dell'egloga classica, per marcare ancora una volta il carattere peculiare della pastorale tassiana, capace di echeggiare gli sciolti tragici del Giraldi e il melismo patetico di Speroni, chiamato sulla scena ad esprimere gli stati d'animo angosciati del personaggio. È iscritta infatti nell'origine dell'*Aminta* la «nostalgia della pura linea

⁸¹ Data l'egemonia culturale della corte sul teatro tragico, «attori e spettatori, realtà e finzione, costituiscono un corto circuito» (SIRO FERRONE, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, IV. *Il primo Cinquecento*, 1996, p. 919). Per le allusioni in dubbio alle trame politico-dinastiche celate dal codice cortigiano della pastorale tassiana cfr. ELISABETTA GRAZIOSI, *Aminta 1573-1580: amore e matrimonio in casa d'Este*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001.

⁸² Scrive Carducci che alla favola pastorale «acquistavan grazia e interesse, almeno nelle prime recite, le allusioni alle costumanze e alle idee, alle persone ed ai fatti del giorno e della corte» (O XV, p. 358).

⁸³ Cfr. FRANCO CROCE, *La teatralità dell'Aminta*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*. Convegno di studi. Roma, 23-26 maggio 1990, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1992, in particolare le pp. 132 ss.

⁸⁴ SPERONI, *Canace*, p. 141.

⁸⁵ O XV, p. 442.

della tragedia greca»,⁸⁶ cioè di un archetipo che la cultura coeva non ha saputo riportare in vita, ma che conserva intatto il suo fascino e il suo richiamo per quel giovane classicista «napolitano», cresciuto alla scuola dell'Accademia degli Etereî.⁸⁷ Se ancor oggi l'insistenza su questa derivazione della pastorale ferrarese può apparire troppo perentoria ed esclusiva,⁸⁸ non sarà comunque senza significato il fatto che in anni non poi tanto lontani da quelli in cui Carducci si accinge all'impresa dell'*Aminta*, un altro classicista, Friedrich Nietzsche – inattuale come Carducci – avesse identificato proprio nella tragedia l'essenza stessa della civiltà greca.

⁸⁶ G. TOFFANIN, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 1960, p. 575 (I ed. 1929).

⁸⁷ «La vicenda della tragedia letteraria resta [...] nella penisola quella di una grande e collettiva ambizione delusa» (PIERI, *Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte*, p. 819).

⁸⁸ «Oggi non si potrebbe più sostenere il radicale scetticismo del Carducci» riguardo alla derivazione dell'*Aminta* da «un'intera stagione di prove e di inesausti sperimentalsimi» dell'ecloga (ARIANI, *Dilatazioni meliche*, p. 1150).

«IO NON VOGLIO POLEMIZZARE
CO 'L PROF. DE GUBERNATIS».
LOGICHE DEL MALINTESO
IN UN CARTEGGIO CARDUCCIANO

Matteo M. Pedroni

Per gli 86 anni di Gianni A. Papini

Il malinteso è un “ordine” della relazione, crea istituzioni. Esso sostanzia l’incontro, ne riempie i *gap*, ne smussa gli spigoli, ne consente la continuazione. Non garantisce forse la profondità della conoscenza reciproca, ma garantisce le condizioni dello stare accanto, compresenti.¹

1. Introduzione

Chi leggesse per intero i 22 volumi dell’epistolario carducciano incapperebbe in 21 lettere ad Angelo De Gubernatis, disseminate sull’arco di un quarantennio, dal 1864 al 1902, che passerebbero probabilmente inosservate tra tante altre di corrispondenti maggiori o di contenuti più notevoli. Una volta estratte però dalle migliaia in cui si perdono e una volta intrecciate con quelle del loro destinatario, che sono più numerose – 35 tra lettere, cartoline e telegrammi –, allora anche le lettere a De Gubernatis assumono una loro dignità documentaria, su cui vale la pena di soffermarsi.²

Una delle peculiarità del carteggio è la varietà dei contesti comunicativi dovuta alla varietà dei ruoli assunti soprattutto da De Guberna-

¹ FRANCO LA CECLA, *Il malinteso. Antropologia dell’incontro*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 29-30.

² Le lettere di De Gubernatis a Carducci sono conservate in CC, cart. XL, 79. Su alcune lettere di De Gubernatis a Carducci, quelle che allora erano note, si era soffermato ARTURO TACCHINI, *Dai carteggi inediti. Carducci e De Gubernatis*, in “Civiltà moderna”, 11 (1939), pp. 201-10.

tis, che si presenta a Carducci nei panni ora del pubblicista, che *richiede* collaborazioni alle proprie riviste; ora del biografo, che *richiede* notizie sulla vita; ora del professore universitario, che *richiede* al Carducci di candidarsi a concorsi accademici fiorentini; ora del promotore culturale, che *richiede* la partecipazione del poeta nazionale a varie iniziative caritatevoli, albi o esposizioni. Da questa varietà di contesti e dall'unidirezionalità dello scambio, in cui a Carducci spetta quasi sempre rispondere, dipende la varietà dei discorsi e degli atteggiamenti.

La continua osmosi tra sfera privata e sfera pubblica è un'altra specificità del carteggio. Il vincolo di riservatezza viene spesso spezzato, senza preavviso, con dichiarazioni pubbliche sia di De Gubernatis su Carducci sia di Carducci su De Gubernatis, spesso negative, sotto forma di lettere aperte, smentite, prese di posizione: interventi di natura polemica, i cui contenuti si sarebbero potuti comunicare *in camera caritatis*, attraverso lo scambio epistolare, e che invece sono esibiti pubblicamente.

A volte al contrario il discorso aperto sulle pagine di un periodico prosegue sulla carta da lettere. Il carteggio non può dunque essere avvicinato senza tenere in considerazione il suo statuto a cavaliere tra sfera privata e sfera pubblica, tra confidenzialità e indiscrezione, perché a questo terreno scivoloso si adatta il procedere dei due corrispondenti. Circospetto il Carducci, che al rischio di una deriva dalla mera comunicazione di servizio all'intimo «dialogo epistolare» (questo gli chiede De Gubernatis) accampa la solita scusa di essere «nemico delle epistole»: ³ «Non prendere in mala parte il mio silenzio epistolare: sono tardo scrittore di lettere, e non per me certo la madre Italia accrescerà la serie de' suoi più o meno inutili epistolografi (salvo il grande Ugo)». ⁴ De Gubernatis cerca, dal canto suo, di guadagnarsi la fiducia di Carducci anche attraverso la rassicurante tematizzazione di quel problematico contesto comunicativo: «Mi troverai discreto, ma, se t'ispiro qualche fiducia, accettami per qualche ora come tuo confessore». ⁵

A questo secondo elemento d'interesse, il nesso privato-pubblico, se ne associa un terzo altrettanto centrale, quello tra amicizia e polemica. Dalle prime lettere, del 1864, e progressivamente nel corso dei decenni, fino all'ultima dell'inizio del XX secolo, si percepiscono nelle parole di De Gubernatis una grande stima per Carducci e il desiderio instancabile di diventare suo amico. Un'amicizia che dal punto di vista di De Gubernatis sarebbe sempre sul punto di sbocciare naturalmente

³ L VI, p. 313, Bologna, 5 aprile 1871.

⁴ L IX, p. 192, Bologna, 9 settembre 1874.

⁵ Colli di Signa, 10 settembre 1874, CC, n. 11535 (una citazione più ampia della lettera è contenuta nella sezione 5 di questo contributo).

da un'innata simpatia tra i due, da una profonda sintonia nel loro modo d'intendere la patria, l'arte e la giustizia. In più occasioni, specialmente dopo qualche scaramuccia, De Gubernatis torna, con rinnovato entusiasmo, su questo aspetto che gli pare della massima evidenza:

Noi non abbiamo mai avuto bisogno l'uno dell'altro; ma ci siamo, credo, stimati ed amati sempre. Tu non approverai molte cose mie; io alcune delle cose tue che hai scritte non amo; ma ciò non può guastare, credo, né la stima, né l'amicizia; ciò che importa è che amiamo tutti due l'arte ed il paese e che detestiamo ugualmente le birbe, e, all'occasione, diciamo alto e liberamente quel che ne pensiamo ...⁶

La vita ci ha divisi, ma eravamo fatti per amarci e per intenderci ...⁷

Così ritrovo in te sempre il mio grande ideale d'un italiano buono e magnanimo, che mi ha spinto, ne' miei giovani anni, a cercar la tua amicizia. Io desidero rifarti mio quanto io mi sento tuo; non trovi che uniti possiamo in questo nostro misero tempo, così povero di alte idealità, far più bene che divisi?⁸

Siamo vecchi, tu ed io, pur troppo, e un po' stanchi anche; ma abbiamo vagheggiato insieme nella vita, ormai lunga, alti e puri ideali. In questa gran luce, che è stata luce delle anime nostre, abbracciamoci.⁹

Le affinità elettive presentate da De Gubernatis a Carducci sono l'idealismo, la magnanimità, la franchezza, la nobiltà d'animo, il senso della giustizia, il fastidio per «il nostro misero tempo, così povero di alte idealità».¹⁰ Ma paradossalmente, o meglio, del tutto logicamente se pensiamo al carattere del Maremmano, questa continua *richiesta* d'amicizia, fondata sulla condivisione di una eccezionalità che probabilmente Carducci né riconosceva a De Gubernatis né tanto meno voleva condividere, non generava amicizia ma polemica: distinzione e allontanamento dagli «abbracci» (parola ricorrente nelle lettere di De Gubernatis) soffocanti e sentimentali.

Il carteggio Carducci-De Gubernatis è fondato sulla polemica: polemiche tra i due corrispondenti e polemiche carducciane, alle quali De Gubernatis partecipa indirettamente come complice, mediatore o paciere. Ne fornisco di seguito una breve rassegna, in sé molto significa-

⁶ Firenze, 12 giugno 1881, CC, n. 11542.

⁷ Bologna, 14 gennaio 1890, CC, n. 11550.

⁸ Lastra a Signa, 8 luglio 1893, CC, n. 11554.

⁹ Roma, 14 maggio 1897, CC, n. 11555.

¹⁰ *Ibidem*.

tiva: nel '65 Carducci coinvolge Angelo De Gubernatis, allora direttore della "Civiltà italiana", in uno dei suoi numerosi attacchi a Pietro Fanfani; nel 1868 De Gubernatis tenta di risolvere il diverbio tra Carducci e il filosofo Francesco Fiorentino, difensore di Camillo De Meis;¹¹ nel '78, la polemica tra poeti veristi e poeti idealisti sollecita De Gubernatis a prendere posizione in difesa dell'amico Giovanni Rizzi e contro il suo assalitore, Giosuè Carducci;¹² nel '79 Carducci smentisce duramente il suo biografo, Angelo De Gubernatis, che nel *Dizionario biografico* si era concesso un'affermazione ritenuta offensiva; nell'81, Carducci si scaglia contro Rapisardi, perché – tra gli altri – aveva offeso De Gubernatis. A chiudere la rassegna, e anche l'amicizia tra i due, verrà infine, nel 1890, il furioso alterco tra l'organizzatore dell'Esposizione Beatrice, De Gubernatis, e il suo affossatore, Carducci.

Alla costanza della polemica tiene dietro la perseveranza di De Gubernatis, che dopo ogni diverbio riprende contatto con Carducci per spiegarsi, per riaprire il dialogo e ottenere la riconciliazione, se non proprio l'amicizia. Questo atteggiamento si fissa fin dall'inizio del loro rapporto, fin dalle primissime lettere, in cui De Gubernatis, proponendo l'inserimento di una «modificazioncella» in un articolo carducciano per la "Civiltà italiana", si pone in una posizione di rassegnata sottomissione: «Ma se a Lei sembrasse ch'io avessi torto, non si faccia riguardo a dirmelo, e mi dia una tirata d'orecchi, ch'io riceverò non dico col massimo gusto ma con la massima rassegnazione».¹³ Una «rasse-

¹¹ Su questa polemica si vedano: BENEDETTO CROCE, *Documenti carducciani. Una dimenticata polemica tra il Carducci, F. Fiorentino e A.C. De Meis (1868)*, in "La Critica", 8 (1910), pp. 401-21; UMBERTO CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, pp. 95-100.

¹² Ancora utile per la comprensione di questa polemica è l'intervento di GIULIO NATALI, *Una dimenticata polemica del Carducci*, in *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, Les Presses françaises, 1934, pp. 751-56.

¹³ Firenze, 27 dicembre 1864, CC, n. 11531. La richiesta di modifica era già stata avanzata nella lettera precedente: «D'Ancona [...] non vorrebbe che l'articolo che lo riguarda lodasse lui, ma solo esaminasse l'opera sua. Sopra questo punto l'ho assicurato. Infatti questo è assolutamente necessario che il giornale non sembri un organetto di mutua ammirazione. Le lodi fanno più danno che bene alla persona lodata; la sola critica del libro che ne faccia uscire il merito intrinseco è quella che trova ancora credito. – Ella s'è mantenuto ad una lode giusta rispetto al D'Ancona; nel parlar del Teza, le dico una mia sola impressione, ha forse lasciato parlare un poco troppo l'amico. Il Teza si poteva lodar molto più e lo meritava; a me sembra tuttavia che il modo con cui Ella lo lodò non sia del tutto prudente. Le dico una impressione ricevuta come direttore di giornale; Ella l'accolga per quello che vale, e s'ella non mi dà intieramente torto, si compiaccia nelle bozze di stampa che le invierò martedì mattina per riceverle possibilmente mercoledì a sera, o giovedì mattina infallibilmente di vedere se non ci fosse qualcosa da modificare. Questo Le scrivo per rispetto a Lei, al Teza, al D'Ancona, per non dar rispetto a qualche malevolo di calunniare il giornale sul suo nascere» (Firenze, 25 dicembre 1864, CC, n. 11530).

gnazione» sotto la quale covava comunque un carattere impulsivo, facile alla reazione risentita ma altrettanto facile al pentimento per la reazione avuta, in nome di un'ideale fratellanza tra gli uomini, di una «buddhica serenità», consistente nella capacità di «perdonare sinceramente i [...] più grandi offensori».¹⁴

Illuminante su questo aspetto della personalità di De Gubernatis, la quale tanta parte avrà nel tumultuoso e duraturo rapporto con Carducci, è la lettera del 12 febbraio 1869:

Quanto all'Imbriani, la faccenda dovrà essere molto diversa, se questo assassino della penna continuerà, come pare volere, le sue provocazioni, malgrado le sue dichiarazioni in privato ch'egli è convinto di aver detto cose non vere di me, [...] se egli tende ancora un poco la corda si ha da strappare; io non so battermi nelle forme cavalleresche; ma il sangue, quando è tempo, bolle anche a me, e una buona vendetta fatta, con quei modi che l'ira improvvisa mi consiglierà, sarà pure il migliore modo di restituzione, coi quali io potrò liquidare i miei conti col signor figlio del senatore Paolo Emilio, – spadaccino-libellista-brigante in abito nero; e la penna e la lingua gli fanno da trombone. E con Fiorentino è finito ogni tuo malinteso? Io lo vorrei tanto. Egli non mi parla mai di te, senza lasciar sentire tutto il bene che ti vuole, il quale ti assicuro ch'è molto. Dicono che, dopo un dissidio, è difficile che due amici ritornino que' di prima; per due amici come voi altri, ciò non deve essere difficile. Ed io vorrei che venissero tra di voi spiegazioni tanto cordiali, da vedervi amici non come prima, ma più di prima. E lo spero. Se non devono essere intimi i pochi uomini onesti, di cuore e di testa, ove si troveranno più mai solide amicizie? Ed è così raro e prezioso un amico, ch'io vorrei mettermi dieci volte sotto i piedi il mio amor proprio, per riacquistarne uno che valga il nostro Fiorentino.¹⁵

Nei confronti di Carducci De Gubernatis ha più volte modo di esprimere la sanguigna reazione all'ingiustizia e la strenua resistenza al fallimento dell'amicizia, propria ed altrui.¹⁶ Grazie a questo temperamento, un rapporto votato a breve vita o a ridursi a questioni pratiche, di lavoro, si prolunga invece, pur con cospicue interruzioni, per un quarantennio, e si allarga al vasto orizzonte del cuore, consegnandoci

¹⁴ ANGELO DE GUBERNATIS, *Fibra. Pagine di ricordi*, Roma, Forzani, 1900, pp. 320 e 328-29.

¹⁵ Firenze, 12 febbraio 1869, CC, n. 11534.

¹⁶ «ti credevo mio nascosto offensore, e forse per questa ragione intima fui più acre che non sarei stato altrimenti; dico forse, perché neppur ora potrei approvare ciò che allora ho disapprovato. Ma è possibile che qualche motivo patologico m'abbia allora fatta biliosa la penna; il che mi duole sinceramente» (Firenze, 12 giugno 1881, CC, n. 11542).

un documento notevole sul Carducci polemistà. Le lettere di De Gubernatis, scritte *ex abundantia cordis*, con quella «bontà» deamicisiana e quella «rassegnazione» manzoniana che dovevano non poco infastidire Carducci, svelano i retroscena delle polemiche, che solitamente rimangono inespressi o si esprimono sopra le righe, nel battibecco pubblico. Esse fungono da commento storico e psicologico alle polemiche e, nell'estenuante tentativo del loro estensore di conquistare e riconquistare il «cuore irrigidito»¹⁷ di Enotrio Romano, sembrerebbero suscitare l'imbarazzo e il fastidio di Carducci. Alle lunghe, servili e predicatorie lettere di De Gubernatis, «co 'l solito guazzetto / di quella sua secrezion mucosa / che si chiama affetto»,¹⁸ Carducci risponde, quando risponde, con brevità e asciuttezza, senza mai dare corda sul versante del cuore; a volte però un rigurgito di stizza mal repressa si traduce in rabbiose o sprezzanti dichiarazioni pubbliche contro l'aspirante amico, che peraltro – come detto – non demorde. Non credo che altri carteggi possano rivelare meglio di questo la natura del Carducci polemistà, perché nessuno come De Gubernatis ha saputo resistere alla furia del «leone Maremmano», costringendolo a reiterare gli attacchi. Ancora nell'anno 1900, dopo tanti dolorosi contrasti, De Gubernatis trova parole di perdono e di ammirazione:

I graffi di Giosue Carducci lacerano fieramente il viso alla gente ch'egli tocca; a me passarono il cuore [...]. E pure, io gli ho già perdonato ogni male e ogni danno; perché non credo proprio ch'egli volesse farmene tanto; nel furore della mischia, egli non ha certamente misurato i suoi colpi e mi ferì troppo; ma io gli conosco un'anima reale; e poi adoro il suo bel genio; e non trovo che in Italia siano rimasti tanti i poeti ispirati e degni di ammirazione, perché ci possiamo concedere il lusso di dimenticare che, a gloria nostra, vive ancora in Italia Giosue Carducci ...¹⁹

Le polemiche tra i due andranno analizzate sulla base delle dinamiche presenti nel carteggio (variazioni dello statuto dei corrispondenti; dicotomie privato-pubblico e amicizia-polemica), senza indugiare ovviamente su questioni moralistiche, di cattiveria o di bontà, di torto o di ragione. La polemica sarà affrontata come fase comunicativa pubblica di un discorso privato e perciò come luogo di confluenza di funzioni auto-rappresentative dell'io assai diverse, la cui coerenza e compatibilità dipenderanno dalle scelte dei due interlocutori. Anche in questo senso la lettera del 12 febbraio 1869, citata prima, offre indicazioni im-

¹⁷ GIOSUÈ CARDUCCI, *Intermezzo*, v. 369.

¹⁸ *Ivi*, vv. 50-52.

¹⁹ DE GUBERNATIS, *Fibra*, p. 321.

portanti: sui rapporti, spesso contrastanti, tra comunicazione privata e comunicazione pubblica («malgrado le sue dichiarazioni in privato ...») e sulla possibilità e opportunità di favorire un incontro dove lo scontro sembrerebbe inevitabile («ch'io vorrei mettermi dieci volte sotto i piedi il mio amor proprio, per riacquistare uno che valga ...»). Questa disponibilità a negarsi per una causa più grande, come quella dell'amicizia tra «pochi uomini onesti», nella lettera viene indirettamente definita con una parola: «malinteso» («E con Fiorentino è finito ogni tuo malinteso? Io lo vorrei tanto»). De Gubernatis porge così a Carducci il principio su cui si baserà il loro rapporto futuro, ovvero la più o meno grande volontà di ammettere il malinteso, da intendersi come condizione ineliminabile e/o strategia, come punto d'incontro e/o di separazione. Torneranno utili per la comprensione di queste nostre pagine alcune definizioni di «malinteso» proposte da Franco La Cecla:

malinteso [...] come forma di strategia interpersonale ed interculturale che prepari, produca e consenta la tolleranza. [...] Il malinteso è il confine che prende forma. Diventa una zona neutra, un *terrain-vague*, dove l'identità, le identità rispettive si possono attestare, restando separate appunto da un malinteso. [...] Il malinteso è [...] una zona in cui l'incommensurabilità tra persone o tra culture arriva a patti. [...] «Il malinteso assolve ad una funzione sociale: è la socialità stessa, essa imbotisce lo spazio tra gli individui dell'ovatta, dei piumini, delle menzogne ammortizzanti».²⁰

Nelle pagine che seguono vorrei indagare, ponendole in evidenza, le logiche del malinteso, sia quando esso è impugnato come strategia sia quando invece è subito inconsapevolmente, sia – e in generale questa terza situazione prevale sulle altre – quando il malinteso sfugge anche solo in parte al controllo dell'individuo, che si muove in un contesto comunicativo estremamente complesso come quello che abbraccia la sfera privata e quella pubblica, la sfera professionale e quella personale, su un arco di tempo così ampio.

Solo una gestione costante e impegnata del malinteso può spiegare la longevità di questo legame, caro soprattutto a De Gubernatis che, oscillando tra desiderio di trasparenza assoluta con Carducci e desiderio di conservazione del loro rapporto, tra sincerità e cortesia,²¹ tenderà ad

²⁰ LA CECLA, *Il malinteso*, p. 9-10 e 30 (dove si cita VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Il non so che e il quasi niente*, introduzione di Enrica Lisciani Petrini, traduzione di Carlo A. Bonadies, Genova, Marietti, 1987, p. 254; prima edizione *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris, Presses universitaires de France, 1957).

²¹ Ivi, p. 30.

ammorbidire ciò che invece Carducci, in alcune occasioni, avrebbe voluto portare al punto di rottura. D'altronde quest'ultima per Carducci appariva soluzione qualificante, in sintonia con la sua fama di polemi- sta intransigente e impietoso.

Com'è noto Carducci costruì il suo personaggio anche attraverso il vigore e l'arte della polemica,²² alla quale dette grande evidenza: si pensi alla volontà di raccogliere in opuscolo il dossier dei contrasti con Mario Rapisardi (*Rapisardiana*), si pensi ai titoli polemici o combattivi, da *Bozzetti e Scherme* a *Confessioni e battaglie*, si pensi a *Giambi ed epodi* e ancora alla disseminazione di spunti polemici all'interno di scritti di altro genere, secondo un'abitudine ben nota. Nella *vis polemica* Carducci esprimeva l'*ethos* civile,²³ ma anche l'avversione per il proprio tempo, il grigiore esistenziale e una certa incontrollabile aggressività, «una maledetta voglia di fare ai pugni».²⁴

L'interruzione definitiva dei rapporti non era invece opzione che potesse valorizzare De Gubernatis, votato al culto dell'amicizia e nella posizione di non poter rinunciare a un personaggio dell'importanza di Carducci.

2. Dalla "Civiltà italiana" al "Giornale della civiltà Elleno-Latina": Carducci e le riviste di De Gubernatis

Il rapporto tra Carducci e De Gubernatis – come si è detto – non è reciproco: tocca al secondo *richiedere* qualcosa al primo, con pochissime eccezioni e di scarsa importanza. Ciò vale anche per la collaborazione alle riviste di De Gubernatis, mai sollecitata dal Carducci e a volte rifiutata diplomaticamente. Il carteggio si apre proprio, sul finire del 1864, con la proposta di De Gubernatis a partecipare alla nascita "Civiltà italiana", in cui, nel '65, Carducci pubblicherà due testi, un

²² Sul Carducci polemiista vd. MARCO STERPOS, *Carducci poeta di battaglia*, in ID., *Interpretazioni carducciane*, Modena, Mucchi, 2005, pp. 233-93.

²³ «Le dirò che io so che nel concetto dei più io mi faccio torto con le spese polemiche! Io credo di dover mettere al nudo la vigliaccheria la ciarlataneria la istrioneria che guasta e macera la nazione. Se altri facesse in politica quello che io in letteratura, l'Italia non sarebbe quello che è, o almeno non sarebbe per un pezzo» (a don Giovanni Battista A Prato, *L XIII*, p. 128, Bologna, 9 giugno 1881).

²⁴ G. CARDUCCI, *Ca ira*, in ID., *Confessioni e battaglie*, a cura di Mario Saccenti, Modena, Mucchi, 2001, p. 324. Si vedano pure alcune lettere a Chiarini: «Io sono, tutt'insieme, un pover uomo! e nessuno sa quello che io patisco [...]. Cerco di svagarmi pigliando a combattere qua e là contro i cialtroni: bello sfogo» (*L XII*, p. 85, Bologna, 11 gennaio 1879). La condizione di polemiista a volte veniva persino imputata a un malevolo destino familiare: «Quanto pagherei a essere un di loro e a non esser io! Io, se il mio infame nonno non avesse sciupato tutto sciocamente, potevo essere così: un piccolo possidente e buon lavoratore de' suoi campi, e non uno che, per esempio, se la piglia con Mario Rapisardi» (*L XIII*, p. 152, Lucca, 9 agosto 1881).

articolo-recensione sull'edizione de *Il libro dei Sette Savi di Roma*, curata da D'Ancona,²⁵ e *Per un filologo morto e galantuomo*, lettera aperta al direttore della rivista, in cui Carducci riprende la polemica contro Fanfani, «difendendo la memoria onoranda di Vincenzo Nannucci».²⁶ Forse qui si annidano le prime e le ultime parole pubbliche davvero positive nei confronti di De Gubernatis e per ragioni prettamente funzionali al copione polemico:

Mi dica un po', caro De Gubernatis, questo mostrare quello che non è, per amore del linguaggio proprio, Lei che senza esser toscano è pur buon filologo e fior di galantuomo, questo mostrare quel che non è, dico, o come lo chiamerebbe, volendo dir pane al pane e sassi a' sassi? Oh, glie lo dire' io, se non si trattasse di un cavaliere così onorato come il Fanfani.²⁷

Non solo saranno le prime e le ultime parole pubbliche lusinghiere di Carducci su De Gubernatis ma più precisamente sul suo valore scientifico, che già prima del '64, in cuor suo, Carducci giudicava duramente. In *Note e ricordi* per l'anno 1862 si legge infatti: «Sono uscito, e ho comperato la biografia del Prati scritta dal De Gubernatis; presuntuoso panegirico, e ignorante».²⁸

D'altra parte pochi mesi prima della lettera aperta contro Fanfani, Carducci aveva fatto pubblicamente le pulci al «buon filologo»:

Vuolsi render grazie al prof. De Gubernatis, che, in mezzo al disprezzo ignorante e alla più ignorante confusione che si fa tra noi delle discipline filologiche con altre più o meno inutili esercitazioni, abbia onorevolmente ricordato e apprezzato una proposta del prof. Emilio Teza su gli studii da avviare per una grammatica comparata dei dialetti italiani. Tuttavia, per amore della verità, e per mostrare sempre più che quella del Teza non è tanto una teorica astratta quanto una immagine di cosa fattibilissima, debbonsi alla notizia del De Gubernatis alcune rettificazioni [...]. Il De Gubernatis dee avere avuto sott'occhio una re-

²⁵ G. CARDUCCI, rec. a *Il libro dei Sette Savi di Roma. Testo del buon secolo della lingua* (Pisa, Nistri, 1864), in "Civiltà italiana", 1.2 (8 gennaio 1865) (EN XXVI, pp. 228-39).

²⁶ G. CARDUCCI, *Per un filologo morto e galantuomo*, in EN XXV, pp. 68-75. Sui rapporti tra Fanfani e Carducci vd. MICHELE COLOMBO, *Carducci, Fanfani e i "Sette savi"*, in *Carducci filologo e la filologia su Carducci*. Atti del Convegno di Milano (Università Cattolica del Sacro Cuore, 6-7 novembre 2007), a cura di M. Colombo, Modena, Mucchi, 2009, pp. 57-71; LORENZO TOMASIN, *Carducci maestro di grammatica*, in "Studi di grammatica italiana", 29-30 (2010-11), pp. 177-87.

²⁷ CARDUCCI, *Per un filologo morto e galantuomo*, pp. 69-70.

²⁸ G. CARDUCCI, *Note e ricordi*, in EN XXX, p. 56. La nota carducciana fa riferimento al volume di A. DE GUBERNATIS, *Giovanni Prati*, Torino, Unione tipografico-editrice, 1861.

lazione poco esatta della proposta del Teza: altrimenti non avrebbe aggiunto alla notizia la significazione del suo desiderio, che si raccogliessero i proverbi e le leggende delle varie provincie. Giustissimo e savio desiderio veramente; ma già antiveduto dal Teza il quale proponeva appunto che ...²⁹

Rettifiche in cui – come ben si percepisce – Carducci godeva non poco a punzecchiare De Gubernatis, chiamandolo in causa con rispettose parole soltanto per affossarne l’attendibilità filologica e per denunciarne, a volte con ironia, la debolezza di giudizio o l’eccesso di fantasia.³⁰

Tornando alle riviste, basti dire che Carducci sembrerebbe evitarle, tranne in alcuni casi isolati: i due articoli indicati, del ’65; alcune traduzioni da Heine apparse sulla “Rivista Europea” (1871),³¹ una poesia (*Presso una certosa*, 10 dicembre 1896) e una prosa di argomento linguistico (*Mosche cocchiere*, 16 marzo 1897) su “La Vita italiana”, in cui però – almeno per *Mosche* – il referente di Carducci non è il direttore della

²⁹ G. CARDUCCI, *Di una proposta di Emilio Teza a proposito di dialetti*, in “Civiltà italiana”, 25 giugno 1864 (EN XXVI, pp. 323-25).

³⁰ «Se non che quanto all’autografo bisogna intendersi [...], e correggere alcune inesattezze nelle quali, al meno per la *Risurrezione*, caddero il prof. De Gubernatis e l’on. Bonghi» (G. CARDUCCI, *Dell’inno La Risurrezione in A. Manzoni e in S. Paolino d’Aquila* [1884], in EN XX, pp. 251-52); «Io non sono ministeriale, tutt’altro; ma dico che il prof. De Gubernatis fece male a scrivere ciò che fu stampato nel fascicolo ultimo (16 febr.) della “Vita italiana” su l’agitazione universitaria. Le conclusioni a cui egli viene, certe frasi che adopera, “violazione di tutti gli ordini costituzionali”, “rovina di tutto lo stato liberale”, sono enormità; e per buona fortuna non hanno ragion d’essere se non nell’eccitazione fantastica dello scrivente, nella quale sola trovano anche la loro scusa. Io non voglio polemizzare co’ l prof. De Gubernatis ...» (G. CARDUCCI, *Agitazione universitaria*, in EN XXV, p. 268). E ancora nel 1905 Carducci punterà il dito sulla fantasia eccessiva di De Gubernatis, qui alle prese con l’interpretazione di una lettera manzoniana: «È un dar bel pascolo al cavallo della fantasia galoppante» (G. CARDUCCI, *L’innesto del vaiuolo* (1905), in EN XVII, p. 409). Se al De Gubernatis italianista Carducci guardò con circospezione, all’orientalista e al demologo accordò invece maggior fiducia, prova ne siano i debiti riscontri dalla critica nelle “*Risorse*” di San Miniato e nella barbara *Aurova*; cfr. FABRIZIO FRANCESCHINI, *Carducci poeta e le tradizioni popolari*, in *Carducci poeta*. Atti del Convegno (Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985), a cura di U. Carpi, Pisa, Giardini, 1987, p. 170 n. 80; MAURIZIO TADDEI, *Postilla al Carducci vedico*, in *Angelo De Gubernatis: Europa e Oriente nell’Italia umbertina*, a cura di M. Taddei, 4 voll., Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1998, III, pp. 407-14.

³¹ «Vorresti uno o due mie traduzioncelle da Heine! Una specialmente mi pare che va un po’ meglio di quelle zendriniane; ed è di poesie che il Zendrini non ha tradotto» (L VI, p. 313, Bologna, 5 aprile 1871); «E tu non manderai nulla alla Rivista? Qualche verso? Qualche articolo? Quel che ti piaccia in somma? So che hai molto da fare pel Vigo, e come puoi credere aspetto impaziente i tuoi nuovi volumi; ma forse tra i volumi passa qualche intermezzo lirico; invece di seppellirlo in qualche giornale politico, non vorresti dargli un po’ d’aria nella *Rivista Europea*? E basta per oggi, che se non ami scriver lettere, dovresti anche seccarti a riceverne; perciò taglio corto e t’abbraccio» (Colli di Signa, 10 settembre 1875, CC, n. 11535).

rivista ma il direttore della Società editrice Dante Alighieri.³² Si noterà che l'ultima lettera del carteggio consiste nel lapidario rifiuto di Carducci di partecipare al "Giornale della civiltà Elleno-Latina". Per un gioco del destino, coadiuvato certo dalla «dura cervice» di De Gubernatis, si tornava circolarmente alla situazione di partenza, ma con esito del tutto inverso:

Tu hai tenuto a battesimo (te ne rammenti?) sul fine del 1864, la mia *Civiltà Italiana*. Non ti meraviglierei dunque che lo stesso piemontese, dalla dura cervice, dopo trent'otto anni, risorga ancora con le presenti *Cronache della Civiltà Elleno-Latina*, emanazione della vivificatrice Società Elleno-Latina da me creata [...]. Se ti pare che quello che noi facciamo è buono, tu leva la mano e la voce per benedire.³³

Due giorni dopo, da Bologna, «Giosue Carducci rimanda, e prega non essere distornato nella sua solitudine».³⁴ È così tracciata la linea di tendenza del rapporto tra i due, in calando, e poi, dopo la violenta polemica del 1890 sull'Esposizione Beatrice, a precipizio. Dopo il '90 le richieste di collaborazione a riviste ("Giornale della civiltà Elleno-Latina" e "Natura ed Arte"), ad associazioni e iniziative culturali (la «Società nazionale del folklore italiano», l'*Albo* lombiano), mirano ormai a una riconciliazione pubblica, che per De Gubernatis equivale al recupero di una certa credibilità e dignità: «Un solo tuo rigo pubblicato da me, sia prosa, sia verso, nel *Natura ed Arte* sarà indizio a tutti, senza alcuna anti-patica spiegazione, dell'avvenuta riconciliazione, e sarà buon esempio ai giovani»;³⁵ «vuoi farmi l'onore di aderire e darmi questo pegno pubblico

³² La pubblicazione non dovette infatti passare attraverso De Gubernatis, ma – come rivela la nota alla ristampa ne "La Tribuna" – fu agevolata dalla cortesia del comm. Morelli, direttore della Società editrice Dante Alighieri» (cfr. L. TOMASIN, "Mosche cocchiere": edizione e commento, in ID., "Classica e odierna". Studi sulla lingua di Carducci, Firenze, Olschki, 2007, p. 180 n. 31), che aveva ripreso a pubblicare la rivista nel maggio del '96; cfr. ALESSANDRA BRIGANTI - CAMILLA CATTARULLA - FRANCO D'INTINO, *I periodici letterari dell'Ottocento. Indice ragionato (collaboratori e testate)*, Milano, Franco Angeli, 1990, p. 214. Da segnalare, anche perché mai segnalata prima, la pubblicazione della traduzione di *A Madamigella Maria L.*, nella "Revue internationale", diretta da De Gubernatis e stampata a Firenze. La versione, del padre della fanciulla, Julien Lugol, apparve nell'85, in anticipo dunque sull'uscita del testo originale nelle *Rime nuove* del 1887. JULIEN LUGOL, *Un sonnet inédit de Josué Carducci. A Marie Lugol*, in "Revue internationale", 2.8 (novembre 1885), p. 666. Lugol aveva spedito a Carducci la trascrizione della traduzione nel luglio '85, come risulta da *Lettere di corrispondenti francesi a Giosue Carducci* raccolte da Laura Pighi, Bologna, Zanichelli, 1962, pp. 36-37.

³³ Roma, 3 maggio 1902, CC, n. 11559.

³⁴ L XXI, p. 71, Bologna, 5 maggio 1902.

³⁵ Roma, s.a. (ma 1891), CC, n. 11562.

di una riconciliazione avvenuta nel campo sereno degli studi?». ³⁶ Carducci non reagisce e lascia che la disastrosa polemica beatriceana rovini finanziariamente e umili pubblicamente Angelo De Gubernatis.

3. *Difendere per offendere: in margine a "Rapisardiana"*

Eppure c'erano stati tra i due uomini episodi di reciproco soccorso sui quali vale la pena soffermarsi perché anche questo genere di esercizio coinvolge significati simbolici e strategie di potere. A tutti è nota la polemica scoppiata nell'81 tra Carducci e Rapisardi, e non metterebbe conto tornarci se non vi fosse coinvolto anche De Gubernatis, nel ruolo di vittima – ora di Rapisardi ora di Carducci – e anche di organizzatore. Nell'aprile di quell'anno, per reagire alla reazione di Rapisardi, Carducci proprio a De Gubernatis richiede alcune informazioni:

Caro De Gubernatis, Il Rapisardi mi scrive una lettera insolente a proposito dell'*arcade cattivo soggetto* ecc. Ti ricordi quel passo di certo mio scritto *Dalle mie memorie* pubblicato nel *Fanfulla della domenica* del 6 febr. passato? Se non ti ricordi, o se non lo leggesti fammi il piacere di leggerlo. Ciò che v'è detto, lo dissi proprio per i modi che il Rapisardi tenne con te. Tu non devi entrare nella questione per nulla, né privatamente né pubblicamente. Ma devi fare il piacere a me di fornirmi tutte le notizie e i documenti che possano all'occasione dimostrare la giustezza di quel mio accenno. ³⁷

Chiamato a esser complice, De Gubernatis fornirà tutti i particolari all'amico, che lo ringrazierà quattro giorni più tardi: «Caro amico, Ti ringrazio della lunga e amena narrazione che mi hai mandato de rebus gestis. Alcune cose ne sapevo già; e veggio che avevo benissimo giudicato quel cattivo soggetto, il quale si portò anche con me vigliaccamente». Segue una descrizione assai precisa dell'accaduto, che si chiude con una rassicurazione: «Del resto stai certo: tu non entrerai mai e poi mai nella polemica. Già polemica io non farò, se quel fastidioso non mi vi trascina; e facendola la farò breve ed austera. Addio. Ti saluto con tutto il cuore». ³⁸

A metà giugno si rifà vivo De Gubernatis che, sul "Don Chisciotte" del 15-16 maggio 1881, ha letto il futuro cap. VII di *Rapisardiana*, e lo commenta con queste parole:

³⁶ Lastra a Signa, 8 luglio 1893, CC, n. 11554.

³⁷ L XIII, pp. 105-106, Bologna, 14 aprile 1881.

³⁸ L XIII, pp. 110-11, Verona, 20 aprile 1881.

Ho visto la tua botta al R.; e trovo anche, se bene anche così abbia a riuscircigli molesta, che gli fosti assai mite. Vidi l'accenno che mi riguarda; tu sai in quali condizioni d'animo ho scritto allora nell'*Athenaeum*; ti credevo mio nascosto offensore, e forse per questa ragione intima fui più acre che non sarei stato altrimenti; dico forse, perché neppure ora potrei approvare ciò che allora ho disapprovato. Ma è possibile che qualche motivo patologico m'abbia allora fatta biliosa la penna: il che mi duole sinceramente.³⁹

La reazione del complice, che della «botta al R.» si sarebbe dovuto rallegrare, risulta assai poco entusiasta, perché in realtà Carducci si scaglia non solo contro Rapisardi ma anche contro De Gubernatis, e per questioni che erano state risolte da tempo (ci torneremo più avanti) e che venivano qui rivangate per il solo piacere dell'umiliazione. Leggiamo il passo indiziato:

In un frammento *Dalle mie memorie*, pubblicato pur nel "Fanfulla della domenica" il 6 febbraio 1881, scrissi: «Io non fo come certo arcade cattivo soggetto il quale rovescia il brodo di lasagne de' suoi versi sciolti su chi gli ha fatto del bene, e poi protesta che la sua ribaldaggine è poesia e della poesia non rende conto». Ed a ogni dimanda risposi chiaro e netto, che intendevo di certe caricature fatte dal signor Rapisardi nel canto undecimo del *Lucifero* e nominatamente delle due nelle quali tutti riconoscono ingratamente oltraggiati Angelo De Gubernatis e Aleardo Aleardi; il secondo dei quali a me non fu mai amico né forse benevolo; il primo, in un momento d'oblio, due anni fa, scrisse in inglese e in italiano cose davvero non gentili su 'l mio asserto verismo.⁴⁰

Osserviamo come la polemica nasca da una provocazione pubblica alla quale Rapisardi prevedibilmente reagisce, dando così l'occasione a Carducci di chiarire quello che fino ad allora era implicito e cioè che la polemica era nata in difesa di Aleardi e di De Gubernatis, ingiustamente offesi dal catanese. Ma l'immagine che di sé Carducci vuole offrire ai lettori, quella cioè di difensore degli oppressi, si perfeziona nella puntualizzazione successiva che, sottraendo le vittime dalla sfera dell'amicizia personale, ostenta e glorifica il nobile e disinteressato gesto del paladino della giustizia.

Vero è che la complicità richiesta a De Gubernatis; la rassicurazione, doppia, che non verrà coinvolto nella polemica; i saluti *toto corde*, mostrano un Carducci che per accrescere la propria immagine pubblica

³⁹ Firenze, 12 giugno 1881, CC, n. 11542.

⁴⁰ G. CARDUCCI, *Rapisardiana*, in ID., *Confessioni e battaglie*, p. 300.

non esita ad approfittare di un «caro amico» per poi screditarlo agli occhi di tutti.

4. *La forza del destino: dal terremoto di Casamicciola alla cattedra dantesca*

Dopo la grigia vicenda rapisardiana e prima della non meno dubbia vicenda beatriciana, su cui convergeranno – come si vedrà – motivazioni personali, storico-letterarie e massoniche, l'amicizia atipica tra De Gubernatis e Carducci attraversa una fase di relativa intesa, ossia di malinteso-beninteso, il cui nucleo centrale è testimoniato da uno scambio di sette lettere, cinque del propositore (1-5) e due del risponditore (a-b), distribuite in due blocchi asimmetrici tra l'agosto 1883 e il gennaio 1884. Significativamente ogni risposta di Carducci necessita di una doppietta di proposte, nel primo caso dovuta al silenzio del corrispondente, nel secondo al non meno abituale entusiasmo conativo di De Gubernatis:

1. Proposta A di De Gubernatis (Firenze, 6 agosto 1883, lettera circolare)
2. Proposta A di De Gubernatis (Firenze, 18 agosto 1883)
- a. *Risposta positiva ad A di Carducci (Bologna, 21 agosto 1883)*
3. Proposta B di De Gubernatis (Firenze, 20 gennaio 1884)
4. Proposta B di De Gubernatis, che fa leva su A (21 gennaio 1884)
- b. *Risposta negativa a B di Carducci, con accenno ad A (Bologna, 22 gennaio 1884)*
5. Commiato «rammaricato» di De Gubernatis (Firenze, 23 gennaio 1884)

Senza entrare nel dettaglio di vicende i cui contenuti sono già agli atti,⁴¹ merita qualche breve indicazione la varietà delle due proposte (A e B), le quali – per un sollecito intervento del destino, sapientemente messo a frutto da De Gubernatis – troveranno modo di riunirsi nella lettera n. 5, quintessenza d'idealismo e d'opportunità, nelle corde di un'indole ormai nota.

Proposta A: il disastroso terremoto di Casamicciola (28 luglio 1883) aveva indotto De Gubernatis a organizzare un concorso per le lettrici di "Cordelia", nell'intenzione di raccogliere fondi da devolvere alle vittime. Il Direttore della rivista femminile intendeva «mettere insieme un bellissimo *Albo internazionale di Autografi*, nel quale [avrebbero scritto] le maggiori celebrità viventi d'Italia e dell'Estero»; albo che in seguito una delle lettrici si sarebbe aggiudicato grazie a uno dei biglietti della

⁴¹ MARCO BEGHELLI, *Un prezioso cimelio di Casa Carducci: l'Albo Internazionale per Casamicciola*, in *Bologna ricorda Carducci*, a cura di Sandra Saccone, con la collaborazione di Saverio Ferrari e Paola Foschi, Bologna, Tipografia Moderna, 2009, pp. 343-62; già in "L'Archiginnasio", 102 (2007), pp. 344-62, da cui cito. Per la trascrizione completa di questa sezione del carteggio Carducci-De Gubernatis rinvio a Beghelli.

lotteria organizzata per l'occasione: «E l'Albo che ad una di voi può venire, tra un mese, fra le mani vi sarà poi doppiamente caro (anche non tenuto conto del suo valore venale che sarà superiore alle due mila lire), e per i nomi illustri [...], e perché sarà a voi, per la vita, perenne ricordo d'una vostra buona azione». Tra i «nomi illustri» non poteva certo mancare Giosuè Carducci il quale, interpellato con lettera circolare (lettera 1) e poi personale (lettera 2) da De Gubernatis, si limitò a consegnare come autografo la risposta:

Caro De Gubernatis,

Grazie del troppo cortese insistere. Ecco un vaglia postale di lire venti, che tu collocherai come meglio credi per i danneggiati di Casamicciola.

È il solo pensiero o la sola strofe che ti posso mandare. Tuo⁴²

Non è questa la prima né l'ultima volta che Carducci, accogliendo contro voglia inviti non rifiutabili, lascia che la stizza traspaia, avvelenando la propria buona azione e i suoi promotori. Basti ricordare la lettera che spedisce poco più di un anno dopo alla direttrice del "Giornale per i bambini", poi raccolta in *Confessioni e battaglie* con il titolo di *Ricordo d'infanzia*. Nel libro di premio *Ritorniamo piccini!*, in cui appare per la prima volta, il ricordo carducciano non è incluso tra i ricordi degli altri uomini illustri, ma relegato nell'introduzione di Emma Perodi (*L'idea del libro*),⁴³ probabilmente per la sua difformità rispetto alle intenzioni pedagogiche del volume, espressamente dirottate da Carducci verso declamazioni provocatorie contro gli organizzatori di simili iniziative, contro i manzoniani, contro l'immoralità dei costumi. Se di messaggio educativo si poteva parlare, questo non era certo rivolto ai fanciulli!

De Gubernatis aveva ovviamente colto il tono di sfida della risposta:⁴⁴ l'ironica gentilezza («troppo cortese insistere»); la costante stringatezza del discorso, che nulla concedeva alla penosa sciagura; la ripresa svogliata del suo invito,⁴⁵ tradotto nell'invio – ben poco ideale – di un «vaglia po-

⁴² L XIV, p. 182, Bologna, 21 agosto 1883.

⁴³ Questo fatto, assieme a una minima variante testuale, non è desumibile dall'edizione critica di Mario Saccetti, il quale non poté tener conto della *princeps* «esistente nella Biblioteca Nazionale-Centrale di Firenze» perché «dichiarata alluvionata e [...] pertanto inaccessibile» (p. 26). Fortunatamente un altro esemplare si conserva nel fondo Perodi della Collezione Bibliografia e Informazione di Pontedera. Ringrazio l'Associazione che gentilmente mi ha messo a disposizione questo raro volume.

⁴⁴ «Ti ho seccato nell'agosto per un tuo autografo per Casamicciola. Tu, buono ma seccato, mandasti 20 lire per Casamicciola, con quattro righe autografe, che furono accolte nell'Albo» (Firenze, 22 gennaio 1884, CC, n. 11545).

⁴⁵ Con «la sola strofe che ti posso mandare», Carducci citava lo stesso De Gubernatis: «Caro Amico, So le tue antipatie, le tue proteste, i tuoi furori per gli Albo [...].

stale di lire venti»; e da ultimo l'obbligo implicito di pubblicare il tutto nel prestigioso e lussuoso albo di "Cordelia". Forse per rappresaglia il testo di Carducci finisce accanto a quello dei nemici Mario Rapisardi e Giovanni Rizzi.⁴⁶ Ironia della sorte, uno dei quattro biglietti (sui 904 totali), che di fatto Carducci aveva automaticamente acquistato con quelle venti lire, fu estratto dalla mano innocente di Alessandro De Gubernatis, e l'*Albo di autografi* prese la via di Bologna invece d'inorgoglire una lettrice di "Cordelia".

Proposta B: dieci giorni dopo la morte di Giovanbattista Giuliani, De Gubernatis, amico suo carissimo e collega all'Istituto di Studi Superiori, propone a Carducci (lettera 3) la cattedra dantesca che rischiava di essere soppressa o di essere occupata da uno dei «minuti demolitori, dai critici che abbassano Dante e Beatrice al livello degli uomini e delle donne comuni, che quando non capiscono Dante dichiarano che anche Dante con tutto il suo ingegno può aver scritto delle cose che non hanno senso».⁴⁷ Oltre che sulla condivisione di una lunga amicizia e di un certo indirizzo critico, De Gubernatis per accaparrarsi il favore di Carducci puntava pure sullo scontro allora vivissimo tra la scuola carducciana e «il gruppo che faceva capo al "Giornale storico della letteratura italiana" (e in modo più o meno esplicito a Bartoli e a D'Ancona)».⁴⁸ Le allusioni all'"abbassamento" di Dante e allo statuto così tipicamente carducciano di professore-poeta («l'interpretazione d'un grande poeta appartiene al primo poeta d'Italia»)⁴⁹ vanno appunto interpretati in questa direzione.⁵⁰

Spiegate succintamente le ragioni che in quel periodo spingono De Gubernatis a rivolgersi a Carducci, ragioni in sé molto diverse, l'una legata all'*habitus* filantropico, l'altra alla toga professorale, veniamo per concludere alla sorprendente lettera 4, in cui – come notava già Beghelli – «Il conte faceva [...] leva sull'inopinata circostanza mondana

Se non hai nulla di pronto, copiami una tua *strofa* e firmala» (Firenze, 18 agosto 1883, CC, n. 11543: lettera 2, corsivo mio).

⁴⁶ Ma nella stessa pagina De Gubernatis ha la gentilezza di alloggiare anche Guido Mazzoni, Giuseppe Chiarini e Renato Fucini.

⁴⁷ Firenze, 22 gennaio 1884, CC, n. 11545.

⁴⁸ LIDA MARIA GONELLI, *Introduzione*, in *Carteggio D'Ancona-Novati*, a cura di L. M. Gonelli, 4 voll., Pisa, Scuola Normale Superiore, 1986, I, p. XLII.

⁴⁹ Firenze, 22 gennaio 1884, CC, n. 11545.

⁵⁰ «Spicca tra le complesse ragioni di fondo di questo contrasto il modo diverso di intendere e di praticare la ricerca storico-letteraria, giacché è indubbio che l'allievo di D'Ancona [Francesco Novati] guarda con qualche sospetto a quella simbiosi tra produzione poetica e lavoro filologico-erudito [...] che caratterizza l'attività del professore-poeta e dei suoi più stretti collaboratori» (GONELLI, *Introduzione*, pp. XLIII-XLIV).

per risolvere una questione professionale»,⁵¹ dimostrando – aggiungiamo noi – una disinvoltura che sfuma nell'ingenuità:

Io sono un po' fatalista; questo caso che avviene a Firenze, dopo parecchi mesi d'aspettativa e poche ore dopo che io ti scrissi per invitarti a venire ad occupare il posto più degno di te, questa tua prima vincita a Firenze, mi vaticina ben altri trionfi tuoi nella città del tuo Dante, e mio, per quanto l'adorato appartiene all'adoratore. Forse domani avrò lettere tue ...⁵²

La lettera di Carducci giunge proprio l'indomani da Bologna recando però a De Gubernatis una risposta negativa seppur affettuosa, in cui la chiara distinzione tra le proposte A e B sottolinea la distinzione tra l'entusiasmo retorico dell'uno e l'asciutta franchezza dell'altro:

È la seconda volta che tu, non fiorentino, non toscano, pensi a me, per darmi luogo onorato nella mia città, alla quale certo [non ho] fatto né faccio disonore.⁵³ E il tuo pensare a me mette in più doloroso rilievo il non pensare d'altri.

⁵¹ BEGHELLI, *Un prezioso cimelio di Casa Carducci*, p. 359.

⁵² Firenze, 22 gennaio 1884, CC, n. 11545.

⁵³ Tra il '73 e il '74 De Gubernatis si era battuto affinché a Carducci fosse assegnata la cattedra fiorentina che fu poi di Adolfo Bartoli: «Parlavo col Villari; sarai curioso di saper come. Si dovrà prima o poi, meglio credo presto, provvedere in Firenze, nell'Istituto di Studi Superiori, alla cattedra di storia della letteratura italiana. Io dissi che avrei desiderato te sopra tutti; egli inclina *molto* verso il Bartoli; poi c'è il D'Ancona che l'anno scorso aveva ricevuto un mezzo invito, e lo rifiutò. Non sembra ora che vi sia più desiderato nello stesso modo, perché si temerebbe, dopo un primo esperimento, trasportar quà tutti i vecchi umori pisani, che non erano sempre umori sani e vitali. Ti prego a tenere per te queste mezze confidenze, che a voce ti farei molto più larghe. Il Villari dice che tu fra i tre possibili stai più su di tutti per l'ingegno; e dice bene. Ma poi dice altro, e quell'altro te lo immagina; in somma, teme in te gli umori ribelli di Satana. Piacerebbe a me che l'Istituto, poiché s'avvia a prosperità, potesse avverti; giova in Italia rifare un po' di focolare agli ingegni; nessun luogo più adatto di Firenze, per divenire vivaio, non perché il fiorentino, per ora, avvivi di nulla, ma perché qui vi sono le condizioni storiche che preparano un terreno vegetativo all'arte. Che desideri tu? Io vorrei che tu desiderassi molto di venire a Firenze, e che cospirassi a tal fine; poiché la gara si riduce a tre nomi, tutti tre rispettabili, ciascuno essendo libero del suo voto, io desidero che tu sappi che ti vorrei dare il mio. Il Bartoli ebbe pure un invito d'assumere come incaricato l'insegnamento provvisorio a Padova, in luogo del Zanella; gli augurerei di riuscirvi professore definitivo. Il D'Ancona dichiarò l'anno passato di star bene a Pisa; io vorrei che tu stessi male a Bologna, e cercassi di venir quà. Ho paura però che le *Nuove poesie* di Enotrio Romano ti vogliano raccomandare poco a questi messeri. Che ne dici? In ogni modo, io desidero che tu ti persuada come godrei d'averti vicino, e come il mio lungo silenzio non vuol dire dimenticanza» (s.l., s.d., ma settembre 1873; CC, n. 11560); «Che tu non scriva molte lettere, lo so, e in parte ti lodo e in parte t'invidio, costretto com'io sono a scriverne per obbligo d'ufficio più ch'io non vorrei. Che tu non possa fare una eccezione per me, non ho dritto di lagnarmi; e se lo facessi mi troverei ridicolo; ma non t'incresca il sapere che non potresti farmi maggior piacere che scrivendomi spesso e

No, caro amico, i fiorentini non mi amano. [...] Tutto che dici di Firenze è giustissimo, tutto che dici di cotesta nova critica falsamente positiva, è santissimo. Ma io oramai non so staccarmi dalla vecchia Bologna. Addio. Aspetto con impazienza l'album ...⁵⁴

5. *Il «Dizionario biografico»: un altro “casus belli”*

Un episodio analogo a quello rapisardiano, in cui De Gubernatis parrebbe riuscire ad avvicinarsi a Carducci privatamente per poi farsi allontanare pubblicamente e in malo modo, si apre nel 1874. Il piemontese è ormai conosciuto come biografo dei letterati, soprattutto dopo l'uscita nel '72 dei *Ricordi biografici*.⁵⁵ Prendendo al balzo un'inaspettata lettera di Carducci, che per proporre la pubblicazione di un articolo di un amico, il conte Gozzadini, sulla “Rivista Europea”, si dilunga in complimenti al poeta e al biografo,⁵⁶ De Gubernatis, nel settembre del '74, avvia una strategia di convincimento che nell'arco di tre anni gli permetterà di ottenere una delle rare e più notevoli pagine autobiografiche del Maremmano, la lettera del 14 gennaio 1878. Riporto di seguito, con una certa larghezza, la prima mossa di questa strategia:

ma, se tu puoi più spesso farmiti vivo, pensa che non troveresti una faccia di mummia incontro a te, e che m'allargheresti ogni volta il cuore; se non per accrescere la serie degli epistolarii (tu salvi solo quello di Ugo, e hai di certo involontariamente dimenticato quello di Leopardi),

non solo perché io già ti stimo e ti amo moltissimo, ma perché sento che ci ameremo di più se potessimo parlarci più spesso. Io ho fatto del mio meglio per attirarti fra noi; ma fu invano; il Severini ed io ci ostinavamo sempre a votare per te; alcuni altri che avrebbero votato per te (non escluso *Pasqualino*) nol fecero, perché dissero sarebbe stato inutile, poiché il Consiglio Direttivo (questa maledetta cappa di piombo che l'Istituto privilegiato di Firenze si mise addosso) t'avrebbe sempre escluso. Tu intendi che nel mio desiderio, oltre la speranza di accrescer lustro e profitto all'Istituto, c'entrava pure il piacere d'averti vicino. Ciò non poté essere, e pazienza; noi siamo, in ogni modo, lieti d'aver scampato, in grazia al bravo Bartoli, dal sesquipedale Ranalli antropomorfo ...» (Colli di Signa, 10 settembre 1874, CC, n. 11535).

⁵⁴L XIV, pp. 393-94.

⁵⁵A. DE GUBERNATIS, *Ricordi biografici. Pagine estratte dalla storia contemporanea letteraria italiana in servizio della gioventù*, Firenze, Tipografia Editrice dell'Associazione, 1872.

⁵⁶«lessi con molto piacere il *Romolo*, e vi trovai delle cose vere belle nuove, anche nell'arte del dialogo. E ti sono obbligato della nobile e sincera libertà delle tue Biografie letterarie» (L IX, p. 192, Bologna, 9 settembre 1874; il *Romolo* è un dramma in tre atti di De Gubernatis, 1873). Non erano comunque mancate nel passato critiche pungenti al poeta da parte di Carducci, confidate, come in questo caso, agli amici: «Il De Gubernatis poeta meriterebbe che gli si levassero i sandali ispirati, e gli si desse con quelli forte forte sul culo, perché non s'avvezzasse più a fare di così brutti versacci» (a D'Ancona, Bologna, 7 maggio 1865, in *Carteggio D'Ancona 2. D'Ancona-Carducci*, a cura di Piero Cudini, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1972, p. 140).

hai da scrivermi solo per scoprirti; da qualche parte bisogna bene scapricciarsi, e sarà manco male se ti sfogherai col tuo *futuro biografo*. Poiché t'aspetto sempre al varco, Carducci mio, e un giorno o l'altro ti colgo per davvero. Fin qui tu hai avuto soltanto da me de' mozziconi d'articolo, e sei troppo buono a mostrartene pago;⁵⁷ ma ha da venire il giorno, ed io non lo vedo troppo lontano, nel quale t'abbraccierò meglio; ché non sei di quegli autorelli ai quali si dia un *mi rallegro* passando. Ma, se non ti spiace, prima che io scriva, scaldiamo un poco la nostra amicizia, il che vuol dire, in somma, scaldiamo il mio stile. Nella mia prima serie di biografie, ebbi il torto di parlare d'alcuni uomini che conosco troppo poco, per es. Guerrieri-Gonzaga, Fiorelli etc.; que' *Ricordi* riescono pallidi, scoloriti, privi di carattere; ora mi sono proposto di scrivere solo più di quelli che mi sembra di conoscer bene, sia perché i loro scritti parlino molto, sia perché io li conosca con qualche intimità. Di te so già molto, per quello che i tuoi scritti originalissimi, non hanno detto a me solo, ma a tutta l'Italia *che sa leggere*; ma è certo che vorrei sapere di te molto di più e tutto se fosse possibile, non per venire a *scoprirti indegnamente*, ma per *degnamente rivelarti* in tutto il tuo essere. Come vedi adunque mio caro Carducci, questa lettera che avrebbe dovuto incominciare dal risponderti, provoca numerose tue lettere di risposta; guarda un po' che nuova maniera di ricatto è la mia [...]. La conclusione adunque delle tue scuse per essere un tardo scrittore d'*epistole* è questa: parlami più spesso di te. Tu incomincia con un primo sfogo, e poi io ti interpellero, e inventeremo una specie di dialogo epistolare, al fine del quale credo che tu ed io finiremo per trovarci contenti. Ché, dopo tutto, non sarà un tempo perduto quello che avremo passato insieme. Ergo scrivi.⁵⁸

L'invito entusiasta e affettuoso non ottiene i risultati sperati e il cocciuto De Gubernatis torna alla carica nel dicembre del '77, comunicando all'amico l'intenzione di aprire la seconda serie biografica con la sua vita, aspirando ormai non più al ruolo di «futuro biografo» ma di «confessore»:

Ho grande, anzi urgente bisogno di te, devo riprendere i miei *Ricordi Biografici* per l'*Illustrazione* Universale o italiana che sia del Treves, e, per incominciar bene, desidero incominciar da te, e, per pigliar due piccioni ad una fava, poiché a questo *Circolo filologico* domandano una mia lettura, vorrei che il mio ritratto prima di comparire a Milano fosse esposto a Firenze. Ma non posso far nulla, se tu non m'aiuti da quell'uomo di cuore e di spirito che sei, scrivendomi subito un letterone, nel quale ti sfogherai meco, come se ci vedessimo e ci parlassimo

⁵⁷ Si riferisce alle recensioni di De Gubernatis a *Levia Gravia*.

⁵⁸ Colli di Signa, 10 settembre 1874, CC, n. 11535.

confidenti, per dirmi qualche cosa, se puoi della tua infanzia, de' tuoi primi studi, delle tue prime e più forti impressioni, de' tuoi primi amori, delle tue prime armi. Mi troverai discreto, ma, se t'inspiro qualche fiducia, accettami per qualche ora come tuo confessore. E mandami intanto due tue fotografie, l'una firmata per me, l'altra che manderei al Treves insieme col *Ricordo biografico*. Mandami pure le *Odi barbare* che non ho ricevuto. [...] Intanto che l'*Antologia* si pubblica, tu incomincia a scrivermi il tuo letterone che mi occorre, per intonar bene il mio *Ricordo* e dargli un po' di carattere.⁵⁹

Pur con qualche resistenza, dovuta all'antipatia di Carducci per il «brutto giornale di quel brutto ebreo»⁶⁰ (leggi “L'illustrazione italiana” di Emilio Treves),⁶¹ De Gubernatis riceve infine le attese note autobiografiche, la cui riuscita stilistica sarà in parte da attribuire all'impegno del biografo, che ne aveva stabilito sia i contenuti che le modalità discorsive. La freschezza della lettera carducciana, dei suoi toni conversevoli, non propriamente da confessionale ma da racconto snocciolato a quattr'occhi, emerge dalla segnaletica allocutiva («Nota bene, che alla mia nascita», «Una volta, figurati, s'era messo in testa ...», «Debbo dire il vero», «T'avverto che io», «Devi anche sapere che allora io possedeva un falchetto»), che si protrae fino alla chiusa:

Ma per oggi basta. Un'altra volta il resto. De' miei ricordi posteriori mi spiccerò; ma quando vengo a discorrere della mia fanciullezza e della mia Maremma, che non ho più riveduta altro che andando a Roma di passaggio in vapore, non finirei più. Addio.⁶²

Il mancato invio del seguito, a partire dalla «cattività normalistica»,⁶³ ripetutamente richiesto da De Gubernatis nel gennaio e nel marzo del '79,⁶⁴ fanno sì che la biografia carducciana non esca – come pre-

⁵⁹ Firenze, 9 dicembre 1877, CC, n. 11537.

⁶⁰ L XII, p. 8, Bologna, 14 gennaio 1878.

⁶¹ Sul parere di Carducci riguardo l'“Illustrazione” si legga da una lettera indirizzata a Emilio Treves: «Quanto all'*Illustrazione*, non sono io che desidero scrivervi. È naturale che io non salga volentieri le scale di una casa ove bazzicano persone delle quali io non ho un gran concetto, di una casa dove si è parlato di me con la leggerezza propria dei farabutti» (L XII, p. 172, Bologna, 22 novembre 1879). Sulla rivista erano usciti molti scritti di Leone Fortis e Rizzi, contro i veristi e contro dunque Carducci: cfr. CLAUDIO MARIOTTI, *Introduzione. Le polemiche stecchettiane*, in LORENZO STECCHETTI (OLINDO GUERRINI), *Nova polemica*, a cura di Claudio Mariotti, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2011, pp. 12-14.

⁶² L XII, pp. 8-14, Bologna, 14 gennaio 1878.

⁶³ MARIO BIAGINI, *Giosue Carducci. Biografia critica*, Milano, Mursia, 1976, p. 60.

⁶⁴ «Seguita ora dunque se lo puoi, te ne prego i tuoi carissimi appunti che si sono fermati all'idillio maremmano» ([Firenze], 17 gennaio 1879, CC, n. 11539); e ancora

visto – nell’*“Illustrazione italiana”* ma quasi un anno e mezzo dopo, in uno dei fascicoli del *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*. Vi si sfrutta largamente la lettera di Carducci integrandola con poche notizie, soprattutto bibliografiche, sul resto della vita, una delle quali suscita la reazione indignata di Carducci, che immediatamente (21 maggio 1879) indirizza una lettera aperta al direttore del *“Preludio”*:

Mio caro signore,

Nel *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, diretto da Angelo De Gubernatis, leggo oggi, al fasc. III, pag. 250 e seguenti, un articolo intitolato dal mio nome; e vi leggo, che io nel 1860 volli dedicato a Vittorio Emanuele «un mio piccolo lavoro drammatico di soggetto politico, che Ernesto Rossi dovea rappresentare». Non è vero. Protesto, non contro il buon De Gubernatis a cui qualche istrione l’ha dato ad intendere. Protesto, non per la dedica a Vittorio Emanuele, ma pe’ l’rimanente. Io non credo di aver dato mai occasione ad alcuno di spacciarmi o ritenermi, sia pure per cinque minuti, autore «di un piccolo lavoro drammatico di soggetto politico». Capisce? «un piccolo lavoro drammatico di soggetto politico»! Adoro l’arte da tanti anni con tale rispetto, che non meritavo l’affronto della imputazione di un delitto così borghesemente triviale.

La saluto di cuore, e La prego a far pubblica questa mia dichiarazione nel *“Preludio”* o altrove.⁶⁵

De Gubernatis reagisce una decina di giorni dopo con una lettera privata. Presenta a Carducci le prove delle sue affermazioni e gli chiede una pubblica smentita, a costo di dover chiarire la faccenda in uno dei fascicoli successivi del *Dizionario*.⁶⁶ Carducci risponde da «Mondovì Piazza» ribadendo di non aver mai scritto «un atto drammatico su Curtatone e Montanara» e adducendo come prova la sua «memoria felicissima» e quella degli amici «coi quali allora faceva vita quasi co-

un paio di mesi dopo: «se hai tempo prosegui a raccontarmi la tua storia; ti eri fermato all’idillio maremmano» (Firenze, 5 marzo 1879, CC, n. 11540).

⁶⁵ Lo scritto conflù poi nella prosa *Juvenilia*, apparsa in *Confessioni e battaglie* (1882); cfr. CARDUCCI, *Confessioni e battaglie*, p. 84.

⁶⁶ Firenze, 3 giugno 1879, CC, n. 11541: «Dopo questa mia spontanea asserzione, ritirerai tu stesso la tua protesta, alla quale, se tu insistessi, mi troverei obbligato di rispondere nel Dizionario, cosa da cui rifugio. Solo mi preme mettere in sodo che io non fui messo in mezzo da nessun istrione e che la notizia da me data non aveva nessun intendimento lesivo al tuo decoro d’artista, figurati poi se io potevo e volevo ascriverti ad un “delitto borghesemente triviale” l’aver tu scritto un dramma patriottico. Mi faresti cortesia anzi, se, invece di risposta, tu volessi far inserire un sunto di questa lettera nel *Preludio*, accompagnato da quelle spiegazioni che tu volessi darmi per provare al pubblico che non ho sognato, e che fu lontana da me qualsiasi idea di crederti reo d’un delitto».

mune». Chiude con una provocazione bella e buona nei confronti di colui che gli aveva ripetutamente domandato ulteriori informazioni sulla sua vita: «Quest'altra volta che tu ristampi il Dizionario sarà meglio che ti mandi io la mia vita tutta intera».⁶⁷

La discussione si conclude definitivamente nell'*Appendice* del *Dizionario*, non solo in sordina rispetto a una replica su un qualunque periodico ma anche in tono remissivo, che se convince sulla bontà d'animo di De Gubernatis, non lo scagiona certo dall'accusa di essere uno sprovveduto:

Da una protesta ch'egli stampò rileviamo ch'egli nega d'aver mai scritto un breve componimento drammatico, di soggetto patriottico, dedicato nel 1859 a Vittorio Emanuele, che gli fu, nel nostro cenno, attribuito. Quella notizia da noi data, non certo per fargli torto, come egli sembra aver creduto, o dispiacere, come pare che gli abbia fatto, ma per semplice curiosità letteraria, sopra un documento, forse apocrifo, che ci venne, or son parecchi anni, tra le mani, cade dunque da sé.⁶⁸

Senza voler giudicare la gravità del *casus belli*, notiamo che tra le tante soluzioni percorribili Carducci decida per quella più mediatica, che pone se stesso sul piedistallo dell'uomo di principio e De Gubernatis sul banco dell'asino. Si consideri poi che nel giugno del '79 erano trascorsi soltanto cinque mesi dalla loro ultima rappacificazione, dopo la polemica sulle «cose non gentili» pubblicate da De Gubernatis «in inglese e in italiano», di cui Carducci avrebbe approfittato nella polemica con Rapisardi, e sulle quali preme ora soffermarsi.

6. *Le rassegne sull'"Athenaeum" di Londra*

Nel gennaio del '79 Carducci chiede conto all'«amico» di alcune affermazioni contenute in un suo articolo uscito sull'"Athenaeum" londinese e poi tradotto nell'"Illustrazione italiana". De Gubernatis aveva infatti attaccato Carducci per le incoerenze che emergevano da componimenti come *Alla regina d'Italia*, in cui l'ispirazione si nutrive di alti ideali, e *l'Intermezzo*, in cui invece l'ideale doveva «affogarsi nel ceso».⁶⁹ De Gubernatis evidenziava poi la «mancanza di sincerità, di na-

⁶⁷ L XII, pp. 123-24, Bologna, Mondovì Piazza, 9 giugno 1879.

⁶⁸ Carducci (Giosuè), in *Supplemento al Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, diretto da A. De Gubernatis, Firenze, Le Monnier, 1880, pp. 1131-32.

⁶⁹ A. DE GUBERNATIS, *La letteratura italiana nel 1878*, in "L'illustrazione italiana", 12 gennaio 1879, in cui si traduce l'intervento per l'"Athenaeum" londinese: «L'anno 1878 ha offerto ai poeti italiani parecchie occasioni di spiegare la loro capacità. La morte di un Re e di un Papa, la salita al trono di un nuovo Re e la elezione di un nuovo Pa-

turalenza, di verità» della poesia carducciana, già denunciate dall'amico Giovanni Rizzi, primo rappresentante della scuola idealista allora alle prese con il verismo pagano e sensuale di Guerrini e dello stesso Carducci. Nel suo intervento De Gubernatis prendeva decisamente posizione in favore degli idealisti e denunciava l'«arte brutale» e diseducativa dei veristi:

Caro De Gubernatis, Oggi qualcuno mi ha mostrato l'ultimo numero della *Illustrazione* di Milano. Mi è dispiaciuto leggervi alcune tue affermazioni ed espressioni.

Tu dici che il Guerrini ed io ti disprezziamo da che ecc. [...] Io non soglio pettegolare di dietro alle persone che saluto: se poi disprezzassi uno e gli stringessi in un momento di viltà la mano, schiaffeggerei, ritornato in me, con quella mano me stesso.

Tu citi «O idealismo umano, affogati in un cesso» per farvi su dei poco benevoli commenti. E non ricordasti, nel molto tuo leggere e scrivere

pa, il viaggio dei giovani Sovrani, l'infame attentato al Re popolare, hanno agitato il paese. [...] D'altra parte, il poeta repubblicano Carducci ha dedicato una poesia alla Regina. Non è un piccolo trionfo per i nostri giovani Sovrani che un noto repubblicano tributi omaggio ad essi; ma quando un poeta ha scritto due versi, come li ha scritti il Carducci: "Idealismo umano, / Affogati in un cesso" [Nota: "Anche nel testo inglese questi due versi sono riportati in italiano, perché sarebbe impossibile, dice lo scrittore, il tradurli"], egli non può più pretendere d'esser preso sul serio quando cerca di idealizzare una donna che è già troppo ammirabile in sé stessa, per aver bisogno di essere idealizzata. Il lato debole degli scritti del Carducci, la sua mancanza di sincerità, di naturalezza, di verità, è stato additato con la massima eloquenza e col massimo effetto da Giovanni Rizzi in un'altra ode indirizzata alla regina Margherita, una fine e potente lirica, piena di rispetto e di entusiasmo, che è stata pubblicata dall'"*Illustrazione italiana*" di Milano. L'apparizione di questa ode è un altro colpo alla poesia dei così detti realisti, che desiderano spianare la via a una rivoluzione con versi ribaldi. Questa infatti è la minaccia che un abile, ma fuorviato poeta, lo Stecchetti, nome di guerra del dottor Guerrini, sostiene nella prefazione a un volume di versi di polemica in favore della scuola realista; un volume in cui i sentimenti più perniciosi sono espressi in una forma ammirabile. Io so bene che il Carducci e lo Stecchetti e gli altri rappresentanti di quella scuola satanica mi disprezzano supremamente fin da quando cominciai a deplorare i loro errori; ma io persisto fermamente nella mia opinione. Essi non desiderano certo di far del male al mio paese, ma ne fanno; essi corrompono la nostra gioventù e la abitano a un'arte brutale. È impossibile tollerare un tale abuso della poesia, ed è assolutamente necessario di resistere a tendenze che sono fatali; ma non c'è bisogno di esagerazioni o di caricature nell'esprimere un giudizio su questa scuola. Basta mostrare che la parte sostenuta da questi scrittori è indegna del loro ingegno e pericolosa per la gioventù italiana. Zendrini a Palermo, Gnoli a Roma, Guerzoni a Padova, Giovanni Rizzi e Farina a Milano, Bersezio a Torino, sostengono con coraggio i diritti della poesia all'ideale, e attaccano di tempo in tempo la nuova scuola. I membri di questa sono, è vero, incorreggibili, ma è giusto di premunire il pubblico dall'ammirazione di un falso gusto. La nostra nazione non ha proprio bisogno di eccitamenti alle proprie passioni; essa ha piuttosto bisogno di un'educazione stoica per riguadagnare una parte dell'antica energia. In ogni caso, non fu con un tal genere di poesia che si arrivò alla liberazione d'Italia; e non è con esso che l'Italia si conserverà. Se gli scrittori sono rispettabili, i loro scritti non lo sono, e devono esser ripudiati da chiunque è geloso dell'onore della nostra patria».

non avesti tempo di ricordare (non credo tu non volessi ricordare), a quale descrizione di quale idealismo servano da epifonema quelle parole.

Tu mi accusi di non sincerità, di non verità, di non serietà. [...] Ma simili gentilezze niuno che mi conosca, niuno a cui io abbia stretto la mano, me l'aveva mai dette.

Rispetto a te poi io non so che abbia demeritato o in che sia mutato da quello che io era due anni or sono. Del resto, se ti piace maltrattarmi, serviti pure. Io non t'imiterò. Io conto triste le croci che crescono nel cimitero del mio cuore. Addio.⁷⁰

Con questa lettera, in cui il rammarico prevale sull'indignazione,⁷¹ giunge l'ora dei chiarimenti e De Gubernatis, come sempre in situazioni analoghe, sottomette a Carducci una lettera dettagliata intesa a fugare ogni possibile malinteso e malessere.⁷² Tutto – secondo l'analisi di De Gubernatis – era nato a causa della rassegna della letteratura italiana apparsa sull'“Athenaeum” londinese sul finire del '77, in cui aveva osservato nella poesia di Carducci una certa mancanza di affetto. Ma questa critica – argomenta De Gubernatis – non poteva essere confusa con un'aggressione dal momento che in quello stesso periodo egli richiedeva al Carducci degli appunti autobiografici, dimostrando così di volergli bene. Ma – prosegue De Gubernatis – Carducci non avrebbe sopportato quella critica sincera e si sarebbe vendicato indegnamente con una caricatura in versi pubblicata nel febbraio del '78, sulla “Rassegna settimanale” di Firenze.⁷³ Il mancato invio di nuovi appunti autobiografici, malgrado le insistenze, avrebbero confermato l'ostilità carducciana nei suoi confronti. Al dolore di essere stato così oltraggiato dall'amico, s'aggiungeva poi il dolore dovuto ai tradimenti di due altri amici e poeti, Mario Rapisardi e Vincenzo Riccardi di Lantosca,⁷⁴ che in quei mesi lo offendevano pubblicamente. Questo stato di cose, rese ancora più insopportabili dalla polemica accesa tra la “scuola bolognese” e l'amico carissimo Giovanni Rizzi, avevano dettato a De Guberna-

⁷⁰ L XII, pp. 87-88, Bologna, 13 gennaio 1879.

⁷¹ Si noterà, *en passant*, che l'immagine carducciana che lega insieme, per analogia, «cuore» e «cimitero» (e «croci») ricorda Ungaretti, *S. Martino del Carso* nella versione del *Porto sepolto* (1916): «Di tanti / che mi corrispondevano / non è rimasto / neppure tanto / nei cimiteri // Ma nel cuore / nessuna croce manca» (vv. 6-12).

⁷² Firenze, 13 gennaio 1879, CC, n. 11538.

⁷³ Si tratta del celebre *Intermezzo* e in particolare dei capitoli 4 e 5, in cui si descrive un poeta idealista.

⁷⁴ Per un inquadramento sui rapporti tra De Gubernatis e Riccardi di Lantosca vd. VINCENZO RICCARDI DI LANTOSCA, *Poesie. Le isole deserte – Viaggio nell'ombra – Dall'Alpi all'Adriatico – Poesie varie*, edizione critica e commento a cura di Matteo M. Pedroni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 715.

tis le dure parole contro Carducci apparse nell'“Athenaeum” del dicembre 1878.

A questa circostanziata lettera esplicativa Carducci risponde a stretto giro di posta sgonfiando, in tono risentito, il castello di ipotesi di De Gubernatis: né Carducci aveva mai pensato a De Gubernatis scrivendo i versi dell'*Intermezzo* né Carducci si era mai comportato con un amico «a cui aveva stretto la mano» nei modi che gli erano imputati. De Gubernatis aveva preso un enorme abbaglio, ritenendo essere in corso una disputa alla quale invece Carducci negava addirittura l'esistenza. La questione si conclude con la soddisfazione di Carducci di aver chiarito un malinteso: «Io sono contentissimo che questo malinteso sia finito».⁷⁵ De Gubernatis accoglie la tesi conciliatrice dell'«equivoco» e con pragmatismo rilancia il progetto biografico rimasto in sospeso:

Del resto, s'io devo parlare di tutto il poeta Carducci, non mi fermerò, di certo, a una sola sua poesia, ad un solo anno meno felice della sua vita poetica, ma rappresenterò come ti vedo, poeta grande; così fosse vero che tu potessi ancora veramente chiamarti mio amico, che di un tale amico mi rallegrerei sempre. Io so, per parte mia, all'infuori del dis gusto provato nella lettura dell'«Idealismo» di non aver mai sentito e parlato altro che bene di te. Te lo proverò ancora nel *Dizionario Biografico*, pel quale non richiesi a te altre notizie, perché stimavo contrario ad ogni mia dignità il farlo dopo che tu avevi smesso dal mandarmene. Se vi fu equivoco, nessuno vorrebbe persuadersene più volentieri di me, per farne onorevole ammenda innanzi all'amico, di cui ho dubitato.⁷⁶

Gli equivoci, come sappiamo, riesploderanno di lì a poco e proprio a causa di quella voce del *Dizionario biografico* con la quale De Gubernatis avrebbe voluto onorare il «poeta grande».

Questa vicenda illustra assai bene quale fosse l'atmosfera nella quale nascevano, si sviluppavano e sopravvivevano amicizie ad alto potenziale polemico: l'atmosfera del «malinteso». Malinteso involontario, preterintenzionale, intenzionale, che appena evocato aveva il potere di sanare i conflitti tra individui che bene o male dovevano intendersi nella repubblica delle lettere. Il malinteso offriva loro un «cuscinetto»⁷⁷ ideale, capace di assorbire ogni colpo nell'apparenza del buon senso e di una superiore civiltà. Il «poeta critico» dell'*Intermezzo*, in cui De Gubernatis aveva creduto di riconoscersi, non era forse, come molti altri ritratti senza

⁷⁵ Di malinteso – come si è visto sopra – si parlò anche per la polemica con il Fiorentino.

⁷⁶ Firenze, 13 gennaio 1879, CC, n. 11538.

⁷⁷ LA CECLA, *Il malinteso*, p. 9: «Così il malinteso diventa un cuscinetto tra me e te, una buffer-zone, un luogo comodo dove si addiène ad un incontro semplificato».

nome, più o meno sbizzati, espressione del malinteso? Elaborato perché vi si riconoscesse una categoria di poeti, esso correva il rischio, ben calcolato dall'autore, di identificazioni personali, soprattutto da parte di individui afflitti da patologie assai diffuse, allora e ora, come le manie di persecuzione e/o le ipertrofie dell'ego. Ciononostante nessuno avrebbe potuto dimostrare l'intenzionalità del Carducci, che si godeva l'immunità dovuta al malinteso e alla sua fama di polemista feroce.

Ma non era stato forse il Carducci a scrivere che in questo genere di faccende quel che contava non era l'*intentio auctoris* ma l'*intentio lectoris*? Quel che contava era l'opinione del lettore che leggendo un testo vi riconosceva una persona determinata anche se l'autore aveva inteso descrivere un tipo ideale?

Mia cara, quello sciocco di Rapisardi mi ha risposto: aver egli fatto come io stesso dico di aver fatto per i versi *A certi censori*, avere cioè preso de' lineamenti qua e là e non mirare a nessuno: spiacerli se io voglia dare ascolto ai più o meno benevoli miei che mi mettono su: etc. etc. Ma sta' sicura, che proprio lo sciocco intese mirare a me (tutti lo credono e vuol pur dire questa comune credenza qualche cosa), poi dopo avrà avuto paura o si sarà pentito.⁷⁸

Alla ragione di «tutti», alla «comune credenza» si era arreso anche De Gubernatis, a malincuore,⁷⁹ e di buon grado aveva perciò accolto la tesi carducciana del «malinteso», che tutto risolveva pacificamente, o quasi. Il dubbio («Se vi fu equivoco ...») sulla reale identità di quel «poeta critico» dell'*Intermezzo* e sull'amicizia del Carducci continuò comunque ad arrovelarlo se Olindo Guerrini, nella lettera del 17 febbraio 1879, gli rispondeva assicurandolo:

Il Carducci è *buono*. Facilmente irritabile ma incapace di odii e capacissimo di essere generoso anche col suo più fiero nemico. Bisogna saperlo prendere pel suo verso e diventa fresco e affettuoso come una ragazza. Lavoratore ostinato, professore coscienzioso, fino allo scrupolo, amico eccellente. Rilegga bene quei versi e guardi bene se l'ideale è così vituperato come Ella crede. Io ci ho sempre visto invece una ironia amara e

⁷⁸ L XI, p. 49 (a Carolina Cristofori Piva, Bologna, 4 marzo 1877).

⁷⁹ «e poi facevi la caricatura d'un poeta critico. Per quanto io mi stimi, e mi creda superiore ad ogni indegno oltraggio, mi venne fatta credere che quella poesia alludesse a me; il tuo silenzio con me, che non mi mandasti più il seguito delle notizie che aspettavo, me lo fece credere, per quanto strano mi sembrasse che per un'opinione letteraria si potesse fare così iniqua vendetta dell'uomo che l'aveva manifestata. Tu non puoi dire di non avere co' tuoi versi alluso a qualcheduno; io mi stimo abbastanza per sapere di non poter essere meritevole di un oltraggio simile; ma i poeti d'Italia mi hanno avvezzo alle loro carezze» (Firenze, 13 gennaio 1879, CC, n. 11538).

credo che quella sia appunto una delle poesie che si potrebbero invocare contro il preteso realismo del Carducci. Quella è una sassata bella e buona nei nostri vetri.⁸⁰

7. *L'Esposizione Beatrice e la fine dei malintesi*

Nell'autobiografia intitolata *Fibra*, uscita nel 1900, De Gubernatis pone «l'autore dell'*Inno a Satana*» tra i suoi nemici, terzo dopo i «nemici satanici», Rapisardi e Riccardi di Lantosca.⁸¹ In sintesi De Gubernatis motiva questa collocazione con un unico diverbio, «una partita d'armi»⁸² nata attorno alla difesa di Giovanni Rizzi, che Carducci non gli avrebbe mai perdonato. Nel capitolo dei *Miei nemici* nessuna menzione esplicita è dunque fatta alla polemica che più di ogni altra ha opposto i due uomini e sancito il loro definitivo allontanamento, perlomeno da parte di Carducci, perché come sappiamo De Gubernatis tentò l'impossibile per riconquistare l'amico. Questa rimozione vale anche per il capitolo intitolato *Per Dante e Beatrice*, in cui vengono narrati dettagliatamente la nascita, lo sviluppo e il fallimento dell'esposizione fiorentina. Carducci vi appare in due momenti: nella fase iniziale, quando sembrerebbe interessato a collaborare con una «canzone a ballo del Trecento»,⁸³ e in quella finale, in cui si sottolinea soprattutto la condiscendenza di Carducci nei confronti della «Massoneria fiorentina», avversa all'Esposizione.⁸⁴ Il perdono accordato a Carducci nel capitolo XXXVII di *Fibra* – «io gli ho già da molti anni perdonato ogni male e ogni danno» –⁸⁵ e la speranza sottintesa di una pur tardiva rappacificazione esimono De Gubernatis da una ricostruzione più circostanziata delle ragioni che avevano spinto Carducci non solo a ritirare la propria collaborazione ma soprattutto ad attaccare pubblicamente l'Esposizione Beatrice e il suo organizzatore.

⁸⁰ OLINDO GUERRINI, *Edizione dell'epistolario di Olindo Guerrini*, a cura di Elio Melli, in "I Quaderni del Cardello", 15 (2016), p. 364. Sul rapporto tra De Gubernatis e Guerrini e sull'edizione Negri cfr. MATTEO M. PEDRONI, "Sassate" e "predicozzi". *Sul carteggio Guerrini-De Gubernatis*, in "Senza malizia e senza ipocrisi". *Olindo Guerrini fra lingua e dialetto*, a cura di Renzo Cremante e Federica Marinoni, Ravenna, Longo, 2018, pp. 123-44.

⁸¹ DE GUBERNATIS, *Fibra*, p. 320.

⁸² Ivi, p. 321.

⁸³ Ivi, p. 476.

⁸⁴ Ivi, p. 479: «L'anno 1890 fu, senza dubbio, fatale a me, ma vergognoso per quanti Italiani si divertirono al tristo giuoco di demolizione che, aizzato dalla Massoneria fiorentina, venne a impedire che l'opera da me ideata, e ordinata a buon fine, avesse quell'esito che era lecito augurarsi. Primo studio fu quello di staccare da me il Carducci; quindi la Corte e il Governo ...».

⁸⁵ Ivi, p. 321.

Maurizio Taddei di questa vicenda ha già offerto una preziosa ricostruzione,⁸⁶ fondata soprattutto su documenti a stampa, in particolare *Fibra*, ma senza sfruttare né le lettere di Carducci né quelle di De Gubernatis, che favoriscono indubbiamente la comprensione dei meccanismi di questa polemica, di cui il “malinteso” parrebbe essere uno degli ingranaggi principali, soprattutto nel favorire la transizione tra la sfera privata e la sfera pubblica. Come spesso accade, anche in questo caso la ricostruzione di un carteggio concede un grado di conoscenza incomparabilmente superiore rispetto a quello offerto dai singoli epistolari.

Lo scoppio della polemica è legato a Febea, *nom de plume* di Olga Ossani Lodi, che nel febbraio 1890 spedisce a Carducci un articolo apparso sul “Don Chisciotte” di Roma, in cui la stessa si era espressa sull’Esposizione Beatrice che Angelo De Gubernatis stava organizzando per il seicentesimo anniversario della morte della musa dantesca. L’Esposizione intendeva esaltare il valore della donna italiana che nella figura di Beatrice avrebbe riconosciuto la sua gloriosa antenata. La Ossani, femminista della prima ora, contestava questa discendenza consigliando di eleggere, in luogo di un personaggio probabilmente mai esistito, la moglie di Dante, Gemma Donati, oppure la figlia, suor Beatrice, simboli ben altrimenti reali della condizione femminile del passato come del presente, e di questo parere richiedeva un giudizio al Carducci.

Il 25 febbraio 1890 parte alla volta di Roma la lettera di Carducci che dalle mani della Ossani passa alla redazione del “Don Chisciotte”, la quale, con «mascolina indiscrezione», la pubblica immediatamente.⁸⁷ Proprio questi pareri, affidati con una certa leggerezza a una giornalista e moglie di giornalista, innescano la feroce polemica con De Gubernatis, che non solo era l’organizzatore dell’evento ma era anche in attesa che Carducci rispondesse a due sue lettere di argomento beatriciano. Dal carteggio (e non dai singoli epistolari) si ricostruisce che De Gubernatis aveva incontrato personalmente Carducci a Bologna il 14 gennaio 1890; che gli aveva proposto di dare un contributo poetico all’Esposizione scrivendo un canto da recitarsi durante l’inaugurazione; e che Carducci aveva dato la sua disponibilità (De Gubernatis lo rin-

⁸⁶ MAURIZIO TADDEI, *Beatrice cent'anni fa: l'esposizione fiorentina e una polemica carducciana*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*. Atti del Convegno internazionale, 10-14 dicembre 1990, a cura di Maria Picchio Simonelli con la collaborazione di Amalia Cecere e Mariarosaria Spinetti, Firenze, Cadmo, 1994, pp. 293-301.

⁸⁷ «Febea ci fa vedere la lettera seguente che, grandissimo onore e conforto per lei, ha ricevuto oggi. Compriamo per conto nostro la mascolina indiscrezione di pubblicarla, assumendo intera la responsabilità inanzi al grande poeta ...» (*EN XXV*, p. 420).

graziava «per la buona accoglienza che hai fatto al mio invito».⁸⁸ Ma Carducci non si era più manifestato e alcuni giorni dopo il secondo richiamo epistolare di De Gubernatis,⁸⁹ ecco uscire sul “Don Chisciotte” – con preoccupante tempismo – la lettera a Olga Ossani, decisamente critica sull’opportunità di festeggiare la Beatrice di Dante:⁹⁰

A ogni modo la Beatrice della *Commedia* è senza un dubbio al mondo la Teologia, la Scienza Sacra, la Fede; e voler ridurla o tornarla alle proporzioncelle d’una sposina di secent’anni fa è un correre rischio di peccare contro Dante, contro il medio evo, contro l’austerità, e rianimare la voce fessa del padre Venturi gesuita garrente verso il paradiso, Civettòla, civettòla. Ho sentito dire d’un busto da allogare in qualche parte del mausoleo di Santa Croce. Busto? di persona ignota all’istoria? senza documenti o monumenti? di un nome? È nuova fantasia ...⁹¹

Da questo intrico comunicativo nasce spontanea una domanda: coincidenza oppure astuzia di Carducci, che scrivendo alla Ossani e contando sulla sua indiscrezione, intende rispondere alle richieste private di De Gubernatis, provocandolo pubblicamente? Anche le due missive che Carducci aveva spedito, una alla Ossani, dispiacendosi per la pubblicazione della lettera, l’altra a un’amica comune, Cesira Siciliani, per chiarire le ragioni della detta pubblicazione, appaiono poco convincenti, se non come alibi:

⁸⁸ Bologna, 14 gennaio 1890, CC, n. 11550: «Caro ed illustre amico, col piede sulla staffa, prima di lasciar Bologna, sento il bisogno di ringraziarti vivamente per la buona accoglienza che hai fatto al mio invito. Uomo di cuore non piccolo, sul punto di preparare, da buon cavaliere, per il prossimo maggio, il trionfo della donna italiana, il mio voto più ardente era che l’inno trionfale fosse cantato dal primo poeta d’Italia, nello stile antico fiorentino, che nessuno conosce e nessuno sa rendere meglio di te. L’arte tua ne farà una maggiolata, o una canzone, o una ballata, o una canzone a ballo, o quel che ti piacerà meglio, pur che festeggiandosi l’aurora del rinascimento italiano nel nome di Beatrice in Firenze, sia sentita dagli italiani e dai forestieri che accorreranno nel maggio prossimo a Firenze, la tua voce geniale e potente, animata dal canto di gentili signore fiorentine. Su, mio bel genio, mettili l’ali tue più leggiadre, e vola. Il tuo canto magistrale darà la nota alla prima Esposizione femminile nazionale che si tenti in Italia, e che sarà pure un primo bell’esempio per gli altri paesi».

⁸⁹ Firenze, 6 febbraio 1890, CC, n. 11551: «Udremo noi la tua voce potente e gentile? Vorrei che Carducci salutasse il convegno delle Beatrici italiane a Firenze il primo maggio. [...] Dimmi tu che cosa io posso sperare dal tuo buon genio; e quando potremo avere la tua canzone per farla musicare. [...] Raccogliti un’ora e canta ciò che Dio t’ispira. Tutte le donne d’Italia raccoglieranno riverenti il tuo gentile saluto».

⁹⁰ Utilissimo alla ricostruzione della cronologia di questa vicenda è *Caro Olgogigi. Lettere ad Olga e Luigi Lodi. Dalla Roma bizantina all’Italia fascista (1881-1933)*, a cura di Ferdinando Cordova, Milano, Franco Angeli, 1999, p. 80.

⁹¹ G. CARDUCCI, *Beata Beatrice*, in *EN XXV*, p. 155. Per un possibile strascico della polemica negli *Juvenilia* (1891) vd. STEFANIA MARTINI, *Dante e la “Commedia” nell’opera di Carducci giovane (1846-1865)*, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 1999, pp. 191-92.

Io scrissi alla signora Olga Lodi in lettera privata il mio sentimento sur uno scritto suo intorno a un centenario della Beatrice di Dante. La lettera fu fatta pubblica, ma io non avevo pensato di scrivere per il pubblico.

Scrissi per il pubblico quando il De Gubernatis mi mandò un sacco d'impertinenze a Bologna, a me che non sapevo nulla d'una esposizione Beatrice.

Mi meraviglio che Ella creda, o presti credenza a chi dice che io ispiri giornali contro Madonna Beatrice. Ho altro da pensare. Chi dice o chiacchiera che io abbia consigliata la Maestà della Regina a non so che, mi fa troppo onore, ma dice o chiacchiera il vano, il puramente vano.⁹²

La logica del malinteso emerge chiaramente da queste affermazioni: Carducci sapeva indubitabilmente dell'Esposizione Beatrice fin dall'incontro a Bologna con De Gubernatis, e quando scriveva alla Ossani, aveva già ricevuto anche la seconda lettera di richiamo, del 6 febbraio, intestata «Maggio-Giugno 1890 | Sesto centenario della morte di Beatrice | Esposizione Beatrice | Mostra Nazionale delle arti e delle industrie femminili italiane | in Firenze | Comitato esecutivo | De Gubernatis conte prof. Angelo, Presidente».⁹³ L'insistenza poi, un po' goffa, sulla distinzione tra scrittura pubblica e privata, *dum excusare credis, accusas*.

Alla pubblicazione da parte della Ossani della lettera di Carducci sul "Don Chisciotte" di Roma, risponde una biliosa lettera di De Gubernatis al direttore della "Battaglia bizantina" (23 marzo) di Bologna, contro Carducci, che a sua volta replica sul "Don Chisciotte" del 2 aprile con un breve graffiante intervento intitolato *Pel conte De Gubernatis*:

Il conte Angelo De Gubernatis, che più volte mi si mostrò amico e di cui io sempre e ad ogni occasione parlai bene anche contro chi parlava male di lui, non è la prima volta che mi giuoca di questi tiri. Altra volta mi disse altre insolenze in un giornale di Londra, soltanto perché io non ammirava un certo Rizzi dell'avermi dato,⁹⁴ così alla buona, con

⁹² L XVII, p. 202, Bologna, 18 giugno 1890; corsivi miei.

⁹³ Firenze, 6 febbraio 1890, CC, n. 11551; in parte trascritta alla nota 89.

⁹⁴ «un certo Rizzi»: infatti Carducci, come scrive nella lettera «ad Ignoto» del 15 marzo 1881 (L XIII, pp. 92-93), prima della polemica non conosceva Giovanni Rizzi: «Non seppi che il signor Rizzi esisteva se non quando eiaculò le sue imbecilli villanie contro il Guerrini e contro me». Il nome del corrispondente, non mi pare sia già stato rivelato, è il sacerdote Pietro Ardito, che nel 1880 pubblica il libro, qui discusso dal Carducci, *Artista e critico. Corso di studi letterari*, Napoli, Morano. Una delle perplessità del Carducci verteva sul fatto che Ardito avesse inserito nel programma di studi scolastici anche la polemica Carducci-Rizzi. Nella recente edizione critica del saggio dell'Ardito, curata da Raffaele Gaetano per Rubbettino (Soveria Mannelli, 2004), non si fa cenno alla lettera di Carducci.

manzoniana carità recentissima, del maiale. Ora siamo da capo. Egli mi viene a dire ingiurie a casa mia, in Bologna.⁹⁵

Nell'articolo Carducci non menziona né l'incontro con De Gubernatis a Bologna né le di lui lettere di argomento beatriciano, che ovviamente avrebbero non poco infiacchito le ragioni della polemica, dimostrando che la discussione sull'Esposizione Beatrice era avviata da tempo tra i due uomini. L'unico antefatto ricordato da Carducci, oltre alla lettera privata resa pubblica a sua insaputa, sono le «insolenze in un giornale di Londra», che come sappiamo risalivano addirittura al 1878, ed erano già state sfruttate da Carducci nella polemica con Rapisardi (1881), benché le ragioni della loro stesura fossero state chiarite immediatamente da De Gubernatis e così ragionevolmente archiviate. Omettendo di presentare le giustificazioni del suo avversario, quelle presenti come quelle passate, Carducci amplificava le proprie, garantendosi un vantaggio assoluto. La presentazione dei fatti accaduti dodici anni prima non era soltanto parziale ma era anche tendenziosa poiché induceva il lettore a credere De Gubernatis persona totalmente imprevedibile e scorretta. La sproporzione tra la causa delle «insolenze» e le «insolenze» stesse, sottolineata dalla proposizione limitativa («soltanto perché io non ammirava un certo Rizzi dell'avermi dato [...] del maiale»), semplificava oltremodo una vicenda ben più complessa e sfumata.

Nello stesso velenosissimo articolo Carducci, oltre a contrapporre la nobiltà acquisita dal «novello conte» alla volgarità dei suoi propositi,⁹⁶ infieriva deridendone il diletterismo fantasioso e infruttuoso: «ma come legge il benemerito professore? ma che inventa il novello dantista [...] senza veruna conoscenza della poesia antica e della moderna», «con retorica di predicatore e di giornalista terziario».⁹⁷ Non era la prima volta (e non sarà l'ultima)⁹⁸ che Carducci puntava il dito beffardo sulla «fantasia» del prolifico poligrafo piemontese, per il quale doveva valere quanto Carducci aveva scritto su Camillo De Meis, il cui «difetto [era] quel di abbracciare troppe materie, a trattar molte delle quali egli tien per fermo che basti la fantasia».⁹⁹

⁹⁵ G. CARDUCCI, *Ritorsione*, in *EN XXV*, p. 156.

⁹⁶ De Gubernatis aveva ottenuto il titolo comitale nel 1881, come egli stesso ricorda in un capitolo di *Fibra*, pp. 420-28. Sull'avversione di Carducci per questo genere di procedura è nota *La consultia araldica di Giambi ed epodi*.

⁹⁷ CARDUCCI, *Ritorsione*, in *EN XXV*, pp. 157-58.

⁹⁸ Si vedano le citazioni riportate alla n. 30 di questo articolo.

⁹⁹ Cfr. CROCE, *Documenti carducciani*, p. 411.

Il «baratro beatriciano»,¹⁰⁰ che l'intervento di Carducci aveva contribuito ad allargare, inghiottì buona parte della fortuna e anche della salute di De Gubernatis, che – dopo la chiusura dell'Esposizione – decise di «traslocare da Firenze a Roma», dove ottenne – alla morte di Giacomo Lignana – la cattedra di sanscrito.¹⁰¹

8. *Gli ultimi anni. Una riconciliazione impossibile*

Nel novembre del 1892 De Gubernatis, «sopito ogni vecchio rancore per le piaghe ricevute dalla vostra mano di scrittrice», riprende contatto con Olga Ossani Lodi, comunicandole di essere «risorto incolume da una battaglia nella quale ricevette da molte parti colpi che ai tempi del *Don Chisciotte* dovettero apparire mortali», e proponendole di collaborare alla rivista «Natura ed Arte».¹⁰² La marcia di riavvicinamento all'altro, e più temibile, aggressore donchisciottesco era già iniziata nel '91, con due lettere che, analizzate in una prospettiva finalistica, presentano una sorprendente strategia. La prima, del tutto disinteressata, non richiede nulla se non che sia accolta la simpatia del «vecchio amico», indignato per l'aggressione subita da Carducci da parte di alcune centinaia di anticriospini.¹⁰³ Questo messaggio di sostegno tra colleghi ne adombra però sottilmente un altro, diretto dalla vittima al proprio offensore, nel momento in cui egli stesso diventa «vittima» di «volgare oltraggio». Il tumulto universitario si presta così a una *mise en abyme* della polemica beatriciana, porgendo a De Gubernatis un'occasione per riannodare i rapporti con Carducci, senza evitargli però l'accusa di colpevolezza:

Innanzi al volgare oltraggio, di cui sei stato vittima, dimentico tutto, e mi sdegno, e mi associo a quanti si sono giustamente commossi per l'affronto che ti venne fatto nel tuo proprio regno, su quella cattedra che tu hai tanto illustrato.

Fra migliaia di voci che hanno protestato contro la violazione del tuo buon diritto, in momento sacro, aggiungi quella di un amico, a cui l'essere stato crudelmente offeso, non ha tolto il lume della ragione, né la memoria, né la riverenza per i pochi alti ingegni che onorano al presente il nome italiano, con la parola calda e sapiente.

Né l'aver dissentito da te in qualche giudizio, né l'aver patito grave danno per cagion tua, mi acceca gli spiriti per modo ch'io non ammiri

¹⁰⁰ DE GUBERNATIS, *Fibra*, p. 493.

¹⁰¹ Ivi, p. 494.

¹⁰² Lettera di De Gubernatis a Olga Ossani Lodi, Roma, 9 novembre 1892, in *Caro Olgogigi*, p. 209.

¹⁰³ Sul noto episodio si sofferma MARCO VEGLIA, «*La vita vera*». *Carducci a Bologna*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 265-76.

più l'altezza della tua mente, e non mi offenda dell'offesa fatta alla patria nel nome tuo glorioso.¹⁰⁴

Nella seconda lettera del '91, la delicata questione dei rapporti personali tra i due uomini può ormai accompagnarsi a una concreta proposta di soluzione, individuata da De Gubernatis nella partecipazione di Carducci alla neonata rivista "Natura ed Arte", «indizio a tutti, senza alcuna antipatica spiegazione, dell'avvenuta riconciliazione». Leggendo tra le righe, si coglie un diplomatico *do ut des*: per De Gubernatis la «riconciliazione» con Carducci significa riabilitazione e per ottenerla è disposto a facilitare il compito al suo colpevole offensore, scontandogli l'«antipatica spiegazione». De Gubernatis è insomma pronto a scambiare l'ostensione pubblica di tutta la verità con una reciproca cortesia, ma, *à huis clos*, non esita ad addossare a Carducci la responsabilità del fallimento dell'Esposizione e del suo organizzatore:

Amico,

I buoni cavalieri antichi, dati e parati i colpi, si stringevano la mano. Io n'ebbi nel 1890 da te uno tale, che, oltre la sostanza, minacciò seriamente di togliermi la vita. Ma la buona natura, l'amor della famiglia, il desiderio di essere ancora buono a qualche cosa, mi permisero di risorgere. La burrasca mi ha trasferito da Firenze a Roma, ove, come saprai occupo la cattedra di Lignana. [...] Prima d'incominciare in Roma la mia terza vita, sento il bisogno di stenderti la mano, di chiederti pace, e attendo dalla tua antica amicizia e dal tuo animo generoso un pegno di codesta pace sperata. Un solo tuo rigo pubblicato da me, sia prosa, sia verso, nel *Natura ed Arte* sarà indizio a tutti, senza alcuna antipatica spiegazione, dell'avvenuta riconciliazione, e sarà buon esempio ai giovani.¹⁰⁵

Ma la strategia del malinteso non produce gli effetti sperati, perché Carducci non dà seguito alla proposta di De Gubernatis, che sul finire del maggio 1892 torna all'attacco con una proposta di partecipazione all'albo «in memoria d'un grandissimo italiano», Cristoforo Colombo, nel quattrocentesimo anniversario della scoperta dell'America. Tra le motivazioni che avrebbero dovuto indurre Carducci ad accogliere la richiesta di inviare «qualche cosa d'inedito che può giovare all'uopo», De Gubernatis inserisce anche l'amor di patria e l'amicizia.¹⁰⁶ Carducci

¹⁰⁴ Roma, 13 marzo 1891, CC, n. 11552.

¹⁰⁵ Roma, s.d., ma anteriore al dicembre 1891, CC, n. 11562.

¹⁰⁶ Roma, 26 maggio 1892, CC, n. 11553: «Fallo dunque in nome di Dio, o più tosto in nome di quell'alto ideale della patria che abbiamo sempre portato nella mente, di quell'amicizia nata da sentimenti purissimi e che sentimenti non meno puri

garantirà la sua presenza nell'*Albo di onoranze internazionali a Cristoforo Colombo* con un pensiero scritto addirittura per l'occasione ma di un contenuto così anodino da risultare ironico: «Non so perché dei molti versi italiani su Cristoforo Colombo il solo che più spesso mi si ripercuota alla memoria, è questo del Concittadino suo Chiabrera: Nudo nocchier promettitor di regni».¹⁰⁷

A tutte le iniziative avviate nel periodo romano, De Gubernatis tenterà di associare Giosuè Carducci,¹⁰⁸ il quale tacerà oppure, se vi prenderà parte, lo farà senza mai accordare al «vecchio amico» la soddisfazione di un cenno amichevole.

fanno risorgere e risaldare più forte, alla quale, anche tra le angustie e i dispiaceri, ho serbata intatta la mia fede».

¹⁰⁷ *Albo di onoranze internazionali a Cristoforo Colombo iniziato da Angelo De Gubernatis e Cecilio Vallardi pel glorioso ricordo del quarto centenario della scoperta dell'America*, 12 ottobre 1892, Milano-Roma, Vallardi, 1892, p. 54. Il testo di Carducci appare anche in *EN XXVIII*, p. 314, con un'indicazione bibliografica lacunosa («Dall'album di Angelo De Gubernatis, "Pubblicato la prima volta nella rivista 'Dante', Parigi, luglio 1935"») e alcune varianti: «il solo che più spesso mi si ripercuota nella memoria è questo del concittadino». Il verso di Chiabrera è riecheggiato nel poemetto giovanile (1854) *Il 2 agosto 1492*: «Me sogghignando i popoli miraro; / quando di suolo in suol, di monte in monte / per le piazze e le reggie accompagnarò / i grandi e il vulgo con ispregi indegni / questo nocchier promettitor di regni» (*EN I*, p. 192).

¹⁰⁸ DE GUBERNATIS, *Fibra*, pp. 495-96: «Promossi e compilai l'Albo Internazionale d'autografi in onore di Cristoforo Colombo; fondai col Vallardi la prima Rivista illustrata italiana, *Natura ed Arte*, [...] poscia da solo, in Roma, la *Vita italiana* [...]. Fondai una società italiana per le tradizioni popolari italiane [...] e ottenni per essa l'alto e grazioso patronato di Sua Maestà la Regina Margherita; [...] e pubblicai, con mio nuovo non piccolo sacrificio, una *Rivista delle tradizioni popolari italiane*».

MITO E DEMITIZZAZIONE DELL'AMORE "TOTALE"
NELLE LETTERE DI CARDUCCI A LIDIA
(E DI LIDIA A CARDUCCI)

Vittorio Roda

Massimo Recalcati è uno dei più autorevoli e ascoltati psicoanalisti dei nostri giorni. La sua formazione è di tipo lacaniano. Tra i suoi molti volumi una particolare attenzione merita, ai fini del nostro discorso, il recente *Ritratti del desiderio*. L'erotismo maschile, annota l'estensore di queste pagine, è caratterizzato dall'attrazione per il dettaglio: nel senso che della donna è portato a focalizzare non la totalità ma una parte, promuovendo tale parte ad oggetto esclusivo o prevalente del desiderio. La figura femminile si divide, conseguentemente, in una pluralità di frammenti, di «piccoli oggetti», si tratti di «una ciocca di capelli», di «una gamba dondolante», del «seno tra le braccia incrociate», dell'«indice della mano» e via di questo passo. Feticismo? Sì, risponde Recalcati, che a sua volta s'appoggia a certe argomentazioni di Lacan. Il desiderio maschile, diversamente da quello femminile, che batterebbe strade d'altro tipo, ha «una struttura di tipo feticistico», bisognoso com'è per essere soddisfatto della «presenza del "pezzo"».¹

Si percorrano le lettere di Carducci a Lidia, e non si fatterà ad imbattersi in passi che sembrano portare acqua alla tesi accennata. L'esempio più significativo è probabilmente quello dei capelli. I capelli di Lidia sono, nelle lettere in questione, una presenza rilevante; e ha ragione il

¹ MASSIMO RECALCATI, *Ritratti del desiderio*, Milano, Cortina, 2012, pp. 136-38. Il Lacan cui Recalcati fa riferimento è soprattutto quello di *Il seminario*. Testo stabilito da Jacques-Alain Miller, *Libro 20. Ancora (1972-1973)*, trad. di Sergio Benvenuto e Mariella Contri, Torino, Einaudi, 1983. Quanto al desiderio femminile, esso non sarebbe «centrato sulla virtù feticistica del "pezzo", ma graviterebbe attorno alla domanda d'amore»; «Al posto del pezzo, al centro del discorso femminile» si colloca, prosegue l'estensore del volume, «la parola, la frase, la lettera d'amore» (*Ritratti del desiderio*, p. 139).



Bruscagli quando, nel suo saggio sul Carducci epistolare, evidenzia la «connotazione voluttuosa» che li accompagna, la «sfumatura di desiderio» che s'intreccia alla loro evocazione.² Quante sono le variazioni sul tema dei capelli? Non poche, e tutte accomunate da un brivido di voluttà che fa di quel dettaglio somatico un oggetto privilegiato dell'*eros* carducciano, lo si citi genericamente, se ne registri il ruolo di cornice del volto o se ne accompagni la discesa lungo l'arco del collo: «ricordo», scrive Carducci nel giugno del '73, «quei ricciolini che contornavano così graziosamente la tenue fronte; ricordo quella treccina che discendeva bruna e lucente per la bianchezza del collo desiderato, e pareva guida gentile e discreta ad altri vezzi [...], io non vedevo e non pensavo che a quella treccia (anzi ciocca) con voluttà straziante, e un fiero desiderio mi sorgeva di coprirti di baci...».³ Si potrebbe continuare a lungo; senza trascurare l'attenzione dell'epistolografo anche per altre parti della figura di Lidia, il volto, gli occhi, il collo appena citato, la mano. Ma occorre subito precisare che non c'inoltreremo su questo sentiero, e che non lo faremo a ragion veduta; perché, se è vera l'attenzione carducciana al dettaglio, è altrettanto vero che nel trasporto per Lidia a prevalere non è la dimensione del parziale e del feticistico ma un'altra dimensione, quella che definiremo del totale: cosa che entra in contraddizione con la tesi da cui siamo partiti. Quello del Carducci, per lo meno nelle sue fasi più intense, è un amore che investe Lidia nella sua interezza; che può anche compiacersi del dettaglio ma nel complesso ha come obiettivo una creatura femminile nella sua totalità, fatta d'un fuori e d'un dentro, d'un corpo e d'una mente entrambi percepiti come ammirevoli;⁴ che infine di tale creatura intende disporre in maniera esclusiva. Che significa "esclusiva"? Significa che il rapporto carducciano con Lidia non ammette rivali, non tollera su di sé, in alcun momento della sua storia, l'ombra d'un concorrente. In uno dei saggi migliori disponibili sull'argomento, Al-

² RICCARDO BRUSCAGLI, *Carducci nelle lettere. Il personaggio e il prosatore*, Bologna, Pàtron, 1972, p. 128.

³ *L VIII*, p. 216. Da notare il rilievo conferito, in questo passo imbevuto d'eroticismo, al contrasto cromatico fra il colore scuro dei capelli e la bianchezza della pelle. Ancora più evidente, il contrasto in questione, nel passo che segue: «Senti, cara: io non posso dirti qui su questa carta [...] come e quanto ti amo: mi bisogna mormorar-telo sognando e delirando al riparo dei riccioli neri. Quei riccioli o quelle chiome nere diffuse su 'l pallore bianco sono così discrete, aiutano tanto, sono così pie così buone così intelligenti, quelle chiome nere leggermente e lucidamente nere su 'l pallor languido!» (*L IX*, pp. 130-31; la lettera è datata 18 giugno 1874).

⁴ Si veda in proposito un documento molto noto, la lettera al Chiarini datata 6 luglio 1872, dove si descrivono con accenti di profonda ammirazione dapprima le caratteristiche fisiche della donna da poco conosciuta e già intensamente amata, e successivamente le sue doti intellettuali, le sue predilezioni letterarie e il suo stesso carattere («È tanto buona e generosa e gentile!»), col quale si chiude questa ricognizione onnicomprensiva (*L VII*, pp. 244-46).

berto Brambilla parla, per il Carducci che vien fuori dalle lettere a Lidia, di un «desiderio di possesso assoluto», precisando che un desiderio del genere non può non partorire, come inevitabile controcanto, «una gelosia cieca, furiosa»; «ossessiva», si aggiunge poco oltre.⁵ Non si potrebbe sintetizzare meglio la dialettica intrapsichica che, negli anni che vanno dal '72 al '78, ingombra di sé pagine e pagine dell'epistolario carducciano.

Sono cose note, qualcuno osserverà. È vero, sono cose note; ma non è inutile richiamarle alla memoria in un saggio intenzionato, per lo meno nella sua parte finale, a esaminare il rapporto Carducci-Lidia anche da un altro osservatorio, quello della donna: cosa difficile fino a ieri, mentre oggi è consentita, sebbene in misura limitata, dalle lettere di Lidia recentemente approdate alla pubblicazione. Come vive Lidia questa sua lettura totalizzante? Come risponde alle esigenze d'un *eros* che tende a farne l'oggetto d'un'appropriazione senza confini? In attesa di rispondere a tale domanda, o di tentar di risponderle, ci si consenta di ritornare al Carducci, e di rilevare come la possessività carducciana dilaghi anche sull'ordinata del tempo, investendo non soltanto il presente della donna ma anche il passato e perfino il futuro. Per quanto attiene al presente, l'esigenza che emerge dalle lettere del poeta è tanto semplice quanto perentoria, Lidia deve essere tutta e soltanto del suo adoratore. Massime nelle prime e più accese fasi del rapporto, «mio» declinato al maschile o al femminile è un lessema fittamente rappresentato e quasi ubiquitario, che popola di sé non soltanto le formule d'apertura e di chiusura – «Addio, dolcezza mia, voluttà mia» (4 settembre '72);⁶ «Addio, dolcezza mia e mio tormento» (10 dicembre '72) –⁷ ma anche contesti più impegnativi: «Ho bisogno di averti tutta mia» (9 gennaio '73);⁸ e il 30 ottobre '74, con un che di polemico e quasi di minaccioso: «Questa donna è mia, e non voglio che niuno la tocchi né meno con una parola».⁹ Lidia deve essergli incondizionatamente fedele; deve evitare frequentazioni potenzialmente rischiose; deve perfino limitare i rapporti con gli altri, lasciar cadere, per usare parole del Carducci, quel «contatto di molti» che le è

⁵ ALBERTO BRAMBILLA, *Il leone e la pantera. Frammenti di un ritratto amoroso, in Carducci e i miti della bellezza*, a cura di Marco A. Bazzocchi e Simonetta Santucci, Bologna, Bononia University Press, 2007, p. 82.

⁶ L VII, p. 310. La lettera in questione e molte delle successive sono state ripublicate nella silloge GIOSUE CARDUCCI, *Il leone e la pantera. Lettere d'amore a Lidia (1872-1878)*, a cura di Guido Davico Bonino, Roma, Salerno, 2010; cfr., per questa, p. 41. La silloge prevede la «restituzione all'originale di alcune missive», operazione effettuata dalla benemerita responsabile di Casa Carducci, Simonetta Santucci (GUIDO DAVICO BONINO, *Introduzione a CARDUCCI, Il leone e la pantera*, p. 11).

⁷ L VIII, p. 62 (CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, p. 51).

⁸ L VIII, p. 100 (CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, p. 55).

⁹ L IX, p. 233.

caro, e a cui è portata ad indulgere;¹⁰ deve in definitiva, quale che sia la distanza che li divide, muoversi entro un circuito formato esclusivamente o quasi da lei stessa e dal suo adoratore.¹¹ Non si arriva ad esprimere, come accadrà nelle lettere dannunziane a Barbara Leoni, il desiderio d'una sorta di simbiosi, di fisica identificazione, di metamorfosi dei due amanti in un «essere unico»;¹² ma di quell'irrazionale e irrealizzabile desiderio si è portati a cogliere, in certi passaggi, qualche segnale, qualche sottile insorgenza.

Quanto al passato di Lidia, merita d'essere focalizzata un'aspirazione intensa quanto la precedente, e altrettanto irrealizzabile, quella che vede la possessività carducciana estendersi al passato della donna anteriore alla reciproca conoscenza. Quel segmento di passato il poeta vorrebbe conoscerlo, possederlo, vorrebbe soprattutto non essergli stato estraneo. Perché il loro rapporto non è iniziato prima? Perché la vita di Lidia si è snodata, per anni ed anni, lontano e indipendentemente dal suo adoratore? Una risposta non c'è. L'unica cosa consentita all'epistolografo è il rammarico per ciò che sarebbe potuto essere, e non è stato, per un possesso ingiustamente differito dal destino: «Oh avessi potuto vederti ed amarti quando la tua vita e il tuo amore poteva incorarmi altri pensieri e trarmi ad altra vita! Dov'eri tu, angelo, quando l'anima mia e il sentimento e l'ingegno chiedevano amore e corrispondenza di palpiti a tutto il mondo, e nessuno mi rispondeva?» (7 luglio 1872).¹³ A Barbara Leoni, sia detto fra parentesi, d'Annunzio scriverà cose non molto diverse, sebbene intonate su un registro più intemperante, più retorico e chiassoso: «Io ho la follia del possesso. [...] Tu mi sei così preziosa, che mi pare d'aver perduto non so quale immenso tesoro, se

¹⁰ L XII, pp. 11-12 (CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, p. 181; la lettera è datata 19 luglio 1878). Quell'eccesso di socievolezza implicherebbe l'incapacità di selezionare i propri interlocutori, con risultati, a giudizio del Carducci, inaccettabili, indegni d'una donna come Lidia: «Ti ho detto e scritto più volte, e amaramente, che tu hai una deplorabile inclinazione a espanderti; e, quel che peggio è, a espanderti ai primi che si presentino, a di gran canaglie (perdonami l'espressione)» (3 settembre 1876, L X, p. 215); «Chi sa con quali stupide persone tu parli, mentre io mi struggo di te [...]» (25 novembre 1876, L X, p. 282).

¹¹ Per la regia che il Carducci è portato ad imporre agli incontri dei due amanti, articolazione minore ma non minima della possessività carducciana, si veda VITTORIO RODA, *Arrivi e partenze nel Carducci epistolare*, in *Lo studio, i libri e le dolcezze domestiche. In memoria di Clemente Mazzotta*, a cura di Claudio Griggio e Renzo Rabboni, Verona, Fiorini, 2010, pp. 555-75.

¹² GABRIELE D'ANNUNZIO, *Lettere a Barbara Leoni*, a cura di Bianca Borletti, Firenze, Sansoni, 1954, p. 127. L'accennata aspirazione ritornerà nel *Trionfo della morte*, per bocca del protagonista Giorgio Aurispa (G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, I, a cura di Ezio Raimondi e Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 2000, p. 697).

¹³ L VII, p. 248 (CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, p. 35).

ripenso il tempo in cui non ti conoscevo. Gli innumerevoli ricordi del nostro amore, delle nostre felicità, delle nostre sventure, non mi sembrano bastanti. Io vorrei avere da te ricordi più lontani, ancora più lontani, indefinitamente lontani» (12 marzo 1890).¹⁴ Ma per tornare al Carducci, a sintetizzare la natura onnitemporale di questo amore, a cui non è sufficiente la dimensione dell'oggi, basti un passo tanto breve quanto eloquente in cui la gelosia dello scrittore, frutto avvelenato della sua possessività, è ritratta come una pulsione che oltrepassa i confini del presente per dilagare nel prima e nel dopo: «E non sapevi che, amandoti io così, ero e sono geloso di tutto, del passato, del presente, del futuro?» (11 febbraio 1873).¹⁵ Il futuro: di questo futuro a due il Carducci più tardo finirà per dubitare. La parola «sempre» inizierà ad uscire dal suo vocabolario, come la parola gemella «tutto», frequente nelle prime fasi del rapporto e contestuale a quella semantica del totale che è tipica delle fasi in questione. «Il linguaggio d'una volta, ora, nello stato dell'animo mio, sarebbe falso», scrive il poeta nel luglio del '78.¹⁶ Ma non c'è dubbio che nei momenti più intensi dell'amore i tentacoli della possessività carducciana non conoscono limiti di tempo, facendo forza alle barriere del presente e tentando di spingersi, oltre che nei territori del passato, al di là della problematica soglia che divide l'oggi dal domani.

Dell'accennata possessività non si è focalizzato, fino ad ora, un versante meno vistoso ma altrettanto meritevole d'attenzione. È tempo di farlo; e per farlo occorre porre mente alle manipolazioni a cui l'appassionata personalità carducciana assoggetta l'immagine di Lidia, adeguandola a una serie di maschere che alterano il profilo di chi le indossa, lo modellano su paradigmi preformati in cui s'annida una latente forma di prevaricazione: come, diciamolo fin da ora, denuncia in certe sue lettere la stessa Lidia. Si può dar torto ad Alberto Brambilla quando, nel saggio ricordato poc'anzi, parla d'un Carducci che «cerca in ogni modo di catturare Lina nella sua rete, di incastonarne il profilo in una cornice prestabilita»?¹⁷ No, non si può dargli torto. Quella cornice potrà anche essere «dorata»;¹⁸ potrà fare della *partner* una musa, una vestale, una sacerdotessa, un angelo, una madonna; potrà, sul filo d'una

¹⁴ *Lettere a Barbara Leoni*, pp. 188-89. Si ascoltino anche, il romanzo è *Il Piacere*, queste parole di Maria Ferres: «Io soffro... della vostra vita anteriore, di quella ch'io non conosco; soffro dei vostri ricordi, di tutte le tracce che forse vi rimangono ancora nello spirito, di tutto ciò che in voi non potrò mai comprendere e mai possedere» (G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, p. 309).

¹⁵ L VIII, p. 133 (CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, p. 60).

¹⁶ L XII, p. 12.

¹⁷ BRAMBILLA, *Il leone e la pantera*, p. 85.

¹⁸ *Ibidem*.

incontrollabile gelosia, trasformarla in un demone, in una personificazione del male; potrà infine, è la cosa che più conta e che più importa allo studioso di letteratura, ricavare dalle accennate trasfigurazioni altissimi risultati di poesia.¹⁹ Ma al lettore sensibile non può sfuggire come quelle trasfigurazioni siano promosse da una tensione appropriativa che, cancellati o messi fra parentesi i lineamenti effettivi della donna, la rimodellano in base alla sensibilità dell'amante, alle sue predilezioni, ai modelli offertigli dalla sua immensa cultura,²⁰ adeguando il "tu" di Lidia al tirannico "io" carducciano. Lidia è adorata dal Carducci; ma quanto di quell'adorazione è il risultato d'una riscrittura soggettiva della donna, d'un soffocamento della sua alterità, della rifondazione di lei come una sorta di doppio femminile che, al pari d'uno specchio o d'un ritratto, rimandi al poeta la sua stessa effigie? Allorché si legge, è il 22 giugno 1876, che «Nulla c'è di vero in questo mondo [...] altro che l'*io* e le visioni dell'*io*»,²¹ si è perfino tentati di pensare che anche Lidia sia trattata, dall'estensore della lettera, come una sorta di visione, di costruzione mentale, come un'idea fattasi persona.²² A questa operazione trasfiguratrice Lidia dà, per parte sua, un contributo non trascurabile; ma è anche capace di prenderne le distanze, di riconoscerne i limiti e i rischi. L'immagine di lei coltivata dal Carducci è un'immagine inattendibile, annota la donna in certe sue lettere; essa è filtrata da «lenti» irrispettose della realtà, incapaci di cogliere l'in-sé della *partner*,²³ dietro quelle lenti c'è l'egocentrismo dello scrittore, un egocentrismo sfrenato scarsamente interessato, nella sua inaccettabile oltranza, all'effettiva natura di chi si trova davanti. È una denuncia lucida e per certi aspetti spietata, che va al centro del modo carducciano di interpretare, negli anni segnati dalla presenza della Piva, il rapporto uomo/donna.

A leggere tale rapporto in termini non troppo diversi sarà di lì a poco un'opera che viene spontaneo citare, ovviamente con le debite precauzio-

¹⁹ A partire, come è noto, dalle tre *Primavere elleniche*, dove l'esordio della passione per Lidia «è presentato in termini di ritrovata sintonia con la originaria, profonda naturalità dell'animo umano», e s'accompagna sul piano delle scelte formali all'«impiego di metri allusivi all'antichità classica» (GUIDO CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, Padova - Milano, Piccin - Vallardi, 1994, p. 96).

²⁰ A proposito dei quali si consulti BRUSCAGLI, *Carducci nelle lettere*, pp. 87-180. Basti citare qui nomi come quelli di Saffo, Petrarca, Ariosto, Tasso, Foscolo, Leopardi, Baudelaire, dello stesso Praga, modesto baudelairiano di casa nostra.

²¹ L X, p. 180 (CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, p. 142).

²² E lo si penserebbe di fatto, se a correggere tale tentazione non intervenisse, nella medesima lettera, la definizione di Lidia come «persona reale» (L X, p. 180; e CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, p. 142).

²³ *Lidia a Giosue. Frammenti di un epistolario*, a cura di Francesca Florimbi e Lorenza Miretti, Bologna, Archetipolibri, 2010, p. 175.

ni: *Sesso e carattere* del viennese Otto Weininger. L'anno è il 1903, l'autore un ventitreenne che si darà di lì a poco la morte, il libro un testo caro a innumerevoli intellettuali primonovecenteschi, anche italiani. Nel rapporto amoroso, scrive Weininger, l'uomo non ama che se stesso, dimenticando la «verità oggettiva» della donna, la «donna dell'esperienza quotidiana», a favore d'un'«illusione del pensiero», d'una «finzione» prevaricatrice, dispotica. «La donna reale», annota convintamente il saggista, «viene eliminata dalla donna dell'eroticismo». Ovvio corollario, l'affinità fra amore e creazione: «lo stato dell'amante», si legge, «ha [...] somiglianza con quello del creatore»; «l'oggetto dell'amore in senso stretto viene creato solo dall'amante». ²⁴ In queste affermazioni risuonano accenti che, una volta depurati di quel tanto d'eccessivo che li connota, rammentano Carducci, la natura appropriativa del trattamento carducciano della donna, la tendenza a scolorirne la realtà a favore d'una sua ricreazione segnata dal sigillo dell'*ego*. Ben più oltranzistico peraltro, sulla strada della soggettivizzazione della donna, il d'Annunzio già ricordato, quello delle lettere alla Leoni e del *Trionfo della morte*, testo tributario in più luoghi di tali lettere. «Ella [...] è la mia creatura», proclama senza ambagi Giorgio Aurispa. ²⁵ «Ella», si tratta d'Ippolita Sanzio, controfigura romanzesca di Barbara Leoni, «non esiste se non in me medesimo». ²⁶ E ancora, su un registro diverso ma non troppo: «Egli aveva veduto la donna amata trasformarsi a imitazione di lui, prendere da lui i pensieri, i giudizi, i gusti, i dispregi, le predilezioni, le malinconie [...]. Parlando, Ippolita adoperava i modi da lui preferiti, pronunziava certe parole con l'inflessione a lui particolare. Scrivendo, imitava perfino la scrittura di lui». ²⁷

Ma, lasciandoci alle spalle i deliri amorosi di Giorgio Aurispa, parto d'una stagione culturale che non è quella del Carducci, occorrerà precisare che la Lidia *alter ego* del suo amante non è l'unica Lidia che il lettore delle lettere carducciane si trovi di fronte. Alla possessività del poeta non è consentito un dominio integrale della donna, e la frustrazione che ne risulta genera una donna alternativa, che sta alla prima come il male sta al bene, il negativo al positivo, il «tormento» alla «dolcezza». ²⁸ Sono le due facce d'un dittico che alla Lidia proprietà e quasi

²⁴ OTTO WEININGER, *Sesso e carattere. Una ricerca di base*, introduzione di Franco Rella, Milano, Feltrinelli - Bocca, 1978, pp. 254-56.

²⁵ D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, p. 807. A sua volta Ippolita riconosce in se stessa una «creatura» del *partner*: «Io sono la sua creatura. Egli può inebriarsi di me, come d'un suo pensiero» (ivi, p. 680).

²⁶ Ivi, p. 908.

²⁷ Ivi, p. 811.

²⁸ L VIII, p. 62 (CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, p. 51).

doppio del *partner* maschile vede contrapporsi una Lidia autonoma, indecifrabile, utente d'una vita tutta sua impenetrabile dalle inquisizioni dell'amante. «Tu hai troppi segreti, troppi intrighi, troppi sottintesi», si legge in una lettera del 17 agosto '76 che include una severa diagnosi della duplicità della *partner*: «Oh, se tu fossi più intera, più schietta, più una!».²⁹ È lecito usare, per questa donna percepita come una e bina, la formula proustiana «essere di fuga», con la quale il Marcel della *Recherche* designa una creatura femminile che si sottrae alla conoscenza e al pieno possesso del *partner*?³⁰ Fatte le inevitabili ed ovvie distinzioni, crediamo di sì. Ma se in Proust l'impenetrabilità della donna fa parte del suo fascino, ed è il fattore attivante dell'*eros*; se Marcel ama Albertine per quel tanto d'inaccessibile che caratterizza costei, per «quel che» di lei «non [...] possiede»;³¹ nel Carducci le cose stanno diversamente. L'amaro prodotto di quell'inaccessibilità è una gelosia che lo stesso scrittore non esita a definire torbida, feroce, animalesca: è una bestia quella gelosia, è un groviglio di serpenti, è un «polipo immenso, informe, senza capo, senza branche, senza occhi» che «*lo avvolge tutto e lo stringe e lo soffoca*». Suona così un messaggio del 10 dicembre '72.³² È quella bestia a calare il Carducci nei panni del *detective*, del rancoroso cercatore d'indizi, a far uso di sofisticati paradigmi indiziari per entrare in quelle zone che Lidia gli nasconde, o è sospettata di nascondergli, in quelle regioni della sua vita refrattarie alle dinamiche appropriate del *partner*.

Carducci indaga, interroga insistentemente l'amante, esamina con spietata acribia lettere inviate da altri, sull'onda d'una gelosia che nella sua dismisura esige di far luce su ogni dettaglio dei rapporti intercorsi fra la donna e i personaggi su cui s'appuntano i suoi sospetti, i Panzacchi, i D'Ovidio, i Linati. L'amante diventa un inquisitore ed un giudice, la lettera tende a trasformarsi ora in un interrogatorio, ora in un protocollo d'accusa, con un crescendo che finirà per avvelenare il rapporto, e per decretarne la fine. L'anno cruciale, ha ragione la Santuc-

²⁹ L X, p. 210 (CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, p. 143). E poco oltre: «E darei non so che, perché si potesse mutare in te la natura e tu potessi risolvarti a essere schietta, vera, una» (L X, pp. 212-13; CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, p. 145).

³⁰ MARCEL PROUST, *La prigioniera*, in ID., *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di Paolo Serini, Torino, Einaudi, 1963, III, pp. 82, 83.

³¹ «Si ama solamente ciò in cui si persegue qualcosa di inaccessibile, quel che non si possiede» (ivi, p. 368). Si vedano anche, fra i tanti citabili, i tratti che seguono: «Rinasce l'ansietà, e con essa l'amore: sono soprattutto esseri consimili a ispirarci l'amore. [...] Anche tra le nostre braccia, esseri simili sono esseri di fuga. [...] A quegli esseri, esseri di fuga, la loro natura e la nostra inquietudine danno ali» (pp. 82-83; nella lingua originale, la formula suona «êtres de fuite»).

³² L VIII, pp. 58-59 (CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, pp. 48-49).

ci, è il '74;³³ ma il fenomeno ha una storia più antica.³⁴ Contiene o non contiene tracce di Lidia il *Piccolo Romanziere* del Panzacchi? Denuncia o non denuncia una vecchia relazione? Il rapporto con Lidia è appena iniziato, e già Carducci confessa alla sua corrispondente d'aver interrogato «con una gelida ansia» i versi del poeta bolognese (14 maggio '72).³⁵ Il risultato di tale precoce indagine non è detto; è invece precisata con estrema lucidità la malattia che ha assalito l'epistolografo, e che ha pilotato l'indagine in questione. Si tratta «di un'orribile smania di gelosia retrospettiva», d'una smania che ha invaso la sua vita e che lo perseguita, annota dolorosamente il Carducci, «anche ora che *le scrive*».³⁶ La gelosia retrospettiva è un fenomeno non raro nella letteratura fra Otto e Novecento, riguardi il passato recente della donna, o riguardi un passato lontano nel tempo. Si pensi al Flaubert di *Novembre*;³⁷ al Maupassant di *Notre coeur*, dove alla retrospezione s'accoppia l'anticipazione gelosa;³⁸ al Proust della *Prisonnière* e della *Fugitive*, quinto e sesto volume della *Recherche*. E si pensi al solito d'Annunzio, a quel *Trionfo della morte* che recupera e rideclina, in alcune sue parti, l'esperienza autobiografica già affidata alle lettere a Barbara Leoni.³⁹ Il Carducci delle lettere a Lidia non intende fare letteratura; quello che fa è trasferire tumultuosamente sulla carta i suoi dubbi sul passato della donna che ama;

³³ SIMONETTA SANTUCCI, *Lidia: "angelo" e "pantera"*, in *Carducci e i miti della bellezza*, p. 238.

³⁴ Annota il Davico Bonino: «...fa capolino sin dalle sue [del Carducci] prime travolgenti missive una vena a stento reprimibile di gelosia» (*Introduzione*, p. 9).

³⁵ L VII, p. 165 (CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, p. 26).

³⁶ L VII, p. 166 (CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, p. 27).

³⁷ Dove entrano in scena, e con particolare efficacia, entrambe le forme accennate. Cfr. GUSTAVE FLAUBERT, *Novembre*, trad. di Anna Amisani, Milano, Rizzoli, 1960, pp. 64-70. Notevole altresì, nel giovane protagonista, il rammarico per gli anni trascorsi prima di conoscere questa o quella donna: anni inutili, anni sprecati (p. 66).

³⁸ GUY DE MAUPASSANT, *Il nostro cuore*, trad. di Francesco Francavilla, Milano, Rizzoli, 1963. Si veda a titolo d'esempio il passo che segue: «[André Mariolle] non si lamentava: aveva paura. Aveva paura dell'altro, di qualcuno che sarebbe arrivato all'improvviso, incontrato domani o domani l'altro, uno qualsiasi, artista, mondano, ufficiale, guitto, non importa chi, spuntato per piacere ai suoi occhi di femmina e che senza un perché sarebbe piaciuto [...]. Già era geloso dell'avvenire, come qualche volta lo era stato dello sconosciuto passato» (p. 122).

³⁹ «Una tale donna» egli pensava, «è stata d'altri prima che mia! Ha giaciuto con un altro uomo, ha dormito con un altro uomo nel medesimo letto, sul medesimo guanciaie. In tutte le donne è singolarmente viva la memoria delle sensazioni. Si ricorda ella delle sensazioni avute da colui? Può ella aver dimenticato l'uomo che primo la violò? Che provava sotto la carezza del marito?». Un'angoscia ben nota lo strinse, a quelle interrogazioni ch'egli ripeteva in sé per la millesima volta» (*Trionfo della morte*, p. 809). Va da sé che quegli assillanti pensieri appartengono al protagonista del romanzo; e va da sé che le citazioni potrebbero moltiplicarsi. Osserviamo qui che parti delle lettere alla Leoni sono immesse direttamente nel corpo del *Trionfo*, procedura che, rileva Emma Giannattei, abbatte senza troppi scrupoli «gli steccati tra scrittura privata e scritti pubblici» (*Nota introduttiva a Lettere*, in *G*, I, p. 601).

è tentar di conoscere quel passato nella sua verità; è sottoporlo a un'inquisizione che ne illumini le zone oscure, le parti in ombra, quelle parti che, essendogli ignote o malnote, si oppongono alla sua ansia d'un possesso totale. Si tratta, se è lecito esprimersi in questo modo, di estrarre dall'oscurità l'altra Lidia, il volto alternativo di quella creatura una e bina che al tempo stesso gli si dà e sembra sottrarglisi, si lascia conoscere e si nega alla conoscenza. E per soddisfare quell'esigenza, l'epistolografo non arretra neppure di fronte alle richieste più indiscrete, ai toni più peorentori e ultimativi, alle più scoperte dichiarazioni di sfiducia nella sincerità della corrispondente, trattata come una sorta d'imputata. Si veda il passo che segue (lettera del 30 giugno 1875), che ha a che fare con la gelosia per uno dei presunti corteggiatori di Lidia,⁴⁰ e che sembra un frammento d'un privatissimo romanzo giudiziario, con un inquirente che avanza le sue richieste senza riguardi, senza mezze misure, con un che di aggressivo e d'impetoso:

Mia cara. Poche righe di contro a sei pagine. Tu r avvolgi troppe omissioni, emendazioni, rettificazioni, spiegazioni, aggiunzioni, e contraddizioni (!). La verità e la semplicità è breve. Non voglio né i sonetti né le lettere anteriori o posteriori. Voglio quella lettera, di cui tu mi leggeesti pochi periodi in Milano: mi ricordo bene il carattere e la forma, che colsi a volo. Vuoi mandarla o no? Hai perduto, o ti hanno i *fanciulli* strappato questa, come il telegramma invitante a Roma? Fammi il piacere di ritrovarla o di rimetterla insieme, non di tuo carattere, già. Il che sarà, se vuoi, facile. La riponesti con molta cura nel tuo piccolo portafogli; al quale tenevi molto l'occhio. Ciò, credi, non per gelosia; ma per aver finalmente una prova del tuo carattere. Ci siamo ancora intesi? Mi pare, che, dopo certe dichiarazioni d'una notte tempestosa, avremmo dovuto intenderci. [...] Aspetto fino al 3 luglio. Dopo [...] respingerò qualunque lettera il cui indirizzo sia scritto con un noto carattere o abbia i bolli postali di certi lidi ove ho sola una conoscenza. Addio.⁴¹

O si veda, estrapolandolo da una lettera più tarda, questo ennesimo documento d'una gelosia *à rebours* che resiste al passare del tempo e al mutare delle situazioni, agitando ancora una volta davanti alla donna lo

⁴⁰ Si tratta, in questo caso, del Linati. Su altri passi del genere è inevitabile sovrappedere. Ma almeno una menzione merita il lungo messaggio datato 17 settembre 1874, dove l'analisi riguarda le lettere inviate a Lidia dal Panzacchi, e da Lidia inoltrate al Carducci al fine di mitigarne i furori (*L IX*, pp. 201-208; CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, pp. 100-105).

⁴¹ *L X*, pp. 32-33 (CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, p. 124). Pochi giorni prima aveva scritto: «Dunque, aspetto la lettera del Linati, e le lettere al Linati e alla Cornelia. È la prima volta che a mente calma pronunzio questa parola: *lo voglio*» (*L X*, p. 28; CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, p. 123).

spettro della sua colpevolezza e la necessità d'una confessione finalmente attendibile, che liquidi una lunga catena di «chiacchiere» e «bugie». È tardi, probabilmente, per discolarsi; ma forse «un modo» le «rimarrebbe», dichiara un Carducci che peraltro quel modo rinuncia ad illustrare:

È inutile, io non ho veruna fiducia né credenza in te. Ti rimarrebbe un modo a... a che? e nulla? Fai quello che vuoi: pur troppo hai fatto tanto di male, e tanto mi hai rovinato, che oramai tutto il resto è nulla. Pace, pace, pace! silenzio, silenzio, silenzio! giacché tu non hai voluto capire che da quattro anni era ed è dover tuo scolparti con prove di fatto e non con chiacchiere e con bugie che ti accusano più che mai. Hai capito una volta? Mostro, perché ti avvinghi a me? Bada, che ti strangolo.⁴²

Che questi tentativi di fare luce non ottengano il risultato desiderato è cosa nota, e che non occorre ricordare. Lidia resterà fino all'ultimo, agli occhi del Carducci, una creatura biffante, con una parte del suo io calata in una dimensione di aseità, di illeggibilità, di irriducibile resistenza alle maglie d'un'ansia appropriativa che non accetta d'essere contraddetta. Il due resta due; quell'uno e quell'intero che il Carducci sembra esigere da Lidia – «Oh, se tu fossi più intera, [...] più una!»⁴³ – non gli saranno concessi; alla Lidia possesso e quasi *alter ego* del *partner* s'affiancherà fino all'ultimo nell'immaginario carducciano una Lidia irrimediabilmente diversa, lontana, refrattaria, se è lecito esprimersi in questo modo, al passaggio dalla cifra dell'"altro" a quella dello "stesso". E non diversamente dalla prima, anche la seconda Lidia percorrerà i sentieri d'una metamorfosi che trasformerà la donna effettiva, entro certi limiti, in un prodotto dell'artista, in un epifenomeno della sua possessività, in una, direbbe il Weininger, creazione o proiezione dell'*ego* maschile.⁴⁴ Alla donna musa e ispiratrice, angelo e madonna, vestale e regina si contrapporrà la donna-mostro, la donna-menzogna, la donna personificazione del male, tutto un repertorio colpevolizzante in contrasto con l'immagine precedente, con la quale le accadrà di convivere ma che finirà a poco a poco per offuscare. 27 giugno '78:

Vai, vai; bianca donna debole, mi fai spavento, mi metti terrore. Non credo al diavolo, ma credo che tu sei il male, cui Dio da me offeso mi

⁴² L XI, p. 305 (CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, p. 177); la lettera è datata 2 giugno 1878.

⁴³ L X, p. 210 (CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, p. 143); data della lettera, 17 agosto 1876.

⁴⁴ *Sesso e carattere*, pp. 254-56.

ha condannato a subire. Ma bada, che io negli accessi bestiali so ribellarmi a Dio, al fato, a te; e potrei sbranarti.⁴⁵

È l'immagine rovesciata dell'altra Lidia, la sua tragica parodia, il volto alternativo d'una creatura che esibisce al primattore di questa straordinaria *pièce* tardo-ottocentesca – Brambilla preferisce parlare di «romanzo» –⁴⁶ una fisionomia come sdoppiata, che si è tentati di definire pirandelliana. Sono due, concentrate in un unico corpo, le controparti del personaggio maschile, ed entrambe rimandano, in una misura che è impossibile ignorare, all'attività mitopoietica d'un amante portato a trasfigurare la donna a cui è legato, a rimodellarla su di sé, ad usare il dato biografico come *starting point* d'un'operazione che finisce per lasciarsi alle spalle la donna effettiva. Chi è la vera Lidia, è portato a chiedersi il lettore di queste lettere? Chi s'annida dietro la donna-musa e la donna incarnazione del male, dietro queste due figure diverse in tutto fuorché nella manipolazione che le pone in essere, nella incapacità del loro evocatore, direbbe il Recalcati, d'accettare «l'alterità dell'Altro», di respingere «i miraggi insani della totalità»?⁴⁷ Difficile fornire una risposta. Difficile. Le circa seicento missive di Carducci a Lidia, autentico capolavoro dell'epistolografia ottocentesca, non la danno.

La danno invece, o contribuiscono a darla, le poche decine di lettere lidiane sopravvissute a un naufragio sulle ragioni e sui modi del quale ci esoneriamo dall'intrattenerci. Il riferimento va al *corpus* epistolare approdato dopo una serie di passaggi di mano alla Casa di Riposo per artisti drammatici situata a Bologna, e intitolata a Lyda Borelli. Dei quarantatré pezzi di cui consta quel *corpus* una buona edizione, arricchita da una *Prefazione* di Emilio Pasquini,⁴⁸ è stata recentemente fornita da Lorenza Miretti e Francesca Florimbi;⁴⁸ ed è di tale edizione che ci avvarremo

⁴⁵ L XI, p. 322 (CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, p. 180). Il lacerto finale, con la carica di violenza di cui è intriso, non è un *unicum* nei testi di cui ci occupiamo. Per il fenomeno della violenza maschile all'interno del rapporto uomo/donna ci si consenta di citare il recente LEA MELANDRI, *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

⁴⁶ *Il leone e la pantera*, pp. 80, 83.

⁴⁷ M. RECALCATI, *Non è più come prima. Elogio del perdono nella vita amorosa*, Milano, Cortina, 2014, pp. 99 e 113.

⁴⁸ *Lidia a Giosue. Frammenti di un epistolario*. Per la storia di quel breve epistolario si vedano S. SANTUCCI, *Lettere inedite di Carolina Cristofori Piva a Giosuè Carducci*, in "Archivi del nuovo", 10-11 (2002), pp. 69-80; LORENZA MIRETTI - FRANCESCA FLORIMBI, *Lettere di Lidia a Giosue Carducci*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*. Atti del Convegno internazionale (Bologna, 23-26 maggio 2007), a cura di Emilio Pasquini e Vittorio Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 207-24; L. MIRETTI, *Introduzione a Lidia a Giosue*, pp. 19-57; MARCO STERPOS, *L'artista e il vate. L'esperienza poetica di Giosue Carducci*, Cosenza, Falco, 2011, pp. 30-37; M. STERPOS, *Lidia a Carducci: riemergono le lettere*, in "Studi e problemi di critica testuale", 85 (ot-

nei capoversi che seguono. Soprattutto nelle prime fasi del rapporto, Lidia è lontana dal mostrare in quello che scrive l'intenzione di resistere alla tensione appropriativa del Carducci, opponendo all'*eros* totalizzante del suo adoratore una difesa della propria autonomia, del proprio essere se stessa. «La mia anima è tua tutta», scrive il 27 maggio del '72; il 19 giugno dello stesso anno parla di «cieca sottomissione ai [...] desideri» del *partner*; e il 29: «Il fuoco del mio cuore, le parole passionate, i miei baci sono tua proprietà esclusiva». ⁴⁹ Sono tratti che non esigono commenti; e d'una piena consonanza tra l'ansia carducciana d'un possesso totale e la risposta della Piva si potrebbero fornire altri esempi, tutti intonati sulla nota d'un desiderio d'auto-espropriazione, d'abdicazione alla propria individualità, d'un'auspicata cessione di sé che immetta e quasi annulli chi scrive nel circuito dell'*ego* maschile. Si veda l'addio del 19 agosto 1873: «Addio, Caro, prendi l'anima mia, i miei occhi, la mia voce il mio riso [...]: prendi tutta me stessa». ⁵⁰ O si ponga mente al sintagma che segue, che nella sua concentrata brevità parla d'una quasi materiale simbiosi col corrispondente: «sono impastata di te». ⁵¹

Quella che precede è la Lidia conforme ai desideri del suo interlocutore, docile all'ansia d'appropriazione di lui e consenziente con le sue, per usare parole del Benozzo, «proiezioni idealizzanti». ⁵² Ma, nel manipolo di testi che veniamo esaminando, esiste anche un'altra Lidia, ed è quella che più sollecita l'attenzione. È una Lidia che ama il Carducci ma che rivendica, nel rivolgersi al suo interlocutore, la propria individualità, la propria effettiva natura, il suo essere non dea né demonio ma donna con i suoi pregi e i suoi limiti. Rimosse da sé le trascrizioni miticizzanti, positive o negative che siano, *questa* Lidia punta insomma, soprattutto a partire dal '74, a rivelarsi nella sua autenticità, rompendo o limitando quella sua dipendenza dal *partner* che aveva occultato la sua *quidditas*, la realtà del suo essere e del suo vivere; e poco conta che, come scrive il Pasquini, in questa esibizione dell'autentico s'annidi una punta di teatralità. ⁵³ Insiste, Lidia, sulla sua salute cagionevole, anche mettendo in luce particolari spiacevoli; sulle «troppe incombenze» ⁵⁴ imposte dal *ménage* familiare; sui continui cambiamenti di sede ri-

tobre 2012), pp. 197-211. Per la «pazza lettera» di Lidia recentemente scoperta da Armando Antonelli e Riccardo Pedrini si veda, qui di seguito, la nota 63. Un altro manipolo di messaggi lidiani è conservato a CC: di esso – formato da due gruppi distinti, e tuttora inedito – discorre accuratamente la Santucci nel lavoro appena citato.

⁴⁹ *Lidia a Giosue*, pp. 88, 97, 105.

⁵⁰ *Ivi*, p. 130.

⁵¹ *Ivi*, p. 200 (la lettera è datata 29 novembre 1878).

⁵² FRANCESCO BENOZZO, *Carducci*, Roma, Salerno, 2015, p. 235.

⁵³ EMILIO PASQUINI, *Prefazione a Lidia a Giosue*, pp. 17-18.

⁵⁴ BENOZZO, *Carducci*, p. 235.

chiesti al marito dall'amministrazione militare; pone l'accento sui limiti della sua cultura, quasi a respingere la sua promozione, praticata fin dai primi mesi dal Carducci, a musa, a ispiratrice, a sacerdotessa delle lettere. 11 settembre '74: «ti ho sempre detto che non ho studiato che sono ignorante». 9 luglio '75: certi autografi di uomini illustri che ha trovato fra le carte del padre «non *sa* neanche leggerli». 25 gennaio '76: «Avendo così poco studiato ed essendo ignorantissima non intendo bene quel che sia la retorica». 29 novembre '78: potrebbe, in quella cittadina semi-selvaggia che porta il nome di Chieti, dedicarsi all'insegnamento; l'idea le si è affacciata alla mente; ma è un'idea ragionevole, dal momento che non sa nulla e che nulla, per conseguenza, potrebbe insegnare? «insegnare io che non sò niente, che confondo i pronomi possessivi coi pronomi personali, che mi armo di coraggio fino ai denti per resistere a due ore di lezione la sera co' miei figlioli? E poi io chiamarmi *maestra*? [...] No, no; la *patente* è impossibile. La parola è troppo brutta ed io sono troppo asina».⁵⁵ E via di questo passo.

Particolarmente significativi i luoghi che denunciano senza mezzi termini la manomissione della sua immagine operata dal *partner*. Risuona in quei luoghi la protesta nei confronti d'un amore, quello del Carducci, che non ha saputo comprendere l'oggetto amato; che l'ha avvicinato in maniera inadeguata; che s'è avvalso di strumenti di lettura impropri, inattendibili, incapaci di cogliere l'in-sé della donna. Quello strumentario, chi scrive queste cose ha un'intelligenza tutt'altro che mediocre,⁵⁶ ha fornito al Carducci un'immagine di Lidia che egli crede verace, ma che verace non è. Di che strumenti si tratta? Si tratta, a volerli compendiare in un'unica denominazione, della prepotente soggettività dell'artista, incapace d'un giudizio che sia conforme all'oggetto giudicato: che, in altre parole, non deformati, non esageri, non faccia esistere «cose che non sono».⁵⁷ Lidia, la lettera è datata 29 giugno '72, ha saputo intendere la personalità dell'amico: «io ti vedo quel che sei veramente».⁵⁸ Non così il Carducci, al quale quel genere di comprensione è mancato: «ma io no, io non sono tutto quel che tu credi, e non sono bella, buona, intelligente se non perché tu mi illumini cogli splendori della tua fantasia; tu esageri a te stesso cose che non sono».⁵⁹ L'amore fra i due è sbocciato da pochi mesi e già Lidia percepisce, nel trasporto dell'illustre corrispondente, degli elementi di trasfigurazione, di mitiz-

⁵⁵ *Lidia a Giosue*, pp. 145, 174, 179, 201.

⁵⁶ Concordiamo in questo col Pasquini, che mostra d'apprezzare la «qualità umana» e l'«intelligenza» della Piva (*Prefazione*, ivi, p. 15).

⁵⁷ *Lidia a Giosue*, p. 105.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

zazione di sé, prodotto d'una mente portata a vedere ciò che non è, o ad enfatizzare l'esistente: e tali elementi la lusingano ma anche, se non c'inganniamo, le procurano una sottile inquietudine.

Il manipolo delle lettere lidiane conservate a Casa Borelli è, lo si è detto, relativamente limitato; e nondimeno è sufficiente a documentare come i rilievi appena descritti non restino isolati, ma si prolunghino nel tempo, diventando un vero e proprio *leitmotiv*. «[...] sei tu che del mio ingegno ti sei fatta una fissazione», scrive Lidia l'11 settembre del '74;⁶⁰ di fatto la scrivente non è che un'«ignorante», una che «non conosce che l'ortografia».⁶¹ C'è qualcosa di eccessivo, di volutamente eccessivo in queste affermazioni, non a caso affidate alla carta nel pieno della crisi di quell'anno; ma, ancorché declinato polemicamente, il motivo è quello noto, il divario fra la due Lidie, la Lidia *per sé* e la Lidia *per il Carducci*, la donna effettiva e la donna manipolata dall'interlocutore. Che la manipolazione, dal '74 in avanti, alterni alla idealizzazione della donna la demonizzazione della stessa è quel che giustifica la lettera del 9 luglio '75, dove il modo carducciano di conoscere la realtà, e all'interno della realtà la figura della scrivente, è trattato come un modo deformante, incomprensivo, viziato com'è dal filtro dello sfrenato egocentrismo di chi lo pratica. Carducci non vede il mondo per quello che è: lo vede avvalendosi di lenti irrispettose della realtà che mettono a fuoco: «Tu vedi ogni cosa attraverso le lenti del tuo satanico orgoglio».⁶² S'aggira in un territorio non molto diverso, il territorio della deformazione, della ri-creazione soggettivizzante, l'interrogativo che Lidia rivolge a se stessa e al suo corrispondente il 1° dicembre 1875: che razza d'amore è quello del Carducci? Che razza d'amore è quello «che può guardare alla medesima persona in così mutabile forma», vale a dire percependola ora in un modo, ora in un altro diverso o diversissimo?⁶³

Non entreremo nel merito della fondatezza dei sospetti carducciani, tenacemente coltivati fino al termine del rapporto e innesco delle ingiurie lamentate dalla Piva. Quello che è certo è che quei sospetti alimenta-

⁶⁰ Ivi, pp. 145-46. Il termine «fissazione» è usato insistentemente in queste pagine: e sta a significare l'asserita incapacità del Carducci, vittima dei suoi fantasmi interiori, a confrontarsi obiettivamente con la realtà (si vedano le pp. 146, 150, 152).

⁶¹ Ivi, p. 145.

⁶² Ivi, p. 175.

⁶³ Ivi, p. 178. Un discorso a parte, sul fronte delle proteste e contestazioni lidiane, meriterebbe la «pazza lettera» al poeta datata 31 agosto 1877, pubblicata nell'ottobre 2014 da Armando Antonelli e Riccardo Pedrini sul sito <www.cittadegliarchivi.it>, col corredo d'un'ampia introduzione (*Elementare Watson: scoperta la "pazza lettera" del 1877 e svelato il mistero del carteggio Piva-Carducci*). Sulla lettera, incentrata sulla notizia d'un presunto aborto spontaneo di Elvira, moglie di Carducci, spende qualche parola BENOZZO, *Carducci*, p. 97.

no una lettura iperbolicamente negativa della donna, simmetrica all'eccessività dell'altra lettura, quella positiva ed encomiastica, quella della quale la stessa Lidia aveva negato la veridicità legandola all'esuberanza della fantasia carducciana. Alla demonizzazione che la investe Lidia, per quello che si può estrarre da queste carte, reagisce protestando la propria innocenza; rispondendo o cercando di rispondere alle incalzanti interrogazioni dell'amante; ottemperando alle sue richieste di documenti e prove, per indiscrete e sgradevoli che siano; ma soprattutto opponendo ai furori e alle iperboli dell'interlocutore l'immagine di cui già s'è parlato, quella d'un'esistenza faticosa, tormentata da malattie, divisa fra il marito e la cura dei figli, localizzata in centri – emblematico il caso di Chieti –⁶⁴ non di rado sudici, arretrati, «privi di ogni bellezza».⁶⁵ È questa l'immagine che Lidia vuol dare di sé. È un'immagine che marginalizza il suo *côté* socievole e mondano, radice fra le principali dei furori carducciani; che respinge l'accusa, non del tutto infondata e mossale non dal solo Carducci, di civetteria e peggio; che gioca gran parte delle sue carte sul duplice tavolo della fedeltà al poeta, e dell'assidua dedizione alla famiglia; ma è, nonostante tutto, la sua immagine più attendibile, la più vicina o la meno lontana dal vero fra quelle che abbiamo a disposizione. Tale, per lo meno, l'opinione dell'estensore delle righe che precedono.

⁶⁴ Per il quale si veda la lettera del 29 novembre 1878, particolarmente animata e polemica nella descrizione della nuova (e indesiderata) sede, «così giù di mano», scrive la Piva, «in questo maledetto regno delle due Sicilie!» (*Lidia a Giosue*, p. 201).

⁶⁵ STERPOS, *Lidia a Carducci: riemergono le lettere*, p. 203.

«SAREBBE UN GRAN DOLORE E UNA VERGOGNA
CHE QUEI FOGLI ANDASSERO FUORI D'ITALIA»:
CARDUCCI E LE CARTE FOSCOLIANE

Maria Luisa Russo

La Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte «Giuseppe Grosso» di Torino conserva due lettere e un foglio di dedica di mano di Giosuè Carducci, indirizzati rispettivamente a Giorgio Mariotti, Domenico Gnoli e a un dedicatario ignoto;¹ si intende qui proporre un approfondimento sulla lettera indirizzata a Domenico Gnoli (1838-1915), allora prefetto della Biblioteca Nazionale di Roma.

Il contenuto della lettera, va detto subito, non è di particolare originalità poiché in gran parte Carducci riferisce il testo di una missiva ricevuta da un altro corrispondente, il critico d'arte Diego Martelli (1839-1896), ma la vicenda all'interno della quale essa si colloca è di notevole interesse: il carteggio, che coinvolge alte personalità della cultura e delle istituzioni dell'epoca, riguarda un *corpus* di autografi foscoliani che era stato messo in vendita nel 1883 da Martelli medesimo. Carducci, allora impegnato, tra l'altro, presso il Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, si adopera affinché tale raccolta epistolare rimanga sul suolo italiano e venga assicurata a un'istituzione di primo piano per la conservazione del patrimonio – la Biblioteca Nazionale di Roma o l'omonima di Firenze. La vicenda, è bene dirlo fin d'ora, si concluderà con l'acquisizione del *corpus* da parte della Biblioteca Nazionale di Firenze, ma vale la pena ricostruire gli eventi nella loro interezza, di cui vi è scarsa testimonianza sia nelle biografie di Carducci, sia nei testi dedicati alla storia delle raccolte della Biblioteca Nazionale.

¹ Fondo Marino Parenti, Raccolta autografi, fascicolo «Carducci Giosuè». I documenti sono stati di recente pubblicati da chi scrive: MARIA LUISA RUSSO, *Frammenti inediti di epistolario carducciano: Domenico Gnoli, Giorgio Mariotti e un dedicatario ignoto*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 194.647 (2017), pp. 379-91.

Ciò che si intende qui approfondire è proprio il ruolo da lui svolto in tale vicenda, nelle sue vesti ministeriali e non solo: se la sua posizione in seno a tale istituzione è ben nota, lo è forse meno il suo impegno specifico per le biblioteche, che, dai tempi dell'Unità d'Italia, afferivano proprio a tale Ministero.² Il suo coinvolgimento in questa e altre vicende legate alle biblioteche (dalla nomina dei direttori alle acquisizioni di raccolte importanti) contribuisce a delineare un progetto culturale specifico che è stato messo in luce già da tempo dagli studiosi,³ ma che è rimasto poco indagato a causa delle tante, e preponderanti "figure" del Carducci: il poeta, l'intellettuale, il politico, il docente universitario.

1. *Le carte foscoliane*

Il *corpus* delle carte foscoliane si compone di manoscritti di vario genere, di carattere sia letterario, sia personale. Giuseppe Chiarini, incaricato dal Ministero di redigere il catalogo del fondo, lo suddivide in quattro parti:⁴ la prima comprende gli scritti letterari ed è composta da bozze, frammenti, redazioni varie e appunti delle opere in prosa e in poesia (ad esempio lo scritto su Machiavelli, le *Grazie*), alcuni inediti. La seconda, intitolata da Chiarini «Lettere, istanze, memorie e documenti», riunisce gli scritti di carattere documentale, ufficiale e personale, di Foscolo: vi si trovano lettere e documenti inerenti la sua vita civile e militare, lettere indirizzate ad altri intellettuali e «ad amiche, amanti, ed altre signore di sua conoscenza». La terza comprende, specularmente, le lettere di altri al Foscolo, con la medesima suddivisione tra le missive dei letterati/amici e quelle delle donne; si aggiungono inoltre le lettere provenienti da membri della famiglia. Infine, la quarta è composta dal «Carteggio di Quirina Magiotti e degli eredi suoi con gli amici, ammiratori ed editori delle Opere del Foscolo».

² Il provvedimento avviene nel rispetto dello stretto legame tra istruzione e biblioteca. Scelta che si rivela poco felice, vista la scarsità dei fondi e il fatto che la convivenza con il ben più "importante" settore della scuola ovviamente va a detrimento dei fondi destinati alle biblioteche. L'inquadramento istituzionale delle biblioteche è poi abbastanza problematico: prive di un ufficio unico di riferimento, «nel corso di tutto l'Ottocento le biblioteche vagano da una Divisione all'altra, accorpate ora con le università e gli istituti superiori, ora con gli affari generali, ora con le antichità e le belle arti, svolgendo sempre per la modestia degli stanziamenti a loro assegnati un ruolo gregario» (MAURO TOSTI-CROCE, *L'amministrazione delle biblioteche dall'Unità al 1975*, in *Archivi di biblioteche. Per la storia delle biblioteche pubbliche statali*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. XLVIII).

³ ALBERTO BRAMBILLA, *Giunta minima all'epistolario carducciano*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 160 (1983), pp. 422-23.

⁴ [GIUSEPPE CHIARINI], *Catalogo dei manoscritti foscoliani già proprietà Martelli della R. Biblioteca Nazionale di Firenze*, Roma, presso i principali librai, 1885.

Diego Martelli è in possesso di tale documentazione per eredità di famiglia: egli è infatti figlio di Carlo Martelli ed Ernesta Mocenni; la zia paterna di quest'ultima, Quirina Mocenni Magiotti, la «donna gentile» del Foscolo, lascia in eredità a Carlo Martelli il manoscritto de *Le Grazie* e le lettere del Foscolo.⁵

La raccolta, alla notizia della sua messa in vendita, diventa oggetto del contendere tra la Biblioteca Nazionale di Firenze, la Nazionale di Roma e alcuni potenziali acquirenti privati – tra cui Angelo De Gubernatis – in un intrico di offerte, controfferte e risposte più o meno piccate.

2. *La vicenda e i protagonisti: Martelli, Dotti, Martini, Carducci, Gnoli, Sacconi*

Gli eventi, e i personaggi che vi presero parte, sono stati ricostruiti sulla base di documenti reperiti presso diverse istituzioni;⁶ l'intrecciarsi di rapporti privati e cariche pubbliche nella compravendita di tale raccolta ha inoltre richiesto un confronto tra la corrispondenza privata intercorsa tra i protagonisti e i documenti ufficiali conservati nelle istituzioni.

I primi documenti relativi alla vicenda, presso la Biblioteca Marucelliana, risalgono all'aprile 1883: Torello Sacconi (1822-1912), prefetto della Biblioteca Nazionale di Firenze, chiede a Diego Martelli, proprietario, il prezzo della raccolta, «perché forse in questo momento si potrebbe tentare di farli acquistare dal Ministero per conto della Biblioteca».⁷ Nella lettera si fa riferimento a un'altra precedente missiva al Martelli, non conservata.

Alla fine dell'estate 1883 Martelli, non volendo comparire direttamente come venditore, affida il compito al libraio Giovanni Dotti di Firenze.⁸ Dopo la formale messa in vendita dei materiali cominciano ad arrivare le offerte, tra cui anche quella di Angelo De Gubernatis; intanto le voci della vendita giungono anche alle orecchie di Giuseppe Chiarini. Forse è quest'ultimo ad informarne Carducci e Ferdinando Martini (1841-1928), deputato; la proposta giunge quindi sul tavolo del mini-

⁵ Cfr. PIERO DINI - FRANCESCA DINI, *Diego Martelli. Storia di un uomo e di un'epoca*, Torino, Allemandi, 1996, pp. 16 ss.

⁶ Bologna, CC; Firenze, Biblioteca Nazionale e Biblioteca Marucelliana; Roma, Archivio Centrale dello Stato e Biblioteca del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca. Presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, punto d'arrivo della raccolta, non risulta vi sia documentazione amministrativa relativa alla sua acquisizione: la sezione *Carteggi*, tuttavia, conserva alcune lettere utili a ricostruire la successione dei fatti.

⁷ Biblioteca Marucelliana (BMF), ms. D.2, c. 1: lettera di Sacconi a Martelli data «16 lunedì 1883» (16 aprile).

⁸ La prima lettera di Dotti a Martelli è del 13 settembre 1883 (BMF, ms. D.2, c. 9); il manoscritto presenta una doppia numerazione delle carte (si cita qui sempre il numero di carta posto più in alto).

stro Guido Baccelli (1830-1916), e si avvia la trattativa affinché lo Stato acquisisca la raccolta.

Nell'ottobre 1883 Martini invia un telegramma a Martelli: «Vieni Roma subito senza manoscritti. Riuscita quasi sicura. Saluto. Martini».⁹ In tale occasione, come sembrerebbe sulla base di una lettera inviata dal ministro a Martelli all'inizio di novembre 1883, si avanza l'ipotesi di una cifra pari a 12.000 lire;¹⁰ il ministro farà iscrivere tale cifra nel bilancio 1884 e incaricherà Aurelio Gotti (1833-1904), accademico della Crusca, di redigere una relazione che testimoni il valore della raccolta, relazione da allegare appunto al bilancio. In una lettera a Chiarini dell'ottobre 1883 Carducci scrive: «Io e il Martini abbiamo indotto il Ministro ad acquistare la raccolta foscoliana che il Martelli è per vendere»:¹¹ è la prima testimonianza diretta del coinvolgimento di Carducci nell'*affaire*.

Da questo momento in poi la vicenda si complica: Dotti richiede 1000 lire aggiuntive per la mediazione da lui effettuata;¹² nel frattempo, Martelli riceve un'offerta di 15.000 lire; Dotti invia quindi un telegramma al Ministero in cui dichiara sciolte le trattative, affermando di non aver ricevuto risposta alla sua precedente offerta:¹³ un telegramma che scatena il malcontento ministeriale e che Martelli medesimo, scrivendo al ministro Baccelli, giustificherà come atto di correttezza nell'ambito di una trattativa in cui egli si era fin da subito dichiarato interessato a vendere al miglior offerente.¹⁴ Le contrattazioni continuano su entrambi i fronti, e intanto Martini si spazientisce: «Ma tu? Perché mi mandi i documenti ma non mi fai saper nulla degli intendimenti tuoi? Vuoi vendere o no?».¹⁵

Parallelamente all'evolversi – e all'intrecciarsi – delle trattative emerge anche il problema della destinazione della raccolta: la prima ipotesi avanzata è Firenze, ove peraltro il direttore Torello Sacconi, che fin dall'inizio si era interessato alla vicenda, si dice disponibile ad ag-

⁹ Ivi, c. 16.

¹⁰ BMF, ms. D.2, cc. 32-33, lettera del ministro a Martelli del 4 novembre 1883, in cui si riassumono i fatti fino a quel momento: «nel colloquio che Ella ebbe al Ministero insieme all'On. Martini, si accennava al prezzo di lire dodici mila ...».

¹¹ L XIV, p. 196.

¹² BMF, ms. D.2, cc. 32-33.

¹³ Telegramma al ministro del 19 ottobre 1883: copia di mano di Martelli in BMF, ms. D.2, c. 26.

¹⁴ Martelli affermerà appunto di aver ricevuto un'offerta di 15.000 lire e che, in seguito a ciò e al fatto che era trascorso del tempo dalla proposta rivolta al Ministero senza che pervenisse risposta, Dotti aveva ritenuto doveroso avvisare il Ministero dell'interruzione della trattativa. La lettera è conservata in copia di mano di Martelli, senza data, in BMF, ms. D.2, cc. 21-22.

¹⁵ Ivi, c. 46: lettera a Martelli dell'8 novembre 1883.

giungere le 1000 lire per Dotti; poi però, saputo che la richiesta è salita a 15.000 lire, si spazientisce anch'egli: «non mi resta quindi che scrivere al Ministero, come fo questa sera, per chiarire le cose, e salvarmi dalla taccia di leggerezza, che mi toccherà per avere mandato appositamente un Vice-Bibliotecario a trattare un affare senza essermi prima garantito della sua sicurezza».¹⁶

Carducci segue con attenzione la vicenda, favorito dalla prossimità, non solo fisica, con il ministro. Nel novembre 1883 si mostra certo del buon esito dell'operazione, tanto che scrive a Chiarini: «Prima di partire per Roma, scrissi anche una lettera al Baccelli raccomandando l'acquisto dei manoscritti foscoliani. Sarà fatto, di certo».¹⁷ Il successivo riferimento alla vicenda, nell'epistolario, è del gennaio 1884: Carducci scrive di nuovo a Chiarini e, menzionando il fatto che Martelli ha elevato la richiesta a 15.000 lire, esprime la speranza che la Biblioteca «Vittorio Emanuele II» di Roma aggiunga le 3000 mancanti.¹⁸ Una speranza soddisfatta, poiché due settimane dopo, il 15 gennaio, egli scrive a Martelli comunicandogli che la Biblioteca, nella persona del prefetto Domenico Gnoli, sarebbe disposta ad aggiungere il denaro mancante, e lo invita a far sapere qualcosa a lui, al sottobibliotecario Biagi, allo Gnoli medesimo, in proposito.¹⁹

Qualcosa, però, non va come previsto e solo una settimana dopo, il 22 gennaio, troviamo un'altra lettera al Martelli:

Caro Diego, ho scritto al Gnoli, pregandolo a non rompere la pratica. Domani scriverò anche al Ministro. A me dispiacerebbe molto che quei fogli andassero all'estero: dovrebbe dispiacere pure a chi può mettere fuori, non del suo, o 13 o 15 mila lire. Tu non hai torto. Ma potevi far di meno di far sapere al romano Gnoli che alla Biblioteca di Firenze li lasciavi per 13 mila. Delle volte tu hai delle ingenuità maligne curiose. Son sicuro che lo facesti per un po' di dispetto con Roma.²⁰

La mossa maldestra di Martelli, che aveva fatto sapere a Roma che il prezzo riservato a Firenze era inferiore, suscita da parte di Carducci non solo il rimbrotto: nelle sue parole c'è anche il tono un po' sconsolato di chi, abituato ad avere a che fare con le stanze del potere, vede in Martelli l'agire precipitoso e istituzionalmente inopportuno che può compromettere l'esito della trattativa. La risposta di Gnoli infatti non si era fatta at-

¹⁶ Ivi, cc. 60-61: lettera di Sacconi a Martelli, s.d.

¹⁷ *L XIV*, pp. 205-206.

¹⁸ Ivi, p. 231.

¹⁹ Ivi, pp. 236-37.

²⁰ Ivi, p. 242.

tendere, *tranchante*: posto che le carte rimangono in Italia, non c'è motivo di pagare un prezzo diverso per Firenze o per Roma.²¹

Lo scambio di lettere, in quei giorni di gennaio, è frenetico. Le *disiecta membra* del carteggio, conservate in archivi diversi, danno la sensazione di una dilatazione nel tempo che invece non corrisponde alla realtà, perché le date delle missive ci raccontano una vicenda serrata. Martelli, Carducci, Chiarini, Dotti, Martini, Baccelli, Gnoli, Sacconi: i protagonisti degli eventi si scrivono, si rimproverano, si accusano, si confortano a stretto giro.

Proprio il giorno prima, il 21 gennaio 1884, Martelli giustifica in questo modo a Carducci il prezzo diverso da lui richiesto alle due città:

A me pare che tra Roma e Firenze esistano delle grandi differenze in riguardo alla vendita dei miei manoscritti.

1. Rimanendo a Firenze posso quandochessia rivederli e consultarli senza spesa.
2. Rimanendo a Firenze sono a tre ore di distanza dai manoscritti Labronici quindi facilità di consultare le due raccolte con economia di denaro e di tempo.
3. Nel caso di una possibile reazione la Toscana ritorna alle mani di un ramo qualunque di Lorena sempre rispettoso e benevolo pei letterati: quindi se i manoscritti si conserveranno a Firenze vi sarà il caso di poterli ancora leggere e consultare. Se la reazione troverà i manoscritti a Roma il potere temporale ristabilito li sequestra e li mette all'indice.
4. A me Fiorentino si addice di usare un trattamento di favore per la mia città natale né mi par cosa ostrogotica preferire questa a Roma.

Ma su queste basi il Sig. Gnoli vede inutile aprire delle trattative, Martini non ha mai risposto, il Ministero tace ed io continuo le mie pratiche all'estero finché avrò trovato chi stimi e chi paghi la mia mercanzia. Un bel giorno si sveglieranno alla notizia che la collezione se n'è ita e vorranno dar ad intendere che io sono una carogna. Ibbischerò che gl'hanno.²²

A fronte di ciò, Carducci si attiva nel ruolo di mediatore: la lettera conservata a Torino si riferisce infatti proprio a questa fase. È priva di data ma è presumibilmente del giorno successivo, 22 gennaio, pro-

²¹ BMF, ms. D.2, c. 66: lettera di Gnoli a Martelli del 19 gennaio 1884.

²² CC, *Epistolari*, cart. LXXIII, 20, n. 20.273; una copia di mano del Martelli medesimo è conservata in BMF, ms. D2, c. 71. Questa e altre lettere di Martelli a Carducci sono state pubblicate in PIERO DINI, *Lettere di Diego Martelli a Giosuè Carducci*, in "Nuova Antologia", 594 (gennaio-marzo 2005), pp. 8-35.

prio sulla base dei riferimenti e del tenore della missiva. Preoccupato dell'andamento altalenante delle trattative e temendo che le carte vadano all'estero, Carducci scrive a Gnoli riferendogli le motivazioni di Martelli, e aggiunge: «Tutto questo vi dico, e vi prego che non rompiate affatto la la [*sic*] pratica. Sarebbe un gran dolore e una vergogna che quei fogli andassero fuori d'Italia». ²³

Si tratta di fatto di una delle poche parti autenticamente carduciane della lettera – il resto essendo, appunto, le parole di Martelli che egli riferisce: il tentativo di tenere Gnoli e la Biblioteca Nazionale di Roma dentro la trattativa è facilmente intuibile –; visto il garbuglio che si sta creando intorno alla vendita, Carducci ritiene prudente che in gioco ci sia anche una seconda Biblioteca, se mai la trattativa con Firenze non dovesse andare in porto. Roma o Firenze, purché in Italia: questo sembra il principio dell'agire di Carducci nei confronti della raccolta.

Martelli a Carducci

Rimanendo a Firenze posso quandochessia rivederli e consultarli senza spesa.

Rimanendo a Firenze sono a tre ore di distanza dai manoscritti Labronici quindi facilità di consultare le due raccolte con economia di denaro e di tempo.

Nel caso di una possibile reazione la Toscana ritorna alle mani di un ramo qualunque di Lorena sempre rispettoso e benevolo pei letterati: quindi se i manoscritti si conserveranno a Firenze vi sarà il caso di poterli ancora leggere e consultare. Se la reazione troverà i manoscritti a Roma il potere temporale ristabilito li sequestra e li mette all'indice.

A me Fiorentino si addice di usare un trattamento di favore per la mia città natale né mi par cosa ostrogotica preferire questa a Roma.

Carducci a Gnoli

Rimanendo i mss in Firenze, egli può, quando che sia, rivederli e consultarli senza spese.

A Firenze, sono a tre ore di distanza dalla raccolta labronica: quindi facilità ed economia per gli studiosi che vogliono consultare le due raccolte.

A lui fiorentino si addice usare un trattamento di favore per la città sua natale.

²³ Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte «Giuseppe Grosso», fondo Marino Parenti, Raccolta autografi, fascicolo «Carducci Giosuè», documento n. 2-28-2.

Ma su queste basi il Sig. Gnoli vede inutile aprire delle trattative, Martini non ha mai risposto, il Ministero tace ed io continuo le mie pratiche all'estero finché avrò trovato chi stimi e chi paghi la mia mercanzia. Un bel giorno si sveglieranno alla notizia che la collezione se n'è ita e vorranno dar ad intendere che io sono una carogna. Ibbischerò che gl'hanno.

Intanto il Ministero tace, la Bibl. nazionale di Firenze non si fa viva, il Martelli seguita le sue pratiche all'estero. Un bel giorno – mi scrive esso Marletti [*sic*] si sveglieranno alla notizia che la collezione se n'è ita, e vorranno dare ad intendere che io sono una carogna.

Carducci, quindi, tralascia interamente il terzo punto – cosa succederebbe nel caso di un moto reazionario (lo ritiene poco verosimile, o considera sconveniente e controproducente riferirlo a Gnoli?); pur espungendo espressioni ben colorite e altrettanto irriveribili della missiva di Martelli egli non rinuncia, però, al tono sarcastico dell'ultimo paragrafo, che riflette anche il suo intendere e il timore reale che l'acquisto sfumi dopo gli sforzi profusi nelle trattative.

La vicenda, insomma, spazientisce via via tutti i protagonisti. Carducci rimbrocchia Martelli per le sue «ingenuità maligne curiose»; il ministro Baccelli, venuto a sapere che Martelli aveva avviato contrattazioni con Firenze e Roma, scrive a Martelli quello stesso giorno, il 19 gennaio 1884, intimandogli una risposta definitiva; Dotti scriverà a Martelli di essere stufo di far la figura del sensale; intanto Gnoli si è indignato per il prezzo più elevato richiesto alla sua Biblioteca.

Le carte, come dicevamo, andranno a Firenze: verranno vendute per la cifra di 13.000 lire e il 19 marzo 1884 verranno consegnate alla Biblioteca Nazionale. Ma la vicenda non si chiude qui: i ritardi nel pagamento portano Martelli all'exasperazione, e sarà egli stesso a dare una chiusa a dir poco colorita alla vicenda che abbiamo qui raccontato. Indignato, egli scriverà infatti a Martini il 18 aprile 1884:

Caro Nando,
ho perduto l'acquirente; ho non dico perduti, ma smarriti i documenti, molto umani, del De Gubernatis; ho troncato le trattative avviate a Londra con assai fondamento; e concludendo un contratto col Ministero mi trovo con una stanga fiammante a non avere ancora concluso nulla.
Tu che stai sulla porta della Minerva, e finirai per entrare, guarda di fare uscire queste 13 mila porche lire dal retto stitico della tesoreria e consola un uomo che si è rotto smisuratamente i coglioni con i cimeli foscoliani

d'ingrata memoria. Ti saluto e mi confermo il tuo [affezionatissimo] amico Diego Martelli.²⁴

La pittoresca bile martelliana non chiude tuttavia il sipario sulle carte foscoliane. Ironia della sorte, esse continueranno a dare problemi, ma stavolta a Chiarini: incaricato di redigere il catalogo, egli manifesterà difficoltà ad armonizzare il lavoro con gli orari di apertura della Biblioteca – sei ore al giorno – che non gli consentono di procedere con la speditezza che proprio dal Ministero gli era stata richiesta. Il ministro chiede dunque che le carte vengano trasferite provvisoriamente alla Marucelliana,²⁵ ove Chiarini effettivamente può lavorare otto ore al giorno, con il prevedibile effetto collaterale: «Io lavoro come una bestia (ma meno bestialmente che posso) al riordinamento e al catalogo degli scritti foscoliani».²⁶ Nel febbraio 1885, a catalogo terminato, il ministero richiede che le carte vengano restituite alla Nazionale.²⁷

3. Firenze, Roma e Carducci

«Il Baccelli ha per Firenze, pei suoi uomini, pei suoi istituti, una particolare predilezione»: così recitava “La Nazione”, il 19 gennaio 1884, in un articolo a due colonne in prima pagina. Menzionando la diatriba, il giornale rassicura i lettori sul fatto che i manoscritti resteranno a Firenze: le trattative sono al momento sospese in attesa di risposta da parte del Martelli (si riferisce alla richiesta di chiarimento da parte del Ministero in merito alle 1000 lire in più per Dotti), ma non sono affatto troncate, contrariamente a quanto qualcuno aveva ipotizzato, e l'idea che possa essere preferita Roma a Firenze nella destinazione di questa raccolta è inverosimile, poiché – si sostiene – il ministro aveva ritenuto di doverli assegnare a Firenze, e li andranno. Il quotidiano sottolinea una predilezione fiorentina del ministro (romano, peraltro), che dai documenti non risulta: ciò che appare è senza dubbio la volontà dei principali intermediari, Carducci *in primis*, di concludere una compravendita che possa tenere le carte in Italia, ragione per cui egli fa il possibile affinché la «Vittorio Emanuele» non esca dalle trattative.

²⁴ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Carteggi Martini, 18, 1.

²⁵ BMF, *Archivio affari diversi e patrimonio. Manoscritti Foscoliani. Affari diversi* 42, fascicolo 1884.

²⁶ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Carteggi Martini, 8, 27 (a Martini, 8 settembre 1884).

²⁷ BMF, *Archivio affari diversi e patrimonio. Manoscritti Foscoliani. Affari diversi* 42, fascicolo 1885, lettera del Ministero alla Biblioteca Marucelliana del 19 febbraio 1885.

Viene però da pensare che Firenze abbia una carta in più per aggiudicarsi la raccolta: la presenza, nella basilica di Santa Croce, delle ceneri di Foscolo. Stranamente questo dato non viene mai citato in maniera esplicita nelle lettere consultate, benché la vicenda avesse avuto un notevole risalto all'epoca dei fatti, poco più di dieci anni prima. Le ceneri di Foscolo, che si trovavano a Londra, erano infatti state traslate a Firenze nel 1871. La cerimonia, tenutasi il 24 giugno di quell'anno, aveva visto la partecipazione, tra gli altri, di Edmondo De Amicis ed era stata raccontata, oltre che dai giornali dell'epoca, da Pellegrino Artusi.²⁸ Carducci stesso si era fatto portavoce dell'importanza dell'avvenimento, con un componimento in *Levia Gravia*, in cui ricordava che «al tumolo custodi / son qui l'itale muse».²⁹ Firenze, dunque, aveva anche una ragione specifica per essere il punto d'arrivo della raccolta. Il fatto che ciò non venga citato avvalorava l'ipotesi che Carducci fosse intenzionato a salvare prima di tutto le carte dalla dispersione, evitando di alimentare polemiche campanilistiche che, vista la delicata situazione che si era andata a creare tra Firenze e Roma, non avrebbero certo giovato alla causa.

La Biblioteca Nazionale di Firenze, come abbiamo visto, è guidata da Torello Sacconi: il suo nome è legato a una serie di iniziative e attività svolte non solo in qualità di prefetto della biblioteca (1877-85), ma anche nella veste successiva di ispettore sulle biblioteche comunali per conto del Ministero.³⁰ La nota biografica che Domenico Fava gli dedica nel 1939 mette in luce le qualità di tenacia, risolutezza e slancio che improntarono il suo operato, definendo la sua attività «sorprendente», ma non manca di sottolineare che non sempre i risultati furono all'altezza delle intenzioni, più per cause esterne che per colpe sue, e che d'altra parte egli «non dimostrò sempre quelle doti di pazienza e di calma che tanto valgono a superare gli ostacoli più poderosi».³¹

²⁸ PELLEGRINO ARTUSI, *Vita di Ugo Foscolo. Note al carne dei Sepolcri*, Firenze, Barbèra, 1878, pp. 207-19; EDMONDO DE AMICIS, *Ricordi del 1870-71*, Firenze, Barbèra, 1872, pp. 150-59. Ringrazio Alberto Brambilla per i gentili suggerimenti.

²⁹ *Per il trasporto delle reliquie di Ugo Foscolo in Santa Croce (24 giugno 1871)*, in *P*, p. 364.

³⁰ PAOLO TRANIELLO, *La biblioteca pubblica. Storia di un istituto nell'Europa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 1997, pp. 113-22; FLAVIA CRISTIANO, *Dal centro alla periferia: le soprintendenze bibliografiche*, in *Archivi di biblioteche*, pp. CII-CIII.

³¹ *La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e le sue insigni raccolte*, a cura di Domenico Fava, Milano, Hoepli, 1939, pp. 146-47. L'impegno di Sacconi fu effettivamente ragguardevole e volto al miglioramento di ciò che oggi si direbbe l'efficienza dell'istituzione e il miglioramento del servizio al pubblico: dai cataloghi all'incremento del patrimonio, passando attraverso i riordini e le attività di sistemazione delle raccolte, l'attività di Sacconi è tuttora ricordata come una fase importante nella storia della Biblioteca.

Tale slancio va dunque a intersecarsi con quello di Carducci. Nelle lettere di quest'ultimo troviamo l'impegno istituzionale del poeta declinato in rapporti personali e sforzo civile per il patrimonio culturale italiano; un aspetto che fa parte della sua multiforme presenza nel panorama culturale italiano, e della gamma di espressioni che emerge nell'epistolario.³² tale gamma è stata scandagliata dalla critica, ma essa si è concentrata per lo più, per la corrispondenza carducciana di quegli anni, sull'emergere delle simpatie monarchiche, o sullo stile delle lettere, oltre che, naturalmente, su corrispondenti specifici;³³ gli studi biblioteconomici, d'altro canto, pur menzionando l'acquisizione dei manoscritti foscoliani come un incremento di rilievo per le raccolte della nazionale, ne citano soprattutto l'artefice fiorentino – Sacconi – ma non il mediatore Carducci.

Scorrendo l'*EN* e la successiva aggiunta di Alberto Brambilla³⁴ si trovano numerose lettere del 1883-1885 che riguardano il tema delle biblioteche: essendo Sacconi prossimo alla fine della sua carriera, Carducci si interessa alla successione e propone dei nomi a Martini; poi intercederà per l'acquisto della raccolta Ashburnham da parte del Ministero e di un *corpus* di trecento lettere di Mazzini e, sempre a proposito di biblioteche, interverrà in una polemica riguardante la Casanatense.³⁵

Un impegno notevole, dunque, che risponde a un'urgenza intellettuale e culturale di una certa portata – non alla mera necessità del legame tra biblioteca e formazione che verrebbe istintivo ipotizzare, anche in considerazione dell'inquadramento istituzionale nel quale tutto ciò avviene (il Ministero della Pubblica Istruzione). Non stiamo parlando di biblioteche scolastiche ma di autografi, libri antichi, manoscritti: la loro importanza nella visione carducciana deve avere le sue radici altrove, in una visione che si avvicina al nostro attuale senso di

³² GIOVANNI GETTO, *Carducci e Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1957, p. 15: «Si assiste, nello scorrere dell'epistolario, ad un'eroica ascesi dello studioso, all'aprirsi di suggestivi scorci culturali, a fremiti di passione per il suo lavoro, alla sofferta ribellione e malinconia per la solitudine imposta dagli studi severi, ai sogni e alle delusioni, alle nostalgie e alle stanchezze che intorno alla sua poesia sorgono».

³³ Si veda ad esempio RICCARDO BRUSCAGLI, *Carducci nelle lettere. Il personaggio e il prosatore*, Bologna, Pàtron, 1972.

³⁴ L XV, pp. 112-13 (a Gnoli), 222-23 (a Martini), 232 (a Vito Siciliani). Cfr. BRAMBILLA, *Giunta minima*; il medesimo autore ha pubblicato altre lettere inedite di Carducci indirizzate a Gnoli (A. BRAMBILLA, *Reliquie carducciane nella Biblioteca Ambrosiana*, in "Aevum", 58, 1984, pp. 518-50).

³⁵ Per un "Lattanzio" trovato poi fuor di posto, in *EN XXV*, pp. 249-50. Non si può non citare anche l'esortazione in *O XXIV*, pp. 196-97: «Entrate nelle biblioteche e negli archivi d'Italia, tanto frugati dagli stranieri; e sentirete alla prova come anche quella aria e quella solitudine, per chi gli frequenti co 'l desiderio puro del conoscere, con l'amore del nome della patria, con la coscienza dell'immanente vita del genere umano, siano sane e piene di visioni da quanto l'aria e l'orror sacro delle vecchie foreste ...».

bene culturale. Forse una delle espressioni più significative è in una lettera a Martini del 20 maggio 1884:

Caro amico, il Ministero, acquistando la parte certo più preziosa della biblioteca di lord Ashburnham, ha fatto opera di grande onore all'Italia, anche per l'effetto morale.

Alla fine, l'Italia, in affar di codici e libri, non vende più, compera.³⁶

L'impegno in favore delle testimonianze materiali della letteratura offre una duplice chiave di lettura. In primo luogo è visibile il collegamento con la cultura positivista: lo studio delle testimonianze concrete dell'opera intellettuale sembra una declinazione letteraria del metodo positivista e dello spirito scientifico che ne fu il tratto saliente. In secondo luogo, e in maniera forse più evidente, la vicenda qui descritta richiama il trito e contestato argomento del patriottismo carducciano. La salda convinzione che i prodotti culturali debbano rimanere sul suolo italiano per costituirne il patrimonio comune suona come una delle possibili declinazioni dell'amor patrio. La retorica patriottica è piovuta in abbondanza su Carducci, soprattutto in epoca fascista;³⁷ una veste ingombrante su cui la critica si è molto adoperata, nel tentativo di ridurne le interpretazioni tendenziose. Contributi anche recenti hanno proposto analisi che si focalizzano sul tentativo di Carducci di contribuire alla costruzione di un'identità civile, un «sentiment d'italianité»³⁸ che si sostanzia di valori e dati culturali anche materialmente intesi, come appunto le testimonianze letterarie. Si motivano così, a parere di chi scrive, sia l'impegno di Carducci per le raccolte documentarie che egli cercava di assicurare alle istituzioni patrie, sia il suo interessamento e l'attiva mediazione nei processi decisionali riguardanti le posizioni direttive di quelle stesse istituzioni culturali.

³⁶ L XIV, p. 286.

³⁷ Si vedano ad esempio ARTURO MARPICATI, *Passione politica in Giosuè Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1935; *Carducci. Discorsi nel centenario della nascita*, Bologna, Zanichelli, 1935.

³⁸ LAURA FOURNIER-FINOCCHIARO, *Giosuè Carducci et la construction de la nation italienne*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006; PAUL ARPAIA, *Constructing a national identity from a created literary past: Giosuè Carducci and the development of a national literature*, in "Journal of Modern Italian Studies", 7.2 (2002), pp. 192-214.

CARDUCCI E GLI AMICI PEDANTI: L'ESPERIENZA DEL "POLIZIANO"

Anna Maria Salvadè

Nella primavera del 1858, gli "amici pedanti" Carducci, Giuseppe Chiarini e Ottaviano Targioni Tozzetti ideavano un «periodico di studi seri», nel quale dare ragione delle proprie idee letterarie ancorate ai valori più alti della tradizione.¹ Si trattava, di fatto, di un esito tipografico che sarebbe servito al ventitreenne Carducci per dar prova di sé in lavori finalmente non subordinati a programmi altrui. Fino ad allora Carducci aveva infatti lavorato come antologista per Pietro Thouar, direttore delle "Letture di famiglia": nel 1855 era uscita *L'arpa del popolo*; tra il 1856 e il 1856 avevano invece visto la luce le prime prove di una antologia latina e la silloge delle *Liriche italiane* pensata per il pubblico femminile, con la collaborazione di Targioni Tozzetti e di Giuseppe Torquato Gargani.² Ma, soprattutto, dopo il trambusto scatenato a Firenze dalla *Diceria* di Gargani contro la rimeria italiana e dalla *Giunta alla derrata* in cui si aggravava il carico di accuse contro i poeti e i letterati «odiernissimi», e dopo l'aspra polemica che, Pietro Fanfani in testa, seguì alla pubblicazione delle *Rime* di San Miniato, la rivista avrebbe rappresentato un luogo concreto dove proseguire liberamente

¹ Cfr. GIUSEPPE CHIARINI, *Memorie della vita di Giosue Carducci (1835-1907) raccolte da un amico*, Firenze, Barbèra, 1907, p. 119. Sul "Poliziano" e i suoi obiettivi si veda CHIARA TOGNARELLI, *Un tempo migliore. Saggio sul Carducci giovane*, presentazione di Marco Santagata, Lucca, Pacini Fazzi, 2017, pp. 194-99.

² Sui primi esiti dell'attività editoriale di Carducci selezionatore e commentatore di testi cfr. ERMANNO PACCAGNINI, *Carducci antologista*, in *Carducci filologo e la filologia su Carducci*. Atti del Convegno di Milano (Università Cattolica del Sacro Cuore, 6-7 novembre 2007), a cura di Michele Colombo, Modena, Mucchi, 2009, pp. 83-121: 83-104.



senza condizionamenti la militanza degli Amici pedanti contro ogni forma di letteratura priva di salda dottrina e di impegno civile.³

Il “Poliziano” si costituiva pertanto come sede ideale per il progetto, non senza intenti polemici nei confronti di certi aspetti della realtà culturale contemporanea. Una prima traccia è nell’epistolario di Chiarini, che, a nome di «tutta la pedanteria fiorentina e pisana», il 27 maggio 1858 scriveva ad Antonio Gussalli, chiedendo aiuto e collaborazione; l’auspicio, in buona sostanza, era che Gussalli non soltanto concedesse ai redattori di menzionarlo tra i sostenitori, ma che anche inviasse materiali del maestro Pietro Giordani, desiderato capofila di un manipolo di «buoni letterati moderni da poco mancati». Con queste parole Chiarini presentava il giornale:

Veggendo noi comperarsi e leggersi tutto dì in Italia tanti giornali pessimi, ci parve non indegno da tentare, comeché difficilissimo, di farne uno buono, onde richiamare coll’esempio nella gioventù l’amore degli studi greci e latini, che una feroce ignoranza moderna superbamente disprezza, e da’ quali a noi pare che bisogni pigliar le mosse, chi voglia far prova di ritornare italiana questa nostra letteratura.⁴

Un altro indizio della gestazione del periodico è nella corrispondenza di Carducci, che così scriveva a Terenzio Mamiani il 14 agosto 1858:

alcuni amici qui di Firenze avrebbero pensato di compilare un giornale di lettere italiane. Intitolato *Il Poliziano* mirerebbe con tutta modestia al fine di tenere al possibile viva la tradizione del pensiero italiano letterario: perciò tratterebbe la filologia classica e la italiana, pubblicherebbe illustrati documenti e monumenti di lettere e storia, scritti filosofici e storici accoglierebbe volentierissimo: uscirebbe a un fascicolo il

³ GIUSEPPE TORQUATO GARGANI, *Di Braccio Bracci e degli altri poeti nostri odiernissimi. Diceria*, Firenze, A spese degli amici pedanti, 1856; ID., *Giunta alla derrata. Ai poeti nostri odiernissimi e lor difensori gli amici pedanti. Ai giornalisti fiorentini risposta [...] comentata dagli amici pedanti*, ivi, 1856. Entrambi furono ristampati nel 1915 per cura di Carlo Pellegrini (Napoli, Perrella). Sulle battaglie intraprese da Carducci nel sodalizio dei “pedanti” si vedano almeno MARINO PARENTI, *Gli Amici pedanti visti da un bibliofilo*, Firenze, Sansoni, 1950; VINCENZO SCHILIRÒ, *Carducci “pedante” e credente*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1946, pp. 34-98; RENZO FRATTAROLO, *Anco-ra degli Amici pedanti*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di Walter Binni, Arrigo Castellani, Paolo Chiarini, Massimo Colesanti, Agostino Lombardo, Giovanni Macchia, Giorgio Melchiori, Mario Praz, Carlo Salinari, Roma, Bulzoni, 1974-79, I, pp. 709-17; MARCO VEGLIA, *Carducci e San Miniato. Testi e documenti per un ritratto del poeta da giovane*, Lanciano, Carabba, 2010, pp. 9-18.

⁴ Cfr. ACHILLE PELLIZZARI, *Giuseppe Chiarini. La vita e l’opera letteraria. Con documenti inediti e con dodici illustrazioni*, Napoli, Perrella, 1912, pp. 65-66.

mese dalla Tipografia galileiana. Ma questi amici giovani, deboli per sé, han posto gran parte di loro speranze ne' valenti uomini d'Italia: e già di alcuni o hanno o sperano l'assentimento. E oh quanto amerebbero questi giovani (fra i quali è chi Le scrive) che Terenzio Mamiani inviasse loro de' suoi consigli! e quanto sarebbero da vero superbissimi se egli per desideratissima grazia mandasse loro da stampare alcuna scrittura sua di prosa o poesia! E fosse questa pur brevissima ed anche per suo giudizio non perfettissima, gran tesoro la sarebbe certo per noi.⁵

Se la richiesta di Chiarini fu esaudita (Gussalli diede da stampare alcune lettere inedite di Giordani a Luigi Fornaciari, e collaborò personalmente con il volgarizzamento di alcuni passi degli *Annali Lucchesi* di Bartolomeo Beverini),⁶ Carducci non ebbe altrettanto successo; Mamiani, «vivente principe della letteratura moderna italiana», non fece pervenire nulla, tantomeno quel «discorso» che i promotori avevano intenzione di pubblicare nel primo fascicolo datato gennaio 1859.⁷

Del 1° settembre 1858 è invece la circolare a stampa (il cui primo firmatario è Giovanni Tortoli, divenuto in quell'anno accademico residente della Crusca, e che quindi aveva buon gioco nel ruolo di protettore autorevole) che i compilatori inviavano unitamente all'estratto del *Proemio* a «quelli fra gl'Italiani che amavano sinceramente i buoni studi»;⁸ tra questi, Filippo Mordani, Alessandro Torri, Silvestro Centofanti e l'avvocato lombardo Francesco Ambrosoli, autore del *Manuale della letteratura italiana*, «il migliore», secondo Carducci, «tra i molti, anzi troppi libri, usciti ultimamente in Italia co' medesimi intenti, al me-

⁵ L I, pp. 298-99.

⁶ «Il Poliziano. Studi di letteratura», 1 (gennaio 1859), pp. 23-60; 2 (febbraio 1859), pp. 88-95; 3 (marzo 1859), pp. 129-69.

⁷ La definizione, dello stesso Carducci, è nella lettera a Mamiani del 17 gennaio 1859 (L II, p. 3); il mese precedente il conte era stato invocato come il «più dotto e sapiente uomo che [...] abbia l'Italia» (25 novembre 1858, L I, p. 311). Per il pezzo promesso, ma da Mamiani mai consegnato probabilmente per problemi di salute, cfr. la missiva del 12 dicembre 1858: «gli amici miei [...] La pregano a volere aggiungere favore a favore con inviare prima che Le sia possibile il suo Discorso tanto desiderato: e ciò perché il primo fascicolo, da uscire sulla fine di dicembre, omai deve andare ornato del suo nome. [...] con patto però che se lo scrivere dovesse recare ai suoi occhi un incomodo anche lievissimo, Ella non metta in carta pure una lettera» (ivi, pp. 313-14). Sui rapporti tra i due si veda ROBERTO TISSONI, *Mamiani e Carducci*, in *Scuola classica romagnola*. Atti del Convegno di studi (Faenza 30 novembre, 1-2 dicembre 1984), Modena, Mucchi, 1988, pp. 227-78.

⁸ CC, 5.a.III.9. Cfr. anche R. TISSONI, *Carducci umanista: l'arte del commento*, in *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosue Carducci*. Atti del Convegno di Bologna, 11-13 ottobre 1985, a cura di Mario Saccenti, con la collaborazione di Maria Grazia Accorsi, Elisabetta Graziosi, Anna Luce Lenzi, Anna Zambelli, Padova, Antenore, 1988, pp. 47-113: 59.

desimo fine».⁹ La missiva indirizzata all'Ambrosoli, che si trovava allora a Vienna su invito del ministro Leo Thun per attendere alla riduzione in lingua italiana del vocabolario greco di Karl Schenkl (1864), ottenne una risposta più che favorevole, stampata nel primo fascicolo del "Poliziano".¹⁰ Ambrosoli incoraggiava i redattori a ricreare una letteratura schiettamente italiana, ma al contempo ammoniva contro al pericolo di ricadere nell'imitazione pura e semplice dell'antichità classica, consigliando fra le righe di intervenire finanche sulla lingua, per non intimorire i lettori:

bisogna assicurare la gioventù che non vogliamo ricondurla all'Antichità come si fece nel secolo XV; bisogna dire che vogliamo camminare sulle orme del Poliziano per risalire alle fonti del bello scrivere, e apprendere da lui l'arte di attingerlo, ma che ci dividiamo da lui in quanto all'uso ch'egli fece del suo ingegno e della sua cultura.¹¹

Quanto al *Proemio*, è difficile stabilirne la paternità. Achille Pellizzari, biografo di Chiarini, non ha dubbi nell'attribuirlo a quest'ultimo, cui appartengono, per altro, le correzioni autografe sull'esemplare delle bozze di stampa conservato a Casa Carducci; mentre i curatori dell'*EN* parlano di un preponderante apporto carducciano.¹² Le pagine proemiali, firmate dai compilatori nel primo quaderno di gennaio 1859, illustrano le motivazioni legate alla scelta del titolo della rivista, che si richiama appunto al «creatore della critica e filologia delle due classiche letterature», a colui che «del bello greco e latino [...] tanta parte versò con grande artificio nelle forme toscane della nostra poesia; dove e di

⁹ Dalla recensione alla nuova edizione del *Manuale* (I ed. Milano, Fontana, 1831-32) pubblicata in due volumi a Firenze da Gaspero Barbèra nel 1863 (*EN* XXVI, p. 210). Cfr. anche la lettera al Barbèra del 24 aprile 1861: «Io credo e crederò sempre che quel libro sia il miglior corso di letteratura italiana, perché la parte precettiva è quasi nulla, e bene equilibrate fra loro la parte storica ed esemplificativa: il miglior corso, intendo, pe' giovani; e per ciò utilissimo per gl'insegnamenti di letteratura italiana che ora sono istituiti in tutti i Licei, non che per gl'insegnamenti privati» (*L* II, p. 238).

¹⁰ La lettera con il *Proemio* fu inviata all'Ambrosoli a Vienna il 18 settembre 1858 per il tramite di Gussalli, che, pur confidando poco nella disponibilità del destinatario, allora completamente assorbito dall'attività di traduzione, si era offerto come intermediario: «[...] è difficile che l'Ambrosoli, sviato da queste cose, compiacca ai lor desiderî. Nondimeno non nuocerà il tentarlo: e io, potendo, vi aggiungerò i miei conforti»; «L'Ambrosoli è in tali condizioni, che se farà niente pel giornale, sarà un miracolo» (cfr. PELLIZZARI, *Giuseppe Chiarini*, pp. 71-72).

¹¹ *Lettera del Professore Francesco Ambrosoli ad uno dei compilatori del "Poliziano"* (Vienna, 25 ottobre 1858), in "Il Poliziano", 1, pp. 7-9: 9.

¹² PELLIZZARI, *Giuseppe Chiarini*, pp. 69 e 76 (dello stesso parere è ENRICA SCHETTINI PIAZZA, *Giuseppe Chiarini. Saggio bio-bibliografico su un letterato dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 10, 59-60); *EN* V, pp. 558-59.

semplici e di splendide eleganze rimane e rimarrà sempre, finché duri della nostra letteratura pur la memoria, maestro ammirabile». ¹³ Il nome di Poliziano, sulla linea che già era stata di Giordani, denuncia la posizione neumanistica del gruppo, ispirata alla continuità delle tre letterature: la greca, la latina e la moderna italiana.

L'intenzione dichiarata nel *Proemio* è quella di pubblicare, ad uso e consumo principalmente dei giovani, «scritture inedite de' buoni tempi», illustrate da commenti e discorsi critici, utili a tracciare «la storia dell'indole dei costumi e della letteratura del tempo», e necessari a trarne «alcuno utile più sodo che non è quello derivante da tali scritture nudamente pubblicate, o fatte ragioni di combattimenti grammaticali»; è un richiamo, insieme, alla critica storica e alla filologia (a «quella filologia [...] che è una cosa sola con la critica, e nello studio delle parole studia altra cosa che le parole soltanto»). Il programma prevede altresì di accogliere traduzioni, «riviste di libri moderni, se di alcuna importanza, e di antichi, se poco conosciuti»; infine versi, ma «pochi, e possibilmente non pessimi» (secondo il precetto giordaniano che raccomandava la precedenza della prosa sulla poesia). ¹⁴

Del "Poliziano", stampato a Firenze per i tipi di Mariano Cellini, videro la luce sei fascicoli, uno per ciascuno dei primi sei mesi dell'anno 1859. I tre numeri iniziali uscirono puntualmente; poi le pubblicazioni ebbero una battuta d'arresto a causa della situazione politica, evocata dagli stessi redattori:

I Compilatori del Poliziano si scusano con i sigg. Associati del ritardo della pubblicazione del IV quaderno. Il qual ritardo però ha la sua ragione giustissima nelle condizioni dei giorni ora trascorsi. Imperocché nei momenti supremi in che il popolo più civile d'Italia doveva dichiararsi se avesse o no ad essere italiano, chi avrebbe potuto scrivere di filologia, chi avrebbe voluto leggere scritture di filologia? E quelle condizioni proseguono e proseguiranno, in fin che si combatta la guerra santa della indipendenza d'Italia. ¹⁵

Dopo l'allontanamento del granduca Leopoldo II, e dopo il discorso pronunciato a gennaio davanti alle due Camere riunite a Palazzo Madama dal re di Sardegna, più che come guida del "Poliziano" Carducci

¹³ *Proemio*, in "Il Poliziano", 1, pp. 3-6: 3-4; EN V, pp. 260-64: 260-61.

¹⁴ *Proemio*, pp. 4-5; EN V, pp. 262-63.

¹⁵ *Ai Signori Associati*, in "Il Poliziano", 4 (aprile 1859); CHIARINI, *Memorie della vita di Giosue Carducci*, p. 121. Nella definizione dei fiorentini come «il popolo più civile d'Italia» pare di cogliere un'eco del quarto dei *Pensieri* di Leopardi (a stampa la prima volta nel 1845, per cura di Antonio Ranieri), dove (non senza ironia) Firenze è detta «la città più culta d'Italia» (*Opere* [...], Firenze, Le Monnier, 1845, p. 119).

intervenne come poeta nel contesto delle vicende, dapprima con la canzone *A Vittorio Emanuele*, terminata ai primi di aprile, e successivamente, in ottobre, con l'ode *Alla Croce di Savoia* per l'annessione della Toscana al Piemonte.¹⁶

Da una lettera di Carducci a Raffaello Fornaciari del 3 maggio 1859 si ricava che a quella data i redattori ancora non avevano deciso se mandare in stampa il quarto numero:

Del *Poliziano* oggi si gitta la sorte: o proseguire la vita debole tra i pericoli le incertezze gli ostacoli dei tempi burrascosi, o finire con morte generosa e volontaria per risuscitare a cose accomodate bene (spero) per l'Italia.¹⁷

Ma per gli impegni contratti con l'editore, con i collaboratori e con gli abbonati (che al momento dell'associazione si erano obbligati ad acquistare tutti i fascicoli della prima annata), furono pubblicati, sebbene con forte ritardo, anche i restanti quaderni. L'ultimo quaderno, quello di giugno 1859, vide la luce non prima del 29 febbraio 1860, giorno cui è da far risalire l'annuncio ufficiale della sospensione della rivista.¹⁸

Il nuovo periodico suscitò qualche reazione. Fin dai primi del 1859 la torinese "Rivista contemporanea" ne parlava come di «un giornale novellamente creato che intende viver ritirato ne' migliori studi, alla serena contemplazione ed all'esemplare amoroso del bello», e definiva l'«avviatore» Carducci «un giovane di precoce ingegno». Agli elogi si accompagnava nondimeno il dubbio che fare della letteratura classica uno schermo contro «il fiotto della barbarie neologica» fosse operazione del tutto anacronistica; si manifestava poi scarsa fiducia in una coerenza di principi di lunga durata («non giureremmo che anche il *Poliziano* non si trasformasse un giorno, ed alla venustà letteraria non s'attaccasse un po' della ruggine maledetta degl'interessi più generali dell'industria e della politica»), in ragione anche della giovane età dello stesso Carducci («la sua gioventù ci fa tanto più dubitare della sua costanza nell'indirizzo assoluto e puro che ha preso».¹⁹

¹⁶ *Juvenilia* LXXXII e XCIII; *EN* II, pp. 191-99 e 210-15 (a pp. 216-17 la versione più breve, per musica, dell'inno *Alla Croce di Savoia*, eseguita in due occasioni, alla fine del 1859, il 27 novembre e il 4 dicembre, rispettivamente al teatro degli Intrepidi e al teatro Pagliano di Firenze).

¹⁷ *L* II, p. 9.

¹⁸ «I Compilatori del *Poliziano* [...] debbono con dispiacere annunziar [...] che le medesime circostanze che hanno cagionato il ritardo, gli costringono a sospendere la pubblicazione di questi Studi»; *Ai Signori Associati*, in "Il *Poliziano*", 6 (giugno 1859).

¹⁹ "Rivista contemporanea", 7.16 (gennaio-marzo 1859), p. 272 (recensione a firma «C. B.»).

Carducci fu il più assiduo tra i quindici redattori (oltre sessanta delle quasi quattrocento pagine complessive sono da ricondurre a lui), a cominciare dal discorso di introduzione che, datato 25 febbraio 1859, appare in due puntate in apertura dei primi due numeri.²⁰ In quel manifesto si condensa l'effettivo esordio di Carducci saggista, polemista e storico della letteratura.²¹ Il discorso, giudicato sempre dalla "Rivista contemporanea" un modello di dottrina e oratoria, lontano da ogni compiacimento erudito («non si direbbe di un giovane»), muove dalla schematica individuazione delle tre scuole letterarie moderne (quella puristica, o dei pedanti conservatori, quella propriamente romantica, o dei modernisti novatori, e quella romanticheggiante, o dei restauratori) per proporre infine una sintesi ispirata appunto ai principi del «restaurare», del «conservare» e dell'«innovare»: conservare le idee e le forme del passato, riformando e innovando in armonia col presente e in rapporto all'indole della nazione; accogliere del romanticismo le istanze storiche, e del classicismo le ragioni di purezza stilistica. Le lettere, sostiene Carducci, servono anche a «consolare i dolenti con le splendide immagini della bellezza» e «sollevare con divine larve gli animi oppressati dalla triste realtà della vita»; quelle immagini sono da ricercare non tanto nel mito, come in Foscolo, ma nella storia, capace di restituire «fresco e vigoroso lo spirito civile e politico» che la letteratura italiana aveva nei primi secoli, quando davvero era «indigena e nazionale» grazie all'indipendenza politica, «universale», e «popolare» per via della proficua interazione tra autori e popolo (dove il «popolare» non indica l'elemento originario da reintegrare quanto quella specificità radicata nel substrato comune, aderente «al senso e al pensiero collettivo della nazione»²²). Che lo stesso Carducci fosse consapevole dell'importanza dello scritto, primo nucleo di quel progetto di storia letteraria di carattere generale portato a compimento nei primi anni Settanta, lo dimostra il fatto che molte di quelle riflessioni saranno poi largamente

²⁰ *Di un migliore avviamento delle lettere italiane moderne al proprio loro fine. Discorso d'introduzione a questi studi*, in "Il Poliziano", 1, pp. 10-22 (capp. I e II), e 2, pp. 65-87 (capp. III e IV). Come annota l'autore stesso il 19 novembre 1858 nelle pagine diaristiche (*Incipit vita nova Iosue Carducci*), il discorso fu iniziato alla fine di quell'anno, non senza influenze giobertiane e giordaniane: «Lessi del *Rinnovamento*. E del Giordani l'*esercitazioni d'un ignorante*. Cominciai in questo giorno il mio Discorso d'introduzione al Poliziano giornale» (EN XXX, p. 29).

²¹ Per Croce è «il capolavoro critico della [...] giovinezza» di Carducci, che qui si mostra, oltre che «artista», «erudito diligentissimo» e «artefice esperto»; *Carducci pensatore e critico*, in BENEDETTO CROCE, *Giosue Carducci. Studio critico*, quinta edizione accresciuta, Bari, Laterza, 1953 (1914¹), p. 131. Per CHIARINI, *Memorie della vita di Giosue Carducci*, p. 120, è lo «scritto più notevole di tutto il giornale».

²² *Di un migliore avviamento delle lettere italiane moderne al proprio loro fine*, in "Il Poliziano", 1, pp. 20, 21, 22, e 2, p. 74.

riprese e ampliate in seguito, fino a costituire appunto l'ossatura dei discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale*.²³

Al principale redattore spetta inoltre il compito di aprire e chiudere il mensile nel nome di Poliziano. Così, nel primo quaderno, in un saggio di stilistica attributiva, Carducci presenta dieci *Stanze* ricavate da un codice riccardiano della fine del secolo XV; nell'ultimo, quattro altre *Stanze* già edite ma male intese, oltre ad alcuni anonimi *Rispetti d'amore* ricondotti a legittima paternità sulla base di «rimembranze e ripetizioni di concetti frasi immagini ed emistichi e versi» del Poliziano (particolarmente illuminante è, secondo il giovane studioso, la «riproduzione di un'intiera ottava» già comparsa nelle *Rime* polizianesche uscite nel 1814 per cura di Nannucci e Ciampolini).²⁴ Sono contributi che offrono un esempio della consuetudine filologica e della quotidiana attività di commento che, qualche anno dopo, nel 1863, porterà all'edizione delle *Stanze*, dell'*Orfeo* e delle *Rime* per l'editore Barbèra.²⁵ Del resto, il debito nei confronti della pratica codicologica di Vincenzo Nannucci è da Carducci riconosciuto fin da quel 1859, quando nel proemio al giornale lo cita, insieme con Luigi Fornaciari, ammirato invece per le competenze linguistiche, tra gli illustri scrittori che, «mancati di poco all'Italia» (il Fornaciari era morto in quello stesso 1858, il Nannucci l'anno prima), «lungamente [le] giovarono [...] colla vita intemerata operosa».²⁶

Anche la scelta parsimoniosa di inserti poetici privilegia Carducci; dei quattordici componimenti accolti nel "Poliziano", nove sono suoi, tutti più tardi radunati nel libro sesto di *Juvenilia* (LXXXV-XCII e XCVIII). Si tratta del canto *L'annessione* (poi noto come *Il plebiscito*) e della prima redazione di otto sonetti legati ai momenti più gloriosi e drammatici della seconda guerra d'indipendenza (maggio-giugno 1859), che, secondo Biagini, costituiscono il *Ça ira* della rivoluzione italiana.²⁷ Se si considera che agli altri componimenti di intonazione

²³ Il discorso (che si legge in *EN V*, pp. 265-328, e, ora, in *G*, I, pp. 16-52) fu poi smembrato in due saggi (*Di alcune condizioni della presente letteratura e Del rinnovamento letterario in Italia*), apparsi nei *Bozzetti critici e discorsi letterari* (Livorno, Vigo, 1876, pp. 1-19 e 455-81; poi in *Pr*, pp. 1-16 e 741-71).

²⁴ "Il Poliziano", 1, pp. 60-64, e 6, pp. 372-79. Cfr. ANGELO POLIZIANO, *Rime [...] con illustrazioni dell'abate Vincenzo Nannucci e di Luigi Ciampolini*, Firenze, Carli, 1814, II, p. 83.

²⁵ Sull'edizione del Poliziano volgare cfr. FRANCESCO BAUSI, *L'edizione polizianesca di Giosue Carducci (1863)*, in "Per leggere", 7 (2007), pp. 307-36.

²⁶ "Il Poliziano", 1, p. 5; *EN V*, p. 263. Sulla stima nei confronti di Nannucci e di Fornaciari si veda ancora F. BAUSI, *Come lavorava Carducci. Le postille autografe all'edizione Nannucci delle "Stanze" del Poliziano*, in *Carducci filologo e la filologia su Carducci*, pp. 9-29.

²⁷ "Il Poliziano", 4, pp. 238-40 (*Pel combattimento di Casteggio e Montebello, Pel combattimento di Palestro, A Giuseppe Garibaldi*); 5, pp. 298-302 (*Gli Austriaci in Piemonte*,

politica sono da ascrivere un sonetto del pistoiese Giovanni Procacci sulla *Razza latina e germanica* e uno del filologo lucchese Raffaello Fornaciari, figlio di Luigi, sulla battaglia di Curtatone e Montanara del 1848,²⁸ appare chiaro come a Carducci sia demandato il compito di tracciare una vera e propria cronaca in versi dei più recenti avvenimenti, nella convinzione che anche alla poesia spetti il compito di intervenire nelle vicende della cronaca e della storia.

A segnalarsi fra i collaboratori sono Raffaello Fornaciari,²⁹ cui si deve un lungo saggio sulla *Espressione degli affetti ne' poemi d'Omero*, in particolare sull'episodio di Priamo che chiede al vincitore Achille le spoglie di Ettore, non senza rilievi critici sulla versione montiana,³⁰ e Giuseppe Rigutini, in seguito compilatore, con Pietro Fanfani, del *Vocabolario italiano della lingua parlata* (Firenze, 1874),³¹ che pubblica una canzone inedita di Giuseppe Borghi (*inc.* «Non perché generosa indole altera»), stimato autore di inni sacri, che «se non fu tra i primi poeti del nostro secolo, fu certamente primo tra' secondi».³²

Tra le voci più autorevoli, oltre a Francesco Ambrosoli, che poteva vantare familiarità con Leopardi e con Giordani, ed estensore, come si è visto, della lettera introduttiva a commento del *Proemio*, il ravennate Giuseppe Ignazio Montanari, esponente della scuola classica romagno-

Per la battaglia di Magenta, Liberazione dei Ducati e delle Legazioni, Per le stragi di Perugia, Per la battaglia di San Martino); 6, pp. 365-68 (*L'annessione*). Cfr. MARIO BIAGINI, *Giosue Carducci. Biografia critica*, Milano, Mursia, 1976, p. 102.

²⁸ GIOVANNI PROCACCI, *La razza latina e germanica. Per l'anno nuovo 1859 (inc. «Noi fanciulli non serva aura lasciva»)*; RAFFAELLO FORNACIARI, *I morti a Montanara e Curtatone. Nel XXIX Maggio MDCCCXLVIII (inc. «Sospirando, nel sonno atro di morte»)*, in "Il Poliziano", 5, pp. 303-304.

²⁹ Allora collega di Carducci al liceo «Forteguerra» di Pistoia, Raffaello Fornaciari avrebbe in seguito curato una nuova edizione riveduta e accresciuta (1880-84) degli *Esempi del bello scrivere* del padre Luigi, da Carducci tanto ammirati e presi ad esempio per l'edizione del Poliziano (cfr., qui, la nota 26). Suoi contributi al "Poliziano": 2, pp. 114-20; 3, pp. 170-79; 4, pp. 208-29 e 243-45; 5, p. 304.

³⁰ La traduzione di Monti (*Iliade*, XXIV, 614-42) è infatti giudicata «troppo al di sotto per eleganza, per maestà, per affetto» rispetto all'originale (vv. 486-506), «più fina e studiata a destar orrore, e insomma più di gusto moderno» ("Il Poliziano", 2, pp. 114-20, e 3, pp. 170-79: 178). Altro valente classicista prestato al periodico è Eugenio Ferrai, professore di lettere greche all'Università di Siena, che pubblica nell'ultimo fascicolo un saggio dal titolo *Della più retta distribuzione delle scritture del divino Platone* (6, pp. 345-57).

³¹ Di «fanfanate» e «rigutinate» parlerà Carducci in una lettera all'editore Zanichelli, riferendosi a «errori» e «negligenze» nelle note ai libri di scuola (a Cesare Zanichelli, 19 agosto 1886, in *L XVI*, p. 50). L'apprezzamento di Carducci per Rigutini è comunque attestato da una lettera al Barbèra del 31 ottobre 1862: «io stimo e l'ingegno e il gusto e gli studii rari del Rigutini» (*L III*, p. 223).

³² Così Rigutini di Borghi, dantista e traduttore di Pindaro, scomparso nel 1847; "Il Poliziano", 6, pp. 380-84: 380.

la,³³ l'avvocato Eugenio Branchi, che nel "Poliziano" si schiera per l'autenticità dell'epistola di frate Ilaro del Corvo a Ugucione della Faggiuola (sulla leggenda tramandata da Boccaccio in merito a una originaria redazione della *Commedia* in latino e all'esistenza di tre diversi dedicatari del poema, tra i quali non è contemplato Cangrande della Scala),³⁴ e Francesco Donati, nella cui cella degli Scolopi in San Giovannino a Firenze talvolta si radunavano gli Amici pedanti. A sua volta autore di numerose ballate di intonazione popolare all'uso antico (tanto che Carducci lo chiamava «figliuolo di Lapo Gianni e di Gianni Alfani e di Guido Cavalcanti, [...] contemporaneo di Dante Allighieri»),³⁵ Donati propone in tre puntate il *Saggio di un glossario etimologico di voci proprie della Versilia*, persuaso che «le parole *siano* altrettanti depositi di tradizioni e di fatti antichissimi».³⁶

Nel gruppo degli amici prediletti di Carducci si distinguono Ottaviano Targioni Tozzetti, che, nonostante le riserve avanzate dall'"Archivio storico italiano" sull'opportunità di pubblicare l'epistolario di Giordani (come aveva cominciato a fare, dal 1854, Antonio Gussalli),³⁷ cura l'uscita sul "Poliziano" di trentatré lettere inedite del carteggio privato tra Giordani e Luigi Fornaciari nel triennio 1842-44, sulla storia lucche-

³³ A sua volta traduttore dal latino, Giuseppe Ignazio Montanari recensisce la versione annotata del trattato petrarchesco *De sui ipsius et multorum ignorantia* di Giuseppe Fracassetti (Venezia, Grimaldo, 1858), mostrando di apprezzare in particolar modo non solo le «dotte e profonde illustrazioni storico-critiche» a corredo dell'opera, ma anche la «difficilissima e dispendiosissima» fatica del curatore impiegata nel «correggere sui migliori testi manoscritti la comune lezione»; "Il Poliziano", 4, p. 242.

³⁴ EUGENIO BRANCHI, *Sulla lettera di Frate Ilario del Corvo a Ugucione della Faggiuola. Lettera a Pietro Fraticelli*; ivi, 5, pp. 286-90.

³⁵ A Francesco Donati, 20 aprile 1857; L I, p. 213.

³⁶ "Il Poliziano", 3, pp. 180-91; 4, pp. 230-37; 6, pp. 358-64. Il *Saggio* fornisce complessivamente la spiegazione di quindici lemmi, da «abbaccare», che, privo di corrispettivo in italiano, nel vernacolo versiliese significa 'compiere grossi balzi da un bacco (sasso) all'altro per l'attraversamento di un guado', ad «ammiccare», che non solo indica il comune 'accennare cogli occhi', ma 'accennare col capo e con le mani', e quindi anche 'additare', come in *Purg.*, XXI, 109 («Io pur sorrisi come l'uom che ammicca»). Era stato lo stesso Carducci a proporre all'amico la pubblicazione di uno *specimen* del glossario versiliese sulla rivista; cfr. la lettera del 22 gennaio 1859, dove, tra le altre cose, il primo suggeriva anche la «bella e nuova» idea di «mettere insieme una raccolta di rispetti e stornelli e canzonette nel dialetto del paese, e quelli annotare e stampare nel *Poliziano*» (L II, pp. 4-5).

³⁷ Si veda la recensione del pistoiese Giuseppe Arcangeli ai primi quattro volumi dell'epistolario giordaniiano curato da Gussalli: «a giudizio d'uomini gravi ed ammiratori sinceri dello scrittore piacentino, il Gussalli non ha provvisto alla fama del suo autore cominciando a pubblicarne le lettere. Le quali, prima di tutto, son troppe; sono gittate sulla carta senza intenzione di pubblicarle; sono poco o nulla importanti, la maggior parte, per l'argomento; trascurate assai nello stile, macchiate non di rado di turpiloquio; tali insomma da esser riprovate per la stampa dal Giordani medesimo, che consigliava una scelta perfino nelle lettere del Tasso, sebbene le riputasse le migliori dopo quelle di Cicerone» ("Archivio storico italiano", n.s., 1.1, 1855, pp. 185-92: 186).

se del secolo XVI,³⁸ e Felice Tribolati, avvocato pisano, che commenta la novella settima dell'ottava giornata del *Decameron*,³⁹ discute l'attribuzione a Leopardi di una commedia, *Il pollaio*, uscita nel 1827 sul milanese "Novo Ricoglitore", dove veniva presentata come un volgarizzamento da Aristofane,⁴⁰ e pubblica versi latini fino ad allora inediti di Giovanni Della Casa contro Cosimo I sull'assedio di Siena del 1555.⁴¹

Una mancata collaborazione è invece quella di Isidoro Del Lungo, di due anni più giovane di Carducci e dal 1860 suo prezioso assistente nelle ricerche in archivi e biblioteche di Firenze per l'edizione del Poliziano volgare,⁴² il quale nel giornale avrebbe dovuto pubblicare il discorso su Dante e Tasso scritto nel 1859 in occasione del concorso an-

³⁸ "Il Poliziano", 3, pp. 129-69. Il carteggio pubblicato è, secondo il curatore, esempio di «esquisita urbanità letteraria», ovvero di quella fidata e amichevole solidarietà che, in nome della cultura, induce gli studiosi ad aiutarsi reciprocamente; le lettere rivelano infatti con tutta evidenza quanto Fornaciari fosse stato di aiuto a Giordani nel volgarizzamento di alcuni passi degli *Annales Lucenses* di Bartolomeo Beverini, incaricandosi di condurre ricerche di prima mano sui manoscritti conservati dalla biblioteca di Lucca per conto dell'amico, spesso anche attraverso la "complicità" del bibliotecario di turno (così, ad esempio, Luigi Fornaciari il 10 agosto 1842: «non ho potuto prima di ieri vedere il racconto di Martin Bernardini intorno la sollevazione degli Straccioni. Né ieri pure avrei potuto vederlo, se il bibliotecario, violando per amor mio le leggi a lui imposte, non mi avesse fatto la grazia d'inviarmi a casa il manoscritto»; ivi, p. 133).

³⁹ Ivi, 5, pp. 267-85 (a p. 272 la novella è inserita nel novero delle «prose più perfette della primitiva nostra letteratura»). Più tardi Tribolati avrebbe raccolto i commenti ai testi decameroniani nei *Diparti letterari sul Decamerone del Boccaccio* (Pisa, Nistri, 1873).

⁴⁰ "Il Nuovo Ricoglitore", 3.31 (luglio 1827), pp. 492-507; "Il Poliziano", 6, pp. 334-44 (qui la commedia è definita «filologico scherzo [...] non indegno di essere attribuito» a Leopardi, p. 342). Il discorso commemorativo *Dopo un anno dalla morte di Felice Tribolati*, pronunciato da Francesco Buonamici, cognato del defunto, rammenterà sia la passione dello scrittore per gli studi leopardiani sia la «bellissima corona» di sodali (Carducci, Chiarini, Gargani, Targioni Tozzetti, Pelosini, Puccianti, Fornaciari, Del Lungo, Panzacchi) che intorno a lui si stringeva in «un legame di serena e limpida amicizia» (Pisa, Mariotti, 1899, pp. 16-18).

⁴¹ Si tratta di giambi antitirannici (*inc.* «Tyranne saeve, proditor nequissime»), che, proprio per l'intonazione patriottica di cui si sostanziano, sono ritenuti «degnissimi di venire alla luce» in quel «tempo «di sperata libertà»; "Il Poliziano", 6, pp. 329-33: 332. Sono preceduti da una lettera di dedica a Carducci, che aveva rivisto e corretto l'articolo; cfr. la missiva del 17 dicembre 1859, dove Carducci informa Tribolati di aver emendato in alcuni luoghi lo scritto («Il tutto ho riveduto con scrupolo, come richiede la importanza della pubblicazione e la bellezza della lettera tua, della quale ringraziati che abbi voluto dirigerla a me»; L II, p. 33).

⁴² Così Carducci scrive a Gaspero Barbèra, 24 aprile 1861: «nell'estate ho paura che il Del Lungo lasci Firenze; e allora dove ritrovo un revisore delle *Stanze* e dell'*Orfeo*, fidato come lui?» (L II, p. 240). Più tardi, nel 1867, sempre presso il Barbèra, Isidoro Del Lungo avrebbe pubblicato le *Prose volgari inedite e Poesie latine e greche edite e inedite di Angelo Ambrogini Poliziano*, così componendo, con l'edizione carducciana, un dittico comprendente l'intera produzione in versi di Poliziano.

nuale dell'Accademia dei Fisiocritici di Siena.⁴³ Ma i compilatori contavano anche su una lettera, mai pervenuta in redazione, in cui Francesco Ambrosoli riferiva a Giordani con accenti di commozione dello scultore Lorenzo Bartolini intento a modellare l'*Astianatte* nello studio di San Frediano a Firenze, a testimonianza di un'apertura verso le discipline parallele.⁴⁴ Nella medesima direzione di avvicinamento alle arti plastiche nel segno di Canova, Carducci pubblica l'inno in endecasillabi sciolti *Ebe* dell'amico "pedante" Narciso Feliciano Pelosini, accompagnandolo di note esplicative sull'antico culto della dea, con riferimenti all'arte contemporanea (come le incisioni del gabinetto Stosch lodate da Winckelmann).⁴⁵ E così Chiarini, nella recensione agli *Scritti editi e postumi* di Giordani che Gussalli aveva pubblicato in sei volumi, a Milano, tra il 1856 e il 1858, dedica ampio spazio soprattutto alle pagine di Giordani sulle arti figurative (come il panegirico di Canova), e a quelle volte alla descrizione di opere d'arte (la *Psiche* di Tenerani, i dipinti di Innocenzo Francucci nel Casino della Viola a Bologna, gli intagli in rame dell'incisore parmense Paolo Toschi).⁴⁶

Si trattò, per Carducci, di un momento significativo nel passaggio dall'apprendistato toscano alla cattedra di Bologna. Se per un verso è vero che, nel seguito, egli sembrò voler liquidare quel momento, definendo il "Poliziano" come una «specie di periodico letterario fiorentino

⁴³ «Del tuo bellissimo Discorso che vuoi fare? Se tu potessi mandarmelo presto saria buona cosa; che il *Poliziano* bisogna proseguirlo, se non ci vogliamo rimettere di nostro 200 lire [...]. Versi ne hai fatti nuovi? O ne hai di già fatti? [...]. Se ne avessi altri, specialmente di senso patrio, e tu li volessi pubblicare nel *Poliziano*, noi li gradiremmo ben molto» (a Isidoro Del Lungo, 5 maggio 1859, in *L II*, p. 11; GIOSUE CARDUCCI - ISIDORO DEL LUNGO, *Carteggio 1858-1906*, a cura di Marco Sterpos, Modena, Mucchi, 2003, p. 56). Sul tema assegnato dall'Accademia senese (*Quali principii filosofici informarono la letteratura italiana del 300 e del 500; se questi fra sé differirono e se conseguentemente differì la letteratura*) si veda la lettera di Del Lungo a Carducci del 14 maggio 1859 (ivi, p. 59).

⁴⁴ Lo stesso Gussalli si era occupato di richiedere lo scritto all'autore; tuttavia, una volta copiata e inviata a Francesco Ambrosoli la descrizione dell'*Astianatte* affinché la rivedesse per la pubblicazione sul "Poliziano", non ottenne alcuna risposta (cfr. PELLIZZARI, *Giuseppe Chiarini*, p. 74).

⁴⁵ Ancora una volta, il testo letterario è portato ad esempio di documento storico-civile, come prodotto dello spirito nazionale; secondo Carducci quella di Pelosini è poesia «italiana veramente», «abondevole e splendida», pervasa di «filosofia mitica, di che tanto si piacque e giovò Ugo Foscolo massime nelle *Grazie*. E come le *Grazie* furono meditate e lavorate fra strepito di guerra, così fra strepito di guerra esce pure al pubblico la bella e splendida *Ebe*: guerre napoleoniche quelle, ed ebbero per fine la servitù d'Italia; guerre di nazione queste, ed avranno per fine la libertà»; "Il *Poliziano*", *4*, p. 193.

⁴⁶ Ivi, 2, pp. 100-103.

nato e morto nel 1859»,⁴⁷ per l'altro risulta con tutta evidenza che quel tirocinio, sottratto all'arbitrio delle letture, dei gusti e delle inclinazioni personali, era il frutto di una sintonia concreta con amici e collaboratori, nel solco della compostezza formale, della dignità e della severità delle lettere, in un confronto assiduo con la tradizione e con i suoi prodromi trecenteschi e umanistici. Quasi mezzo secolo più tardi, allestendo il volume unico di *Prose* in collaborazione con Alberto Dallolio, Carducci volle salvaguardarne il testo maggiore, presentando, con esplicita menzione della data («gennaio 1859»), il saggio *Di alcune condizioni della presente letteratura*, primo di quegli scritti che, come avvertiva nella breve premessa dell'ottobre 1904, «potessero significare qualche cosa nella storia letteraria o politica».⁴⁸ Nonostante qualche emendamento introdotto in seguito, è ben chiaro a Carducci, nel momento del congedo, che quelle pagine di critica militante, che avrebbero poi innervato molte risultanze del suo lungo magistero, erano state l'incunabolo della sua vocazione storiografica.

⁴⁷ Cfr. l'avvertenza, datata «30 maggio 1873», pubblicata in chiusura ai cinque discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, in *Studi letterari di Giosue Carducci*, Livorno, Vigo, 1874, pp. 3-137: 137; EN VII, p. 479.

⁴⁸ *Pr*, pp. I e 1-16.

“IL POLIZIANO. STUDI DI LETTERATURA”, VOL. I, FIRENZE, CELLINI*

1 (gennaio 1859)

I COMPILATORI, <i>Proemio</i> .	p. 1
FRANCESCO AMBROSOLI, <i>Lettera {...} ad uno dei compilatori del “Poliziano”</i> .	7
GIOSUÈ CARDUCCI, <i>Di un migliore avviamento delle lettere italiane moderne al proprio loro fine. Discorso d'introduzione a questi studi</i> (parte I, capp. I e II).	10
GIUSEPPE CHIARINI (cur.), <i>Il tumulto de' Poggi, principio del libro XII degli Annali lucchesi del padre Bartolomeo Beverini, e la legge Martiniana, parte del libro ultimo, volgarizzati da Antonio Gussalli</i> (parte I, <i>Il tumulto de' Poggi</i>).	23
GIOSUÈ CARDUCCI (cur.), <i>Stanze X d'amore di Angelo Poliziano</i> .	60

2 (febbraio 1859)

GIOSUÈ CARDUCCI, <i>Di un migliore avviamento delle lettere italiane moderne al proprio loro fine</i> (parte II, capp. III e IV).	65
GIUSEPPE CHIARINI (cur.), <i>Il tumulto de' Poggi, principio del libro XII degli Annali lucchesi del padre Bartolomeo Beverini, e la legge Martiniana, parte del libro ultimo, volgarizzati da Antonio Gussalli</i> (parte II, <i>La legge Martiniana</i>).	88
GIUSEPPE CHIARINI, rec. <i>Degli scritti editi e postumi di Pietro Giordani</i> , pubblicati da Antonio Gussalli (Milano, Borroni e Scotti-Sanvito, 1856-58, 6 voll.).	96
RAFFAELLO FORNACIARI, <i>Della espressione degli affetti ne' poemi d'Omero e di un luogo dell'Iliade meno felicemente tradotto da Vincenzo Monti. Lezione</i> (parte I).	114
OTTAVIANO TARGIONI TOZZETTI (cur.), <i>Trattato sopra il tôrre moglie o no, secondo Teofrasto sommo filosofo</i> .	121

* Vengono qui integrati e rivisti i dati offerti da PELLIZZARI, *Giuseppe Chiarini*, pp. 193-99.

Carducci e gli Amici pedanti: l'esperienza del "Poliziano"

3 (marzo 1859)

- OTTAVIANO TARGIONI TOZZETTI (cur.), *Carteggio di Pietro Giordani e Luigi Fornaciari concernente gli studi del Giordani sulla storia lucchese del sec. XVI.* 129
- RAFFAELLO FORNACIARI, *Della espressione degli affetti ne' poemi d'Omero e di un luogo dell'Iliade meno felicemente tradotto da Vincenzo Monti. Lezione* (parte II). 170
- FRANCESCO DONATI, *Saggio di un glossario etimologico di voci proprie della Versilia* (parte I). 180
- ALESSANDRO TASSONI, *Intorno a' parenti*, son. «Parenti miei (se alcuni ve n'è restato)». 192

4 (aprile 1859)

- GIOSUÈ CARDUCCI (cur.), *La gioventù. Carme di Narciso Feliciano Pelosini* (I, *Ebe*). 193
- RAFFAELLO FORNACIARI, rec. Ferdinando Ranalli, *Degli ammaestramenti di letteratura*, seconda edizione corretta e ampliata (Firenze, Le Monnier, 1857-58, 4 voll.). 208
- FRANCESCO DONATI, *Saggio di un glossario etimologico di voci proprie della Versilia* (parte II). 230
- GIOSUÈ CARDUCCI, *Su la guerra dell'Indipendenza Italiana* (sonetti).
- I. *Pel combattimento di Casteggio e Montebello* (inc. «Non son, barbaro, qui le inermi genti»).
 - II. *Pel combattimento di Palestro capitano da re Vittorio Emanuele* (inc. «Italia, il gregge de' tuoi re, straniero»).
 - III. *A Giuseppe Garibaldi che passa il Ticino coi Cacciatori dell'Alpi* (inc. «Te là di Roma sui fumanti spaldi»). 238
- GIUSEPPE IGNAZIO MONTANARI, segnal. *Della propria ed altrui ignoranza. Trattato di Francesco Petrarca, con tre lettere dello stesso a Giovanni Boccaccio. Traduzione di Giuseppe Fracassetti, con note* (Venezia, Grimaldo, 1858). 241
- RAFFAELLO FORNACIARI, segnal. *I primi quattro secoli della letteratura italiana. Lezioni di Caterina Franceschi-Ferrucci* (Firenze, Barbèra, 1857-59, 2 voll.). 243
- FELICE TRIBOLATI, segnal. *Della vita e delle opere del professore Federigo*

- Del Rosso. Discorso biografico dell'avvocato F.C. Bonamici* (Pisa, 1859). 245
- OTTAVIANO TARGIONI TOZZETTI (cur.), *Saggio del Valerio Massimo volgarizzato nel secolo XIV* (libro V, cap. VI, *De la pietà verso la patria*). 248
- 5 (maggio 1859)
- NARCISO FELICIANO PELOSINI, *Discorsi intorno alle Istorie fiorentine di Niccolò Machiavelli* (parte I). 257
- FELICE TRIBOLATI, *Commento sulla novella VII della giornata VIII del Decamerone, dipinto letterario scritto innanzi il 27 aprile dell'anno 1859*. 267
- EUGENIO BRANCHI, *Sulla lettera di Frate Ilario del Corvo a Ugucione della Faggiuola. Lettera a Pietro Fraticelli*. 286
- GIUSEPPE PUCCIANI, rec. *Degli Uffici coi due Dialoghi dell'Amicizia e della Vecchiezza e i Paradossi. Opere di M. Tullio Cicerone volgarizzate da Giuseppe Del Chiappa* (Parma, Fiacadori, 1843). 291
- GIOSUÈ CARDUCCI, *Su la guerra dell'Indipendenza Italiana* (sonetti)
- I. *Gli Austriaci in Piemonte* (inc. «E molti e armati e di ferocia immani»).
 - II. *Per la battaglia di Magenta* (inc. «Gli attese al passo; poi di nubi avvolta»).
 - III. *Liberazione dei Ducati e delle Legazioni* (inc. «Al suon che lieto pel diverso lido»).
 - IV. *Per le stragi di Perugia* (inc. «Non più di frodi la codarda rabbia»).
 - V. *Per la battaglia di San Martino* (inc. «Chi del German di doppia oste maggiore»). 298
- GIOVANNI PROCACCI, sonetto *La razza latina e germanica. Per l'anno nuovo 1859. Ad un amico* (inc. «Noi fanciulli non serva aura lasciva»). 303
- RAFFAELLO FORNACIARI, sonetto *I morti a Montanara e Curtatone. Nel XXIX Maggio MDCCCXLVIII* (inc. «Sospirando, nel sonno atro di morte»). 304
- GIUSEPPE LUIGI BIAMONTI, *Delle Olimpie di Pindaro. Ode prima. A Gerone Siracusano vincitore con cavallo* (volgarizzamento). 305
- FRANCESCO BONAMICI (cur.), *Una lettera di Giuseppe Giusti al dottore Alessandro Torri con la replica di questo*. 308
- OTTAVIANO TARGIONI TOZZETTI (cur.), *Altro saggio del Valerio Massimo volgarizzato nel secolo XIV. A Ignazio Zani bolognese* (libro V, cap.

Carducci e gli Amici pedanti: l'esperienza del "Poliziano"

X, <i>De' padri li quali con forte animo sostennero la morte de' figliuoli</i> .	311
OTTAVIANO TARGIONI TOZZETTI, <i>Ricordo delle nozze di Giuseppe Chiarini con Enrichetta Bongini</i> .	318
6 (giugno 1859)	
NARCISO FELICIANO PELOSINI, <i>Discorsi intorno alle Istorie fiorentine di Niccolò Machiavelli</i> (parte II).	321
FELICE TRIBOLATI (cur.), <i>Di alcuni versi latini inediti di Giovanni Della Casa</i> (In <i>Cosmum Mediceum</i> , inc. «Tyranne saeve, proditor nequissime»). A <i>Giosuè Carducci</i> .	329
FELICE TRIBOLATI, <i>Di una commedia attribuita a Giacomo Leopardi. Agli amici di Firenze</i> .	334
EUGENIO FERRAI, <i>Della più retta distribuzione delle scritture del divino Platone</i> .	345
FRANCESCO DONATI, <i>Saggio di un glossario etimologico di voci proprie della Versilia</i> (parte III).	358
GIOSUÈ CARDUCCI, canto <i>L'annessione</i> (inc. «Leva le tende, e stimola»).	365
GIOVANNI PROCACCI, <i>A Marietta Morelli. Fanciullina carissima morta a IX anni. Ode</i> .	369
GIOSUÈ CARDUCCI (cur.), <i>Rispetti d'amore di Angelo Poliziano</i> .	372
GIUSEPPE RIGUTINI (cur.), <i>Una canzone inedita di Giuseppe Borghi</i> (inc. «Non perché generosa indole altera»).	380

«SU LA SOGLIA DELL'OPERA».
CARDUCCI PREFATORE DELLE
PROPRIE RACCOLTE POETICHE

Chiara Tognarelli

1. «Preludere in prosa a' miei versi, confesso che non mi piace»; così Carducci inizia la prefazione alla sua terza raccolta, le *Poesie*, edita da Barbèra, a Firenze, nel 1871.¹ È un esordio reciso, una confessione resa con piglio risoluto: quasi l'enunciazione di un assunto che parrebbe non ammettere né repliche, né compromessi. Eppure, le riflessioni che seguono, più che comprovarne la validità, ne minano le basi.

Al lettore, cui espressamente si rivolge – il titolo della prefazione, piano e puntuale, è appunto *Al lettore* –, Carducci spiega che premettere una prosa a una raccolta di versi è una «sconcordanza».² Di questa grave disarmonia, gli antichi, salvo trascurabili eccezioni – Stazio e Ausonio, entrambi di «età scadenti» –,³ non si resero colpevoli. Che poi non sia bene parlare di sé, soprattutto se lo si fa senza utilità, era già stato detto da Dante nel *Convivio*.⁴ Tuttavia, prosegue, oggi giorno gli editori e i lettori desiderano che i poeti si presentino «su la soglia

¹ *Al lettore*, prefazione a GIOSUÈ CARDUCCI (ENOTRIO ROMANO), *Poesie*, Firenze, Barbèra, 1871, pp. V-XXIII: V.

² CARDUCCI, *Al lettore*, p. V. La prefazione manterrà questo titolo nelle successive edizioni delle *Poesie* (Firenze, Barbèra, 1875, 1878, 1880). Quando sarà pubblicata come prosa autonoma in *Confessioni e battaglie, serie prima*, Roma, Sommaruga, 1882, pp. 40-56, assumerà il titolo definitivo di *Raccoglimenti*; passò poi in *O IV*, pp. 49-62, *EN XXIV*, pp. 49-62 e *Pr*, pp. 413-23. In G. CARDUCCI, *Confessioni e battaglie*, a cura di Mario Saccenti, Modena, Mucchi, 2001, è alle pp. 61-70.

³ *Al lettore*, p. V; «età scadenti», ossia epoche di decadenza, di crisi. Carducci allude alle *Silvae* di Stazio – i cinque libri che le compongono sono introdotte da una prefazione in prosa – e alle opere di Decimo Magno Ausonio, caratterizzate dalla compresenza di prosa e versi.

⁴ Insegnare qualcosa di utile o difendersi, come sostiene DANTE, *Convivio I II 2-15*.

dell'opera loro, nell'umile prosa». ⁵ A motivare questa aspettativa è forse il bisogno di sincerità: troppe bugie sono state dette in versi, secondo quanto ha denunciato Heine. ⁶ L'ipotesi è suggestiva, ma infondata: è la prosa – Carducci lo afferma senza alcuna esitazione – la forma moderna della menzogna, e difatti sono intrise di disonestà le prose che si pronunciano «nei parlamenti», che si proclamano «dalle cattedre», che si leggono sui «giornali» e nei «libri». ⁷ Ciò nonostante, sembra che ai poeti non dispiaccia farsi «portinai e dimostratori» ⁸ delle proprie opere. Solo pochissimi, però, hanno il diritto di farlo: uno di questi è Hugo, che ha introdotto «modi nuovi nell'arte della propria nazione». ⁹ «Ma io, per esempio – conclude Carducci –, che cosa ho da dire di nuovo o d'importante?» ¹⁰

La perentorietà con la quale il poeta-prefatore esordisce è smorzata da questa cascata di pensieri. Nelle riflessioni innescate dalla confessione iniziale si annidano le premesse per un'eccezione alla regola: per pochi grandi, e grandi almeno quanto Hugo, a determinati patti è lecito «preludere in prosa a' propri versi». Nel novero di questi pochi, Carducci mette se stesso: la domanda verso la quale precipita il primo paragrafo, col suo discorrere così rapido e nervoso nel susseguirsi rapsodico di spunti e accenni, rivela una natura del tutto retorica.

Carducci riteneva di avere molto «da dire di nuovo e d'importante» e certo riconosceva alla propria prosa il crisma dell'utilità. Del resto, con le *Poesie* offriva ai lettori vent'anni di poesia: l'occasione per parlare di sé, della propria poetica e del proprio tempo era preziosa, forse irripetibile. Ne era consapevole: per questo aveva superato la propria idiosincrasia per la prosa – idiosincrasia che si acutizzava nei casi in cui la prosa ambisse a misurarsi con la poesia – e il proprio disagio verso la pagina bianca: un disagio che sfumava in frustrazione per i risultati che riteneva spesso insoddisfacenti, frustrazione che per intensità era pari soltanto all'attrazione verso la scrittura. ¹¹

Dal passato al presente, dagli esordi alla maturità poetica – maturità definita come piena «esplicazione» ¹² degli intendimenti e degli affetti

⁵ CARDUCCI, *Al lettore*, p. V.

⁶ Ivi, pp. V-VI. Così sosteneva Heine nella prefazione alla seconda edizione del *Buch der Lieder* (1837).

⁷ CARDUCCI, *Al lettore*, p. VI.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ne ha trattato RICCARDO BRUSCAGLI, *Carducci: le forme della prosa*, in *Carducci poeta*. Atti del Convegno (Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985), a cura di Umberto Carpi, Pisa, Giardini, 1987, pp. 391-462: 391-99.

¹² CARDUCCI, *Al lettore*, p. XII.

che già baluginavano nelle prime prove –, dalla memoria di sé a un compiuto autoritratto, per giungere all'esaltazione, nello spazio della dedica conclusiva, dei propri martiri e dei propri ideali, e martiri e ideali non poetici – questi, già enunciati nel cuore della prefazione –, bensì etico-politici: il movimento che Carducci imprime alle proprie confessioni è questo, ed è questo l'utile che gli consente di incarnare l'eccezione alla regola enunciata. E lo fa, appunto, "confessandosi", portando alla luce le ragioni dei propri versi, di cui ripercorre a viva voce le polemiche che ne avevano scandito l'uscita. Il racconto procede dagli anni toscani, ai quali risalgono i componimenti più datati della raccolta, ai giorni dei giambi più recenti: la storia e i protagonisti della vita politica e culturale del Granducato, prima, e del Regno d'Italia, poi, si stagliano sullo sfondo. Al centro della scena, in primo piano, l'*io* del poeta-prefatore.

Carducci interpreta la prefazione come un genere che ne intreccia molti altri fra loro differenti, seppur contigui: il memoriale di parte, l'autobiografia a tesi, il manifesto di poetica, l'apologia. A tenere tutto assieme, a cucire questi diversi tagli è l'unicità della voce che si confessa. La forza centripeta dell'*io* contrasta la tendenza disgregante dei molti argomenti introdotti: il soggettivismo così spiccato di questa prosa carducciana è il logico corrispettivo di una scrittura che procede contrapponendo scatti energici e divagazioni, slanci polemici e ripiegamenti.

Con la prefazione alle *Poesie*, Carducci raggiunge un risultato stilistico inedito: mai, fino ad allora, una sua prosa pubblica aveva esibito una tale ricchezza di toni e una vocazione autobiografica così urgente.¹³ I trapassi da un registro all'altro sono fulminei: a parti roventi per le loro intenzioni polemiche dure a placarsi, succedono parti intime e patetiche, per la molta vita – gli affetti, le amicizie, i lutti – che rievocano.

A una decina d'anni di distanza dalla stesura, in occasione del suo inserimento nella prima serie delle *Confessioni e battaglie* sommarughiane, Carducci avrebbe sostituito il titolo quasi allocutivo di *Al lettore* con quello, poi definitivo, di *Raccoglimenti*: l'accento sarebbe così scivo-

¹³ Risultati affini vi erano stati solo nella scrittura epistolare. Lo avevano notato Fubini e Ceserani: «Le confessioni epistolari [...] sono i precedenti più diretti della prosa *Raccoglimenti* (una tipica prosa carducciana, non sorretta forse da una salda tessitura logica, ma ricca di moti sentimentali, fantasie, immagini, umori diversi eppur coesistenti)» (G. CARDUCCI, *Poesie e prose scelte*, introduzione, scelta e commento di Mario Fubini e Remo Ceserani, Firenze, La Nuova Italia, 1968, dove si legge, ben introdotta e commentata, alle pp. 7-21: 7). Lo aveva ribadito Brusagli, sottolineando il felice processo trasfusionale che lega per stile e contenuti le lettere, le prose d'invenzione e le prose critiche carducciane; per questa triangolazione cfr. BRUSAGLI, *Carducci: le forme della prosa, passim*.

lato dall'estroflessione insita nell'atto stesso di rivolgersi a un destinatario al moto di introversione che sostiene chi, chiudendosi in se stesso e meditando sul proprio passato, si consegna compiuto e interamente al presente, al lettore. Un sigillo, *Raccoglimenti*, del tutto appropriato, e che esprime quindi a pieno il senso e la matrice della prima prefazione di Carducci a una sua propria raccolta di versi.

2. Nelle vesti di poeta-prefatore, Carducci esordisce nel 1871. Eppure, già negli anni Cinquanta aveva tentato di introdurre le proprie raccolte con delle prose: tentativi compiuti e tentativi incompiuti, tutti rimasti inediti. Per il suo primo libro di versi, le *Rime* (1857), aveva scritto una prefazione e con prefazioni in forma di lettera dedicatoria aveva accompagnato, alcuni anni prima, due delle perdute raccolte poetiche della sua adolescenza, *La Voce de l'anima* (1852) e *Memorie e versi* (1853), che con ogni probabilità circolarono manoscritte nella sua più stretta cerchia di amici.

2.1. Nella primavera del 1857, dopo la *Diceria*, dopo la *Giunta alla derrata* e dopo le fragorose polemiche che ne erano seguite, i tempi erano maturi per l'uscita di una raccolta poetica organica alla militanza degli Amici pedanti. Ad aprile Carducci pensava di aprire le *Rime toscane* – questo il titolo provvisorio – con «una prefazione in prosa lunga assai»¹⁴ e un prologo in versi. Verso la fine di maggio la struttura prevede ancora una ripartizione in quattro libri così intitolati: *Sonetti*, *Odi*, *Amori metafisici*, *Canti*.¹⁵ A inizio giugno conta ancora di scrivere una prefazione, ma, spiega a Tribolati, «breve»;¹⁶ la concluderà il 21 di quello stesso mese.¹⁷ Nulla di questo, però, va in stampa: scompaiono la prefazione e il prologo in versi; anche l'idea di suddividere i componimenti su base formale in quattro libri non viene realizzata. Di fatto, e *in extremis*, Carducci compie un vigoroso lavoro di sottrazione e così consegna ai torchi del tipografo Ristori un volume più leggero, per numero di pagine e per tono, rispetto a quello inizialmente immaginato. La scelta di pubblicare una raccolta più agile, alleggerita di prefazione, prologo e molti componimenti, ha la sua ragione nell'esiguità dei fondi di cui Carducci dispone: del resto, limitare i costi di stampa e scongiurare il rischio dell'inventuto e di ulteriori debiti erano, nei giorni delle «*poche risorse*»¹⁸ di San Mi-

¹⁴ A Giuseppe Chiarini, 1° aprile 1857, *L I*, p. 209.

¹⁵ Allo stesso, 26 maggio 1857, *ivi*, p. 227.

¹⁶ A Felice Tribolati, 4 giugno 1857, *ivi*, p. 230.

¹⁷ Questa è la data in calce a *Dedica e prefazione delle "Rime" di San Miniato*, *EN V*, pp. 200-11: 211.

¹⁸ *Le "risorse" di San Miniato al Tedesco e la prima edizione delle mie rime*, *EN XXIV*,

niato, delle autentiche necessità per lo squattrinato Pinini.

Carducci fa precedere la prefazione da una dedica ai suoi sodali, tredici, che elenca chiamandoli per nome; a segno di uno speciale riguardo, l'elenco si apre con Enrico Nencioni e si chiude con Giuseppe Chiarini. Segue una prima definizione delle *Rime*: personificandole, Carducci ne sottolinea il carattere ritroso e tutt'altro che modaiolo e socievole: «Queste rime [...] io le intitolo e mando a voi miei cari ed onorevoli amici; oscure e in condizione umile, tuttavia sdegnose e selvatiche alcun poco, il che tengono della natura del padre loro».¹⁹

Ritratto degli amici, autoritratto e corrispondenza caratteriale del poeta alle proprie rime: questi temi enunciati in apertura sono ripresi e sviluppati nella prefazione. Il libro, è ribadito più volte, appartiene ai sodali dell'autore, che con tono solenne dichiara: «A voi dunque, miei soli e cari mecenati, si spettano di diritto queste rime [...] sono in esse otto anni di gioventù tolti a molti comodi a dilette moltissimi».²⁰ Le *Rime*, afferma ancora, «quali elleno sieno, sono pure tutta cosa vostra»,²¹ in virtù delle cure, dei richiami e dei consigli che generosamente avevano rivolto al loro autore. In esordio, Carducci paga il proprio tributo agli amici, che elegge a coautori, interlocutori privilegiati e unici veri giudici delle *Rime*.

Altro obiettivo della prefazione è esplicitare le caratteristiche e gli ideali poetici e, in senso lato, politici della raccolta. Con insistenza Carducci definisce le *Rime* un'opera ostica, anacronistica, lontana dal tempo in cui era andata formandosi e avversa a quello in cui usciva: in tutto e per tutto si distingue dalle «teoriche» in voga, che «nulla ànno che a ingegno italiano, ciò vuol dire fermo e severo, si convenga».²² Alcuni dei versi che la compongono, afferma e rivendica Carducci, potrebbero sembrare scritti da poeti «vissuti nella gioventù dei padri nostri»,²³ altri potrebbero sembrare del Trecento e del Cinquecento, altri ancora dell'età di Orazio e Tibullo: ciò è segno del loro valore. Sulla inattualità delle *Rime* il poeta-prefatore insiste con particolare forza: quel libro non è letteratura di consumo, non risente delle mode del momento, non asseconda il gusto del pubblico; le *Rime* sono un atto

p. 20, corsivo nel testo.

¹⁹ *Dedica e prefazione delle "Rime"*, pp. 200-201.

²⁰ *Ivi*, p. 202.

²¹ *Ivi*, p. 201; la dedica è «Ai Signori Enrico Nencioni, G. T. Gargani, Ottaviano Targioni Tozzetti avvocato, Francesco Donati delle Scuole Pie, Enrico Pazzi scultore, Giuseppe Puccianti dottor filologo, Ferdinando Cristiani dottor filologo, Felice Tribolati avvocato, N. F. Pelosini dottor legale, Giuseppe Donati avvocato, Raffaele Cerù dottore legale, Raffaele Fornaciari e Giuseppe Chiarini» (p. 200).

²² *Ivi*, p. 203.

²³ *Ibidem*.

sovversivo: l'autore conosce le tendenze poetiche del proprio tempo e ad esse intende opporsi perché le ritiene anti-italiane, così come anti-italiani ritiene i poeti "odiernissimi". Carducci dichiara con fierezza di non aver letto i versi degli scandinavi, dei lapponi e degli indiani: il suo è un «egoismo [...] nazionale»²⁴ del quale dice, cedendo al sarcasmo, di voler fare ammenda leggendo il *Mahabarata* e il *Ramayana*. La sua identità di poeta è tutta centrata sulla tradizione classica e italiana, sull'*imitatio*, sul classicismo civile: la prefazione, qualora i componimenti non bastassero, qualora i lettori non li intendessero, rilancia questa professione di fede ad ogni giro di frase.

Carducci fornisce al lettore le coordinate della propria poesia. Lo fa con puntiglio professorale: tre – spiega – sono le letterature a cui è giusto rifarsi, quella greco-latina, quella che va dal Tre al Cinquecento e quella che va dalla metà del Settecento agli anni Trenta dell'Ottocento.²⁵ Proprio a queste tradizioni letterarie si rifanno le *Rime*: nello specifico, alla prima sono riferibili i componimenti I, VII, IX e XII dei canti, alla seconda il VI, VIII e il X dei sonetti, alla terza il VII sonetto – scrupolosità estrema del poeta, che in un perfetto atto di autoesegesi non esita, indice alla mano, a indicare attraverso quali autori e con quale intenzione deve esser letto.

Le *auctoritates* delle *Rime* sono i morti: Omero, Lucrezio, Virgilio, Orazio; Dante, «padre nostro», e i suoi «figliuoli» fino a Tasso; poi, Alfieri, Parini, Monti, Foscolo, Leopardi e Mamiani, l'unico in vita, eppure anche lui uno dei «vecchi», poiché superstite di un tempo trascorso che vive in una Italia che non gli somiglia.²⁶ In questo dialogo reverenziale «co' vecchi»²⁷ è il cuore della poetica carducciana e la ragione della sua inattualità. E proprio l'inattualità è la virtù che distingue le *Rime* dalla pessima poesia degli "odiernissimi" e che gli attirerà le critiche o, più probabilmente, l'indifferenza dei lettori: «Del tornar mio a' vecchi so che non avrò merito: anzi ne sono a pericolo di tirarmi addosso le risa grandi del pubblico».²⁸

Intensi accenti polemici accompagnano le riflessioni sul ruolo del poeta nella società moderna, sul suo compito, oltre che artistico, morale e politico, sul rapporto conflittuale che ha col pubblico. Mai il pubblico, denuncia Carducci, ha apprezzato le opere di valore; per questo, non si cruccia della cattiva accoglienza che senz'altro riserverà alle sue

²⁴ Ivi, p. 204.

²⁵ Ivi, p. 206.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

Rime: la ricezione contrastata che ha segnato i maggiori e le loro opere – Dante meno amato di Achillini e Marino; Varano e Gozzi meno letti di Frugoni; Chiari meno amato di Goldoni – dimostra, appunto, che il gusto dei più è corrotto e deviato.

Tempi avversi e pubblico ignorante: eppure Carducci ha pubblicato le *Rime*. Di questo atto, che parrebbe illogico e sconsiderato, dà ragione nelle conclusioni. Ebbene, ha scritto e dato alle stampe i propri versi per contrastare un'epoca in dominio delle «anime banchiere» e degli uomini «meccanici»;²⁹ poi, inseguendo i propri fantasmi, ha soddisfatto il proprio bisogno di bellezza. La ricerca del bello lo conforta, così come gli è necessario reagire all'assedio del brutto e assalire chi non è capace di riconoscerlo e ostacolarlo. L'estetismo e l'impegno, l'evasione e lo sfogo sdegnato: queste sono le ragioni delle *Rime* e della loro pubblicazione.

La parte conclusiva della prefazione è segnata da un'accurata esortazione:

Oh, lasciate a questa gioventù che si consuma inerte fra i disinganni l'immaginare: lasciatela gemere e adirarsi libera da' vostri gusti: lasciatemi vivere co' morti, co' padri miei antichi. Significare il contrasto dell'ideale della vita intellettuale col vero della vita sociale; a conforto dei mali e delle deformità di questa, dar persona ad alcuna idea bella serena che l'anima scuota senza irritarla; trovar qualche armonia d'immagini piacevoli e di affetti gentili a dilettere e intenerire i petti senza ammolirli; dar forma artistica a quanti sono affetti propriamente umani capaci di arte buona; col robusto fervore dell'eloquio antico, con la rappresentazione di più generosi richiamare a dignità di pensieri di costumi di voglie le nobili menti italiane; tenere viva in me e negli altri la religione santissima della civiltà nazionale; questi sarebbero i fini ch'io proporrei alla mia facoltà poetica, dove io pure ne avessi e dove io fossi tale da propormi fini.³⁰

La prosa si conclude con due citazioni, una in latino da una lettera dell'umanista fiammingo Giusto Lipsio e una in greco dall'*Edipo a Colono* di Sofocle; entrambe sono finalizzate a rimarcare quanto Carducci ha già detto, aggiungendo alla sua, a mo' di riprova, due voci d'assoluta autorevolezza – due voci dei «morti», dei «padri *suoi* antichi»: la prima, lamenta la corruzione della gioventù, la seconda ribadisce la sincerità dell'autore. Le inframezza una nuova allocuzione, che è appello e ringraziamento assieme, ai «cari e onorevoli amici»,³¹ e così il cer-

²⁹ Ivi, p. 208.

³⁰ Ivi, p. 209.

³¹ Ivi, p. 211.

chio si chiude: gli assiomi del classicismo che informa le *Rime*, raccolta corale e culmine della militanza dei Pedanti, sono stati esplicitati da una prefazione stilisticamente ben sorvegliata, che della raccolta costituisce l'accorato manifesto.

2.2. Delle raccolte e delle serie poetiche che Carducci aveva messo assieme nei primi anni Cinquanta, due, *La Voce de l'anima* e *Memorie e versi*, erano precedute da una prefazione in prosa. In entrambi i casi il giovane poeta aveva scelto la forma della lettera dedicatoria a un amico: Ferdinando Travaglini per *La Voce de l'anima* ed Enrico Nencioni per *Memorie e versi*.

2.2.1. *La Voce de l'anima* è una raccolta corposa ed eterogenea, dall'evidente ambizione archivistica: nelle sue 121 pagine Carducci concentra, riordinandole, le poesie che aveva composto negli anni della adolescenza, grossomodo tra il 1850 e il 1852.³² L'attacco della lettera dedicatoria che le precede è solenne e segnato da effluvi romantici:

Sovente volte addiviene che tal mi tormenti una cupa rabbia da trarmi a disperare di tutto, a maledire li uomini ed a schernire tutte le cose più sante onde veramente lo uomo sino ad Angiolo si leva: ed allora poco manca che l'anima chiusa a tutti pensieri gentili non mormori in se stessa quell'orrendo blasfema di che il buon Plutarco vorria lavar co 'l silenzio la memoria di Bruto. Ma più spesso, e a Dio ne do grazie di tutto cuore, mi sento dolcemente rider ne l'anima una soave malinconia che mi tinge in rosa questa mia solitudine e i miei tanto caramente dilette fantasmi.³³

Il giovane poeta ha così tratteggiato le due opposte tensioni che si contendono la sua anima: da un lato, la «cupa rabbia» che lo spinge alla disperazione, alla misantropia, al disprezzo di tutto e tutti fino all'«orrendo blasfema» del suicidio, alluso con una lunga perifrasi tutt'altro che oscura; dall'altro, la «soave malinconia» che ne allevia la solitudine e ne ammansisce i fantasmi. Queste due diverse «tempeste» hanno alimentato la sua ispirazione: è così che sono nati i suoi

³² Questo è l'arco cronologico individuato dalle poesie superstiti: la raccolta, infatti, non ci è giunta nella sua interezza. Conosciamo, però, il numero di pagine di cui si componeva, poiché lo indica Carducci sull'autografo della poesia di chiusura, *La preghiera di una fanciulla. Idillio* (CC, cart. I, 1, 54). Rimando a CHIARA TOGNARELLI, *I "puerilia" di Carducci e le loro raccolte*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", 19.2 (2016), pp. 155-82: 172.

³³ L'autografo della lettera è contenuto a CC nel cart. LXIII, 1, CXXXVII. La parte iniziale è riprodotta in L I, pp. 13-14, nella sua interezza in TORQUATO BARBIERI, *Restauro di tre lettere carducciane*, in "L'Archiginnasio", 53-54 (1958-59), pp. 361-73: 362-65. Qui e oltre cito dall'autografo.

versi, in buona parte imperfetti, scritti «senza studio di diligenza e di arte» e consegnati all'«eterno sepolcro de i poetici sogni *suo*i» – una posa, questa, intensamente sentimentale e ortisiana, ma subito abbattuta dalla più concreta e domestica immagine della «cassetta de 'l mio tavolino», spia del registro comico che, da questo punto in avanti, dilaga. Questi componimenti – prosegue il poeta – erano rimasti ben sigillati nel cassetto fino a quando padre Geremia Barsottini non gli aveva commissionato la stesura di una poesia: da lì, l'idea di frugare fra «l'ossa ne 'l sonno de 'l Signor sepulte»³⁴ in cerca di qualche spunto, e la conseguente “resurrezione”, previo esorcismo – sono immagini carducciane –, di un paio di sonetti. Il processo di revisione dei sonetti è descritto in questi termini:

come Cristo ne 'l Sepolcro di Lazzaro, lo abbaruffato mio capo ne la cassetta temerariamente cacciai gridando con profonda una voce «Figliuoli Sonetti, venite fuora». A questo mio grido tenne dietro una picciolina e sonnacchiosa voce: «Chi è che ci rompe le tasche?». «Non abbiate paura: io, 'l vostro babbo». E tali parole facendo amorosamente me li raccolsi in braccio; li ripulii, li rimessi in buono arnese, li storpi raddrizzai: e come mamma amante mostra a i circostanti il figliolino pur mo' nato, e ne chiede parere, tale io pure a te, Ferdinando, mandai quella cara mia primizia.

Aveva quindi inviato a Travaglini i sonetti “risorti” e ne aveva ricevuto in cambio un caloroso invito a tirarne fuori altri. Si era, così, lasciato convincere a rimetter mano a tutti i suoi «figliuoli» dimenticati in quel cassetto con ogni evidenza sovraffollato:

Ferdinando carissimo, non lo avessi mai fatto! che eccoti sbucar su una truppa di monelli, e aborti e storpi e guerci e gonfi d'Idropisia e gialli di Etisia Petrarchista e furiosi di Monomania Burgeriana in somma impestati di tutti i mali che Monna Pandora rovesciò da la sua pignatta; e chi correrme a dosso, e chi chiedermi lo togliessi in collo, e chi gli rimettessi in assetto i capelli, e chi gli comprassi un vestitino nuovo. Avea voglia il povero Carducci di sgranare perdii: era come dar de le pugna ne le bozze di Palazzo Pitti.

Dopo averli passati tutti in rassegna, ne aveva distrutti molti, ritenendoli indecenti e irrecuperabili; ai salvati aveva riservato un'accurata revisione, li aveva poi raccolti in quel «libro de Nati Morti» intitolato

³⁴ Carducci cita, modificandolo, un verso di *In morte Ugo Bassville* di Vincenzo Monti: «gli occhi nel sonno del Signor sepulti» (IV, v. 255).

La Voce de l'anima e li affidava, ora, alle cure di Travaglini, raccomandandogli di «sorbarli» ad ogni loro intemperanza. Istruito l'amico su come rispondere a chi avesse riservato loro lodi o critiche, Carducci cita Orazio e Marziale per esprimere la propria opinione su quei versi:

Accogli in lieta fronte – haec disjecti membra poetae: e se disadorne, le compatisci; perciò che in questi versi sia, a mia sentenza, quello che diceva Marziale de li Epigrammi suoi: «Sunt bona, sunt mediocria, sunt mala plura». Se non ti fosse a grado, come a me pure non è, questo genere di poesia, abbi credenza che...

Nell'approssimarsi al congedo, la scrittura si fa corsiva e scomposta: i puntini di sospensione lasciano incompiuta l'ultima frase. Rimane così incompleta la prefazione e di conseguenza la silloge che doveva raccogliere i redivivi *puerilia* carducciani.

La lettera prefatoria a *La Voce de l'anima* è difficilmente classificabile: non è un manifesto di poetica, perché non ne ha i presupposti, il taglio e gli obiettivi, in ragione anche della volubilità di quella musa puerile; non è una prosa apologetica, della quale non ha né l'agonismo, né la *vis* polemica; non è una confessione, di cui le mancano sincerità, intimità, soggettivismo. Si è tentati di definirla una pagina d'arte e d'invenzione, traboccante com'è di fantasie e trovate retoriche: le poesie e la loro storia sono quasi il pretesto per un appagante *divertissement*. Lo stile, che inizialmente è alto e stentoreo e sembra annunciare una prosa solenne, presto rovina nel comico: il lessico colorito e di sapore vernacolare, l'abbondanza di diminutivi, la presenza di dialoghi, il ricorso alla prosopopea, le metafore prolungate o iterate, il gusto, qui certo non sottile, per la dissacrazione e la blasfemia, sono le componenti della parte centrale della lettera; in chiusura, quest'onda rappresentativa si ritrae e lo stile scherzoso lentamente si esaurisce. La citazione di Orazio e quella di Marziale che seguono non fanno tuttavia dimenticare l'epopea giocosa – ora blasfema, se del poeta «nuovo Cristo» e dei suoi componimenti morti e resuscitati come Lazzaro, ora scherzosa e domestica, se del poeta «babbo» e della sua numerosa prole deforme e briconca, le poesie –³⁵ messa in scena poco prima.

2.2.2. Nella primavera del 1853, a poco meno di un anno di distan-

³⁵ La vena burlesca che contrassegna la lettera dedicatoria della *Voce de l'anima* non è un *bapax* nel *corpus* prosastico privato e pubblico del giovane Carducci, ma un tratto diffuso, soprattutto nelle sue lettere. Ha ben descritto questo registro scherzoso R. BRUSCAGLI, *Carducci nelle lettere. Il personaggio e il prosatore*, Bologna, Patron, 1972, pp. 38-56.

za dalla *Voce de l'anima*, Carducci assembla una raccolta di versi nuova, dalla fisionomia inedita: sei poesie, ciascuna a suo modo esemplare; un apparato di autocommenti e memorie che si fa più corposo testo dopo testo; un tono, nel complesso e fin dalla breve lettera che le fa da prefazione, riflessivo, misurato, composto:

A te, amico della mia adolescenza,³⁶ i versi della mia adolescenza scritti e senza e con pretenzione ma sempre con il cuore. E come i miei studi così i miei versi. Tu ridevi meco quando mi vedevi ora tutto intento ed ammirato su l'andar vario grave maestoso di Orazio e dei Latini, e poi da questa quiete vitale rialzarmi nel tumulto selvaggio ed efficace di Ossian e delle ballate settentrionali; or tutto rapito nei trecentisti e seguirne col cuore più che con la mente ogni frase, e in ogni frase scolpire un arcano di affetto, e quindi da questo semplice e fecondo studio ribattermi nel caldissimo e sovente sterile dei moderni; ed ora in Petrarca ed ora in Anacreonte; ed ora in Dante ed ora nel Tasso; e in Alfieri e in Schiller, e in Giusti e in Prati, e in Pellico e in Leopardi. E da vero che egli è un bel mostro drammatico questo traduttore or di Saffo or di Orazio or di un epigramma latino or di una ballata tedesca or di una greca; questo estensore di critiche e di discorsi mezzo filosofici mezzo poetici sulla letteratura moderna e su l'Italia; questo verseggiatore e di odi oraziane e di sonetti petrarcheschi e di scherzi anacreontici e di sentimenti prateschi e di satire a la Giusti e di fraseologie a la Foscolo e di cupaggini leopardiane. Ahi!

... rudis indigestaque moles:

...

Non bene Junctarum semina discordia rerum

... nulli sua forma manebat:

Frigida pugnabant calidis, humentia siccis:

Mollia cum duris, sine pondere habentia pondus.

E come de' miei studi così dei miei versi e più de' miei affetti. Lo ripeto, perché tu di per te scorga questo nesso in leggendo. E sappi che queste ciance io l'ho raccolte in una per ricordo degli anni più belli: leggi il titolo e le varie epigrafi che vi ho inserito e intenderai. Or questa mia prima carriera è chiusa con l'anno diciottesimo. Un'altra mi alletta magnificamente. Io mi sento in lena; l'anima mia sfavilla nella prova: ma la via è lunga e aspra. Iddio mi aiuti e la memoria d'Italia. A dio.³⁷

³⁶ Enrico Nencioni, scelto poiché complice empatico di un'adolescenza consumata tra studi letterari e furori poetici.

³⁷ La raccolta è conservata a CC, cart. I, 1, 16. Sulla camicia che ne racchiude gli autografi Carducci ha segnato le indicazioni necessarie al suo inquadramento: «Firenze-Celle, 1850-1853. Queste pagine sono scritte di mano di mio fratello Dante». L'epistola è datata «Celle, aprile 1853» ed è riprodotta in *L I*, pp. 44-45.

È una scrittura sorvegliata, che non conosce cadute comiche, che tiene dall'inizio alla fine – salvo, forse, per quel domestico «ciance» – la nota della solennità. Lo stile, ricercato e a tratti declamatorio, mostra più di qualche cedimento al patetismo, qui specchio del compiacimento di sé. Emerge già una precisa intenzione autobiografica, segno, anche, di una precoce coscienza critica: il passare in rassegna i molti amori letterari della propria gioventù è, per Carducci, un modo per scrivere la storia della propria formazione a un tempo poetica e spirituale, senza celarne gli inciampi, ma comunque leggendoli in una luce non del tutto negativa. Da infatuazioni così numerose era scaturito un bisogno frenetico di imitazione, un bisogno che aveva dato risultati diseguali: la citazione dalle *Metamorfosi* di Ovidio nobilita quell'eclettismo puerile e quelle «ciance», come poi bonariamente, quasi a voler attenuare il sussiego fino a quel punto tenuto, Carducci le definisce. In chiusura, dopo le istruzioni di lettura date al dedicatario («leggi il titolo e le varie epigrafi che vi ho inserito e intenderai»), arriva la cesura: la prima carriera poetica è conclusa, un'altra si apre. Lontanissima dalla chiassosa marmaglia della *Voce de l'anima*, *Memorie e versi* dà testimonianza delle buone intenzioni, e dei non sempre buoni risultati, della prima; ma ha anche la valenza del libro-spartiacque, utile a congedarsi da un tempo e da una poesia ormai superati: condizione necessaria, questa, per intraprendere un nuovo percorso, per inaugurare una nuova stagione di studi, di versi, di affetti.

3. Scrivere di sé e della propria poesia in prosa, «su la soglia» delle proprie raccolte, era stata per Carducci un'esigenza precoce: ben prima del 1871, e a più riprese, si era cimentato nella stesura di prefazioni, calibrandole di volta in volta sulla fisionomia delle proprie opere e realizzandole con mezzi e intenti differenti. Ciò non significa che le riflessioni che propone nel primo paragrafo di *Al lettore* siano una vuota mossa d'avvio. Ne dimostrano, anzi, la sincerità le lettere che Carducci e Barbèra si erano scambiati un anno e mezzo prima dell'uscita delle *Poesie*, quando insieme ne decisero l'aspetto.³⁸

In una lettera datata 29 luglio 1869, dopo aver trattato dei libri ai

³⁸ A CC (Carteggi. Corrispondenti, cart. VIII, 10) sono conservate le lettere di Barbèra al poeta: l'arco cronologico in cui sono comprese va dal 1858 al 1878. Fatta eccezione per i pochi stralci contenuti in *Lettere di Gaspero Barbèra tipografo editore (1841-1879)*, pubblicate dai figli e con introduzione di Alessandro D'Ancona, Firenze, Barbèra, 1914, e in MARIA GIOIA TAVONI, *Carducci e Barbèra fra lettere edite e inedite*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*. Atti del Convegno internazionale (Bologna, 23-26 maggio 2007), a cura di Emilio Pasquini e Vittorio Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 281-92, si tratta di materiali inediti.

quali stava lavorando, Carducci annuncia a Barbèra di voler raccogliere in volume i propri epodi:

A nuovo anno voglio pubblicare raccolti insieme i miei versi politici e sociali (scritti dal 1860 in poi) sotto il nome di *Decennalia*. Non oso offrirli a lei, perché son tutti d'opposizione, e parecchi in religione e in filosofia politica radicalissimi. Ma La prego a non aversi per male se cerco un editore, che probabilmente non troverò; tanta fortuna ho io; o lo troverò tale, che a me non tornerà il conto di accettare. E finirò con lo stamparli a mie spese, come il *Levia Gravia*, rimettendoci trecento lire, e non esser curato da nessuno.³⁹

Forse Carducci vuole solo informare Barbèra del progetto, perché non venga a saperlo da altri o a cose fatte; forse sta tentando di sondare l'interesse dell'editore, proponendogli indirettamente la stampa di quel volume così lontano dalle convinzioni del moderato Barbèra e del tutto estraneo al sentire politico della "malvona" Toscana.⁴⁰ Quale che fosse la sua reale intenzione, la risposta di Barbèra non arriva. Arriva, invece, dopo la metà di settembre la lettera di uno dei suoi più stretti collaboratori, il tipografo Ferdinando Serafini:

Egregio Sig. Professore,

Le mandai ieri l'altro una cinquantina di pagine del Cerretti e domani le manderò le rimanenti. È necessario che Ella nella più prossima spedizione di stampa non si dimentichi di rinviarmi l'indice del volumetto rimasto in sue mani, altrimenti io non posso continuare la composizione, non avendo pensato a cavare una copia dell'indice stesso.⁴¹

Io ho un colloquio da raccontarle; colloquio confidenziale, ma che non ho scrupolo di riferirle, e perché in sé stesso innocente, e perché sono persuaso che Ella ne userà con discretezza. D'altra parte mi pare cosa molto importante per Lei; e il desiderio di renderle servizio mi spinge. Il Sig. Barbèra dopo il suo ritorno mi tenne parola di Lei e di una lettera ch'Ella gli scrisse nella quale si esprimeva il desiderio di riunire in un volume le sue Poesie, e diceva che le avrebbe offerte al Barbèra me-

³⁹ L VI, p. 95.

⁴⁰ «Se io non ripensassi che in Livorno e in Toscana – aveva scritto qualche giorno prima a Chiarini – cresce troppo vigorosa la malva, proporrei al Vigo la stampa delle mie poesie dall'ode *Sicilia e la Rivoluzione* fino alle ultimissime, col titolo di *Decennalia*: ma mi confermo a credere che la non sia roba per la Toscana» (20 luglio 1869, L VI, p. 89). Ancora, il 7 giugno dell'anno successivo, a Chiarini: «in Toscana i paolotti sono insetti mostruosi. Fossi in un altro paese sarebbe un altro par di maniche! Ma in Toscana, no. Con tutto il suo Governo di Pietro Leopoldo anzi a punto per quello, è il paese più pettegolo e ignorantello e intollerante ch'io conosca» (ivi, p. 207).

⁴¹ Carducci stava lavorando al volume di *Lirici del secolo XVIII*, che sarebbe poi uscito nella «Collezione Diamante» nel 1871 (su Luigi Cerretti le pp. 91-207).

desimo, se non La ritenessero certe ragioni accennate da Lei nella lettera stessa. Mi diceva egli che si trovava imbarazzato per una proposta fatta tra il sì e il no, e che non sapeva qual via tenere in una risposta da farle. Ma la conclusione finale fu questa: Che egli non sarebbe alieno dal fare un volume delle sue Poesie, quando gliene venisse da Lei una proposta esplicita. Soltanto alcuni ostacoli gli si presentavano e lo tenevano perplesso, quantunque egli credesse che non dovrebbero offrire difficoltà insormontabili: e sarebbero questi:

- 1° Il tempo. Non vorrebbe vincolarsi per l'anno corrente, avendo molti impegni.
- 2° Vorrebbe essere sicuro che l'edizione di Pistoia fosse venuta esaurita.
- 3° Alcune innovazioni tipografiche nell'edizione di Pistoia⁴² gli paiono troppo spinte, e adatte più ad infrascare che ad aiutare ed invogliare il lettore; come per es. i titoli e argomenti dei componimenti confinati infondo all'indice.
- 4° Vuole assolutamente allontanato dai componimenti ogni minimo che di allusioni personali. (Vedi Fanfani ecc.)
- 5° Altra condizione essenzialissima sarebbe di porre il suo nome in fronte al volume, non credendo egli sull'efficacia dei pseudonimi.
- 6° Quanto alla manifestazione delle sue opinioni politiche, letterarie, filosofiche, libertà assoluta: ha Ella ora mai tal nome da tutelare da sé stessa la propria riputazione.

Altre cosette ancora avrebbe in mente di proporle pel bene, secondo che egli creda, del volume una volta che venissero a stringere qualche cosa in proposito. In somma, intenzione sua sarebbe di fare non un volume che avesse aria di pubblicazione privata e meramente bibliografica, ma un libro che potesse rimanere come uno dei segni della letteratura del tempo.

Di tutto ciò abbiamo discorso per lunghi giorni, e come ho detto sopra, glie ne ho fatto questa narrazione per sua norma, servendosene però in modo come se da me Lei non abbia saputo nulla. Se poi io ne trattenerli così a lungo mi fossi ingannato, vorrà perdonarmene in grazia della buona volontà.

Con affetto sincero

Devotissimo Suo
F. Serafini

⁴² Allude ai *Levia Gravia di Enotrio Romano*, Pistoia, Niccolai e Quarteroni, 1868. Ne ricostruisce le vicende editoriali BARBARA GIULIATTINI, *I "Levia Gravia", un lungo lavoro dai manoscritti alle stampe*, in *Carducci filologo e la filologia su Carducci*. Atti del Convegno di Milano (Università Cattolica del Sacro Cuore, 6-7 novembre 2007), a cura di Michele Colombo, Modena, Mucchi, 2009, pp. 73-81; per le cure della stessa Giuliattini è uscito (nella nuova *Edizione Nazionale delle Opere*) G. CARDUCCI, *Levia Gravia*, Modena, Mucchi, 2006.

Lì 17 Sett. 1869

P.S. Il Sig. Barbèra ha avuto dal Monti di Roma l'apologia che egli ha scritto su Vincenzo Monti. Sta ora leggendola e sente il bisogno di farla leggere anche a Lei, previo però il consenso del Monti stesso.⁴³

È una lettera confidenziale, se si presta fede a Serafini: Barbèra ne era all'oscuro, e all'oscuro doveva rimanerne. Da quanto il tipografo scrive, l'editore aveva le idee molto chiare sull'aspetto da dare al libro: doveva discostarsi il più possibile dai *Levia Gravia*, usciti poco più di un anno prima, nel giugno del 1868. Dei *Levia Gravia*, Barbèra rifiuta il sistema tipografico, l'uso dell'indice e la disposizione dei materiali; non solo: preferisce il nome allo pseudonimo dell'autore – Enotrio Romano campeggiava, invece, sul frontespizio dei *Levia Gravia* –, e vuole i componimenti privi di allusioni a persone riconoscibili – il riferimento a Pietro Fanfani rimanda all'«acerbezza giambica» di alcuni dei versi del prologo ai *Levia Gravia*, «Ah per te Orazio predica al vento» (o «*Al libro* [1866]»), come è indicato nell'indice).⁴⁴ Per il resto, nessun vincolo: Barbèra conosce le idee di Carducci e, sebbene già in passato, in più modi, avesse tentato di raffrenarle – e ancora avrebbe cercato di farlo, senza successo –⁴⁵ accetta, ora, di pubblicare i versi che ne erano intrisi.

Seguendo il suggerimento di Serafini, il 21 settembre Carducci si risolve a scrivere a Barbèra. Dopo aver trattato di varie questioni e progetti editoriali avviati e da avviare, chiede con chiarezza all'editore se e, nel caso, a quali patti pubblicherebbe i *Decennalia*, seguiti – è un dettaglio non irrilevante né marginale – dai *Levia Gravia*:

A anno nuovo voglio a ogni modo pubblicare insieme raccolti i *Decennalia*, le poesie cioè da me scritte fra il 1860 e il '70. Si potrebbero aggiungere loro, ma dietro e non avanti, i *Levia Gravia* novamente ordinati e con qualche giunta. Dei *Levia Gravia* le non molte copie che rimangono sono in casa mia, eccetto tre o quattro che ha il Paggi e che

⁴³ CC, cart. CIII, 90, 29516.

⁴⁴ ENOTRIO ROMANO, *Levia Gravia*, pp. 211-12.

⁴⁵ Un solo esempio: l'appello accorato di Barbèra a Carducci affinché lasci la politica attiva e pensi piuttosto ad accettare l'incarico di direttore in un suo giornale letterario di prossima pubblicazione: «spero ch'ella troverà modo di porre il suo animo in calma rivolgendo le sue cure ai tre figliuoli e ai suoi studii. La politica militante non è per Lei: ella ha altri officii nobilissimi da esercitare: lasci le lotte politiche a chi non ha avuto il dono di una bella intelligenza da esercitare a beneficio dei proprii concittadini, ed allora il suo animo avrà meno occasioni di turbarsi» (CC, cart. VIII, 10, 1896). Era il 4 febbraio 1870: con questi consigli e questa proposta (che non avrebbe avuto esito) Barbèra rispondeva a Carducci, che nella sua precedente lo aveva informato della morte della propria madre, Ildegonda Celli (*L VI*, pp. 160-62).

farò riscuotere alla fin d'anno, e due o tre altre a Lucca. Vuol prender Lei tutta quest'ira di Dio? E per isgravio di averla maturata entro i miei visceri che patti mi farebbe?⁴⁶

Carducci non fa parola delle indicazioni ricevute dal Serafini, ma le sfrutta, trovando il modo di rispondere ad alcune delle perplessità di Barbèra. La settimana successiva l'editore gli risponde che le sue idee sono né più né meno quelle che già gli aveva esposto il tipografo: «Ora eccomi a Lei. Quanto alla ristampa delle sue Poesie, in una lettera che Serafini le scrisse, mentre io era occupatissimo in alcune faccende diverse dal mio solito, le manifestò le mie idee».⁴⁷ Era dunque venuta meno la discrezione tanto richiesta dal tipografo, ma certo non a causa di Carducci. Si gioca, pertanto, a carte scoperte. Il 1° ottobre Carducci risponde, ora punto per punto, ai problemi elencati da Serafini:

Caro Barbèra,

Per le mie rime, La lascio padrone di condurre la parte tipografica a suo modo: è troppo giusto. Lascio da parte la prefazione in versi, galera di Fucci filologo: convengo anch'io che un viso di galeotto non è la cosa più gradita in una casa per bene. Quanto al mio nome di guerra, faccia quel che La vuole: ma badi che ormai Enotrio Romano è più conosciuto e simpatico del nome di battesimo. Il nome, sotto il quale un autore ha fatto i suoi primi colpi felici, è quel che rimane. Ma queste a ogni modo son piccole cose. Faccia quel che vuole. Io comincerò la stampa a anno nuovo.⁴⁸

Un paio di giorni più tardi, Carducci informa Chiarini delle richieste di Barbèra e delle concessioni che intendeva fare al gusto e alla sensibilità dell'editore:

Sai che il Barbèra a nuovo anno stamperà in un volume tutte le mie rime, *Decennalia* e *Levia Gravia*? a un patto, non vuole la prefazione al libro come troppo personale, non vuole il mio sistema grafico (minuscole in cima al verso ecc.), vuole il mio nome di battesimo invece del bellissimo di Enotrio Romano.⁴⁹

Il prologo in versi ai *Levia Gravia* non può essere riutilizzato. È a questo punto che inizia a profilarsi il problema di come introdurre il lettore alla raccolta. A metà ottobre Barbèra torna sulle *Poesie* ed espone

⁴⁶ L VI, p. 105.

⁴⁷ Lettera del 28 settembre 1869 (CC, cart. VIII, 10, 1889).

⁴⁸ L VI, p. 106.

⁴⁹ Lettera del 3 ottobre 1869 (L VI, p. 111).

a Carducci la propria idea di massima:

Ad onta che abbia veramente 20 volumi tra mano da stampare farò sempre per lei solo una eccezione. Quindi se Ella o nel febbraio o nel marzo (mese in cui arriva una nuova fondita di carattere, perché ora ne sono scarso) mi manda raccolte tutte le sue Poesie, e le intitola

Versi
di
Giosuè Carducci
nuovamente raccolti e ordinati
con una Prefazione ec. ec.

io ne assumo la stampa nel formato dello Zanella e dell'Alardi. Ne faccio un'edizione a millecinquecento copie, e le do Lire cinquecento alla pubblicazione. Dico copie millecinquecento, da stamparsi in una volta o in due. E quando avrò esaurite queste 1500 copie, e che il libro sia sempre richiesto, rinnoverò la proposta; altrimenti Ella ritornerà libero delle sue Poesie.⁵⁰

Barbèra pensa a una prefazione in prosa: del resto – è lui stesso a suggerire il confronto –, è una soluzione simile a quella adottata per i *Canti* di Alardo Alardi e per i *Versi* di Giacomo Zanella, editi entrambi in anni recenti per la sua casa editrice.⁵¹ La risposta di Carducci a Barbèra arriva con una lettera del 24 ottobre, e non è di accondiscendenza:

Caro signor Barbèra,
Pei versi va bene tutto, eccetto della prefazione che a me non garba. Non garba, dico, che l'autore del libro di poesia si metta a dissertare in principio del suo metodo, del tecnicismo, dell'ispirazione, della scuola ecc. Veda: i poeti antichi e anche dei moderni i migliori non han fatto prefazioni: specialmente poi in fronte a un libro di poesie liriche la prefazione prosaica del lirico stesso stona. Darò delle cose inedite, riordinerò e raccoglierò meglio e correggerò il tutto: ma per la prefazione non me la sento: non saprei cosa mi dire. E badi: dell'Alardi e dello Zanella le cose veramente infelici e che indispongono un po' il lettore sono appunto le prefazioni: nel primo la vanità, nel secondo una tal meschinità e quasi pedanteria traspariscono a ogni linea. E forse quelle due brave persone son tutt'altro da quel che nelle prefazioni apparisco-

⁵⁰ Lettera del 15 ottobre 1869 (CC, cart. VIII, 10, 1890).

⁵¹ *Due pagine autobiografiche che possono servire di prefazione* introducono la raccolta ALEARDO ALEARDI, *Canti*, edizione notabilmente accresciuta, e rivista dall'autore, Firenze, Barbèra, 1864, pp. VII-XXIII, mentre è una più canonica lettera dedicatoria *A Fedele Lampertico* ad aprire GIACOMO ZANELLA, *Versi*, seconda edizione, Firenze, Barbèra, 1868, pp. V-XI.

no. Ma in somma il proemiare a se stessi, il presentarsi da se stessi al pubblico, *lo svelare i misteri di Cerere*, ha nociuto loro. Del resto, accetto tutte le condizioni che Ella mi propone.⁵²

Questa lettera è il brogliaccio del primo paragrafo della prefazione *Al lettore*: le idee qui espresse sarebbero poi passate, in parte edulcorate e in parte censurate – scompaiono, ad esempio, i nomi di Aleardi e Zannella –, nella prefazione delle *Poesie*, secondo un processo trasfusionale tutt'altro che insolito per Carducci – sono ricorrenti, infatti, gli scambi fra la scrittura epistolare e le prose pubbliche, come se la lettera costituisse il laboratorio nel quale tentare e mettere a punto le componenti di ogni altro tipo di prosa, in particolare quelle polemiche e quelle d'invenzione.

Barbèra si dimostra comprensivo e accomodante. Già il 26 risponde a Carducci precisando la propria richiesta e dimostrandosi attento alla sensibilità del poeta:

Caro Carducci.

Rispondo subito alla sua del 24. Non si dia verun pensiero per la Pref.^{ne} da me annunciata alla nuova raccolta delle sue Poesie. Io ho accennato a codesto senza mettervi grande importanza, e lei sa che non è mio abito entrare nelle convenienze dei letterati. Pure una pagina per dare ragione di questa nuova raccolta pareva a me facesse comodo a lei e piacere ai lettori: non fosse altro dire che «Invitato da me a raccogliere tutte le sue Poesie ec. ec.». Ma Ella farà il piacer suo, ed io ne sarò contentissimo.⁵³

Basta per ammansire Carducci, che accetta soddisfatto: «Nel senso ch'Ella mi dice – scrive il 28 ottobre – si può fare anche una prefazione, o meglio un elegante avviso ai lettori. Sta bene».⁵⁴

Questi, gli accordi che poeta ed editore stipulano negli ultimi giorni dell'ottobre del 1869. La prefazione, che poi sarebbe stata scritta nelle prime settimane del 1871,⁵⁵ avrebbe avuto una fisionomia del tutto diversa: nei voti e nei patti, «un elegante avviso ai lettori»; di fatto, un'autobiografia poetica a tutto tondo, umorale, debordante, pronta a deflagrare in attacchi polemici contro gli avversari, segnata dall'alternarsi di prepotenti slanci politici, improvvise ricadute memo-

⁵² L VI, pp. 112-13.

⁵³ CC, cart. VIII, 10, 1891.

⁵⁴ L VI, p. 116.

⁵⁵ «Finisco stamane una prefazioncella alle *Poesie*» (14 febbraio 1871, a Chiarini, L VI, p. 300). Nel volume, la prefazione avrebbe poi recato la data «19 febbraio 1871» (*Al lettore*, p. XXIII).

riali e impennate liriche: una prosa che, guardando a quanto aveva pubblicato Carducci fino ad allora, costituiva un *unicum*, un punto d'arrivo; una prefazione che, guardando al futuro, sarebbe diventata un punto di ripartenza, costituendo il modello per altre prefazioni carduciane: quelle che il Vate avrebbe scritto tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta per le edizioni che voleva definitive di *Juvenilia*, *Levia Gravia* e *Giambi ed epodi* – non a caso, le tre raccolte di cui le *Poesie* del 1871 costituivano la prima sede.

4. Non è possibile comprendere a pieno la prefazione *Al lettore* se non si considerano le caratteristiche delle *Poesie* e il contesto in cui si formarono. Arrivata alla stampa dopo anni faticosi, questa raccolta rappresentava per Carducci un bilancio urgente, non procrastinabile. Nel gennaio del 1871 il poeta aveva scritto per l'ennesima volta a Barbèra per sollecitarne l'uscita: erano trascorsi mesi da quando avevano preso i primi accordi, ma il poeta aveva il sospetto che l'editore volesse ancora temporeggiare. Era così: Barbèra lo faceva scientemente, per pungolare Carducci, a suo giudizio renitente a concludere i lavori per la «Diamante» già ben avviati; lo irritava che il commento alle rime del Petrarca si stesse arenando e, più ancora, che la stesura della prefazione ai *Lirici del secolo XVIII* – un volume quasi compiuto, che voleva mettere in commercio quanto prima – procedesse a singhiozzo, assumendo dimensioni abnormi senza approdare a una fine: tenere Carducci sulla graticola rimandando l'uscita delle *Poesie* era, allora, un mezzo per obbligarlo a concluderla. Di questa strategia non faceva mistero: nelle sue lettere al poeta, legava in modo esplicito la vicenda editoriale dei *Lirici* a quella delle *Poesie*; se la prima era estenuante per lentezza e terribilmente sofferta, così doveva essere anche la seconda. A Carducci, già nell'aprile del 1870, spiegava senza giri di parole:

Ella mi chiede quando metterò mano alla stampa delle sue Poesie: io rispondo che appena ricevute le bozze corrette della prefazione alle *Liriche* Ella può mandarmi l'originale dei suoi Versi, e immediatamente comincerò la composizione ...⁵⁶

Il mese successivo continuava a prendere tempo: «Mandi quando vuole la raccolta delle sue Poesie: vi metterò mano subito, ma non le pubblicherò prima del Novembre quando la gente che compra libri ritorna alle case d'inverno»;⁵⁷ ritrattava, più conciliante, una ventina di

⁵⁶ Lettera del 9 aprile 1870, CC, cart. VIII, 10, 1898.

⁵⁷ Lettera del 6 giugno 1870, CC, cart. VIII, 10, 1899.

giorni dopo: «S'ella mi manda le sue Poesie potrei cominciarne la stampa».⁵⁸ A seguire, silenzi, anche lunghi, e reciproche accuse, tutt'altro che velate, di disinteresse e inconcludenza. Nell'ottobre Barbèra ribadisce come intende comportarsi:

Io la prego di non lasciarmi più lungamente in tronco colla Prefazione ai Lirici; la qual cosa mi addolora, vedendo nello stesso tempo che Ella vuole che solleciti la stampa dei suoi Versi. Questo ben volentieri si fa; ma sarebbe pure equità che Ella mi liberasse il volume dei Lirici.⁵⁹

Quando Carducci, nei primi giorni del gennaio 1871, scrive a Barbèra per difendersi da nuove accuse di «indifferenza» e per rinfacciargli una certa correttezza alle proprie inadempienze,⁶⁰ l'editore sbotta:

Rispondo subito alla sua d'ieri. Io mi lagnavo della lentezza a compiere la Prefazione dei Lirici, e dell'abbandono del Petrarca. [...] Lasciando da parte per ora il Petrarca, non crede di avermi trascurato per la Prefazione dei Lirici? E quante volte le raccomandavo di non estendersi tanto nelle Prefazioni per non farmi dei volumi che all'occhio e alla mia borsa erano incresciosi? E se non le scrissi io della lunghezza della Prefazione dei Lirici, Serafini però gliene fece cenno. Io la feci pregare di voler fare un sunto di questa Prefazione, se ciò le fosse stato agevole. Non lo è: dunque se non lo è, tiriamo avanti. Ma almeno mi mandi la fine. Quanto alle sue Poesie, non è tanto grande la nostra lentezza, considerato che le si mandano tre stampe; ed ora ne deve avere nelle mani. Ma perché debbo io correre, posporre altri lavori, per affrettare le Poesie, mentre la Prefazione mi si fa sospirare? Dico il vero, e lo dico schietto: questa mi pare un'ingiustizia, che mi mortifica e mi addolora. Io comprendo e sento quanti affanni, quanti disturbi di mente rechi la perdita d'un figlio (son passato per cotesta via dolorosa), ma pure sembrami che poteva compiere la Prefazione e poi saettarmi con giustizia se io non facevo il voler suo

⁵⁸ Lettera del 27 giugno 1870, CC, cart. VIII, 10, 1900.

⁵⁹ Lettera del 12 ottobre 1870, CC, cart. VIII, 10, 1901.

⁶⁰ «Ma qui la colpa è tutta mia? Ella sa quanto io teneva a che il volume delle poesie uscisse presto: s'era detto che uscirebbe a giugno: poi si cominciò a stampare a luglio; c'era da pensare che uscisse alla fine dell'anno, la composizione era facile, io (fuori che nella disgrazia del mio povero bambinetto) rimandavo le stampe prontamente: siamo al nuovo anno, e manca tutt'ora assai» (7 gennaio 1871, *L VI*, pp. 283-84). Carducci proseguiva ricordando all'editore che un'uscita ritardata lo danneggiava, rendendo più improbabile una seconda edizione, dalla quale avrebbe avuto qualche guadagno, secondo gli accordi stipulati; aggiungeva di non poter lavorare al Petrarca, a causa dei pensieri che la mancata uscita delle *Poesie* gli dava; continuava rinfacciando a Barbèra la superficialità con la quale, a un passo dalla conclusione della prefazione ai *Lirici*, gli aveva chiesto di scorciarla: sul come alleggerirla, aveva scritto al Serafini, senza ricevere alcuna risposta, e senza ricevere neanche le stampe per la revisione. «E pure – chiudeva risentito – la colpa è mia» (ivi, p. 284).

sul volume delle Poesie. E non lo ritardai già per far ripicca. No davvero; no sul mio onore: ritardai perché ebbi lavori di commissione che mi danno pane, e questi da Editore mi danno fama. E con 100 lavoranti sulle spalle non posso pensar soltanto al bello; debbo anche pensare all'utile. Ma per viverla di cortesia prego Serafini di non perder un momento, e andar avanti; e in questo momento ricuso un volume per esser meno impiccato, e servir Lei per le Poesie.⁶¹

Per l'editore, non c'era lutto, non c'era depressione che giustificasse l'inerzia di Carducci. Ma per Carducci, ad essere in difetto, o almeno più in difetto, era Barbèra. L'uscita delle *Poesie* non poteva più tardare: il libro doveva chiudere una stagione poetica lunga vent'anni e così porre un sigillo su una vita che, morto il piccolo Dante, gli pareva del tutto inaridita, inutile, molesta: «non posso lavorare. Son malato; malato al tutto, e specialmente di testa. Non son più capace di nulla»; questo profondo malessere rendeva necessaria l'uscita immediata delle *Poesie*: «il volume delle poesie è il mio testamento – protestava il 22 gennaio, in risposta all'ultima, dura requisitoria dell'editore –. Riposo. Se non muoio, ad ogni modo sono un invalido». ⁶² Ancora qualche altro scambio epistolare, ancora pochi mesi di travaglio, e sia le *Poesie* che i *Lirici* sarebbero stati pubblicati: le *Poesie*, ad aprile, e i *Lirici* poco dopo.⁶³

Le *Poesie* uscirono a firma di Giosuè Carducci; sul frontespizio, sotto al nome, campeggiava fra parentesi lo pseudonimo sfidante di Enotrio Romano: una soluzione di compromesso fra la richiesta di Barbèra e le preferenze dell'autore. In apertura, Carducci presentava i suoi componimenti politici più recenti, i *Decennali*; in chiusura, nella sezione *Juvenilia*, riproponeva le *Rime* di San Miniato (1857); nel mezzo inseriva i *Levia Gravia*, che, usciti senza clamore e fuori tempo, in un 1868 già giambico, erano passati inosservati e puntavano, adesso, a una sorta di postumo riscatto.⁶⁴

Per fare ordine in questa produzione, Carducci ricorre a una com-

⁶¹ Barbèra a Carducci, 8 gennaio 1871, CC, cart. VIII, 10, 1902. Barbèra risponde alla succitata lettera del 7 gennaio 1871, ivi, pp. 283-85.

⁶² Ivi, p. 291. Sul ritardo di Barbèra e la rabbia di Carducci si veda la lettera del poeta a Chiarini del 14 febbraio 1871 (ivi, p. 300).

⁶³ I rapporti tra Barbèra e Carducci si sarebbero presto interrotti. Quanto ben ricostruito in MILVA MARIA CAPPELLINI - ALDO CECCONI - PAOLO FABRIZIO IACUZZI, *La rosa dei Barbèra. Editori a Firenze dal Risorgimento ai Codici di Leonardo*, a cura di Carla Ida Salviati, Firenze, Giunti, 2012, in particolare pp. 36-43, meriterebbe di essere arricchito con la voce di Barbèra e con quanto si può ricavare dal carteggio fra il poeta e l'editore.

⁶⁴ *Decennali* (1860-1870), *Levia Gravia* (1857-1870), *Juvenilia* (1850-1857): le scansioni cronologiche sono indicate come sottotitolo all'inizio delle sezioni. Dalla seconda edizione, l'ordine sarebbe stato *Juvenilia*, *Levia Gravia* e *Decennali* (non più *Decennali*).

plessa architettura di sezioni, libri, epigrafi; per ricavare un itinerario poetico e ideologico coerente e padroneggiarne il significato complessivo, scrive la prefazione *Al lettore*. Qui ripercorre la propria storia poetica scandendone i passaggi cruciali e individuandone la costante ideologica nella vocazione rivoluzionaria: tanto di opposizione erano stati i versi del suo esordio anacronisticamente classicista, le *Rime*, dirette «contro la beghineria non pur religiosa ma intellettuale del decennio innanzi al '60, contro quella nullaggine faccendiera [...], contro quella spolpata frollaggine rimessa in ghingheri liberali», quanto da «rompicolli» erano stati i versi che fin dal 1858 aveva indirizzato a Vittorio Emanuele per spronarlo a «farsi tribuno armato della rivoluzione italiana e sciogliere il voto nazionale in Roma»: versi, quelli, che gli avevano meritato il titolo di poeta cesareo, allineandolo suo malgrado – contro la sua stessa natura – alla maggioranza vincitrice.⁶⁵

Versi che ora, riordinando la propria opera, Carducci si rifiuta di ripubblicare:

Quei versi li ristamperei, se fossimo in repubblica: ora nol fo, per più ragioni degne; e anche perché sono de' miei peggiori: troppo rassomigliano alla rimeria politica di quei tempi; declamazioni consuetudinarie, fantasie per enumerazione, imagini a mo' di comparse d'un ballo allegorico, e sopravi una gran mano di biacca; come quelle rappresentazioni colorate di battaglie e di miracoli che si vendono su le fiere de' villaggi, dove tutte le figure stanno l'una dopo l'altra con le braccia levate e il mostaccino tondo e carminiato e grande sfoggio di rosso di turchino e di giallo negli abiti. E pure poco ci mancò che per qualche tempo non riuscissi in Toscana il poeta laureato dell'opinione pubblica divenuta poi unitaria. Quando ci ripenso, mi si accappona la pelle.⁶⁶

Le motivazioni che qui adduce sono di ordine stilistico; glissa sulle altre; suggerisce che non intende correre il rischio di essere nuovamente considerato un poeta organico al potere e alla maggioranza. La questione gli stava a cuore, tant'è che già era stata motivo di una polemica con Barbèra, che gli aveva chiesto di pubblicare nelle *Poesie* proprio questi componimenti filosabaudi.⁶⁷ La lettera di risposta con la quale Carducci aveva negato il proprio consenso costituisce l'incunabolo di questo passo – un passo difficile, edulcorato da una superfetazione di immagini che debordano in una similitudine, un passo che è un nodo problematico di questa confessione, tutta tesa a dimostrare l'inscalfibile

⁶⁵ *Al lettore*, pp. IX-X.

⁶⁶ *Ivi*, pp. X-XI.

⁶⁷ Barbèra a Carducci, 24 gennaio 1871 (CC, cart. VIII, 10, 1903).

coerenza ideologica dell'autore. Nella lettera all'editore, Carducci aveva affermato che gli era impossibile ripubblicare i suoi versi savoirdi perché sarebbe potuto sembrare che con essi volesse chiedere «indulgenza pei versi del '67 e del '70», cosa che non intendeva in alcun modo fare; del resto, se il volume, come Barbèra doveva avergli assicurato, era finito di comporre, non si potevano inserire la *Canzone al re* e *Alla Croce di Savoia*; «la prego a deporre il pensiero di questa cosa – intimava a Barbèra –; che è moralmente per me, materialmente pel libro, impossibile a fare»; aveva lasciato solo uno spiraglio: forse si sarebbe potuto ripubblicarli nella seconda edizione, in appendice, ma per la prima era fuori discussione, anche perché si trattava di componimenti privi di valore estetico – «artisticamente sono sciocchezze convenzionali»,⁶⁸ concludeva. La povertà dello stile, aspetto qui appena accennato, sarà invece centrale nella prefazione, dove crescerà a danno degli altri, certo politicamente più spinosi.

A Bologna si era poi sottratto a quel ruolo immergendosi nella filologia, nell'erudizione, nello studio – ricorda – del «movimento della rivoluzione nella storia e nella letteratura».⁶⁹ Così, durante il primo lustro degli anni Sessanta, in solitaria, aveva maturato chiare idee politiche; di pari passo la poesia, intrecciandosi agli studi ascetici, era scaturita in due filoni, contigui ma differenti: «lentamente», «nel suo procedimento interiore e dinanzi agli studi», nei *Levia Gravia*; «più rapidamente», «nella sua esteriore manifestazione dirimpetto alle questioni sociali ed ai fatti», nei *Decennali*.⁷⁰

Tutto, dunque, si teneva: al classicismo e ai «peccati di paganesimo» della giovinezza rispondevano l'inno *A Satana*, le meditazioni dei *Levia Gravia*, gli scoppi d'ira dei giambi più recenti; e se la necessità di fare opposizione era stata, in gioventù, un bisogno istintivo, accompagnato da «idee artistiche [...] confuse e monche», nei *Levia Gravia* e nei *Decennali* era divenuta «concetto, ragione, affermazione»,⁷¹ oltre che più precisa forma: decantata quella dei *Levia Gravia*, violenta quella dei *Decennali*.

È un percorso netto, privo di fratture, quello che Carducci traccia nella prefazione alle *Poesie*. Prefazione o, come Carducci suggerisce esordendo e afferma chiaramente in una delle ultime pagine, «confessioni»: confessioni che il poeta conclude ribadendo la propria indipendenza, ringraziando i suoi amici più cari e dedicando le *Poesie* «a tutti

⁶⁸ Carducci a Barbèra, 27 febbraio 1871 (*L VI*, pp. 303-304: 304).

⁶⁹ *Al lettore*, p. XII.

⁷⁰ *Ivi*, p. XV.

⁷¹ *Ivi*, pp. XII-XIII.

coloro il cui cuore e le cui mani si serbarono nell'ultimo decennio puri e incontaminati»: ⁷² a Giorgio Imbriani e agli altri garibaldini caduti a Digione. La *climax* patetica coincide con la beatificazione laica dei martiri in camicia rossa: la prefazione si chiude non con notazioni meta-poetiche o con dichiarazioni d'intenti futuri, bensì innalzandosi fino agli ideali politici di Enotrio Romano, dei quali il poeta ribadisce, commosso, la sacralità.

Le *Poesie*: un organismo che, stando alla successione delle parti che le compongono, sprofonda dal presente dei giambi agli albori della poesia carducciana; un *corpus* poetico vario e centrifugo, che fa convivere il giovane Pedante della plumbea Toscanina granducale con il professore satanico della Bologna a fatica italiana. A questo organismo composto da parti così diverse, a questa raccolta che Carducci ha assemblato per ricordarsi di sé e che esce proprio quando sta per deflagrare la sua identità pubblica e poetica, la prefazione cerca di dare coesione; a questi *testi* poetici, la prefazione dà dei *contesti*, delle ragioni letterarie, personali, storiche e politiche.

La prosa ha quindi l'utilità di rievocare il *cursus honorum* del Carducci poeta, dai suoi esordi a Enotrio Romano. La rievocazione procede con una eccezionale varietà di registri e di variazioni tonali. Ad innescarla, dopo il paragrafo iniziale di carattere "metaprefatorio", sono alcuni versi di Cino da Pistoia:

Ma io, per esempio, che cosa ho a dire di nuovo o d'importante?
 Dirò, per dire qualcosa, che non avrei mai creduto che
 il dolce paese
 Di Toscana gentile
 Dove 'l bel fior si vede d'ogni mese
 potesse produrre tante mele fracide quante dalle mani de' miei concittadini me ne piovvero a dosso nel 1857, quando pubblicai la prima volta quelle rime che, togliendo e aggiungendo poco, raccolgo ora novamente e da sé in fondo a questo volume sotto la intitolazione di *Juvenilia*.⁷³

⁷² A proposito di questa dedicatoria, Carducci afferma di averne ripresa e rielaborata una di Giovanni Fantoni; allude a quella delle *Odi oraziane*: «A coloro / il di cui cuore e le di cui mani / non si contaminarono / nell'ultimo decennio / del secolo XVIII / dedica / alcune odi / Labindo» (*Poesie di Giovanni Fantoni toscano fra gli arcadi Labindo*, Firenze, Piatti, 1817, p. 186). Tuttavia, l'«incontaminati» della dedica carducciana rimanda anche ad altro: a una corrispondenza da Autun di Giorgio Imbriani. Sul "Popolo d'Italia" di Napoli del 15 dicembre 1870 Imbriani formulava questo proposito: «Vivere incontaminato, ed incontaminato morire»; l'intera lettera è riprodotta nell'*Albo a Giorgio Imbriani*, Napoli, Testa, 1871, p. 152.

⁷³ Lo stesso Carducci aveva curato le *Rime* di Cino da Pistoia per le edizioni Barbèra: *Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV* ordinate da G. Carducci, Firenze, Barbèra, 1862 (i versi citati si leggono a p. 109, componimento XCVIII,

Il cortocircuito tra i versi citati e la prosa carducciana, tra il *locus amoenus* che quelli tratteggiano e la reale beceraggine dei suoi abitanti, tra la Toscana idillica e le mele marce, innesca la rievocazione. Seguono pagine dal ritmo serrato, che più volte si aprono a divagazioni imprevedibili, spesso polemiche, che sfruttano il ritratto deformante per mettere alla berlina – come in un regolamento dei conti – i critici avversi alla musa del giovane Carducci. Gli argomenti degli avversari sono presentati in modo obliquo, attraverso una lente deformante che li predispone all’attacco sarcastico rendendoli vulnerabili.

La prosa è contraddistinta da un impasto disomogeneo e da un tono nervoso e irrequieto che non punta a soffondere le intemperanze e i furori ideologici di Carducci, anzi. Queste confessioni non conoscono contrizione: sono apologetiche. Il ritmo è incalzante, il piglio spesso aspro; di ricordo in ricordo, il passato acquisisce la stessa vividezza del presente, affermando la propria insuperabile attualità, ribadendo la propria urgenza, che non si acquieta. Sono confessioni spesso interrotte: la trama si increspa ad ogni giro di frase; questo andamento divagante accentua il loro carattere descrittivo, più che narrativo. Sono frequenti gli incisi parentetici («Quanto piacqui a me stesso (perdonatemi) quando mi accorsi che la mia ostinazione classica era giusta avversione alla reazione letteraria e filosofica del 1815»),⁷⁴ gli scatti interiettivi, gli appelli al lettore, le allocuzioni agli avversari. È una scrittura polifonica, nella quale si introducono voci di personaggi, alcuni individuabili, altri d’invenzione (ma “dal vero”): la *sermocinatio* ne è una delle risorse più frequenti. Ne deriva un complesso e sfaccettato dialogismo,⁷⁵ un andamento complessivamente oratorio, un ritmo incalzante. Ma, a sprazzi, si aprono anche divagazioni trasognate, in cui si esprime a pieno l’inventiva “poetica” carducciana. Forzando la mano, si potrebbe infatti dire che opera gemella di questa prefazione è *Avanti! Avanti!*, una poesia basata su continui cambi tonali e sull’alternanza tra slanci giambici e soste contemplative, narratività e descrittivismo: tratti peculiari, entrambi, di questa prefazione. Non solo: riecheggiano in questa prosa i moduli della poesia carducciana, oltre ai ritmi e ai *leitmotiv* di molte delle sue lettere.

Scorrendo questa prefazione, si ha l’impressione che ogni pagina possa rompersi e aprirsi a divagazioni inattese. Un esempio: subito do-

«Deh! quando rivedrò ’l dolce paese», vv. 1-3).

⁷⁴ *Al lettore*, p. XII.

⁷⁵ Di questo e di altri tratti stilistici tipici delle prose di *Confessioni e battaglie* ha trattato LORENZO TOMASIN, “Classica e odierna”. *Studi sulla lingua di Carducci*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 127-40.

po aver ripercorso i propri ultimi anni fiorentini, quelli durante i quali aveva rischiato di meritarsi il titolo di “poeta cesareo”, Carducci riprende il filo del discorso con un secco «La scampai» (ed è tutt’altro che inusuale che nelle sue prose d’invenzione ricorra a un verbo alla prima persona per rilanciare il racconto) e continua narrando – ma si direbbe meglio “descrivendo” affrancato da ogni vincolo realistico – gli anni successivi (che sono, poi, quelli bolognesi: un’informazione, un dato oggettivo, che non si cura di dare):

La scampai; e, per liberarmi da ogni tentazione, presi un bagno freddo di filologia e mi ravoinsi nel lenzuolo funerario dell’erudizione. Mi era dolce, in quel grande anfanare di vita nuova, immedesimarmi con le ombre incappucciate del secolo XIV e XV. E costeggiavi il mare morto del medio evo, per entro le cui acque plumbee si scorgono ancora le ruine delle città del passato; e i fiori azzurri della poesia romantica che velano lo sdrucchiolo delle rive non m’inebriarono di estenuazione; còlti, come quei della leggenda ei tornano in cenere: né mi ammaliarono i grandi occhi vitrei della Circe mistica che balenano fissi di fondo al baratro.⁷⁶

Il filo del discorso subito si lacera e si spezza: il racconto dei fatti cede a fantasie e immagini nuove, che dilagano improvvise, prevaricanti.

Quella dei *Raccoglimenti* è anche una prosa che conosce delle repentine decelerazioni: i toni si smorzano, il ritmo rallenta, il poeta cede e dà voce a commosse memorie personali. La più intima è quella riferita alla madre da poco scomparsa – Ildegonda Celli, morta a Bologna il 3 febbraio 1870 –, espressa nella forma di un’esclamazione patetica:

Oh begli anni dal 61 al 65 vissuti in pacifica e ignota solitudine fra gli studi e la famiglia, la quale tu governavi ancora, o madre mia veneranda che m’insegnasti a leggere su l’Alfieri e non m’inculcasti la superstizione!⁷⁷

La più politica è quella riferita a Giorgio Imbriani:

Ma tu non lo leggerai, o fior gentile della gioventù napoletana e speranza d’Italia, o Giorgio Imbriani. Tu non leggerai questo libro, del quale alcune parti ti erano care, e le ridicevi agli amici nelle notti serene prodotte in fidi colloqui, le ridicevi ai compagni d’arme nelle fredde notti vegliate di contro al nemico. Né io udrò più la tua parola sgorgare fervente nell’amore di tutto che è bello e grande e puro, né vedrò gli

⁷⁶ *Al lettore*, pp. XI-XII.

⁷⁷ *Ivi*, p. XIII.

occhi scintillanti che il fuoco di quella accompagnavano con lo splendore dell'anima, né la fronte su cui pareva sfumare l'ombra d'una tristezza interiore.⁷⁸

L'allocuzione è, allora, la forma elettiva tanto dell'assalto polemico e dell'invettiva, quanto dell'abbandono commosso, del ripiegamento su se stessi, della rievocazione delle memorie, private e pubbliche, più dolorose.

Proprio il ricordo di Giorgio Imbriani prepara la chiusa della prefazione. Al brano precedente, che costituisce una sorta di ritratto in forma di perorazione, segue, e stride, una descrizione in cui Imbriani è ritratto col passaggio alla terza persona: ora, di nuovo rivolgendosi al lettore, Carducci torna a delineare l'immagine dell'amico: «Egli aveva la fede d'un martire ...»; chiude il ricordo e, con esso, e la prefazione, una nuova allocuzione a Imbriani: si passa così dal dialogo coi lettori al colloquio affettuoso con l'amico, e con un'intera generazione di amici perduti:

Pace, mio povero Giorgio! Pace, mio caro, mio nobile Imbriani! pace e onore a voi tutti, primavera sacra d'Italia, che vendicaste Roma e Mentana cadendo vittoriosi su la gloriosa terra di Francia!
«Latin sanguè gentile!».⁷⁹

Col primo paragrafo della prefazione Carducci ha creato i presupposti per un'eccezione alla regola aurea che prescrive di non premettere una prosa a un libro di poesia. Fissata la legittimità della propria prefazione, lasciava che a innescare la sua lunga confessione – i suoi *Raccolgimenti* – fossero i versi iniziali di una canzone di Cino da Pistoia: la dolcezza della terra toscana che essi tratteggiavano come un *locus amoenus* contrastava con l'esperienza che di quella terra aveva fatto Carducci; da quel contrasto, con un brusco calo tonale, scaturivano vivaci i molti ricordi del poeta – da «l' bel fior» alle mele marce, dalle mele marce – che evocano l'immagine desacralizzante del poeta così imbrattato dai suoi lettori avversi – alla pubblicazione del suo primo libro di versi, libro complesso, costruito per addizione di parti diverse e autonome, libro del quale la prefazione ricostruisce la storia. Ora, la *climax* patetica avviata con i paragrafi conclusivi – quelli dedicati agli amici, ai sodali, a Giorgio Imbriani morto – culmina nella citazione di «Italia mia». Petrarca lirico civile sigilla solennemente questo *requiem*: Petrarca, l'autore che, negli anni in cui avrebbe voluto crivellare di colpi i mode-

⁷⁸ Ivi, pp. XXI-XXII.

⁷⁹ Ivi, pp. XXII-XXIII.

rati, Carducci s'era trovato come compagno di meditazioni, meditazioni alle quali le infamie della politica italiana, come aveva scritto nel sonetto *Commentando il Petrarca*, spesso lo strappavano.

5. Dopo le *Poesie*, nel corso degli anni Settanta Carducci avrebbe pubblicato altre raccolte di versi: la *plaquette* delle *Primavere elleniche*, le *Nuove poesie* e le *Odi barbare*.⁸⁰ In più, oltre alle due riedizioni barberiane delle *Poesie*, uscite una nel 1875, l'altra nel 1878 – quest'ultima corredata da un profilo del poeta scritto da Adolfo Borgognoni –,⁸¹ avrebbe dato alle stampe per Zanichelli due riedizioni delle *Nuove poesie*, una nel 1875, radicalmente mutata, e l'altra nel 1879, a immagine della seconda e arricchita da un'introduzione di Enrico Panzacchi, e due delle *Odi barbare*, di cui una nel 1878, introdotta da uno scritto di Giuseppe Chiarini, *I critici italiani e la metrica delle Odi barbare*, e una nel 1880, chiusa dalla *Bibliografia di alcune opere di Giosuè Carducci*, anonima, ma di Ugo Brilli. I frontespizi di queste raccolte e delle loro riedizioni e ristampe recavano ancora sia il nome, sia lo pseudonimo del poeta. Sarebbero stati gli ultimi: per il Vate, quella coesistenza era ormai diventata ideologicamente e poeticamente insostenibile.⁸² È forse anche per questa ragione che lasciava che a parlare di sé e della propria opera fossero gli amici; ed erano appunto prose di amici, non prose sue, a scortare alcuni di quei libri di poesia.

Carducci sarebbe tornato a «preludere in prosa a' propri versi» solo riprendendo in mano le *Poesie* per smembrarle, ossia per ripubblicarne i componimenti ristrutturandoli in tre distinte raccolte dalla fisionomia definitiva.⁸³ Ora che la sua musa aveva raggiunto la piena maturità, intendeva archiviare la sua produzione antecedente la svolta ellenica⁸⁴ e raffermarla in forma *ne varietur*. Uscirono, così, nel giro breve di tre anni, gli zanichelliani *Juvenilia* (1880), *Levia Gravia* (1881) e *Giambi ed*

⁸⁰ ENOTRIO ROMANO, *Primavere elleniche*, Firenze, Barbèra, 1872; ENOTRIO ROMANO (GIOSUÈ CARDUCCI), *Nuove poesie*, Imola, Galeati, 1873; GIOSUÈ CARDUCCI (ENOTRIO ROMANO), *Odi barbare*, Bologna, Zanichelli, 1877. Quest'ultima raccolta contiene una nota conclusiva di Carducci sulla metrica barbara, pp. 103-107.

⁸¹ Sarebbe poi stata ristampata nel 1880, sempre da Barbèra e ancora a firma di «Giosuè Carducci (Enotrio Romano)».

⁸² Di questo snodo della vicenda intellettuale di Carducci ha trattato UMBERTO CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, *passim*.

⁸³ Del processo e dei risultati offre una sintetica descrizione GIUSEPPE CHIARINI, *Memorie della vita di Giosuè Carducci (1935-1907) raccolte da un amico*, Firenze, Barbèra, 1907, pp. 251-52.

⁸⁴ Per questa svolta, per la crucialità del biennio 1871-72 e per la periodizzazione che ne deriva, per i valori poetici ed ideologici ad essa sottesi rimando a CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, *passim*.

epodi (1882): scompariva dai loro frontespizi il «nome di guerra»⁸⁵ Enotrio Romano, ma si arricchiva, ogni volume, di una prefazione che faceva i conti proprio con la preistoria (*Juvenilia*) e la storia (*Levia Gravia* e *Giambi ed epodi*) di quell'identità poetica e politica dura a morire.

In quelle tre prefazioni Carducci dava conto della propria opera in versi ragionando del tempo nel quale si era formata e del quale si era alimentata: un tempo già comunemente percepito come superato e spento; non così per lui. «Breve corso di tempo, e pure grande spazio della vita e tutta una storia a chi allora era giovine», annunciava in apertura della prefazione ai *Levia Gravia*.⁸⁶ Si riferiva agli anni tra il 1861 e il 1867, ma la definizione si addiceva all'intero arco cronologico coperto da *Juvenilia* e *Giambi ed epodi*, e che quindi andava dai primi anni Cinquanta al 1872. Osservandoli dalla specola della fine degli anni Settanta, Carducci ricordava gli eventi storici e i fatti politici che avevano segnato quel ventennio e che avevano mantenuto, per lui, un'attualità bruciante, conservando intatta la loro originaria incandescenza ideologica. Gli era necessario – lo avrebbe spiegato nella prefazione a *Giambi ed epodi* – dire «qualche cosa dello spirito generale che aveva animato quei componenti e dell'ambiente e delle circostanze della loro composizione». ⁸⁷ Finiva, poi, per farlo a suo modo, parlando di sé, mettendo in campo il proprio *io*, attingendo al proprio deposito di *memorie*:

Io... Chiedo perdono di questo ripicchiare insistente del pronome personale in questo e in altri miei scritti di prosa a quei precettori e maestri miei novellini, i quali si presero il carico d'ammonirmi anche per la posta che dovrei smettere di seccar la gente con l'*io*. Veramente, a giudicare dalla fortuna mercantile dei libri e degli opuscoli dove la mia persona prima scorrazza per ogni pagina come un bambino ebro di primavera per un campo di baccelli in fiore, che la gente si secchi non si direbbe. Si direbbe anzi che ella senta come quel pronome personale, per chi sa fare, può esser pretesto a dare il volo a osservazioni idee e concetti, che certo valgono meglio del mio povero io, e forse anche più del noi sgrammaticato de' miei precettori ...⁸⁸

«Per chi sa fare»: e qui Carducci affermava di “saper fare”, ossia di

⁸⁵ Così Carducci aveva definito il proprio pseudonimo “Enotrio Romano” nella lettera del 1° ottobre 1869 a Barbèra, *L VI*, p. 106.

⁸⁶ *Prefazione a Levia Gravia (1861-1867)*, edizione definitiva, Bologna, Zanichelli, 1881, p. III.

⁸⁷ Cito da *Giambi ed epodi (1867-1872)*, nuovamente raccolti e corretti, con prefazione, Bologna, Zanichelli, 1882, pp. III-IV.

⁸⁸ *Giambi ed epodi*, pp. IV-V. Sul marcato soggettivismo di queste prose carducciane, BRUSCAGLI, *Carducci: le forme della prosa*, p. 451n.

saper parlare in prima persona, di saper usare quel pronome così rischioso, quell'*io* che, se ben impiegato, poteva fare da tramite per riflessioni d'interesse e di *utilità* comuni. Del resto, già nel primo paragrafo della prefazione *Al lettore* aveva individuato nell'utilità l'unica ragione possibile per derogare alla buona norma di non parlare di sé.

A molte polemiche cercava di mettere la parola fine. Ecco, allora, che esibire «tutto insieme il *corpo del delitto*»⁸⁹ così nella prefazione a *Juvenilia* indicava la propria poesia giovanile, inclusa quella filomonarchica che allora ripubblicava – gli consentiva di provare una volta per sempre che «a combattere *aveva cominciato presto*»⁹⁰ e che non era, né era stato, un voltagabbana; ricostruire le ragioni del proprio «*fanaticus error*»,⁹¹ quello, cioè, di scrivere poesia e di darla in pasto al popolo italiano, incapace di comprenderla perché «pratico, positivo, machiavellistico»,⁹² gli permetteva di affermare, seppur indirettamente, il proprio valore; ricordare «sotto quali impressioni, in quale ambiente e con che sangue furono scritti i giambi e gli epodi»⁹³ gli serviva non solo a giustificare il radicalismo di quei suoi versi, ma anche a spiegare perché, considerate le conquiste dei primi anni Settanta – Roma capitale e riforma elettorale compiuta –, di simili non ne avrebbe più scritti. Stanco di difendersi – così, almeno, dichiarava –, si difendeva con grande slancio, attaccando singoli e idee, condividendo vicende personali dal significato politico, rivangando fatti politici che lo avevano colpito come drammi personali. Dissotterrava questioni irrisolte e rinverdiva vecchie polemiche partendo dalle proprie memorie, ricostruendo la propria storia di poeta, professore ed intellettuale *engagé* attraverso quella del Regno d'Italia, e viceversa: non a caso, aveva intitolato *Dalle mie memorie (1861-1867)* l'anticipazione della prefazione ai *Levia Gravia* e *Dalle mie memorie* l'anticipazione della prefazione ai *Giambi ed epodi* uscite sulla «Cronaca bizantina» rispettivamente il 15 luglio 1881 e il 1° ottobre 1882.⁹⁴

Tanto lo appassionavano le vicende di quegli anni trascorsi, quanto era severo il giudizio che esprimeva sui propri versi di allora: versi ne-

⁸⁹ Prefazione a *Juvenilia*, edizione definitiva, Bologna, Zanichelli, 1880, pp. IV-V.

⁹⁰ Ivi, p. III.

⁹¹ Prefazione a *Levia Gravia (1861-1867)*, edizione definitiva, Bologna, Zanichelli, 1881, p. XIX.

⁹² Ivi, p. XX.

⁹³ Prefazione a *Giambi ed epodi*, p. XIII.

⁹⁴ E aveva impiegato *Dalle mie memorie* come sottotitolo per l'anticipazione di *Eterno femminile regale* uscita sulla «Cronaca bizantina» del 1° gennaio 1882, oltre che in *plaque* per Sommaruga; *idem* per il *Decennale dalla morte di Giuseppe Mazzini*, ivi, 1° marzo 1882. Sul Carducci memorialista, BRUSCAGLI, *Carducci: le forme della prosa*, pp. 443-53.

cessari, certo, ma che ora gli suscitavano un'istintiva ripulsa. La tentazione di disconoscerli e il bisogno di allontanarli da sé si percepiscono chiaramente in alcuni giudizi di quelle prefazioni. I più celebri sono quelli sull'inno *A Satana*, la «birbonata utile» di «un gran vigliacco nell'arte»;⁹⁵ li precede questa riflessione di carattere generale a proposito di *Giambi ed epodi*:

Rileggendomi, mi giudico come un morto; e anche di questo volumetto che do a ristampare veggo e sento la livida screziatura e il freddo, come d'un pezzo di marmo che aggiungo a murare il sepolcro de' miei sogni di gioventù. Sparite via presto, o morticini; io non ho né il tempo né la voglia di farvi né meno il compianto.⁹⁶

E infatti, più che di poesia, in queste prefazioni ragiona di idee politiche ed esperienze fatte. Colpo su colpo, rispondeva alle accuse, le più di natura ideologica, mossegli da avversari e detrattori; nel farlo, dichiarava i propri principi: l'indipendenza tanto dai committenti illustri quanto dal pubblico, la coerenza e l'onestà intellettuale, il primato della poesia. La poesia, quell'«arte disinteressata di delineare fantasmi superiori o interiori simmetricamente nella parola armonica e pura»,⁹⁷ seppur marginalizzata dalla mania per la prosa della borghesia, che ama e vuole «la frase»,⁹⁸ e seppur aggredita dall'«avvenimento del brutto»,⁹⁹ rimaneva, per Carducci, al vertice della sua scala di valori e di aspirazioni. Ed era, questa, la certezza che già aveva espresso, in forma concentratissima, quasi epigrafica, nella prefazione alle *Poesie* del 1871 e in quella alle *Rime* del 1857: «la poesia oggimai è cosa affatto inutile»;¹⁰⁰ inutile, sì, ma anche necessaria. Ancora erano lontani il silenzio e il cupo disincanto degli anni senili, di quando non avrebbe più saputo trovare neanche una ragione per la sua opera poetica.¹⁰¹

Ben presto le prefazioni a *Juvenilia*, *Levia Gravia* e *Giambi ed epodi* si affrancarono dai versi per i quali erano state scritte, emancipandosi dal ruolo di umili *ancillae carminis*. Esse costituirono, assieme ad altri scritti, un'entità autonoma e pienamente degna: quella delle prose raccolte

⁹⁵ Prefazione a *Giambi ed epodi*, p. XXXVI.

⁹⁶ Ivi, p. XXXVII. Immagini simili, seppur in un impasto stilistico differente, si trovavano già nella lettera dedicatoria de *La Voce de l'anima*.

⁹⁷ Prefazione a *Levia Gravia*, p. XX.

⁹⁸ Prefazione a *Giambi ed epodi*, p. XXII. Questo passo riecheggia *Al lettore*, p. VI.

⁹⁹ Ivi, p. XVI.

¹⁰⁰ *Al lettore*, p. XVII.

¹⁰¹ Alludo a una celebre riflessione di Carducci: «L'opera poetica mia fu un sogno tra di furore e amore e malinconia, del quale io oggi giorno non so più rendermi ragione», lettera del 2 novembre 1902 a Ludovico Limentani.

nei tre volumetti sommarughiani di *Confessioni e battaglie* (1882-84). E in *Confessioni e battaglie* rimasero quando Carducci avviò – era il 1889 – la ripubblicazione delle proprie opere, in versi e in prosa, per Zanichelli.¹⁰² Le raccolte *Juvenilia* e *Levia Gravia* confluirono nel VI volume delle *Opere*, mentre *Giambi ed epodi*, assieme a *Rime nuove*, nel IX. Nelle *Opere*, tutte e tre le raccolte figuravano prive di prefazione; in più, i giambi perdevano le loro occasioni: la poesia si scrollava di dosso ogni residuo paratestuale – le prefazioni, le date di stesura in calce ai testi, i riferimenti alle contingenze nei sottotitoli; rimanevano, assoluti e gelati nella loro autosufficienza, i versi.¹⁰³ Questo doppio approdo, questa biforcazione – prose prefatorie, da un lato, e raccolte poetiche dall'altro – chiarisce il valore di *Al lettore*: con le sue soluzioni stilistiche e la sua varietà tematica, quella prosa aveva inaugurato non solo la stagione del Carducci poeta-prefatore, ma anche quelle affini del memorialista e del narratore d'invenzione;¹⁰⁴ stagioni, queste, legate da una radice comune, destinate a stare assieme, degne di una loro propria storia.

¹⁰² Le prose di *Confessioni e battaglie* confluirono in *O* IV: dalla prima serie sommarughiana (1882) è presa *Raccoglimenti* (pp. 49-62); la seguono, tratte dalla seconda serie (1883), la prefazione a *Juvenilia*, intitolata *Juvenilia* (pp. 63-83), la prefazione a *Levia Gravia* (pp. 117-44) e quella a *Giambi ed epodi* (pp. 145-73).

¹⁰³ Carpi ha osservato «l'attenuazione o distanziamento, quando non la soppressione, dei rinvii alle circostanze politiche d'occasione» di alcuni testi dalla caratura chiaramente epodica nel passare dalle *Poesie* del 1871 alle raccolte degli anni Ottanta (*Carducci. Politica e poesia*, pp. 221-24).

¹⁰⁴ Ne ha trattato BRUSCAGLI, *Carducci: le forme della prosa*, pp. 430-53.

INDICE DEI NOMI

a cura di *Giulia Ravera*

- Abercrombie Nicholas, 101
Accorsi Maria Grazia, 34, 139, 313
Achille, 72, 114, 115, 124, 125, 147, 319
Achillini Claudio, 335
Adelchi, 137
Adrasto, 115
Agamennone, 114
Agostini Angelo, 107
Aiace, 72
Alaimo Aurelio, 216
Alatri Paolo, 166
Albergati Francesco Cesare, 130, 131
Albertine, 290
Albertini Carlo, 149, 159
Albertoni Pietro, 205
Albini Giuseppe, 139, 185
Alceo, 239
Alcide, 55
Aldrovandi Ulisse, 220
Aleardi Aleardo, 15, 192, 261, 345, 346
Alessandro Magno, 121
Alfani Gianni, 320
Alfieri Vittorio, 28, 33, 35, 37, 43, 47, 48, 57, 82, 150, 334, 339, 353
Aliberti Giovanni, 213
Alighieri Dante, 2-6, 11, 13, 14, 16, 32, 38, 56, 58, 77, 82, 111, 123, 134, 141-43, 145, 148, 152, 155, 160, 161, 187, 203, 229, 239, 264, 265, 275-78, 320, 321, 329, 334, 335, 339, 349
Allan Alberto, 7
Allan Stuart, 91
Amaranta, 228
Ambrosoli Francesco, 159, 313, 314, 319, 322, 324
Amendola Giovanni, 214
Aminta, 225-36, 238-48
Amisani Anna, 291
Anacreonte, 46, 243, 339
Andreoli Annamaria, 12, 28, 206, 286
Andrisano Angela, 238
Anfione, 117
Anfitrione, 236, 238
Angeloni Luigi, 46, 55
Anselmi Gian Mario, 242
Antonelli Armando, 295, 297
Apollo (Sminteo), 133
Appel Carl, 153, 155
A Prato Giovanni Battista, 256
Ara Angelo, 190

Giosuè Carducci prosatore, a cura di P. Borsa, A.M. Salvadè e W. Spaggiari, Milano, Università degli Studi, 2019

“Quaderni di Gargnano”, 3 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788867056880 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-03-21



Indice dei nomi

- Arcangeli Giuseppe, 320
Ardito Pietro, 278
Aretusa, 234
Argenti Agostino, 234
Ariani Marco, 231, 233, 248
Ariosto Ludovico, 12, 66, 148, 235, 245, 288
Aristarco, 122
Aristofane, 321
Aristotele, 120, 230-34, 236-40, 242, 247
Arnaldi Girolamo, 9
Arnaldo da Brescia, 137
Arpaia Paul, 310
Artusi Pellegrino, 308
Ashburnham Bertram, 310
Asor Rosa Alberto, 172, 242
Aspasia, 68
Astianatte, 322
Atena (Pallade), 123
Aubignac François Hédelin d', 117
Aurispa Giorgio, 286, 289
Ausonio Decimo Magno, 329
Avellini Luisa, 213
Avezzù Elisa, 120
- Baccelli Guido, 301-304, 306, 307
Bacchelli Riccardo, 216
Bacchini Furio, 191
Bacci Orazio, 187
Bagatin Pier Luigi, 168
Bakunin Mikhail, 216
Baldacci Luigi, 25
Baldini Angelo, 11, 243
Balducci Alessandro, 189
Balduino Armando, 231
Balzani Roberto, 1, 168, 177, 203
Bandiera Attilio, 48
Bandiera Emilio, 48
Bandini Luigi, 149
Banti Cristiano, 73, 77
Baragetti Stefania, 1, 175
Barassi Elena, 96
Barbarisi Gennaro, VIII
Barbèra Gaspero, 31-34, 36, 38, 39, 41, 42, 45, 104, 105, 142, 149, 169, 314, 319, 321, 340, 341, 343-51
Barbèra Luigi, 31
Barbèra Piero, 31
Barbi Michele, 186
Barbieri Torquato, 139, 217, 336
Baretti Giuseppe, 52
Barotti Giovanni Andrea, 34
Barozzi Jacopo, 130
Barsottini Geremia, 57, 337
Bartoli Adolfo, 67-69, 81-83, 86, 264-66
Bartolini Lorenzo, 322
Bartolini Orindio, 243
Bartolomeo di ser Gorello, 155
Basile Bruno, 232, 234, 239, 241
Bassi Enrico, 196
Bassoli Alberto, 173
Bassville Nicolas-Jean Hugou de, 337
Battistini Andrea, 9
Baudelaire Charles, 288
Baudrillard Jean, 100
Bausi Francesco, 5, 143, 144, 148, 161, 209, 318
Bayarri Rosselló Maria, 9
Bazzocchi Marco Antonio, 7, 64, 179, 285
Beatrice, 58, 98, 264, 275-78
Beatrice (suor, Antonia Alighieri), 276
Beccadelli Ludovico, 149, 159
Beccari Agostino, 227, 236
Bedeschi Lorenzo, 213
Beetham Margaret, 91
Beggelli Marco, 262, 264, 265
Belfiore Elizabeth S., 236, 237
Bellerofonte, 119, 120
Belloni Gino, 153
Bellorini Egidio, 136
Beltrami Pietro, 209
Bembo Pietro, 243
Benelli Zulia, 43
Bénichou Paul, 98
Beniscelli Alberto, 182

Indice dei nomi

- Benozzo Francesco, 129, 167, 169,
 170, 194, 225, 295, 297
 Bentini Genunzio, 189
 Benvenuto Sergio, 283
 Berardi Gianluigi, 102
 Berchet Giovanni, 48, 49, 57
 Beria Chiara, 92
 Bernardini Luciano, 72, 82
 Bernardini Martino, 321
 Berni Francesco, 68
 Bersezio Vittorio, 271
 Bertacchi Giovanni, 212
 Bertani Agostino, 173, 209
 Berté Monica, 148
 Bertrand Gilles, 175
 Betteloni Vittorio, 66
 Beverini Bartolomeo, 313, 324
 Biadego Giuseppe, 66
 Biagi Guido (Gattone), 64, 99,
 182, 185
 Biagini Mario, 32, 33, 37, 41, 44,
 56, 57, 74, 78, 208, 210, 268,
 303, 318, 319
 Biagioli Niccolò Giosafatte, 146,
 149, 150, 158, 159, 161
 Biamonti Giuseppe Luigi, 326
 Bianchi Augusto Guido, 207
 Bianchi Brunone, 6
 Bianchi Nicomede, 132
 Bigi Emilio, 228, 234
 Bignami Enrico, 167, 172
 Binni Walter, 312
 Biondi Marino, 24, 166
 Bissolati Leonida, 167, 189-93,
 199, 207
 Bixio Nino (Gerolamo), 16
 Bizzoni Achille, 167, 195
 Bobbio Norberto, 106
 Boccaccio (Bocacci) Giovanni, 2,
 3, 6, 7, 15, 68, 140, 141, 145,
 147, 148, 152, 155, 185, 229,
 320, 321, 325
 Boccassi Giovanni, 155
 Boiardo Matteo Maria, 229
 Boito Arrigo, 66
 Bonaccorso da Montemagno, 148
 Bonadies Carlo A., 255
 Bonaparte Giuseppe, 37
 Bonaparte Napoleone (Napoleone
 I), 37, 58
 Bonfatti Rossella, 19, 153
 Bonghi Ruggiero, 99, 175, 207,
 258
 Bongini Enrichetta, 327
 Bongiiovanni Argia, 82
 Bontempo Andrea, 31
 Borelli Lyda, 294
 Borghi Giuseppe, 319, 327
 Borgognoni Adolfo, 172, 356
 Borletti Bianca, 286
 Borrani Odoardo, 72
 Borsellino Nino, 246
 Boschetti Rosita, 194
 Boschi Andrea, 205
 Bosco Umberto, 58, 98
 Bosi Maramotti Giovanna, 63
 Bottini Monica, 92
 Bottrigari Enrico, 216
 Bourdieu Pierre, 107
 Bovio Giovanni, 4
 Bozzo Giuseppe, 159
 Bracci Braccio, 312
 Bracci Pietro (Fortebracci), 205
 Brake Laurel, 91
 Brambilla Alberto, 15, 63, 64, 66,
 181, 285, 287, 294, 300, 308,
 309
 Branchi Eugenio, 320, 326
 Bresadola Pompeo, 202
 Brice Catherine, 178
 Briganti Alessandra, 259
 Brillì Ugo (Maghetto, Mago),
 144, 152, 356
 Brioschi Franco, 233
 Broude Norma, 69
 Brucioli Antonio, 159
 Brunelli Umberto, 189
 Brunello Piero, 194
 Bruscaagli Riccardo, 14, 95, 129,
 130, 133, 227, 233, 238, 241,
 242, 284, 288, 309, 330, 331,
 338, 357, 358, 360

Indice dei nomi

- Bruto Marco Giunio (Bruto Minore), 336
 Bubani Ugo, 189
 Bulgaro, 220
 Buonamici (Bonamici) Francesco (F.C.), 321, 326
 Burke Seán, 94
 Burns Jennifer, 97
 Butti Enrico Annibale, 208
 Byron George Gordon, 155
- Caetani Lovatelli Ersilia, 15
 Cafiero Carlo, 173, 216
 Calabrò Gaetano, 9
 Calandrelli Alessandro, 16
 Calderoni Sara, 41
 Calpurnio Tito Siculo, 243
 Cambi Ulisse, 73
 Cameroni Felice, 167, 191
 Camillo Giulio, 159
 Cammarano Fulvio, 108
 Campanini Naborre, 213
 Canace, 238, 240-42, 245-47
 Canigiani Ristoro, 155
 Cannavale Serena, 7
 Canova Antonio, 322
 Cantalupi Andrea (Cesare d'Arco), 192, 193
 Cantatore Lorenzo, 152
 Cantelli Tagliazucchi Veronica (Oriana Ecalidea), 25
 Cantù Cesare, 50
 Capecchi Giovanni, 181
 Capellini Giovanni, 16, 223
 Capovilla Guido, 32, 35, 38, 92, 93, 182, 288
 Cappellini Milva Maria, 349
 Capponi Gino, 105
 Caprio Alfonso, 46
 Carducci Dante, 73
 Carducci Michele, 57
 Carducci Valfredo, 82
 Caretti Lanfranco, 227
 Carino, 235
 Carli Niccolò, 31
- Carlo Alberto di Savoia-Carignano, 177
 Carlo V d'Asburgo, 196
 Carpentier Nico, 98
 Carpi Umberto, 8, 14, 93, 95, 106, 129, 164, 166, 170, 171, 175, 177, 179, 190, 195, 201, 213, 252, 258, 330, 356, 360
 Carrai Stefano, 239
 Carrara Enrico, 227-28
 Carrer Luigi, 139, 146, 149, 150, 151, 153, 158, 159
 Carroll Lewis (Charles Lutwidge Dodgson), 45
 Casali (Casalio) Giovanni Battista, 228
 Casari Federico, 89
 Casarini Camillo, 216
 Castellani Arrigo, 312
 Castelvetro Lodovico, 146, 149, 150, 158, 159
 Castiglione Baldassarre, 228
 Castiglione Giovan Battista, 159
 Castiglioni Ippolito, *vedi* Cecioni
 Castronovo Valerio, 101
 Catalano Ettore, 171
 Catone Marco Porcio (Uticense), 46
 Cattaneo Carlo, 168, 209
 Cattarulla Camilla, 259
 Cavalcanti Guido, 187, 320
 Cavallotti Felice, 167, 179, 197, 203
 Cavour Camillo Benso, 45
 Cecconi Aldo, 349
 Ceccuti Cosimo, 63, 168
 Cecere Amalia, 276
 Cecioni Adriano (Ippolito Castiglioni), 63-65, 68-86, 87
 Cecioni Giovanna, 72
 Celli Ildegonda, 57, 343, 354
 Ceneri Giuseppe, 173, 183, 184, 194
 Centofanti Silvestro, 115, 121, 128, 313

Indice dei nomi

- Cenzatti Gemma, 212
 Cerasuolo Salvatore, 7
 Cerere, 346
 Cerretti Luigi, 341
 Cerri Giovanni, 115
 Cerù Raffaele, 333
 Cesari Antonio, 46, 55
 Cesarotti Melchiorre, 117, 118, 120-28
 Ceserani Remo, 331
 Chabod Federico, 109
 Chardin Jean-Baptiste-Siméon, 104
 Charle Christophe, 165
 Chiabò Maria, 246, 247
 Chiabrera Gabriello, 186, 282
 Chiari Pietro, 335
 Chiarini Giuseppe, 4, 21, 27, 33, 36, 41, 42, 57, 65, 68, 69, 72-75, 77, 78, 80-83, 85, 86, 99, 102, 112, 139, 172, 205, 216, 256, 264, 284, 300-304, 307, 311-15, 317, 321, 322, 324, 327, 332, 333, 341, 344, 346, 349, 356
 Chiarini Luigi, 64
 Chiarini Paolo, 312
 Chines Loredana, 139
 Chirico Maria Luisa, 7
 Ciampoli Domenico, 49
 Ciampolini Luigi, 318
 Ciani Maria Grazia, 120
 Cicerone Marco Tullio, 111, 117, 148, 161, 320, 326
 Cillario Luigi, 182
 Cillario Stella, 182, 183, 185-87
 Cimini Mario, 35, 38, 39, 43, 53, 54
 Cino da Pistoia, 34, 35, 37, 41, 352, 355
 Clitemnestra, 114
 Coccapieller Francesco, 200
 Colajanni (Colaianni) Napoleone, 173, 178, 202, 208, 209
 Coesanti Massimo, 312
 Coletti Nicola, 61
 Colleluori Chiara, 143, 149
 Collodi Carlo (Carlo Lorenzini), 70, 106
 Colombo Cristoforo, 281, 282
 Colombo Michele, 143, 257, 311, 342
 Comino Giuseppe, 149
 Compagnoni Giuseppe, 136
 Comparetti Domenico, 187
 Conca Fabrizio, 111
 Consacrata (padre), *vedi* Donati Francesco
 Conti Fulvio, 168
 Contini Gianfranco, 94, 143
 Contri Mariella, 283
 Coppino Michele, 4
 Corazzini Eduardo, 169
 Corbetta Piergiorgio, 108
 Cordié Carlo, 205, 213, 214
 Cordova Ferdinando, 277
 Cornelia, *vedi* Gaudenzi
 Corradini Marco, 241, 242
 Cortesi Luigi, 172, 190, 213
 Costa Andrea, 167, 189-91, 194, 200, 216, 217
 Costoli Aristodemo, 69
 Cottignoli Alfredo, 2, 129, 136
 Courbet Gustave, 75, 76
 Cremante Renzo, 233, 241, 275
 Crescimbeni Giovan Mario, 228
 Crevatin Franco, 238
 Crispi Francesco, 4, 5, 16, 177, 178, 203, 205, 208, 210, 211
 Cristiani Ferdinando, 191, 333
 Cristiano Flavia, 308
 Cristofori Franco, 170
 Cristofori Piva Carolina (Lidia, Lina), 15, 130, 172, 190, 274, 283-98
 Crivelli Tatiana, 158
 Croce Benedetto, 58, 60, 110, 186, 194, 195, 227, 228, 252, 279, 317
 Croce Franco, 247
 Cudini Piero, 266
 Culiersi Claudia, 143
 Culiersi Paolo, 143

Indice dei nomi

- D'Alessandro Francesca, 140, 148
Dalla Palma Giuseppe, 239
Dallolio Alberto, 3, 211, 323
Dall'Ongaro Francesco, 163
Dal Ponte Renato, 38
Damiani Gian Maria, 205
D'Ancona Alessandro, 182, 226,
252, 257, 264-66, 340
Daniello Bernardino, 146, 149,
158, 159
D'Annunzio Gabriele, 11, 12, 56,
100-101, 286, 287, 289, 291
Da Pozzo Giovanni, 231
Darchini Gaetano, 190
D'Arco Cesare, *vedi* Cantalupi
Daris Sergio, 238
Darwin Charles, 209
Da Tempo Antonio, 159
Daverio Francesco, 16
Davico Bonino Guido, 15, 285,
291
De Amicis Edmondo, 104, 211,
308
De Cesare Maria Carla, 63
Degli Esposti Giovanna, 64
De Gregorio Marco, 71
De Gubernatis Angelo, 56, 199,
249-51, 253-82, 301, 305
Dei Adele, 182
Del Chiappa Giuseppe, 326
Della Casa Giovanni, 186, 243,
321, 327
Della Faggiuola Ugucione, 320,
326
Della Peruta Franco, 204
Della Scala Cangrande, 320
Del Lungo Isidoro, 73, 321, 322
Del Pagnone Italo, 186
Del Rosso Federigo, 325-326
De Man Paul, 95
De Meis Camillo, 170, 252, 279
Demodoco, 115
Demostene, 46
De Nittis Giuseppe, 71-73, 76
De Nores Giason, 228
De Nunzio Schilardi Wanda, 4
Depretis Agostino, 108
De Rienzo Giorgio, 84
De Robertis Giuseppe, 181
De Sanctis Francesco, 53, 59, 60,
67, 226-31, 246
De Stefano Gabriele, 42
De Vecchis Chiara, 99
De Zerbi Rocco, 110
Di Benedetto Arnaldo, 141, 227,
228, 232, 235
Di Benedetto Vincenzo, 114
Di Breme Ludovico, 136
Di Girolamo Costanzo, 233
Dini Francesca, 301
Dini Piero, 301, 304
D'Intino Franco, 259
Diodoro Siculo, 119
Dionisotti Carlo, 70
Di Pietro Antonio, 148
Di Ricco Alessandra, 22
Doglio Federico, 230, 246, 247
Doglio Maria Luisa, 245
Dolce Lodovico, 159
Donati Francesco (Padre Consacra-
ta), 41, 42, 58, 320, 325, 327,
333
Donati Gemma, 276
Donati Giuseppe, 333
Doni Giovan Battista, 244
Dossi Carlo (Carlo Alberto Pisani
Dossi), 199
Dotti Giovanni, 301-304, 306,
307
D'Ovidio Francesco, 290
Ebe, 322, 325
Edipo, 335
Egisto, 114
Egle, 227, 231, 233, 234, 236,
238, 239, 246
Elena di Troia, 147
Eliodoro, 243
Elvira, *vedi* Menicucci
Ercole, 114
Ermione, 147
Ettore, 117, 119, 319

Indice dei nomi

- Euripide, 233, 238
Eurito, 115
- Fabrizio-Costa Silvia, 44
Faggioli Alceste, 201
Fanfani Pietro, 252, 257, 311, 319, 342, 343
Fantoni Giovanni (Labindo), 21, 48, 352
Faravelli Elisa, 92
Farina Salvatore, 271
Fasoli Gina, 170
Fattori Giovanni, 71, 82
Fausto Sebastiano (Fausto da Longiano), 159
Fava Domenico, 308
Febea, *vedi* Ossani Lodi
Federico I Barbarossa, 14
Fedi Roberto, 234
Felcini Furio, 183
Femio, 115
Ferdinando I di Borbone, 37
Fernow Carl Ludwig, 149
Ferrai Eugenio, 319, 327
Ferrari Ida, 183, 185
Ferrari Isidoro, 186
Ferrari Saverio, 262
Ferrari Severino (Fefellino), 6, 27, 78, 140, 152, 181-87
Ferrerri Luigi, 120
Ferrero Guglielmo, 210
Ferres Maria, 287
Ferri Enrico, 167, 189, 206, 212
Ferrone Siro, 247
Fetonte, 226
Filammone, 115
Filelfo Francesco, 159
Filemone, 120-22
Filopanti Quirico, 173
Finotti Fabio, 6, 99, 100, 144
Fiorelli Giuseppe, 267
Fiorelli Piero, 9
Fiorentino Francesco, 252, 253, 255, 273
Flaubert Gustave, 291
Florimbii Francesca, 139, 288, 294
- Fogazzaro Antonio, 108
Fontana Ferdinando, 195, 196
Fontanini Giusto, 228
Fornaciari Luigi, 159, 313, 318-21, 325
Fornaciari Raffaello (Raffaele), 316, 319, 324-26, 333
Fortebracci, *vedi* Bracci
Fortis Leone, 268
Fortunato Gerardo, 239
Foschi Paola, 262
Foscolo Ugo, 26, 45, 47, 58, 136, 141, 187, 198, 199, 250, 266, 288, 300, 301, 308, 317, 322, 334, 339
Foucault Michel, 103
Fournier-Finocchiaro Laura, 152, 163, 164, 166, 169, 170, 175, 177, 178, 211, 310
Fracassetti Giuseppe, 143, 148, 149, 320, 325
Fraccaroli Giuseppe, 66
Francavilla Francesco, 291
Franceschetti Antonio, 63
Franceschi-Ferrucci Caterina, 325
Franceschini Fabrizio, 258
Francesco d'Assisi (santo), 187
Franchetti Leopoldo, 108
Franciosi Pietro, 4
Francucci Innocenzo, 322
Fracicelli Pietro, 320, 326
Frattarolo Renzo, 312
Frétigné Jean-Yves, 178
Frugoni Carlo Innocenzo, 335
Fubini Mario, 237, 238, 331
Fucini Renato, 264
Fumagalli Giuseppe, 64
- Gaetano Raffaele, 278
Galealto, 241
Gallino Guglielmo, 211
Gallo Niccolò, 27
Galvani Luigi, 9
Gareffi Andrea, 231
Gargani Giuseppe Torquato, 143, 311, 312, 333

Indice dei nomi

- Garibaldi Giuseppe, 1-3, 6, 8, 9, 13, 14, 16, 28, 45, 71, 163, 174, 177, 200, 211, 214, 318, 321, 325
- Garin Eugenio, 67
- Garosci Aldo, 4
- Gatto Vittorio, 3
- Gaudenzi Cornelia, 282
- Gentile Luigi (Merlino, Goliardus Helvius), 186
- Gentili Sandro, 6, 144
- Gerone I di Siracusa, 326
- Gesù Cristo, 76, 337
- Gesualdo Giovanni Andrea, 150, 158
- Getto Giovanni, 309
- Gherardini Giovanni, 230
- Ghisleri Arcangelo, 173, 191, 193, 196-200, 206
- Giacobbe, 147
- Giammattei Emma, 291
- Giannantonio Pompeo, 42, 43, 45, 53, 54, 58
- Gianni Francesco, 22, 25
- Giano, 226
- Giansante Massimo, 167, 170, 194
- Giarelli Francesco, 167
- Giasone, 159
- Gibellini Pietro, 166
- Giglio Raffaele, 54
- Gili Guido, 102
- Gini Ida, 185, 187
- Giobbe, 199
- Gioberti Vincenzo, 104-106, 109
- Giordani Pietro, 20, 26, 40, 44, 312, 313, 315, 317, 319-22, 324, 325
- Giovanetti Eugenio, 184
- Giove, 48, 123
- Giraldi Cinzio Giovan Battista, 227, 230-40, 242, 245-47
- Giuliani Giovanbattista, 264
- Giuliattini Barbara, 342
- Giulio Sabino, 55
- Giusti Giuseppe, 33, 35, 41, 43, 48, 49, 53, 55, 60, 326, 339
- Giusto Lipsio (Justus Lipsius), 335
- Gnaccarini Giulio, 3
- Gnoli Domenico, 271, 299, 301, 303-306, 309
- Goethe Johann Wolfgang, 69, 226
- Goldoni Carlo, 141, 335
- Gonelli Lida Maria, 264
- Gorello, *vedi* Bartolomeo
- Gorgia, 237
- Gori Gianfranco Miro, 211
- Gostoli Antonietta, 115
- Gotti Aurelio, 302
- Gozzadini Giovanni, 266
- Gozzi Gasparo, 335
- Gozzi Gustavo, 100
- Grace Bartolini Louisa, 53
- Gramsci Antonio, 106
- Graziosi Elisabetta, 34, 139, 247, 313
- Gregorio XVI (Bartolomeo Cappellari, papa), 48
- Griggio Claudio, 286
- Grilli Alfredo, 181
- Guadagnini Pompeo, 216
- Gualterio Filippo Antonio, 39
- Guarini Battista, 227, 228, 231, 234, 242
- Guarini Guarino, 148, 229, 230
- Guastini Daniele, 236
- Guerrazzi Francesco Domenico, 102
- Guerrieri Crocetti Camillo, 232, 238
- Guerrieri Gonzaga Anselmo, 267
- Guerrini Olindo (Lorenzo Stecchetti), 205, 268, 271, 274, 275, 278
- Guerzoni Giuseppe, 271
- Guicciardini Francesco, 1, 16, 56
- Guidi Carlotta, 181
- Guillaume James, 167
- Guittone d'Arezzo, 142

Indice dei nomi

- Gussalli Antonio, 312-14, 320, 322, 324
- Habermas Jürgen, 89, 105
Hallamore Caesar Ann, 97
Hallin Daniel C., 107
Harari Maurizio, 63
Hardouin Jean, 58
Hauvette Henri, 252
Hayez Francesco, 71
Heine Heinrich, 187, 258, 330
Herrick Marvin T., 233, 234, 237, 238
Horne Philip R., 46, 231, 233, 246
Hugo Victor, 168, 169, 192, 330
Hugues Clovis (Hubert Hugues Clovis), 200
- Iacuzzi Paolo Fabrizio, 349
Ifigenia, 112
Ilario (Ilaro) del Corvo (frate), 320, 326
Illica Luigi, 8
Illuminati Augusto, 89
Imbriani Giorgio, 352, 354, 355
Imbriani Paolo Emilio, 253
Imbriani Vittorio, 253
Ingegneri Angelo, 244, 245
Inglis Fred, 98
Ipparco, 122
Irnerio, 9, 220
Isella Dante, 199
Isnenghi Mario, 177
- Jankélévitch Vladimir, 255
Jaufré Rudel, 3, 11
Jones Aled, 91
- Kraljevič Marko, 13
Kravčinskij Sergej Michajlovič, 202
- Lacan Jacques, 283
La Cecla Franco, 249, 255, 273
Lambertini Eugenia, 201
- Lampertico Fedele, 345
Lanaro Silvio, 104
Lapo Gianni, 320
Lattanzio Lucio Cecilio Firmiano, 309
Laura, 149, 156, 157
Lazar (Laz[z]aro) Hrebeljanović, 13
Lazzaro, 337, 338
Lega Silvestro, 72
Lejeune Philippe, 95
Lélia, 8
Lelio Gaio (maggiore), 160
Lemmi Adriano, 4, 5, 135, 177, 208
Lenzi Anna Luce, 34, 139, 313
Leonardo da Vinci, 66, 349
Leone XIII (Vincenzo Pecci, papa), 270-71
Leoni Barbara, 286, 287, 289, 291
Leopardi Giacomo, 2, 3, 6, 7, 11, 37, 44, 60, 65, 69, 73, 77, 78, 80, 82, 85, 105, 106, 109, 139, 146, 149, 150, 153, 158-60, 266, 288, 315, 319, 321, 327, 334, 339
Leopoldo II di Lorena, 315
Levis Sullam Simon, 177
Licurgo, 122
Lidia, *vedi* Cristofori Piva
Lignana Giacomo, 280, 281
Limentani Ludovico, 359
Lina, *vedi* Cristofori Piva
Linati Filippo, 290, 292
Lino, 112, 117
Lipparini Lilla, 194
Lisciani Petrini Enrica, 255
Lodi Luigi, 199, 277
Lodi Olga, *vedi* Ossani Lodi
Lolla Maria Grazia, 97
Lollo Alberto, 234
Lombardo Agostino, 312
Longhurst Brian, 101
Longino (Dionisio Longino, pseudo-Longino), 124

Indice dei nomi

- Loria Achille, 167, 189
 Lovera Romeo, 207
 Lucano Marco Anneo, 148
 Lucchini Guido, 67, 181
 Lucifero, 199, 261
 Lucrezio Tito Caro, 34, 148, 334
 Lugol Julien, 259
 Lugol Marie (Maria), 259
 Lumbroso Cesare, 189
 Lupo Maurizio, 102
- Macareo, 245
 Maccari Paolo, 182
 Macchia Giovanni, 312
 Macchioni Jodi Rodolfo, 9
 Machiavelli Niccolò, 1, 16, 56,
 104, 140, 203, 300, 326, 327
 Macinghi Giovanni, 243
 Madden Lionel, 91
 Magiotti, *vedi* Mocenni
 Maioli Giovanni, 170
 Maiorino Luisa, 72
 Malagola Carlo, 15
 Malato Enrico, 24, 234
 Mameli Goffredo, 2, 3, 7, 8, 13,
 15, 44, 163, 171
 Mamiani della Rovere Terenzio,
 36, 60, 312, 313, 334
 Manaresi Angelo, 4
 Mancini Paolo, 107
 Manetti Dante, 181
 Mangoni Luisa, 108
 Manso Giovan Battista, 244
 Mantova Benavides Marco, 159
 Manzoni Alessandro, 2, 45, 48, 50,
 56, 57, 60, 68, 136, 170, 258
 Marangoni Guido, 212
 Marcel, 290
 Marchetti Alessandro, 34, 35
 Margherita di Savoia, 2, 172-74,
 177, 178, 196-200, 203, 270,
 271, 278, 282
 Marini Quinto, 182
 Marini Silvia, 107
 Marino (Marini) Giambattista, 60,
 227, 335
- Marinoni Federica, 275
 Mario Alberto, 168, 172, 173, 200
 Mariolle André, 291
 Mariotti Claudio, 268
 Mariotti Giorgio, 299
 Marpicati Arturo, 310
 Marrone Gianfranco, 90
 Marsand Antonio, 139, 149, 150,
 153, 159
 Marsili Luigi Ferdinando, 220
 Martelli Carlo, 301
 Martelli Diego, 77, 299, 301-307
 Martini Ferdinando, 8, 64, 77, 80,
 81, 86, 96, 99, 110, 301, 302,
 304, 305, 309, 310
 Martini Stefania, 6, 143, 148,
 152, 160, 277
 Marziale Marco Valerio, 338
 Masaccio (Tommaso di ser Gio-
 vanni Cassai), 66
 Maselli Domenico, 45
 Masini Ferruccio, 89
 Masini Pier Carlo, 197
 Masotti Claudia, 182-84
 Massarani Tullo, 102
 Massari Susanna, 204
 Mastai Ferretti, *vedi* Pio IX
 Matteotti Giacomo, 214
 Mattesini Francesco, 148
 Maupassant Guy de, 291
 Mayer Maria, 96
 Mazzi Gemma, 185
 Mazzini Giuseppe, 2, 4, 6, 8, 14,
 17, 27, 45, 55, 69, 71, 74,
 132, 163, 174, 177, 190, 191,
 204, 211, 309, 358
 Mazzocca Ferdinand, 71
 Mazzoni Diego, 166, 190
 Mazzoni Giuseppe, 168
 Mazzoni Guido, 99, 207, 264
 Mazzotta Clemente, 286
 Mazzocchi Carlo Maria, 124
 Meale Gaetano (Umano), 207, 208
 Medici Cosimo I de', 321
 Medici Lorenzo de' (il Magnifico),
 33, 35, 41, 66, 68

Indice dei nomi

- Melandri Lea, 294
 Melchiori Giorgio, 312
 Melli Elio, 275
 Ménage Gilles (Egidio Menagio),
 232, 241, 243, 246
 Meneghelli Antonio, 149, 159
 Menelao, 147
 Mengozzi Dino, 213
 Menicucci Elvira, 15, 217, 297
 Menzini Benedetto, 34
 Mercantini Luigi, 163
 Mercì Alessandro, 189
 Mercier Louis-Sébastien, 117
 Messeri Antonio, 21
 Mestica Giovanni, 152, 159
 Metastasio Pietro, 21, 25, 28, 47,
 48, 60
 Mézières Alfred-Jean-François, 149
 Miller Jacques-Alain, 283
 Milli Giannina, 26
 Minghetti Marco, 183, 216
 Miretti Lorenza, 288, 294
 Mocenni Ernesta, 301
 Mocenni Magiotti Quirina, 300,
 301
 Mola Aldo Alessandro, 4, 5, 164
 Molinari Carla, 233, 236, 238,
 246
 Mollo Gaspare, 25
 Monaco Angela, 186
 Monicelli Tomaso, 211
 Montale Eugenio, 209
 Montanari Giuseppe Ignazio, 319,
 320, 325
 Montanari Tito, 206
 Monti Giuseppe, 76
 Monti Vincenzo, 22, 33, 34, 43,
 47, 48, 56, 60, 155, 199, 319,
 324, 325, 334, 337, 343
 Mordani Filippo, 313
 Morelli Enrico, 259
 Morelli Marietta, 327
 Moro Giacomo, 31
 Mozzoni Anna Maria, 202
 Murat Joachim (Gioacchino), 37,
 56
 Muratori Lodovico Antonio (Eze-
 chiele di Vignola), 129-37,
 146, 149-51, 153, 158, 159
 Museo, 112, 117
 Mussafia Adolfo, 33
 Mussolini Benito, 184, 213
 Mustè Massimo, 106
 Mutterle Anco Marzio, 136

 Nadal Giovanni Girolamo, 155
 Nannucci Vincenzo (Vincenzio),
 31, 257, 318
 Naselli Carmelina, 153
 Natali Giovanni, 24
 Natali Giulio, 252
 Nathan Ernesto, 11
 Navone Matteo, 242
 Negri Antonella, 275
 Negri Gaetano, 2
 Nencioni Enrico, 78, 99, 333,
 336, 339
 Nencioni Giovanni, 158
 Neppi Enzo, 175
 Nerozzi Giacomo, 10, 211, 215
 Nestore, 46, 114
 Neumeister Sebastian, 158
 Niccolini Giovanni Battista, 60
 Nice, 21, 48
 Nietzsche Friedrich Wilhelm, 248
 Novati Francesco, 264

 Oberdan Guglielmo, 176, 204
 Olbrechts-Tyteca Lucie, 96
 Oliva Gianni, 35, 38, 45
 Omero, 56, 111-26, 237, 319,
 324, 325, 334
 Onufrio Enrico, 193
 Orazio Quinto Flacco, 52, 243,
 333, 334, 338, 339, 343
 Orbecche, 242, 245, 246
 Oreste, 147
 Orfeo, 112, 117, 228, 246
 Oriana Ecalidea, *vedi* Cantelli Ta-
 gliazucchi
 Orlandi Balzari Vittoria, 63
 Orvieto Angelo, 182

Indice dei nomi

- Ossani Lodi Olga (Febea), 276-78, 280
 Ossian, 339
 Ovidio Publio Nasone, 57, 161, 340
- Pacca Vinicio, 139, 141, 143
 Paccagnini Ermanno, 167, 311
 Pagello Sebastiano, 146, 149, 158, 159
 Paggi Felice, 343
 Palmieri Pantaleo, 4
 Pan, 246
 Pandora, 337
 Panella Giuseppe, 175
 Panzacchi Enrico, 86, 202, 290-92, 321, 356
 Panzini Alfredo, 14, 173, 205
 Paolino d'Aquileia (santo), 258
 Papini Gianni A., 81, 249
 Papini Giovanni, 110
 Paradisi Agostino, 130
 Parboni Napoleone, 200
 Parenti Marcantonio, 146, 158, 159, 161
 Parenti Marino, 312
 Paride, 46, 115
 Parini Giuseppe, 25, 26, 28, 33, 45, 117, 141, 187, 334
 Parrini Cantini Elena, 95
 Pascoli Giovanni, 11, 24, 36, 167, 182, 185-87, 194, 209, 211, 309
 Pascoli Maria, 182, 185
 Pasolini Pier Paolo, 210
 Pasqualigo Cristoforo, 155, 159
 Pasqui Ubaldo, 185
 Pasquini Emilio, 5, 63, 134, 143, 152, 153, 160, 164, 169, 211, 213, 294-96, 340
 Paticchia Vito, 10
 Patin Henri, 128
 Patazzi Gaetano Lionello, 66
 Pavarini Stefano, 34, 213, 225
 Pazzi Enrico, 77, 82, 333
 Pedrini Riccardo, 295, 297
- Pedroni Matteo M., 249, 272, 275
 Pedullà Gabriele, 1
 Pelasgo, 124
 Pellegrini Carlo, 312
 Pellico Silvio, 43, 60, 339
 Pellizza da Volpedo Giuseppe, 84
 Pellizzari Achille, 312, 314, 322, 324
 Pelosini Narciso Feliciano, 32, 321, 322, 325-27, 333
 Pepe Cristina, 7
 Pepoli Carlo, 60
 Perale Guido, 51
 Perelman Chaïm, 96
 Pericle, 124
 Perocco Daria, 238
 Perodi Emma, 263
 Perrault Charles, 117
 Perretta Wanda, 89
 Petöfi Sándor, 14
 Petrarca Francesco, 2, 3, 6, 13, 15, 32, 117, 132, 139-45, 148-61, 183, 229, 288, 325, 339, 347, 348, 355, 356
 Petrocchi Giorgio, 23
 Picchio Simonelli Maria, 276
 Piccinini Francesco, 170, 194, 201
 Pieri Marzia, 233-35, 248
 Pierron (Pierion) Pierre-Alexis, 113-15, 120, 126
 Pietramellara Pietro, 16
 Pietro (apostolo, santo), 58
 Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena, 341
 Pietrocòla Maria Francesca, 37
 Pietrocòla Rossetti Teodorico, 38, 45, 46, 60
 Pighi Laura, 259
 Pindaro, 319, 326
 Pinocchio, 106
 Pio IX (Giovanni Mastai Ferretti, papa), 45, 48, 61, 270
 Pipino Cristina, 4
 Piraccini Orlando, 82
 Piretti Maria Serena, 108

Indice dei nomi

- Pirro, 147
Pisistrato, 118, 120, 122
Piva Vittorio, 212
Platone, 157, 327
Plauto Tito Maccio, 234, 236, 238
Plinio Secondo Gaio (Plinio il Vecchio), 117, 161
Plutarco, 336
Poerio Alessandro, 163
Polidori Gaetano, 37
Polidori Maria Francesca Lavinia, 37
Polinice, 115
Poliziano (Angelo Ambrogini), 23, 28, 31-34, 36, 37, 66, 68, 143, 148, 228, 314, 315, 318, 319, 321, 324, 327
Pontani Filippomaria, 122
Porciani Ilaria, 144
Porfirio, 120-22
Praga Emilio, 66, 288
Prampolini Camillo, 167, 189
Prati Giovanni, 36, 192, 257, 339
Praz Mario, 312
Preto, 119
Prezzolini Giuseppe, 110
Prezzolini Luigi, 169
Priamo, 319
Procacci Giovanni, 319, 326, 327
Pronapide ateniese, 119
Protonotari Francesco, 8
Proust Marcel, 290, 291
Psiche, 322
Puccianti Giuseppe, 321, 326, 333
Pulci Luigi, 66
Punzo Maurizio, 199
Puppo Mario, 230
Putti Marcello, 223
- Quadrio Francesco Saverio, 228
Quintiliano Marco Fabio, 117
Quondam Amedeo, 26, 148
- Rabboni Renzo, 286
Raffaello Sanzio, 11
Raimondi Ezio, 286
- Rajna Pio, 182
Rampazzo Natale, 7
Ranalli Ferdinando, 266, 325
Ranieri Antonio, 105, 315
Rapisardi Mario, 173, 198-200, 252, 256, 260, 261, 264, 270, 272, 274, 275, 279
Rati Giancarlo, 61
Rava Daniela, 202
Ravizza Alessandrina, 202
Recalcati Massimo, 283, 294
Regaldi Giuseppe, 20, 21, 25, 28, 60
Rella Franco, 289
Renier Rodolfo, 195
Resta Antonio, 15
Ricasoli Bettino, 71
Riccardi di Lantosca Vincenzo, 272, 275
Ricciardi Giuseppe, 39, 40, 42, 46, 59, 60
Ridolfi Luca Antonio, 158
Ridolfi Maurizio, 166, 179
Rigutini Giuseppe, 159, 319, 327
Rinuccini Ottavio, 47
Rivalta Ercole, 211, 212
Rizzi Giovanni, 252, 264, 268, 271, 272, 275, 278, 279
Roaf Christina, 240, 246
Roda Vittorio, 5, 63, 152, 164, 213, 283, 286, 294, 340
Rolli Paolo, 28, 47, 60
Rollin Charles, 56
Romagnoli Sergio, 144
Romani Gabriella, 97
Romano Ruggiero, 104, 172
Romolo, 266
Romussi Carlo, 204
Roncoroni Federico, 12
RoncuZZi Roversi Monaco Valeria, 182
Rosa Gabriele, 173
Rosa Salvatore, 33-35, 38, 41
Roscoe William, 31
Rossano Federigo, 72
Rosselli Carlo, 191

Indice dei nomi

- Rossetti Christina Georgina, 37
Rossetti Dante Gabriele, 37
Rossetti Gabriele, 21, 22, 28, 34-61
Rossetti Maria Francesca, 37
Rossetti Nicola, 37
Rossetti William Michael, 37, 38, 49
Rossi Ernesto, 269
Rossi Marino, 4
Rossi Vittorio, 226-28, 231
Rossini Gioacchino, 11, 45
Rosso Medardo, 80
Rosso Sergio, 4
Rousseau Jean-Jacques, 134
Roversi Monaco Fabio, 183
Roversi Monaco Laura, 184, 185
Roversi Monaco Mauro, 182, 184
Ruskin John, 76
Russo Luigi, 20, 25, 176, 195, 211
Russo Maria Luisa, 299

Saccenti Mario, 2, 9, 27, 34, 90, 139, 170, 256, 263, 313, 329
Sacchetti Franco, 141
Sacchi Gaetano, 16
Saccone Sandra, 262
Sacconi Torello, 301-304, 308, 309
Sade Jacques-François-Paul-Aldonce de, 159
Saffi Aurelio, 168, 172, 173, 191, 204
Saffo, 288, 339
Salibra Elena, 9
Salinari Carlo, 312
Salsano Fernando, 98
Saltarelli Lapo, 161
Salvadè Anna Maria, 311
Salveraglio Filippo, 64
Salviati Carla Ida, 349
Salvini Anton Maria, 34, 159
Salvini Marina, 166
Sand George (Amandine-Lucie-Aurore Dupin), 8
Sanguineti Edoardo, 166
Sani Bernardina, 69
Sannazaro (Sannazzaro) Iacopo, 60, 231, 234, 235, 239
Santagata Marco, 139, 311
Santucci Simonetta, 64, 140, 181, 285, 290-291, 294, 295
Sanzio Ippolita, 289
Sapegno Natalino, 312
Sapiro Gisèle, 109
Sarti Diego, 83
Sarti Giuseppina, 187
Sartori Giovanni, 107
Sassoon Donald, 92
Satana, 28, 74, 93, 164, 167, 171, 190-92, 208, 216, 265, 275, 351, 359
Saturno, 226
Saul, 72
Sbarbaro Pietro, 132
Scafoglio Giampiero, 7
Scalabrini Angelo
Scalvini Giovita, 37, 48
Scardicchio Andrea, 22, 26
Schenkl Karl, 314
Schettini Piazza Enrica, 314
Schiavi Alessandro, 212
Schicchi Paolo, 189
Schick Carla, 96
Schiff Paolina, 203, 207
Schilirò Vincenzo, 312
Schiller Friedrich, 226, 339
Schinetti Pio, 182
Schlegel August Wilhelm, 128, 230, 246
Scholler Dietrich, 158
Sciarra Maffeo, 56
Sciolla Gianni Carlo, 70
Scipione Publio Cornelio Africano, 160
Scrivano Riccardo, 53, 60
Senardi Fulvio, 7
Seneca Lucio Anneo, 148, 161, 235
Sennett Richard, 95
Serafini Ferdinando, 341-44, 348, 349

Indice dei nomi

- Serini Paolo, 290
 Serra Renato, 160, 181
 Settembrini Luigi, 59
 Severini Antelmo, 266
 Sezanne Giovanni Battista, 140
 Sgubbi Carlotta, 141, 142
 Shakespeare William, 230
 Shelley Percy Bysshe, 155
 Sibiliato Giovanni, 25
 Siciliani Cesira, 210, 277
 Siciliani Vito, 309
 Signorini Telemaco, 70, 74, 77, 83
 Silvano da Venafro, 154
 Silvestri Giovanni, 31
 Silvia, 240
 Sirtori Giuseppe, 16
 Sisi Carlo, 71
 Sismondi Jean-Charles-Léonard-Simonde de, 56, 136
 Soave Francesco, 149, 159
 Sofocle, 40, 157, 335
 Sofonisba, 241
 Soldani Simonetta, 182
 Solerti Angelo, 231, 235, 241-44
 Solone, 122
 Somarè Enrico, 64
 Sommaruga Angelo, 8, 9, 110
 Sonnino Sidney, 108
 Sorbelli Albano, 5
 Sordello da Goito, 161
 Sorio Bartolomeo, 159
 Sozzi Bortolo Tommaso, 243
 Spadolini Giovanni, 144, 164, 179
 Spaggiari William, 6, 7, 13, 21, 153, 155, 159, 164
 Spalletti Ettore, 69
 Spallicci Aldo, 173, 191, 193, 197, 206
 Speroni Sperone, 240, 242, 245-47
 Spinetti Mariarosaria, 276
 Squarciafico Girolamo, 159
 Stabilini Natalia, 92
 Stazio Publio Papinio, 329
 Stecchetti, *vedi* Guerrini
 Stefani Piero, 100
 Steiner George, 104
 Stenio, 8
 Sterpos Marco, 2, 256, 294, 298, 322
 Stosch Philipp von, 322
 Straccali Alfredo (Minosse), 187
 Surdich Luigi, 182
 Swinburne Algernon Charles, 169
 Tacchini Arturo, 249
 Tacconi Gaetano, 217, 222
 Tacito Publio Cornelio, 161
 Taddei Maurizio, 258, 278
 Talamo Giuseppe, 4
 Tambara Giuseppe, 49
 Tamiri, 115, 117
 Tansillo Luigi, 243
 Tarchetti Alcesti, 103
 Tarchetti Iginio (Iginio) Ugo, 66
 Targioni Tozzetti Ottaviano, 311, 320, 321, 324, 326, 327, 333
 Tasso Torquato, 32, 47, 56, 60, 187, 225-35, 237-47, 288, 320, 321, 334, 339
 Tassoni Alessandro, 33-35, 146, 147, 149-51, 158, 159, 325
 Tavoni Maria Gioia, 340
 Tedeschi Gennaro, 238
 Tedeschi Paolo, 5
 Tega Walter, 9
 Telemaco, 114
 Tenca Carlo, 102
 Tenerani Pietro, 322
 Teofrasto, 324
 Testa Cesario, 8
 Teza Emilio, 252, 257, 258
 Thiers Louis-Adolphe, 56
 Thouar Pietro, 111, 311
 Thovez Enrico, 164, 205
 Thun und Hohenstein Leo, 314
 Tibullo Albio, 110, 333
 Timpanaro Sebastiano, 69
 Tirrena, 239
 Tirsi, 228
 Tissoni Roberto, 33, 34, 139, 142, 145, 150, 152, 153, 160, 313

Indice dei nomi

- Tocco Felice, 78
Toffanin Giuseppe, 241, 245, 248
Tognarelli Chiara, 93, 166, 171, 311, 329, 336
Tognetti Gaetano, 76
Tomasin Lorenzo, 14, 160, 257, 259, 353
Tommaseo Niccolò, 13, 34, 45, 160
Tongiorgi Duccio, 169
Torchio Emilio, 7, 98, 170
Torraca Francesco, 60
Torri Alessandro, 313, 326
Torrisondo, 232, 241
Tortoli Giovanni, 313
Toschi Paolo, 322
Tosi Anna Maria, 9, 12, 14
Tosti-Croce Mauro, 300
Tranfaglia Nicola, 101
Traniello Paolo, 99, 308
Travaglini Ferdinando, 111, 116, 119, 336-38
Trenti Luigi, 6, 144, 159
Treves Emilio, 267, 268
Treves Piero, 74, 105, 213, 214,
Trevisan Lucio, 95
Tribolati Felice, 77, 82, 321, 325-27, 332, 333
Trissino Giovan Giorgio, 233, 235, 241, 245
Tropea Mario, 63
Turati Filippo, 167, 189, 190, 195, 196, 199, 200, 202, 205, 212-14
Turci Edoardo Maurizio, 4

Uberti Fazio degli, 148, 155
Uberti (Uberto) Giulio, 167
Ugolini Filippo, 104, 105
Ulisse, 72, 115, 122
Umberto I di Savoia, 13, 174, 178, 211, 271
Ungaretti Giuseppe, 272
Ussi Stefano, 73
Uzielli Gustavo, 64, 73

Valerio Massimo, 326
Vallardi Cecilio, 282
Varano Alfonso, 155, 335
Varazzani Savinio, 212
Varni Angelo, 179
Vecchi Galli Paola, 139, 140, 143, 144, 147, 148, 150, 153, 154, 211
Veglia Marco, 4, 7, 9, 22, 94, 179, 280, 312
Vellutello Alessandro, 146, 147, 149, 158, 159
Venere, 161
Venturi Adolfo, 70, 277
Verdi Giuseppe, 45
Verga Giovanni, 65
Vernizzi Cristina, 204
Vettori Francesco, 104
Viale Guido, 107
Vico Giambattista, 58, 113, 117, 128
Vieusseux Giovan Pietro, 136
Vigo Francesco, 140, 258, 341
Villari Anna, 71
Villari Pasquale (Pasqualino), 67, 108, 265, 266
Virgilio Publio Marone, 2, 3, 6, 7, 13, 40, 98, 132, 148, 205, 231, 239, 334
Vischi Luigi, 135
Visconti Marco, 137
Vitagliano Adele, 26
Vitali Lamberto, 65
Vitruvio Pollione, 234
Vittorelli Iacopo, 47
Vittorio Emanuele II di Savoia, 6, 14, 45, 71, 166, 177, 269, 270, 315, 316, 325, 350, 351
Vittorio Emanuele III di Savoia, 179
Vivanti Annie, 206
Vivanti Corrado, 104, 172
Voltaire (François-Marie Arouet), 134, 197

Indice dei nomi

- Weinberg Bernard, 233
Weininger Otto, 289, 293
Winckelmann Johann Joachim,
322
Wolf (Wolfio) Friedrich August,
118, 128
Woodhouse John R., 46

Young Edward, 22

Zabughin Vladimir N., 239
Zamagni Vera, 101, 102
Zambelli Anna, 34, 139, 313
Zamboni Filippo, 200

Zamboni Luigi, 9
Zanella Giacomo, 265, 345, 346
Zanetto Giuseppe, 115
Zani Ignazio, 326
Zanichelli Cesare, 182, 221, 319
Zanichelli Nicola, 182, 221
Zanni Rosiello Isabella, 166
Zendrini Bernardino, 66, 258, 271
Zenodoto, 122
Zenoni Zenone (Zenone da Pi-
stoia), 155
Zibordi Giovanni, 24, 205
Zilli Ilaria, 102
Zocchi Cesare, 82

“Quaderni di Gargnano”

1. *Foscolo critico (Gargnano del Garda, 24-26 settembre 2012)*, a cura di Claudia Berra, Paolo Borsa e Giulia Ravera, 2017
2. *Epistolari dal Due al Seicento. Modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti (Gargnano del Garda, 29 settembre - 1° ottobre 2014)*, a cura di Claudia Berra, Paolo Borsa, Michele Comelli e Stefano Martinelli Tempesta, 2018
3. *Giosuè Carducci prosatore (Gargnano del Garda, 29 settembre - 1° ottobre 2016)*, a cura di Paolo Borsa, Anna Maria Salvadè e William Spaggiari, 2019
4. *I “Sonetti et Canzoni” di Iacopo Sannazaro*, in preparazione

