

EMMA
GIAMMATTEI

GIOSUÈ
CARDUCCI



EMMA GIAMMATTEI GIOSUÈ CARDUCCI



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
SUOR ORSOLA
BENINCASA

Illustrazione di Mimmo Paladino
in *Giosuè Carducci, Prose e Poesie*,
a cura di Emma Giammattei,
Istituto della Enciclopedia Italiana,
Roma 2012

Publicazione in 100 copie numerate, stampata in occasione
del Convegno di studi in onore di Emma Giammattei
«*Ma un giorno a me riesca la santa cosa...*». *La Letteratura come Maestra*,
Napoli, Università Suor Orsola Benincasa, 28-29 ottobre 2019.

Si ringrazia l'Istituto della Enciclopedia Italiana per aver concesso
l'autorizzazione a ristampare le introduzioni di Emma Giammattei
a G. CARDUCCI, *Opere*, t. I, *Prose* e t. II, *Poesie*, Milano – Napoli, Ricciardi, 2011.

COPIA N.

.....

EMMA GIAMMATTEI

GIOSUÈ CARDUCCI

Progetto grafico
Sergio Prozzillo
Flavia Soprani

Redazione e impaginazione
Imago sas

© Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli 2019
Tutti i diritti sono riservati

ISBN 978-88-96055-92-2

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
SUOR ORSOLA BENINCASA



Sommario

| | |
|-----|---------------------------------|
| 7 | Il primato della prosa in prosa |
| 83 | Tempi e luoghi della poesia |
| 119 | <i>Indice dei nomi</i> |

IL PRIMATO
DELLA PROSA IN PROSA

*Romantico all'italiana o alla latina
nel culto della libertà e della non
mai esausta forza creatrice di nuova
vita che è nella ragione; italiano
nell'affetto col quale, nella visione
della storia universale, si stringeva
a quella particolare d'Italia,
risentendola tutta...*

B. CROCE

I.

CARDUCCI: UNA IMMAGINE ITALIANA

È toccato ad un filosofo, Eugenio Garin, nell'appassionamento partecipe alle ragioni della letteratura, ridefinire con chiarezza i termini storici, ideologici, estetici del 'caso' Carducci, invitando a considerare, ormai *sine ira et studio*, il nesso fra la straordinaria fortuna conseguita dal Poeta delle *Odi barbare* e di *Confessioni e battaglie* nel proprio tempo e l'indifferenza, o addirittura il disagio, che ne ha investito l'opera nel secondo dopoguerra. Nel saggio *Giosue Carducci fra cultura e politica*, che apriva il convegno pisano del 1985, intitolato a *Carducci poeta*, tappa significativa di una nuova stagione critica, Garin prendeva l'abbrivo dal primo Novecento, e in particolare dall'ampio studio del suo maestro Ludovico Limentani *Il valore sociale dell'opera poetica di Giosuè Carducci*, apparso nel 1902 sulla «Rivista di filosofia e scienze affini»: era la prima visione intera del mondo carducciano, tentata come applicazione dimostrativa di una non ingenua sociologia dell'arte – lontano dalla coeva *Estetica* crociana e con l'oltranza sperimentale di una disciplina ancora giovane. Per la complessità della domanda epistemologica al fare poetico – *come e che cosa la poesia 'agisce'* – quelle pagine sorprendenti si meritavano la risposta memorabile del vecchio poeta: «L'opera poetica mia fu un sogno tra di furore e amore e malinconia del quale io oggi giorno non so più rendermi ragione»¹.

¹ Lettera a Ludovico Limentani del 2 novembre 1902 (G. CARDUCCI,

La questione preliminare è costituita, secondo Garin, dall'innegabile risonanza ideologica dell'opera e del personaggio, a fronte della sua riluttanza o allergia alla filosofia, di una sostanziale assenza di un pensiero politico propriamente detto. Il fenomeno era stato messo in rilievo, com'è noto, nel suo carattere di paradosso storico, da Benedetto Croce nel capitolo *Il pensiero e l'ideale (1871-1890)* della *Storia d'Italia dal 1870 al 1915*, in una pagina ad alta densità di immagini, di evidente impostazione carducciana:

Il pensiero radeva le bassure, e le ali dell'anima non si spiegavano ai voli. Solo uno spiegò in quel tempo ali d'aquila, e traeva a sé noi giovani, e non fu un pensatore, ma un poeta, che, sorto al confine di due età, accolse l'intimo spirito dell'una e lo trasfuse e fece vivere in seno all'altra².

Sulla linea di confine tra età risorgimentale e stagione post-unitaria, e poi tra l'Italia di Crispi e l'Italia di Giolitti, la figura del Carducci veniva innanzi nella articolata saldatura fra un destino individuale e il destino collettivo di un popolo-nazione, con una immediata ricaduta nell'immaginario nazionale. Si tratta allora di dar conto, da una parte, del punto di fusione letteraria di idee, ideali, miti della società italiana nel secondo Ottocento, così come vengono accolti, o percepiti in anticipo, nell'opera della quale essi costituiscono, per dir così, il combustibile e la riserva. Dall'altra ci sono le complesse modalità e linee di fuga che sottendono il viaggio testuale verso il pubblico o i pubblici, in una direzione che già il Limentani aveva definito in modo niente affatto deterministico rispetto al cosiddetto «miluogo», cioè il *milieu* sociale, indicando la forza dell'opera esattamente come *durata* e *intensità* del suo svolgersi e compiersi nella ricezione, nel tempo. Garin vedeva giusto, di fatto, nell'indicare il primo

Prose. Opere I, a cura di E. Giammattei, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011, pp. 888-889).

² B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1870 al 1915*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1991, p. 192.

Novecento come snodo essenziale, il momento cardine nella storia di un peculiare costituire e atteggiare l'immagine del poeta-professore – per meglio dire, dello scrittore toscano – secondo un *clinamen* determinante (anche di future adesioni o allergie), rispetto all'immagine da lui concretamente prodotta nei testi, in dialogo o in antitesi con il contesto, e che rappresenta la realtà profonda della letteratura, il suo privilegiato campo d'azione.

Sulla traccia di queste sollecitazioni, può risultare vantaggioso anticipare taluni momenti della vicenda primonovecentesca, in corrispondenza con la fase conclusiva dell'itinerario biografico del Carducci, quando egli diventa protagonista dell'immaginario collettivo e, per misteriosa duplicazione, l'autore delle opere del Carducci. Si torni allora, con Garin, al testo commemorativo di uno scolaro geniale ed atipico, rappresentativo ma inassimilabile alla cosiddetta scuola carducciana³, Renato Serra. Il discorso, del 1914, è da ritenersi raro per la capacità di lettura non comune – davvero *uncommon reader* il Serra – per la quasi allarmante auto-coscienza ironica, che insieme compongono una epitome rivelatrice, obiettivata all'origine, della temperie intellettuale di allora. Cosa ha rappresentato la vita e l'opera del Carducci, la vita come opera e l'opera come vita, a sette anni di distanza dalla scomparsa: «parte essenziale della storia d'Italia» nel cinquantennio post-unitario, fino alle soglie del Novecento. Di quella storia di fatti e di idee, di eroismo e di fragilità, egli fu «figlio e fattura» e, nello stesso tempo, «principio ed autore»: ecco il primo dato, offerto come storicamente acquisito, nelle parole di Serra, dette il 21 marzo 1914 nel teatro «di Cesena». Il testo della commemorazione⁴ è denso di indicazioni preziose, intonato in superficie ad una retorica diretta, della evidenza, mimetico dunque rispetto al nume da evocare in pubblico, ma scandito dalle esitazioni e preterizioni tipiche

³ Cfr. A. BRAMBILLA, *Luci e ombre nella «scuola carducciana»*, in *Carducci et Pascoli. Perspectives de recherche, textes recueillis et présentés par L. Fournier-Finocchiaro*, Caen, Presses Universitaires, 2007 («Transalpina», n. 10), pp. 161-175.

⁴ Ora in R. SERRA, *Carducciana*, a cura di I. Ciani, Edizione Nazionale degli scritti di Renato Serra, vol. IV, Bologna, il Mulino, 1996.

dello stile serriano («Non vogliamo e non potremmo farne un'analisi. Tutti sappiamo che cosa sia, press'a poco, questa lezione del Carducci»), che alludono ad un intimo «colloquio con lui». Il genere del *portrait* estremo, con la rassegna di idee ricevute («il figlio del Risorgimento, il continuatore... il maestro degli Italiani: la lezione della vita – la sincerità della poesia...»), rende così un riluttante omaggio all'ascolto borghese, un sabato sera, in un teatro della provincia italiana, in una conferenza per la Società Dante Alighieri, mentre intorno ci sono i presagi e i segnali della Grande Guerra. Il senso della storicità del momento attuale viene misurato nei termini della presenza/assenza del poeta. Dal 1907 al 1914, intorno all'«evento mediatico»⁵ della scomparsa, si erano accumulate tante commemorazioni, discorsi, numeri monografici di riviste, miscellanee, anzi il rito funerario era iniziato ben prima, negli ultimi anni dell'Ottocento. Serra accoglie e attraversa i *loci communes* di un'immagine già costituita, i tratti di una fisionomia poetica in parte delineata dal poeta stesso, di non domata selvatichezza, di cipiglio dominatore, di calore stupendo, di forza eloquente. Infine, sullo sfondo visivo di una scena autunnale, cioè della prematura e lunga senescenza del poeta, «quercia percossa da fulmine», «leone quando si posa», il discorso imposta il tema totalizzante e patetico di un Carducci *alius et idem*, fedele al Risorgimento, all'«Italia su tutto», in un'Italia vera e reale che, essa sì, cambia, e ha già *scordato un poco*: il Risorgimento e il suo difensore, insieme, in una identificazione che era stata vantaggiosa e che invece ora, nel primo Novecento, porta pena.

Bisogna puntare l'attenzione su questo scorcio di anni, se si vuole intendere il carattere genetico di un carduccianesimo in quanto immaginario complessivo, funzionale ad una mitografia continuista, in un verso o nell'altro non importa

⁵S. PAVARINI, *La scomparsa di Carducci: un evento mediatico (16-24 febbraio 1907)*, in *Carducci et Pascoli. Perspectives de recherche*, cit., pp. 69-81. «Posizione davvero singolare ed unica nella storia politica dell'Italia unita quella di Carducci, un intellettuale celebrato – anche se per motivazioni opposte – dalla stampa governativa, ufficiale, e da quella di opposizione, rivoluzionaria...» (p. 79).

(ad esempio: *per sempre* poeta giambico rivoluzionario o, al contrario, *già sempre* o, in definitiva poeta, *sempre*, anche in prosa), che si impone fino a inglobare il *corpus* dei testi. Nella percezione di un lettore umbratile quale Serra, negli interventi contigui al discorso commemorativo si registra quel «Carducci pascolizzato» subito intravisto polemicamente da Croce, cioè la metafisica crepuscolare, il transito dal caldo operante umanesimo del Maestro al *troppo umano* della *legenda*, quella in parte intessuta o accreditata dal protagonista medesimo: strategia complessa, quest'ultima, non già il feticcio malinconico della stagione estrema proiettata ed estesa all'indietro. Soprattutto viene consegnato alla ricezione novecentesca un profilo d'autore sfalsato e debordante rispetto all'opera scritta. Lo dice Serra («non è un autore da scoprire, è tutto lì. Eppure, c'è ancora qualcosa da vedere»), lo ripeterà Valgimigli, il *vero Carducci*, il *nostro Carducci*, nei libri non lo si ritroverà⁶.

Negli appunti della conferenza Serra accenna alla propria condizione di scolaro sui generis del Carducci in un *sensu mitologico-fideistico-volontarista*. Forse, proprio in ragione di questo schermo mitografico, la filologia carducciana nascerà tardi, a parte episodiche salutari incursioni, negli anni Ottanta del secolo scorso, intorno ai decisivi convegni del 1985 di Pisa e di Bologna, e si troverà innanzi da compiere un lavoro singolarmente imponente, al cospetto della agevole reperibilità dei documenti, oggetto delle amorevoli cure di allievi, tra l'altro valenti filologi. La magniloquente e magmatica Edizione Nazionale dell'età fa-

⁶«Ma c'è un Carducci che i nostri figlioli in quei libri non lo troveranno, ne troveranno uno meglio pacificato e purificato dal tempo, dagli studi e dalle ricerche meglio definito e distinto, e, se volete, anche più vero; ma il Carducci che è dentro di noi, nel cuore nostro, il Carducci nostro, dico di me e dei miei compagni di scuola, che fu l'affetto più grande della nostra giovinezza [...] questo, in codesti libri, per li altri non c'è»: M. VALGIMIGLI, *Il nostro Carducci*, in «Pan», agosto 1935, p. 497, poi in *Il nostro Carducci. Maestri e scolari della scuola bolognese*, Bologna, Zanichelli, 1935; e si veda, su di un intellettuale della medesima generazione e formazione, Floriano Del Secolo, amico e sodale di Valgimigli, E. GIAMMATTEI, *Carduccianesimo a Napoli. Floriano Del Secolo*, in *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, 2ª ed. riv. e accr., Napoli, Guida, 2016, pp. 325-373.

scista è resa possibile dall'ingorgo critico e storiografico formatosi prima, a monte, intorno ad un itinerario artistico clamoroso eppure incredibilmente problematico, vittorioso eppure intimamente fratto ed impervio, nonché racchiuso, come sottolineò Giuseppe De Robertis nel 1935, in un breve segmento temporale, almeno nei risultati irrecusabili del fare poetico⁷.

Quando una immagine si afferma così imperiosa, tanto da segnare come tratto riconoscibile un'epoca, significa che ha preso il posto di qualcosa, o per meglio dire si è installata nella distanza fra le cose, fra le soglie della biografia, negli interstizi tra le opere, per conseguire una unitarietà non diciamo fittizia, ma realtà di visione da interrogare. Basterà considerare la folta rubrica della memorialistica e dell'aneddotica che presto, dagli anni Novanta, duplica, sorregge o sostituisce la biografia reale – Carducci ebbe nell'amico Chiarini un avveduto biografo *in itinere*⁸; e tenere presenti volumi miscelanei come il numero monografico della «Rivista d'Italia» organizzato appunto dal direttore Chiarini, nel 1901⁹, con scritti di allievi e adepti dell'ultima generazione, da Pascoli a Zenatti, da Panzini a Menghini, importante ed utilissimo. C'è inoltre, con materiali provenienti dalla casa editrice Zanichelli, la *Miscellanea carducciana* del 1911, a cura di Alberto Lumbroso e con una prefazione di Benedetto Croce, il quale vi riusa il secondo saggio dei quattro consacrati a Carducci sulla «Critica» nel 1910, con lo stesso titolo¹⁰.

Qui contano i dettagli: nel volume del 1901 Chiarini affida il ricordo degli anni trascorsi in Normale all'amico di gio-

⁷G. DE ROBERTIS, *Nascita della poesia carducciana*, in *Saggi. Con una noterella*, Firenze, Le Monnier, 1939, pp. 95-127, alle pp. 117-119. De Robertis, grazie alla capacità di auscultazione della poesia, indica come età aurea del poeta il quindicennio 1871-1885.

⁸Cfr. G. CHIARINI, *Giosue Carducci. Impressioni e ricordi*, Bologna, Zanichelli, 1901, e *Memorie della vita di Giosue Carducci raccolte da un amico*, Firenze, Barbèra, 1903.

⁹*Omaggio della Rivista d'Italia a Giosue Carducci*, in «Rivista d'Italia», IV, 1901.

¹⁰Questi i titoli degli *Studi sul Carducci* pubblicati ne «La Critica», VIII, 1910: *Anticarduccianismo postumo* (pp. 1-21); *Le varie tendenze spirituali del Carducci e le loro armonie e disarmonie* (pp. 81-97); *Lo svolgimento della poesia carducciana* (pp. 161-185); *Il Carducci pensatore e critico* (pp. 321-338).

ventù Ferdinando Cristiani, perché – precisa in nota – il Cristiani, professore e soldato, non aveva mai avuto, unico nel gruppo, velleità letterarie, e quindi avrebbe saputo restituire un ricordo «ingenuo», non contagiato. Chiarini rivelava così e contrario, dalla parte dei carducciani della prima ora, il fastidio per gli automatismi retorici di una para-letteratura generica che si era già tenacemente appresa alla figura del poeta-vate. Né va sottaciuta la complessiva ed efficace operazione editoriale di casa Zanichelli, proprietaria dal 1901 dei diritti d'autore ceduti dal Poeta, con le edizioni delle *Poesie* e delle *Prose* che furono un vero successo librario – 40.000 copie delle prime e quasi altrettante delle seconde – ed innescarono a raggiera altre imprese intorno alla figura e all'opera del poeta nazionale. Si comprende meglio, allora, il lavoro di decantazione e di superamento di ogni discontinuità, poetica e ideologica, dell'itinerario dell'artista, quale emerge dal pacifico percorso evolutivo nella fortunata antologia composta da Mazzoni e Picciola nel 1908, quasi a spron battuto, e dalle *Pagine autobiografiche* messe insieme da Lipparini nel 1914, dove versi e prose venivano proposti in una luce di esemplarità edificante; speculari, le *Pagine di storia letteraria* dell'anno prima, a cura dello stesso, configurano, per estrapolazioni e ritagli, quella storia letteraria, da Virgilio alle *Odi barbare*, che il saggista-lettore Carducci non aveva mai saputo o voluto scrivere.

Carducci-italiano, Carducci-al-tramonto, Carducci-uomo-oltre-la-scrittura: questi tre elementi topici segnano, variamente combinati, un carduccianesimo subito atteggiato a memoria, con tanto di *spleen* preventivo per la folata del Risorgimento, sorta di futuro già accaduto e però mancato, e per quell'idea di nazione così presto invecchiata insieme col Poeta. È un atteggiamento mentale, con formula molto centrata, «precocemente postumo», al pari dell'anticarduccianesimo¹¹, siglato con vivacità da Enrico Thovez in termini poi ricorrenti lungo tutto il secolo. Ebbene, l'intreccio tra le due posizioni è costi-

¹¹Secondo l'acuta notazione dovuta a M. BIONDI, *La tradizione della patria. Letteratura e Risorgimento da Vittorio Alfieri a Ferdinando Martini*, 2 voll., Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, II, *Carduccianesimo e storia d'Italia*, al cap. *Il Vate e la poesia civile*, pp. 1-27.

tutivo, è il riverbero storiografico di una anfibia che, lo si controllerà fra breve, è il carattere essenziale della scrittura carducciana, del suo *ethos*.

Anche su questo punto, è utile il ricorso al semplice ma forse non estrinseco dettaglio. Il libro di Thovez, discusso nel saggio crociano del 1910, *Anticarduccianismo postumo*, era uscito nello stesso anno a Napoli, grazie al Croce medesimo, co-fondatore, consulente e finanziatore della casa editrice Ricciardi, e rappresenterà uno dei grandi successi librari, alla seconda edizione dopo pochi mesi. Il titolo, *Il pastore, il gregge e la zampogna*, precisato dal sottotitolo *Dall'Inno a Satana alla Laus vitae*, è il risultato di una lunga concertazione triangolare, fra Thovez, Riccardo Ricciardi e il filosofo, come si evince dai carteggi¹². Croce vede in bozze il volume dove si tentava, senza l'opportuna strumentazione estetica, di leggere l'opera carducciana in modo impregiudicato, superando gli entusiasmi della lettura giovanile, e di individuare, attraverso i «plagi», il valore reale del poeta. Dall'onesto libro di Thovez l'autore dell'*Estetica* prendeva contestualmente l'abbrivo per la serie cospicua degli *Studi sul Carducci*, con l'intenzione di isolare il dato poetico in una indagine molto analitica, sostitutiva, nei quadri della *Letteratura della nuova Italia*, del saggio che aveva inaugurato la «Critica» e mai ripreso o raccolto, nonostante l'apprezzamento espressogli dal poeta¹³. Inoltre, ai fini di un approccio complanare, le puntate di analisi critico-estetica venivano man mano corredate di capitoli storico-eruditi, di *Note bibliografiche*, di raccolte di *Reminiscenze e imitazioni*. Le pagine del 1903 posseggono valore di manifesto, di un metodo e di una generazione, ma soprattutto di una idea di letteratura che il filosofo e critico vedeva incarnata nel poeta: la letteratura come «concentrazione spirituale, ricerca del

¹²Sulle vicende del libro, cfr. E. GIAMMATTEI, *Lettere all'editore Ricciardi*, e *Appendice IV*, in *I dintorni di Croce. Tra figure e corrispondenze*, Napoli, Guida, 2009, pp. 220-237, alle pp. 220 e 229-230. Thovez pensava anche al titolo *Da Enotrio a Gabriele. Scene di letteratura italiana*.

¹³Vedi la lettera del Carducci a Croce del marzo 1904, in *Dalle memorie di un critico*, data integralmente nell'ed. a cura di E. Giammattei, Napoli, Fiorentino, 1993.

vero» attraverso immagini e rappresentazioni. Quelle pagine giungevano dopo la requisitoria contro Carducci critico e a difesa del De Sanctis, nel 1898, e vi veniva riconosciuta la natura composita e militante della «poesia della storia», o «poesia della filologia nel senso del Vico»¹⁴.

Si sa che il nesso fra storia nazionale e scrittura attraversa, a differenti livelli e temperature, tutto il secolo delle nazionalità, l'Ottocento¹⁵. Per questo verso, nel mondo del Carducci è ben evidente ed attiva la funzione-Michelet, ovvero la «fantasia storica»¹⁶, la discesa negli archivi per ascoltare il mormorio dei morti e riportare alla luce parole dimenticate, entro il grande laboratorio della storia della nazione che è, diceva Michelet con Vico, «travail de soi sur soi». Pure, sulla pagina, soprattutto poetica, il materiale del passato italico e italiano, maneggiato con amorevole sicurezza di erudizione, diventava quasi una forma di esotismo, persino selettivo *trobar clus*, un modo di insospettabile ermetismo, dagli esiti in prospettiva ambivalenti¹⁷. Non meraviglia, a questo proposito, che gli intellettuali vociani, figure sociologiche affatto nuove, formatesi fuori delle università e del *cursus* degli studi classici, abbiano focalizzato, nella varietà di icone possibili del

¹⁴B. CROCE, *Giosuè Carducci*, in «La Critica», I, 1903, p. 16.

¹⁵Si vedano le pagine di F. Hartog, su Michelet, decisivo modello per il Carducci: «Dans la puissante langue de Michelet, l'historien, arpenteur des galeries des Archives et visiteur des morts, doit en effet savoir entendre "les murmures de tant d'âmes étouffées": tous ces morts à l'égard de qui le présent a contracté une dette. Ces élégies funèbres qui sont aussi de l'épistémologie, récusent la coupure entre le passé et le présent, instauratrice de l'histoire moderne. Grand lecteur de Virgile, le chef de la section historique des Archives nationales est aussi un vates, mais cette posture et ce registre sont sa façon de réfléchir théoriquement sur l'histoire» (F. HARTOG, *Mémoire, histoire, présent*, in *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 146). E cfr. L. FOURNIER-FINOCCHIARO, *Giosuè Carducci et la construction de la nation italienne*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006.

¹⁶Cfr. *Il secondo centenario di L. A. Muratori*, in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., p. 242; e si veda la lettera al Michelet del 18 dicembre 1865 nel IV volume delle *Lettere dell'Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci* (da ora in poi LEN), Bologna, Zanichelli, 1939, pp. 274-275.

¹⁷Sul «parlar oscuro» della poesia carducciana, e sull'uso antifascista di esso, come *trobar clus* contrapposto alla retorica nazionalista del fascismo, anch'essa evocante il Poeta, cfr. E. GARIN, *Giosuè Carducci fra cultura e politica*,

Carducci, l'uomo, depurato di quelle che ad essi apparivano come sovrastrutture accademiche, delle oscurità della citazione culta. Si pensa a Papini, naturalmente, che fa discendere le *Stronature* dalle *Confessioni e battaglie* e si accredita, anche lui!, come apprendista ed erede del «lioncello macchiaiolo». Sorprende, soprattutto, il giudizio di Cecchi, il più attrezzato del gruppo fiorentino, quando scrive nel primo capitolo del libro su Pascoli, pubblicato da Ricciardi, che senza la misera zavorra ideologica della storiografia giacobina, il vero Carducci è un «primitivo», che porta nella poesia «la verginità delle cose» con operazione analoga a quella condotta da un Segantini¹⁸. Dove conta solo, semmai, l'intuizione di leggere i testi del Carducci insieme con le pitture, ma, si deve correggere, della scuola toscana, dal Quattrocento a Telemaco Signorini¹⁹.

In quel periodo, 1910-1911, Croce dialoga con i vociani e con Serra, anche a proposito di Carducci, dalla distanza degli argomenti sufficienti; ma non solo, dal momento che non gli sono estranee le impressioni e le passioni suscitate dal «poeta dei suoi verd'anni»²⁰. Si trattava, per lui, però, di ben altro: di costruire l'asse linguistico-letterario portante della nuova Italia, di inventare, alle spalle, una tradizione che non c'era. Carducci, come si legge nel passo della *Storia d'Italia* citato in esergo – *sorto al confine di due età, accolse l'intimo spirito dell'una e lo trasfuse e fece vivere in seno all'altra* –, assume il ruolo di commutatore ideologico-letterario fra l'Otto e il Novecento. Nelle *Memorie di un critico*, pubblicate sulla «Cri-

in *Carducci poeta*, Atti del Convegno di Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985, a cura di U. Carpi, Pisa, Giardini, 1987.

¹⁸ E. CECCHI, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Napoli, Ricciardi, 1912, al cap. *L'eredità del Carducci*.

¹⁹ Sul rapporto con Signorini e con Diego Martelli, cfr. A. CECIONI, *Scritti e ricordi*, Firenze, Tip. Domenicana, 1905.

²⁰ «“Poeta dei miei verd'anni!” è la parola che mi singhiozza nell'anima, in quest'ora tristemente riempita dall'annuncio della sua morte [...] Poeta che a noi giovanetti facesti sentire la grande poesia classica; [...] che, più efficacemente di ogni storico, ci desti coscienza della storia d'Italia, dalla più remota alla più vicina, dai primi padri che ruppero a suon di scure le sacre foreste dell'Appennino a Garibaldi...» (B. CROCE, *Per la morte del Carducci*, in «Giornale d'Italia», 18 febbraio 1907; poi, alquanto raffreddato

tica» tra il 1915 e il 1917, il filosofo avrebbe ricordato, con la tecnica del racconto epistolare, la storia curiosa delle polemiche che nei primi anni del secolo lo avevano visto difendere il 'suo' poeta dagli attacchi degli anticarducciani, critici di parte, o tardivi valutatori del cosiddetto 'contenuto' o al contrario spiritualisti e dannunziani, ma a sua volta costretto a difendersi dall'accusa, dei fans e cultori dell'ultim'ora e perciò i più esagitati, di «insultatore del Carducci», «denigratore del gran poeta nazionale»²¹, per aver voluto definire e sceverare l'opera, alla luce del metodo estetico.

Evocare Croce è sempre rischioso, essendo stato anche lui, al pari e forse più di Carducci, segno di inestinguibile odio e di indomato amore. Pure, la sua posizione, essa stessa polarizzante, è perciò orientativa nel crogiuolo ideologico dell'età giolittiana e si rivela, in questo caso, particolarmente utile per misurare il modello culturale primonevecentesco nel suo farsi, da «Caos in travaglio» a dispositivo stereotipante, che seleziona e 'fissa' alcuni tratti della cultura precedente. Con una necessaria precisazione: il giudizio critico, il lavoro filologico, l'accertamento storico, sono solo alcune delle forme d'attenzione che investono un testo, un personaggio, un evento, sono pratiche non sempre vincenti nel complesso rapporto fra conoscenza e opinione²². Da parte di Croce, in virtù della innegabile tensione storicistica ed auto-storicistica, c'è la chiara coscienza della difficoltà di comprendere appieno e situare il Carducci nella storia letteraria, proprio perché egli occupò «un posto a parte» nella storia italiana. L'ultimo poeta umanista era stato anche, si può oggi concludere, il primo *intellettuale totale* della nuova Italia, capace di contrattare con editori e direttori di rivista, professore ligio all'istituzione ma difensore aggressivo

nel lessico, ad es. *singhiozza nell'anima > suona dentro*, in *Pagine sparse*, vol. I, *Letteratura e cultura*, Napoli, Ricciardi, 1943, pp. 228-229).

²¹ *Dalle memorie di un critico*, cit.; e B. CROCE, *Polemica carducciana*, in *Pagine sparse*, vol. I, *Letteratura e cultura*, cit., pp. 233-243, in particolare la postilla *Il Carducci come Maestro*.

²² Cfr. F. KERMODE, *Forme d'attenzione. La fortuna delle opere d'arte*, Bologna, il Mulino, 1989.

della propria libertà²³, giornalista efficace e moderno, dalla inarrivabile competenza linguistica, il quale inaugurava o rinnovava i generi della comunicazione letteraria, come la *lettera al direttore*. «Lioncello – scrive Croce – che si trasformava in certe ore del giorno in topo di biblioteca». E d'altra parte il filologo, storico, demologo, organizzatore culturale, ogni volta convertiva il sapere in «slancio», sogno di un'azione che non accade: il rimpianto circa il fare, il combattere davvero, l'aver mancato la bella avventura delle guerre d'indipendenza, è una costante dell'epistolario, soprattutto nei primi anni 'professorali', ma ancora nella stagione di Lidia e degli onori ufficiali.

Viene sempre più spesso riconosciuto, per altro verso, che in anticipo rispetto a D'Annunzio, con strumenti diversi e maggior cultura, ma con la medesima prensilità rispetto alla vita e alla letteratura del proprio tempo, Carducci *sa tenere il campo*, sa mettere a frutto, se si vuole in maniera ancora artigianale, il suo personaggio, artificio composto di elementi naturali, ciò che in anni recenti si sarebbe definito il *capitale simbolico*. E allora interessa l'immagine di lui che viene negoziata ancor vivo lo scrittore, retroflessa ed incauta, inadatta al presente, identificata con una Italia originaria, in verità mai esistita. Si veda la recensione crociana al libro impegnativo ed importante del critico e romanista Alfred Jeanroy, *Giosue Carducci: l'homme et le poète*. «Il Carducci mal si presta ai processi di canonizzazione, nei quali *la sua simpatica figura di galantuomo*

²³ Sulla vicenda della sua sospensione dall'insegnamento universitario nel 1868 a causa del «sovversivismo mazziniano», cfr. U. CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, al cap. *Le ragioni di Enotrio Romano*, par. *Bologna inquieta*, pp. 37-54. Opportunamente sottolinea il 'caso universitario', F. ROVERSI MONACO, nella introduzione all'edizione del *Discorso di Giosuè Carducci per l'ottavo centenario*, a cura di G. Caputo, Bologna, Clueb, 1988, che porta in appendice i documenti della sospensione dall'insegnamento, vent'anni prima del discorso ufficiale del 1888: «Una parabola complessa e difficile, che spesso è stata dimenticata da quanti hanno ridotto il Carducci ad un personaggio oleografico, ad un compiaciuto 'barone' dell'Università e della cultura» (p. 6). Sulla vicenda, dalla parte di un membro autorevole della commissione d'inchiesta, cfr. B. SPAVENTA, *Epistolario*, I, 1847-1860, a cura di M. Rascaglia, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1996.

furioso, lisciata da frasi di pia unzione, diventa poco riconoscibile»: così, con inconsueto rilievo figurale, sulla «Critica» del maggio 1911, lungo il discrimine fra *ciò che è vivo e ciò che è morto*. In verità, Croce era indotto dal libro a riflettere sulla consentaneità profonda testimoniata nella biografia del Carducci tra l'opera e il contesto geo-storico, in modo tanto diverso dalla solitaria parabola desanctisiana, pure così centrale ed effettiva nella storia dell'Italia unita. Per Jeanroy, allievo di Bergson e di Gaston Paris²⁴, l'umanesimo carducciano così vincente e fastoso è un limite ed un ostacolo alla ricezione europea; è naturalezza di citazione, reminiscenza di troppe fonti, antiche e moderne, alla fine: *pastiche*. Ma la molteplicità delle convinzioni politiche attraversate, e la pluralità dei modelli imitati, lo rendono, appunto, per omologia, «... une image fidèle et singulièrement intéressante de l'âme italienne, qu'ont agitée tant d'orages, que se sont disputée tant d'influences, au cours d'un demi-siècle qui fut pour elle décisif». Lo scrittore toscano avrebbe dunque saputo abitare e interpretare, empaticamente – per il critico francese – il campo di battaglia che era stata l'Italia di secondo Ottocento, aperto a tutte le intemperie della storia.

Sarebbe tema di ulteriore riflessione il fatto che in questo giro di anni, prima della Grande Guerra, sul fronte della linguistica e della critica stilistica si registrino considerazioni sul carattere nazionale italiano, verificato nella dimora letteraria. Nel 1914, Karl Vossler, il critico e filologo tedesco, interlocutore privilegiato di Croce, teneva al Freies deutsches Hochstift di Francoforte una conferenza su Carducci, scandita da indicazioni tempestive, ad esempio sulla forma barbara da intendersi come prosa strofica, affatto originale e indipendente dalle soluzioni del Klopstock o del Heine²⁵. Infine vi sintetizzava, in un ideale contraddittorio, l'identificazione, conquistata dallo scrittore, fra

²⁴ Sui rapporti tra Paris e Carducci, cfr. 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, 11-13 ottobre 1985, a cura di M. Saccenti, Padova, Antenore, 1988, pp. 77-113.

²⁵ «Ma basta leggere alcuni brani della prosa storica e oratoria del Carducci, osservarne la ricchezza musicale, le ardite inversioni, l'andamento

italiano ed umano. Si cita il passo per il suo carattere conversativo, con le semplificazioni dovute alla originaria struttura orale del discorso e che in quanto tali ci attestano in modo immediato il carattere prevalente della percezione europea, nella prospettiva di un assai esperto e benevolo *italianisant*. E le considerazioni del Vossler non sono estranee, è da supporre, all'immagine alquanto generica della *humanitas* carducciana quale emergerà, poniamo, nello *Zauberberg* di Mann:

Ma il veramente umano è per Carducci ciò che è italiano. In nessun passato ei vive più intimamente e naturalmente che in quello della sua terra e del suo popolo. Ma non appartiene alla storia italiana anche il cattolicesimo e all'Italia anche Roma, e a Roma anche il Papa? La subita, spontanea risposta del Carducci è: – No. Essi sono stranieri al suolo italiano. Fuori dai piedi! – Ma a poco a poco la storia gli apprende che l'intruso si è acclimatato, si è insediato, è divenuto italiano. Resti dunque; non per lui stesso, bensì per la grandezza e bellezza d'Italia. Esso è divenuto anche storico e ha preso colori patriottici. Come elemento di bellezza del paesaggio italiano può valere anche la chiesetta con la croce e la Madonna; come ornamento di Roma, la cupola di San Pietro, come contrasto con lo stile classico, può stare anche il gotico, come tenebroso sfondo al rinascimento e all'antichità può andare anche il Medioevo e per amore di Dante e di Beatrice si può ammettere anche la fede cattolica. Un riflesso di grandezza romana e di natura italiana si è diffuso anche sopra di essa. Ora la lirica del Carducci può abbracciare tutta la storia d'Italia, dalle sue antiche visioni fino al presente, con un filo di perle quasi ininterrotto²⁶.

ritmico e lapidario, la nuda brevità del periodare, per comprendere quanto l'ode barbara sia parente di tale prosa. Essa non è un'imitazione, bensì una conquista del Carducci» (K. VOSSLER, *Letteratura italiana contemporanea, dal Romanticismo al Futurismo*, trad. dal tedesco di T. Gnoli, Napoli, Ricciardi, 1916, p. 47).

²⁶Ivi, pp. 41-42. Per la presenza nella *Montagna incantata*, cfr. il saggio di S. PAVARINI, «Un grande poeta e libero pensatore». *Carducci nella «Montagna*

Inoltre, sulla linea metodologica del Vossler che collegava strettamente la mentalità di un popolo con lo spirito della lingua, lo studio affascinante di Leo Spitzer sulla *Lingua italiana del dialogo*, terminato in quello stesso anno, prendeva in esame il parlato medio attraverso il filtro della produzione teatrale fra Otto e Novecento, con una selezione fortemente debitrice dei catasti della *Letteratura della nuova Italia* appena approntati da Croce sulla «Critica»²⁷. Spitzer riconosceva come tipicamente italiana la vocazione dialogica, il privilegio attribuito alla parola, adoperata in due modi opposti e complementari, come passionale estrinsecazione dell'io e raffinata strategia, impulsività irrazionale e comunicazione orchestrata, in un intreccio inestricabile di franchezza e recita, di sincerità e declamazione. Nel libro non v'è accenno alla lingua del Carducci, evidentemente ritenuta troppo dotta. Eppure, oggi sappiamo, dopo le analisi linguistico-retoriche degli ultimi trent'anni, almeno da Folena a Serianni, da Nencioni a Capovilla, che le conclusioni di Spitzer sulla identità psico-linguistica degli Italiani di allora, possono attagliarsi al complessivo sistema formale carducciano, nelle occorrenze più significative e nei segni indicatori di un temperamento, di una speciale curvatura della personalità artistica. Ci sono, in coincidenza, i dati della scrittura: la *enargheia* dialogica di una perpetua allocuzione, l'apostrofe lirica o retorica, a destinatari reali o fittizi, quella «costante tendenza interlocutoria» bene comprovata da Tomasin²⁸; l'urgere del pensare e sentire e scrivere per figure evidenti – l'*ipotiposi* è secondo Folena il tropo carducciano per eccellenza –; lo scatto creativo determinato da un bersaglio, l'accensione a favore o contro qualcosa o qualcuno; l'attrazione all'interno del testo di un vasto campo discorsivo,

incantata» di Thomas Mann, in «Filologia e critica», XXIX, 2004, pp. 337-360. Cfr. la nuova traduzione italiana del romanzo, TH. MANN, *La montagna magica*, a cura di L. Crescenzi, trad. di R. Colorni, Milano, Mondadori, 2010.

²⁷L. SPITZER, *Lingua italiana del dialogo*, a cura di C. Caffi e C. Segre, trad. di L. Tonelli, Milano, Il Saggiatore, 2007. Se ne veda almeno la Prefazione, pp. 53-64.

²⁸L. TOMASIN, «Classica e odierna». *Studi sulla lingua di Carducci*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 129 e sgg.

di una comunità non solo letteraria di viventi e di trapassati, convocata e rivelata dalla proliferazione delle *parole d'altri*, di riprese e citazioni; insomma un *dialogismo diffuso*, del resto teso alla ricerca ed ottenimento del consenso, all'auto-affermazione. In una lettera a Giuseppe Chiarini scritta dalla solitudine dei primi mesi a Bologna, Carducci riconosceva il vantaggio di una vita ristretta alla meditazione, ma dichiarava di sentire la mancanza di «quel vigore che procede dall'*attrito* delle conoscenze, delle dispute, delle questioni»²⁹. *Attrito* è parola cara al Carducci e prima ancora ad uno dei suoi *auctores*, il Cattaneo, rivelatrice del modo agonistico, che contraddistinse entrambi, di abitare il proprio tempo.

La contraddizione, dagli esiti teatrali, fra due funzioni inconciliabili della lingua, violenta espressione dell'io e attenzione all'interlocutore da persuadere, da Spitzer riscontrate nel discorso italiano, «in questo popolo di bambini e di politici», sono caratteristiche assimilabili alle oscillazioni costitutive, alle variazioni riluttanti ad ogni schema³⁰, alle antitesi bloccate³¹, a quel rapsodismo atemporale felicemente individuato da Baldacci, che sottendono, a tutti i livelli, linguistico retorico semantico ideologico, il mosso processo creativo dello scrittore toscano. In questo senso, l'immagine italiana e 'all'italiana' dello scrittore, indicherebbe innanzi tutto il radicamento nello spirito della lingua, nei suoi moventi strutturali, e risulta il corrispettivo storico di una competenza di secondo grado, tale da poter essere sottratta alla mitografia del personaggio senza essere per questo consegnata ad una poco effabile antropologia. E allora, spetta solo ad una esatta messa a punto dei testi, sulla linea percorsa dalla critica più recente, il

²⁹ Lettera a Giuseppe Chiarini del 2 agosto 1861 (LEN, II, p. 301).

³⁰ A cominciare dalle scelte linguistiche e stilistiche. Cfr. L. TOMASIN, «*Classica e odierna*», cit.

³¹ Si deve ad U. Carpi l'aver messo in luce l'attenzione di Carducci per la figura retorica dell'antitesi come carattere della letteratura contemporanea (*Carducci. Politica e poesia*, cit., pp. 198-201). È una attenzione che discende dalle analisi sullo stile della decadenza di D. Nisard, di cui alla nota 60. Dalla medesima matrice hegeliana, nella componente di sinistra, risulterà nel Novecento l'analisi di W. Benjamin sull'antitesi barocca, in *Il dramma barocco tedesco* (1925), Torino, Einaudi, 1971, *Premessa gnoseologica*, pp. 3-37, alla p. 37.

compito di problematizzare Carducci, di allontanarlo, quasi fosse un poeta della dinastia T'ang, come suggestivamente adombrava Mengaldo³²: ma per riguadagnarlo alla dialettica tra contesti – di partenza e di arrivo – e letteratura, irriducibile e misteriosa, di volta in volta, nel dispiegarsi delle interpretazioni.

II.

LA COSTRUZIONE DI SÉ E L'ITINERARIO TESTUALE

La relazione istituita fra la biografia artistico-intellettuale e l'immagine percepita, nella transizione storica dall'Otto al Novecento che registra la nascita dell'Italia moderna, rappresenta, dunque, nel caso Carducci, questione ancora oggi rilevante, per le condizioni d'uso in cui si reperiscono, nella memoria culturale, i testi. Ci sono intanto ragioni intrinseche ad un itinerario eccezionalmente esemplare, attestato sulla soglia significativa, a tutti gli effetti, del ventennio intercorso tra il 1871 e, all'incirca, la fine degli anni Ottanta. Il processo di modernizzazione investì allora le strutture dello Stato unitario, la nuova combinazione delle classi sociali, la problematica mescola delle borghesie preunitarie, l'assegnazione delle parti in economia, la divisione anche geografica del lavoro produttivo, la redistribuzione e l'ampliamento dei ruoli all'interno della *élite*. Sono cose notissime e bene approfondite dagli storici. L'aggiornamento immediatamente evidente accadde però nell'ambito del lavoro intellettuale, e investì l'apparato della comunicazione, l'organizzazione della cultura, la temporalità nuova imposta dall'avvento del giornalismo come fenomeno nazionale in tutte le varie dislocazioni editoriali. Dalla parte di un protagonista del tipo di Carducci, il quale fin da giovinetto è dentro il mondo dell'editoria, nel circoscritto eppure articolato sistema del Barbèra³³ e nell'orbita della compassata ma

³² P.V. MENGALDO, *Un'occasione carducciana*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 75-89.

³³ Cfr. le *Memorie di Gaspero Barbèra ridotte come libro di lettura e di premio per le scuole da Augusto Alfani*, Firenze, Barbèra, 1905, e gli *Annali bibliografici e catalogo ragionato delle edizioni Barbèra, Bianchi e comp. e di G. Barbèra (1854-1880)*, Firenze, Barbèra, 1904.

operativa pedagogia cattolico-liberale delle *Letture di famiglia* di Pietro Thouar, è tempestiva la consapevolezza del mutamento intervenuto nella trasmissione del sapere e della conseguente mutazione della figura del letterato³⁴. «Chi si ricorda più dell'Italia d'avanti il 1870»? È deplorazione non retorica, che accomunerà Carducci al De Sanctis («Il '48 e il '60 sono ormai lontani»), vale a dire gli spiriti più avvertiti, seppure con temperature ed abbrivi ideologici assai differenti, che concerne di sicuro una idea di Italia non realizzata, ma anche, in concreto, il compito dell'intellettuale, il posto della letteratura nel momento in cui non la si fa ma se ne parla, in appendici, rassegne, elzeviri³⁵: non già pratica efficace, forse rischiosa, ma oggetto discorsivo, non azione ma *arcadia*³⁶. Si aggiunga che il passaggio fulmineo dall'altra parte dell'Appennino, nell'Ateneo bolognese, lo rende professore universitario a 25 anni in una fase di riconversione dell'istituzione (al momento con pochi uditori e pochi emolumenti³⁷) e, ciò che più conta, lo inserirà in una linea di geografia della cultura meno esposta e pregiata, anche in senso politico, della roccaforte fiorentina, ma, di lì a poco, meglio connessa con le altre postazioni regionali³⁸.

Il sentimento della tradizione che anima i primi lavori, di esegesi e di filologia italiana, tra il 1855 e il 1863, dalle letture dell'*Arpa del popolo* alle cure dei testi della «Collezione Diamante» e all'edizione del Poliziano, intorno al rilevantissimo affondo storiografico del *Proemio* al periodico «Il Poliziano», è un sentimento radicale, provocatorio, da studioso in proprio,

³⁴ A. BATTISTINI, E. RAIMONDI, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura Italiana*, Torino, Einaudi, 1984, vol. III, tomo I, *Le forme del testo. Teoria e poesia*, pp. 232-236. Ancora utile, su questo punto A. ASOR ROSA, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, vol. IV, tomo II, Torino, Einaudi, 1975.

³⁵ Cfr. *Dieci anni a dietro* in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., pp. 302-325.

³⁶ Rivelatrice una lettera al Chiarini del 16 maggio 1862, raccolta ivi, pp. 650-655.

³⁷ Cfr. LEN, II, pp. 156-198.

³⁸ «Una Bologna, ancora, emblematica, una Bologna che – centro della grande gettata di binari predisposta ad unire le lontane regioni adriatiche e tirreniche della lunga penisola [...] era per un maremmano-fiorentino, città nordica e grande» (S. ROMAGNOLI, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, in *Il paesaggio*, a cura di C. de Seta, Torino, Einaudi, 1982, al par. *Il sole carducciano*, pp. 510-512).

autodidatta sebbene laureato in Normale, il quale per conto suo conosce a menadito testi massimi e minimi della letteratura nazionale. *A modo mio* è formula che si ritrova con frequenza nelle dichiarazioni private e pubbliche³⁹. Secondo la ricostruzione critica di pagine ormai canoniche⁴⁰, l'atteggiamento del giovane Carducci verso i cosiddetti classici va inquadrato in un processo di generale rimessa a fuoco dei materiali della storia letteraria, che ora, nel periodo di preparazione e compimento ideologico dell'assetto unitario, necessitano di una nuova visione prospettica, di differenti ordini gerarchici e sequenze tematiche. Su questo versante il giovane normalista si muove in anticipo e con grande sicurezza, come emerge dalle tante lettere agli amici, innanzi tutto Nencioni e l'*alter ego* Chiarini, nelle quali spiega e rispiega la letteratura italiana come vasto fluire di canti e di fantasmi poetici nel vario atteggiarsi e nelle diverse combinazioni di forme e di generi.

L'ultima parte dell'*Arpa del popolo*, l'antologia approntata nel 1854 per il mecenate e protettore Thouar, si articola in tre sezioni intitolate rispettivamente *Dio e la Religione*, *L'Uomo*, *La Patria*, con gradazione speculare rispetto all'antologia di riferimento del Tommaseo⁴¹, e costituisce già un insieme di *letture italiane*, per citare il titolo forse più noto dei lavori antologici realizzati dal Carducci⁴². L'impianto rispetta una ragione politico-culturale duplice, illustrata nella nota *Al lettore erudito*, tra Tommaseo e Leopardi, una delle coppie antinomiche che si registrano entro il complesso *pedigree* dello scrittore, corrispettiva almeno dell'altro binomio guelfo-ghibellino Gioberti-Giordani. In questo caso, l'attenzione all'elemento

³⁹ Cfr. LEN, III, p. 136; lettera a Mario Menghini, in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., p. 885 e *Prefazione al «Libro delle prefazioni»*, pp. 372-376.

⁴⁰ R. TISSONI, *Carducci umanista*, cit.; e si veda anche F. 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 (Milano, 6-7 novembre 2007), a cura di M. Colombo, Modena, Mucchi editore, 2009, pp. 9-32.

⁴¹ W. SPAGGIARI, *Carducci e Tommaseo*, in *Niccolò Tommaseo tra modelli antichi e forme moderne*, a cura di G. Ruozzi, Bologna, Gedit, 2004, pp. 239-271.

⁴² Cfr. L. CANTATORE, «Scelta, ordinata e annotata». *L'antologia scolastica nel secondo Ottocento e il laboratorio Carducci-Brilli*, Modena, Mucchi, 1999.

popolare, come origine e come destinazione della letteratura, costituisce, sulla scorta del Tommaseo⁴³ dei *Canti Illirici* una posizione netta, e sarà una costante di ogni tentativo di concettualizzazione della storia della letteratura almeno fino ai discorsi sullo *Svolgimento della letteratura nazionale*.

Noi ci provammo – scrive il Compilatore – a fare assaggiare al popolo alcun poco di quella poesia ch'egli ha creato ed ora *obliò*; ciò sono le *rappresentanze* per lo più sacre del secolo XV e seguenti, e i poemi romanzeschi, non che i *canti carnascialeschi* e le *laude spirituali*.

Né si sottraeva alla polemica, condotta con modestia ma con fermezza, circa l'idea manzoniana di letteratura popolare:

“Popolari hanno a dirsi quelle cose che tendono ad illuminare e perfezionare il popolo, non a fomentare le sue passioni ed i suoi pregiudizj”, scriveva il Manzoni: e noi osiamo aggiungere che né pure ci va a sangue quella popolarità cercata coll'immiserir della forma, la quale, su tutte le altre nazioni europee, è pregio della letteratura nostra greca e latina per eredità di memorie e di affetti; e per la fusione dell'idea cristiana nel tipo antico che qui fin dall'epoca di Prudenzio e dei Santi Padri fu rapidissima⁴⁴.

Popolare ed originario convergono verso l'età precedente la nascita del volgare, al tempo della fusione dell'idea cristiana con l'antico, entro una forma che è la carta di identità della letteratura italiana, in un certo senso il suo discipli-

⁴³ Del Tommaseo nella medesima Appendice alle *Letture di famiglia* del 1854 si presentava *Educazione letteraria e riuscita sociale. Necrologia d'un anonimo*.

⁴⁴ G. CARDUCCI, *Al leggitore erudito*, in *L'Arpa del popolo. Scelta di poesie religiose, patriottiche e morali cavate dai nostri autori e accomodate all'intelligenza del popolo con annotazioni di G. Carducci*, in *Opuscoli scelti editi e inediti originali e tradotti ad uso dei giovani studiosi*, pubblicati in appendice alle *Letture di famiglia*, Firenze, Tipografia Galileiana di M. Cellini e C., 1855. Cfr. E. PACCAGNINI, *Carducci antologista*, in *Carducci filologo e la filologia su Carducci*, cit., pp. 83-121.

nare o, per adoperare una formula da lui coniata nel 1861, «il codice della sua favella»⁴⁵. Nel 1853, in una lettera al Nencioni, importante per il carattere dichiarativo, che peraltro connota in special modo la corrispondenza con l'amico, Carducci illustrava il progetto analitico di una raccolta di poesia italiana («il migliore che sia mai uscito in Italia, e degno del Giordani») dal valore non solo estetico ma «civile, cittadino, e puramente puramente nazionale». E si firmava in fine come «Carducci / compilatore del prospetto della poesia italiana / dei secoli cristiani»⁴⁶. L'eredità di memorie e di affetti – si legge nell'avvertenza *Al leggitore erudito* – è il privilegio italiano «su tutte le altre nazioni europee».

In questa prima prova si riconosce la capacità, in seguito sempre più viva e scaltrita, di misurare il sistema letterario su fenomeni di lunga durata⁴⁷ e, in questo percorso slargato, di indicare, rovesciando i termini del dibattito romantico, il preteso limite della letteratura italiana come suo carattere proprio. Alle spalle c'è Gioberti, letto e riletto, e c'è Giordani, amatissimo, reputato «grand'uomo, scrittore grandissimo veramente, e grandissimo filosofo»⁴⁸. Certo, se si considera la presenza nell'antologia del Metastasio, del Monti, del Leopardi, insieme col Tommaseo il Pellico il Berchet – ma anche col padre Barsottini – e la prevalenza, su tutti, del Petrarca, è

⁴⁵ Recensione a *Dizionario della lingua italiana nuovamente compilato da N. Tommaseo e B. Bellini*, in «La Nazione» di Firenze, 26 luglio 1861, poi in *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci* (da ora in poi OEN), V, Bologna, Zanichelli, 1952, pp. 89-97.

⁴⁶ LEN I, p. 72. Ma sulla ambiguità della dizione *cristiano* in quanto *moderno* nel lessico concettuale del primo Carducci, cfr. S. TIMPANARO, *Presentazione* a P. GIORDANI, *Scritti*, a cura di G. Chiarini, Firenze, Sansoni, 1961, pp. IX-XXI, a p. X.

⁴⁷ E. PASQUINI, in G. CARDUCCI, *Prose scelte*, a cura dello stesso, Milano, Rizzoli-BUR, 2007, p. 429.

⁴⁸ «Grand'uomo costui, scrittore grandissimo veramente e grandissimo filosofo»: lettera a G. Chiarini del 15 maggio 1857, LEN, I, p. 225. E nel 1863, allo stesso: «Che meraviglia di stupenda scrittura, quella del *Peccato impossibile!* Ben poche pagine di Voltaire son degne di starle a fronte: ma solo di lui. E che grande splendido e terribile nemico di tutti i vili nemici del genere umano era quel Giordani: il solo veramente libero degli scrittori italiani moderni» (nostro il corsivo). E cfr. R. TISSONI, *Giordani e Carducci*, in *Pietro Giordani nel II*

agevole intravedere la funzione civile in sé, attribuita polemicamente alla tradizione e alla disciplina letteraria. La letterarietà è valore, e Carducci, com'è stato acutamente rilevato, può riconoscere la grandezza di Metastasio e di Monti, al pari dell'Alfieri e del Foscolo, oltre le determinazioni di carattere etico-politico che implicavano il *De Sanctis*. La grande letteratura è sempre essenzialmente civile, «anche quella dei berneschi, dei mariniani e di P. Aretino», scriverà con uno dei suoi fecondi paradossi al Dazzi⁴⁹; nel 1862 dichiara di preferire i suoi grandissimi e ingegnosi secentisti, i suoi splendidissimi frugoniani e i potentissimi ossianeschi a fronte dei «nuovi arcadi politici e letterari... Titiro, Melibeo, Coridone, vestiti da guardie nazionali, da segretari, da giornalisti che intonano i loro *couplets* in occasione delle feste dello Statuto o d'altro, al pranzo ufficiale del prefetto, alle *veglie di ballo* ecc. ecc.: sempre cantando l'Italia e il Re»⁵⁰. Nel tempestivo disgusto per ogni manierismo, compreso quello «civilista»⁵¹, cioè il manierismo risorgimentale, Carducci sarà sempre fedele a se stesso, nel passaggio dagli spiriti repubblicani e plebei all'adattamento borghese alla realtà monarchica; negli ultimi anni, da poeta vate dell'Italia unita esprimerà anche allora, per sé, il terrore (o il sospetto) di «fare il mestiere di fare il poeta»⁵².

Ora, in codesta coscienza meta-letteraria che fin troppo presto sorprende la *maschera* al posto della *cosa* nella realtà

centenario della nascita, Atti del convegno di studi (Piacenza, 16-18 marzo 1974), Piacenza, Cassa di Risparmio di Piacenza, 1974, pp. 323-351.

⁴⁹ «Il bello per me è relativo e morale di per se stesso: e, poi che non conosco letterature barbare, così ogni letteratura è essenzialmente civile, anche quella dei berneschi e dei mariniani e di P. Aretino» (lettera a Pietro Dazzi del 19 novembre 1864, in LEN, IV, pp. 124-128).

⁵⁰ Lettera a Chiarini del 16 maggio 1862 (in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., pp. 650-655).

⁵¹ Cfr. anche la lettera a Isidoro Del Lungo del 2 giugno 1861 «commemorazione 1^a di Santa madre Italia», dove parla della «Nuova Arcadia» ed osserva: «Con tanta poesia di avvenimenti, come dicono, perché tanta prosa d'arte?» (LEN, II, p. 268).

⁵² LEN, XI, p. 274. Nel restituire ad un giovane poeta il manoscritto di poesie che questi gli aveva inviate, Carducci dichiarava: «Io credo la poesia inutile e dannosa oggi in Italia. Io non amo per nulla la poesia odierna».

contemporanea della nazione, si rivela il tratto inequivocabile del moderno. La modernità viene però conseguita e rivendicata in modo affatto anti-moderno, tramite un apprendistato lungo e faticoso, come critico erudito storico prima che come poeta in proprio, tra ricordo e ricerca della bellezza antica e tensione verso la bellezza nuova: «Erudito e storico della poesia italiana, sarebbero le mie vocazioni», affermava nell'estate 1856, rivelando l'insofferenza di rimanere impigliato in «frammenti»⁵³. Seguendo la formazione del Carducci attraverso i primi volumi dell'epistolario, in un saggio austero e luminoso Adolfo Omodeo indicava la forza del modello rappresentato dal Giordani, l'osservanza rigorosissima dei canoni letterari e stilistici, contro ogni rilassamento. Vale la pena offrirne al lettore l'argomentazione, molto sottile e pertinente nella similitudine militare che non sarebbe dispiaciuta all'interessato:

È notevole come sotto l'ispirazione diretta o indiretta del Giordani si formarono nell'800 e il Leopardi e il Carducci e come dalla scuola dei puristi e del marchese Puoti uscì il *De Sanctis*. La cosa può dar da riflettere intorno alle troppo facili ribellioni alla disciplina stilistica. Quella disciplina funzionava ancora, come le evoluzioni di piazza d'armi per la formazione del soldato, le quali non hanno possibilità d'applicazione in un moderno campo di battaglia, dove bisogna conquistare strisciando la mitragliatrice, o espugnare in ordine sparso la trincea, ma nondimeno giovano al risveglio del sentimento militare e dello spirito di coesione: sono il primo accordo di spiriti e di volontà, e in seguito suggeriranno manovre ed evoluzioni non previste dai regolamenti⁵⁴.

La convinzione che la nuova poesia doveva nascere da una storia ripercorsa con sguardo nuovo, da una storia che non esisteva prima perché non c'era ancora il luogo mentale e fisico dal quale raccontarla, cioè la dimensione

⁵³ LEN, I, p. 171.

⁵⁴ A. OMODEO, *Lettere del Carducci*, in *Il senso della storia*, a cura di L. Russo, 2^a ed. riveduta, Torino, Einaudi, 1955, pp. 427-443, a p. 429.

nazionale, concorse all'affermarsi di Carducci sotto un profilo inedito, senza precedenti. Si controllino le date di una vita che appare come compressa, mossa da una eterna forza operosa, da una tenacia illimitata, da un ritmo ineluttabile che davvero non poteva durare oltre il tempo dato. La elaborazione storiografica contestuale ai lavori di esegesi critica e di filologia italiana⁵⁵ è filtrata da una visione che vuol essere di filosofia della storia, alla Schlegel, del quale studia per tempo le *Lezioni sulla letteratura antica e moderna*⁵⁶. In questo paesaggio ideale si innesta la produzione e anche l'ossessione della poesia⁵⁷, la quale è davvero, per lui, con l'Hölderlin tradotto qualche anno dopo, *la sacra l'essenziale cosa*, con ragioni e rivendicazioni in parte assimilabili al vaticinio del Tedesco, nell'*explicit* famoso: *ma ciò che resta / lo istituiscono i poeti*⁵⁸. Nel 1857 vengono fuori le *Rime* dedicate al Leopardi e al Giordani, del 1858-59 è l'esaltante lavoro comune del gruppo degli Amici Pedanti, per il periodico «Il Poliziano». Qui Carducci pubblica il discorso introduttivo *Di un migliore avviamento delle lettere italiane moderne al proprio loro fine*, un testo geniale e a lungo sottovalutato che viene fuori da mesi intensi di lettura vorace e mirata: Gioberti e Giordani,

⁵⁵ Si vedano i giudizi limitativi, per questo verso, nei saggi del Roncaglia e soprattutto del Treves (negli Atti di *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosue Carducci*, Padova, Antenore, 1987, alle pp. 121-140 e 273-297) dai quali, pur nella legittimità e giustezza dei riscontri, trapela una certa qual insofferenza disciplinare dei filologi dinanzi ad un fondatore dell'italianistica e della critica stilistica.

⁵⁶ F. SCHLEGEL, *Storia della letteratura antica e moderna*, versione di Francesco Ambrosoli, Napoli, Tipografia della Sibilla, 1834. Carducci apprezzava anche il manuale di storia letteraria dell'Ambrosoli, e si proponeva di riscriverne con Barbèra una edizione «più ragionevole» con più ragionata distinzione dei periodi storici («è sempre il miglior libro che in questo genere abbiamo», lettera a Barbèra del novembre 1862, LEN, III, pp. 233-236).

⁵⁷ Cfr. i progetti di odi e canti abbozzati nelle lettere a 'Beppe' Chiarini e a Emilio Teza del 1861, in LEN, II.

⁵⁸ Sul rapporto con Hölderlin, del quale è pionieristico traduttore, si veda l'esemplare lavoro di G. CORDIBELLA, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Bologna, il Mulino, 2009.

su tutti, e poi gli *Ammaestramenti* del Ranalli, «l'ultimo dei puristi»⁵⁹ e, sorprendentemente, le riflessioni teoriche sullo *stile della decadenza* di Désiré Nisard, critico anti-romantico, studioso dei classici, tra i primi a ragionare di decadenza come categoria meta-storica con caratteri propri ricorrenti; autore che tiene a lungo sul tavolo, tanto da trascriverne un lungo passo al Chiarini⁶⁰. Il discorso, pubblicato nei primi due numeri del periodico attraverserà variamente sviluppato e con successive combinazioni tutto l'itinerario del Carducci storico della letteratura e contemporaneista. Sul «Poliziano» usciva altresì l'edizione delle *Stanze X d'amore di Angelo Poliziano* e il ciclo di sonetti *Su la guerra dell'indipendenza italiana* poi raccolti in *Juvenilia* con titoli diversi. Non si dimentichi quanto ha scritto il Timpanaro a proposito del «giordanismo» del periodico e sui debiti contratti dal saggio carducciano con i giudizi del Giordani «sul carattere popolare della letteratura trecentesca, sull'estraniarsi della classe dotta dal popolo nel Rinascimento, sulla necessità che la nuova letteratura parlasse di nuovo a tutta la nazione»⁶¹.

Sempre più notevole, da questo momento, risulta l'intreccio fra la critica di grande respiro, su Dante, sul Poliziano, sul Petrarca, la poesia contemporanea sui fatti politici del

⁵⁹ Cfr. F. DE SANCTIS, *L'ultimo de' puristi* [1868], in *Saggi critici*, Bari, Laterza, 1957, vol. II, pp. 245-274.

⁶⁰ Prima di Bourget, critico della psicologia contemporanea, il classicista Nisard tenta di estrapolare dalla analisi dei poeti latini della decadenza una *koinè* stilistica di tipo metastorico, ad esempio il ricorso alle parole astratte invece delle concrete, e alle figure troppo rilevate come l'antitesi. Carducci lesse intensivamente nel biennio 1857-58 il libro *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Paris, Gosselin, 1834 (presente nella Biblioteca di Casa Carducci). Sulle letture del periodo 1858-1860, cfr. *Primizie e reliquie*, a cura di G. Albinì e A. Sorbelli, Bologna, Zanichelli, 1928, pp. 214-316. Delle pagine di Nisard su Lucano, Carducci trascrive un lungo passo in una lettera a Chiarini del 27 luglio 1857 da San Miniato (LEN, I, pp. 252-259). Di Charles Nisard, fratello di Désiré, Carducci comprerà un libro a lungo cercato, *Des chansons populaires*, nel 1879: cfr. LEN, XII, p. 139.

⁶¹ Cfr. S. TIMPANARO, *Presentazione* a P. GIORDANI, *Scritti*, cit., alla p. XIV: «Il giordanismo degli Amici Pedanti era certamente ben diverso da quello della scuola romana...» e cfr. il saggio di TISSONI, *Giordani e Carducci*, cit.

giorno, talora indotta da articoli di giornale⁶² a dare l'idea di una fervida cronaca in versi, e la polemica ideologica innescata con i gruppi intellettuali più in vista della Italia unita, soprattutto con gli hegeliani di Napoli. Ora, questa compresente pluralità di registri è un fatto nuovo e caratterizzante⁶³: Carducci è uno storico, un editore di testi, un critico, un poeta, un prosatore e, con buona pace dei filosofi di professione come Spaventa e Fiorentino, è un ideologo, infine un giornalista e polemista, vittorioso prima che sul piano dei fatti, ha sottolineato Baldacci, «su quello dello strapotente gioco linguistico». Aggiungiamo: sarà dal 1865 un infaticabile segretario della Deputazione di storia patria per la Romagna, dal 1869 per vent'anni consigliere comunale a Bologna, dal 1876 ispettore scolastico, dal 1881 al 1897 membro del Consiglio superiore della Pubblica istruzione, campi nei quali espletterà un lavoro imponente, sorprendente per dedizione modestia e puntualità della prestazione resa. Sainte-Beuve, uno dei suoi modelli di critica letteraria, distingueva due forme di intelligenza, *l'intelligence miroir* e *l'intelligence-glaive*: Carducci impersona l'intelligenza spada, predatrice, tale da accerchiare il campo culturale del proprio tempo, grazie alle molte competenze riunite in una sola persona.

Soprattutto dopo *Levia Gravia*, negli anni determinanti dal 1868 al 1871 dei discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, lo vediamo entrare nelle contese intellettuali in modo sempre dissimetrico rispetto agli avversari, che sono di volta in volta *solo* eruditi o *solo* filosofi o, peggio, *solo* professori, o *solo*

⁶² Si veda ad es. il sonetto *Pel combattimento di Casteggio e Montebello*, che portava in esergo il passo di una lettera di un ufficiale austriaco al «Novelliere di Basilea», del quale il sonetto costituiva un commento immediato: «I Piemontesi si avanzarono colla baionetta avanti. Questo modo selvaggio di far la guerra è fuori delle nostre abitudini [...] i paesani e le loro donne c'inseguivano a colpi di forca [...]; ci fecero molto male», in «Il Poliziano», a. I, n. 5, 1859, pp. 299-302.

⁶³ Sul valore caratterizzante di questa compresenza, ai fini di una nuova identificazione sociologica dell'intellettuale, si rinvia all'analisi assai centrata di U. Carpi, in un libro (*Carducci. Politica e poesia*, cit.) che risulta, nel taglio dichiaratamente politico, il tentativo riuscito di una interpretazione integrale e opportunamente contestualizzata.

giornalisti. Carducci infatti si afferma come l'autore di un'opera totale che lo autorizza a imporre in ogni dominio o argomento circoscritto il capitale tecnico acquisito nella pratica contigua⁶⁴; e poi, ai produttori di «una manatella di versi scrofolosi» o ai critici di giornale soddisfatti «d'una troppo facile diagnosi intorno a un romanzo nato male», ci sarà sempre da opporre *gli studi severi*, la solitudine degli archivi d'Italia, popolata di visioni «da quanto l'aria e l'orror sacro delle vecchie foreste»⁶⁵.

Come figura della transizione egli conserva molti tratti del modello culturale precedente, persino del vecchio letterato, del quale sa recuperare, potenziata, la capacità di improvvisare versi, o mimare la 'cicalata'. Nuovo è il modo, complessivo e strutturale, di mettere a frutto i talenti addestrati, conservati, rinnovati. Quale sia la *tecne* che rappresenta il punto di fusione o di stabilità nell'attraversamento delle frontiere da lui esperito tra i discorsi costituiti della società italiana di secondo Ottocento, non è agevole decidere: a nostro avviso è la *critica*, quella forma superiore e avvolgente di sapere che, da Schlegel in poi, viene individuata come estrema strategia di autolegittimazione dell'intellettuale moderno⁶⁶, in questo caso con un rilevato pi-

⁶⁴ Ivi, al cap. *Le ragioni di Enotrio Romano*, p. 63.

⁶⁵ Si cita da *Critica e arte*, un testo-monstre oggi improponibile integralmente, dove la furia polemica contro Guerzoni e Zandrini, protratta per cento pagine, sommerge i passi in cui si delinea, con evidenza descrittiva, una sorta di articolazione sociologica delle nuove figure intellettuali, il *chierichino*, redattore di giornale, il *critico giovinetto*, tipo di arrampicatore sociale tra politica e letteratura, accanto alle vecchie manifestazioni del *professore* e del *letterato*. Già nel 1861, nella lettera a Del Lungo aveva scritto: «i giovincelli trinciatori di sentenze stantie o buffone [...] aborro, e ve n'ha, ve n'ha buon dato nella nuova Arcadia. Prima cominciavano a far sonetti per raccolte, oggi a scriver critica su pe' giornali» (LEN, II, p. 268). Carducci teneva molto a questo saggio-diavoleria, come attestano le lettere a Vigo del 1874 (chiedeva mille lire per aggiungerlo ai *Bozzetti critici*) e l'inclusione nel volume di *Prose* del 1905. Di grande interesse è il ricorso ad una terminologia di sinistra, *borghesia dominante*, *produttori di critica*, in polemiche di taglio eminentemente letterario, dal momento che Carducci difende le *Nuove poesie* dalle accuse di plagio e di paganesimo anti-cristiano.

⁶⁶ Su questo punto, cfr. W. BENJAMIN, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco: scritti 1919-1922*, *Opere II*, Torino, Einaudi, 1982. In Italia, si ricorda il libro di un intelligente interlocutore del Carducci, Pietro Ardito, vicino agli hegeliani napoletani, *Artista e critico. Corso di studi letterari*, Na-

glio dialogico e agonistico. D'altra parte, il genere di prestigio nell'Italia post-unitaria è ancora la poesia civile: si ricorderà che per il primo Leopardi pareva possibile rivolgersi ai lettori solo entro un determinato contesto, per l'appunto di poesia civile, come l'unico capace di accreditare con certezza l'esercizio della letteratura⁶⁷ (solo nel Novecento si registrerà l'avvento di un primato diverso, quello del discorso filosofico). E Carducci intende rivendicare per sé, nonostante tutto, la poesia come spazio preminente, nella accezione della «libertà d'artista»⁶⁸ e sicuramente lontano, da subito, dall'*usata poesia*.

Si vorrebbe mettere l'accento, seguendo una delle intuizioni portanti del saggio di Baldacci del 1985, su questa impostazione 'strategica' del proprio itinerario, su questo ascolto del codice eminente, per suggerire però che Carducci, nella pratica onnicomprensiva dei generi del discorso, è di fatto più avanti, nel dialogo col suo tempo, di quanto egli stesso creda o abbia previsto. C'è inoltre da chiedersi se nella pregiudiziale svalutazione del pensiero critico carducciano siglata da Croce, in una lettura che fa da snodo determinante nella storia della ricezione, non abbia contato la medesima separatezza o priorità, di ascendenza vichiana, attribuita alla poesia, in *purezza*. Con la singolare conseguenza, da Croce inaugurata e poi divenuta topica, di ritrovare nella prosa carducciana sparsi brani di poesia⁶⁹; laddove il processo potrebbe essere inverso o quanto meno a doppio senso, nel mostrare la quota di pensiero, ovvero di prosa, presente nelle poesie⁷⁰ e nel tener conto che l'esercizio poetico risulta fondato e puntellato da

poli, Morano, 1879 (già pubblicato in Venezia dalla tip. Grimaldo nel 1872). Un punto d'arrivo interessante del dibattito sulla funzione della critica è in B. CROCE, *La critica letteraria. Questioni teoriche*, Loescher, 1894.

⁶⁷ Così F. BRIOSCHI, *La poesia senza nome. Saggio su Leopardi*, Milano, Il Saggiatore, 1980.

⁶⁸ Lettere a Louisa Grace Bartolini del 5 novembre 1860 e del 19 aprile 1861, nel momento in cui indossa la «maschera da professore», lui, «amico del disordine ridotto a sistema!» Cfr. LEN, II, pp. 142-145 e pp. 233-235.

⁶⁹ Ad es. cfr. F. FLORA, *Carducci*, in *Carducci. Discorsi nel Cinquantennio della morte*, Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 165-220, alle pp. 188-190.

⁷⁰ De Robertis è l'unico ad accorgersi che la poesia e la prosa del Carducci sono una «critica potenziale» e propongono *un modo di leggere*: G.

interventi di prosa ora esplicativa ora polemica, da illustrazioni organiche davvero inseparabili dai versi⁷¹. Come risulta dalle lettere giovanili, Carducci meditava di scrivere, contro la poesia civile da salotto, «poemi filosofici», o «una storia della civiltà in versi» o di riflettere in maniera meta-poetica, in una «Canzone su la poesia»⁷². È vero, come ha osservato per primo Fubini, per Carducci «le forme "esistevano"» tanto da apostrofarle come destinatarie della allocuzione, in parte secondo un capriccioso modo secentesco⁷³, ma in quanto sono esse stesse storia vivente. In seguito, nella grande stagione siglata da Lidia, l'amore che a giudizio di un lettore per nulla incline alla psicologia sentimentale innescherà una mistagogia⁷⁴, il poeta vorrà fare versi «classicissimi e strani»⁷⁵, che «devon parere molto brutti»⁷⁶, tali cioè da produrre l'antidoto, questo è da sottolineare, alla generale «morte della poesia».

DE ROBERTIS, recensione a F. Trabaudi Foscari, *Il pensiero di Carducci. Indice analitico-sistematico di tutta la materia contenuta nei venti volumi delle opere*, Bologna, Zanichelli, 1929, in «Pegaso» vol. II, parte I, fasc. I, 1930.

⁷¹ Cfr. *Tempi e luoghi della Poesia*, infra, pp. 85-116.

⁷² «Poemi? Sì signore, poemi filosofici» (lettera del 4 giugno 1861, LEN, II, p. 272).

⁷³ Cfr. *Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi* (in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., p. 486): «Sonate, que me veux tu? Scappò detto una volta all'autore della *Pluralità dei mondi* seccato di certa musica». Cfr. M. FUBINI, *Premessa a una rilettura di Carducci*, in G. CARDUCCI, *Poesie e prose scelte*, Introduzione, scelta e commento di M. Fubini e R. Ceserani, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. V-XXVIII, a p. XI.

⁷⁴ A. OMODEO, *Lettere del Carducci*, cit., p. 439: «Pare strano, ma l'amore nella vita poetica del Carducci ebbe un'importanza molto maggiore di quanto verrebbe fatto di supporre dalla stilizzazione oraziana delle figure [...] La donna amata rivela al poeta il potere del suo canto. Con lei veniva vinta la selvatica ritrosia che aveva mascherato gli slanci intimi: quella ritrosia che il Carducci aveva amato coltivare, alla scuola dello Heine, in sarcasmi e canzonature. L'amore era una mistagogia in un mondo di affetti più dolcemente vissuti, che il poeta trasfigurava in fantasmi».

⁷⁵ «Ma stamani avevo ripreso un'ode (alcaica) sul domo di Milano; e bada, che io non canto il domo di Milano se non per i convegni che tu mi vi davi. E a te faccio un tempio del domo di Milano. Sentirai che profanazione del sentimento cristiano *in versi classicissimi e strani*. Faccio un metro tutto nuovo, con certi novenari impossibili ad altre orecchie che le tue...» (lettera a Lidia del 9 maggio 1874, in LEN, IX, pp. 97-101, alla p. 100).

⁷⁶ «Tento i metri antichi, greci e latini. Son cose che *devon parere molto brutte*. Lo faccio a posta per i Fanfullisti e i Guerzoniani. Ho fatto

Importa, per ora, la novità del personaggio, della funzione culturale, e senz'altro della egemonia esercitata negli anni centrali del secondo Ottocento da una figura di moderno, imprevedibile⁷⁷ umanista. Determinante in tal senso fu il nesso strettissimo di poesia e *polemos*, la capacità di intervento su ogni questione anche minuscola, «per qualsiasi parola o scrittarello lo toccasse (fosse anche del *Frustino di Reggio Calabria*)»⁷⁸, il fatto che il testo poetico sovente si tirasse dietro pagine e pagine di difese ed offese, o che il poeta si impegnasse in un botta e risposta senza mai recedere su temi che egli riteneva di sua pertinenza (Tibullo ad esempio, nella polemica ingaggiata con il giornalista e uomo politico napoletano Rocco De Zerbi). Ebbene, questa mobilitazione permanente del lettore rendeva sollecitante una materia poetica di per sé ardua e di matrice dotta. Prima che nella solidificazione ideologica, è nella forma comunicativa del genere polemico da lui adottata e innovata, nel carattere iperbolico del *genus dicendi copiosum*, dagli effetti aggressivo-esasperanti, che si manifesta

l'alcaica pura con versi che non rimano e non tornano. Farò l'esametro e il pentametro. E mi divertirò. Tutta questa letteratura che esiste ora è abietta» (lettera a G. Chiarini del luglio 1874, in LEN, IX, pp. 145-147, alla p. 147).

⁷⁷Sul carattere strategico, ai fini di una sociologia dell'intellettuale, della imprevedibilità, punta A. ASOR ROSA, *Carducci e la cultura del suo tempo*, in *Carducci e la letteratura italiana*, cit., pp. 9-25: «Il rapporto agonistico, il vero e proprio corpo a corpo instaurato da Carducci col tempo suo, con la cultura del suo tempo, si traduce da un certo momento in poi in un successo inaspettato, in una propagazione che valica i confini dell'Accademia e diventa fatto culturale di massa [...] Di fronte alle dimensioni di questo processo, vien quasi il sospetto che quella debolezza dell'impianto teorico – innegabile se misurata con i nostri *standards* – celasse una diversa, meno esposta, ma forse più efficace (in quelle condizioni) riflessione sul “che fare” del poeta» (p. 12).

⁷⁸B. CROCE, *Le varie tendenze, e le armonie e disarmonie di Giosuè Carducci*, cfr. in ID., *Giosuè Carducci. Studio critico*, Bari, Laterza, 1920, p. 55. Cfr. anche il primo intervento strutturato su *Carducci prosatore*, dovuto ad Enrico Panzacchi, il quale sottolineava il carattere nuovo della prosa di *Confessioni e battaglie*, nell'aggiornamento del duplice modello iniziale, Giordani e Guerrazzi. Panzacchi già notava la ineluttabilità delle polemiche e zuffe ingaggiate dal Poeta, anche nei confronti di «uno sbarazzino che lo guardi di traverso»: E. PANZACCHI, *A mezza macchia (critica spicciola)*, Roma, Casa Ed. Verdesi, 1886, p. 57.

il carattere anti-moderato, alternativo, di quel linguaggio appassionante, a un tempo erudito e *vilain*⁷⁹: resistente e a lungo insospettata matrice di tanta parte della comunicazione radical-democratica del Novecento. Interessa, allora, il modo di presentarsi alla piccola cerchia dei primi sodali, e poi, dopo il 1871, si vedrà come Carducci organizza le edizioni dei testi, come si raccoglie, come si ri-compone, secondo quali scansioni principali, in una peculiare sistemazione d'autore.

Nel 1853 offriva i suoi versi al Nencioni e parlava di sé in terza persona:

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.

Ed evocava per illustrarsi l'immagine del Caos primordiale del libro primo delle *Metamorfosi*: niente stabilità di forma, ogni cosa si oppone all'altra, il freddo al caldo, il secco all'umido, il molle al duro, il pesante al senza peso. Da questo groviglio di potenzialità, *rudis indigestaque moles*, si dipaneranno le linee di un mobilissimo ritratto d'artista e di intellettuale,

⁷⁹«No: io non son gentiluomo. Tutt'altro. *Je suis vilain, vilain, très vilain*; della condizione, con le debite proporzioni in piccolo, di Beranger. Appartengo a quella plebe organizzata bene, che ha pur fatto col puro buon senso e con le sane risate la letteratura della ragione; che col Rabelais, col Molière, coll'Heine ha fatto giustizia degli scolastici, degli ipocratici e anche degli hegeliani. E perciò le *citrullerie* io le chiamo *citrullerie*». Così Carducci ne «L'Amico del Popolo» del marzo 1868, nel corso della polemica su *Il sovrano. Saggio di filosofia politica con riferimento all'Italia* di Camillo De Meis; il testo, «seguito da una polemica tra G. Carducci, F. Fiorentino, A. C. De Meis ed altri», sarebbe poi stato riedito da B. Croce (Bari, Laterza, 1927). Cfr. anche U. CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 40 e, sul rapporto tra la prosa di Concetto Marchesi e il modello carducciano, P.V. MENGALDO, *Un'occasione carducciana*, cit., p. 87.

da lui continuamente ripreso e riaggiustato e storicizzato, in qualità di critico e storico di se stesso⁸⁰. Il nucleo resistente è costituito, semmai, dalla opposizione originaria quassù messa in scena, dal contrasto, dalla antitesi quale principio retorico da ricondurre ad una socio-antropologia storica⁸¹ e che gli farà riconoscere nella sua stessa prosa l'inconfondibile tratto del *secentismo*⁸². Comunque, giova ripeterlo, si tratta di una forma, di una sempre ritornante inflessione dello spirito, non di un contenuto determinato. Carducci ne farà, in modi sempre più dichiarati, la propria insegna e il proprio emblema: e là dove, nel mondo moderno, quello dopo il 1789, al posto del dramma antitetico vede armonia, non-contraddizione, accordo dell'individuo con sé, con la natura e con la storia, subito sospetta ipocrisia, farisismo, insomma la presenza dell'Arcadia⁸³. *Arcadia* è concetto che egli trasferisce, in negativo, dalla storia letteraria al giudizio etico-politico del proprio tempo, in quanto combinazione di inautenticità e di pigrizia, ripetizione in maniera di qualcosa che fu vero, inerzia conformi-

⁸⁰ Cfr. G. CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, Padova, Piccin, 1994: «La cultura letteraria dell'autore non si limita ad influire sull'attività poetica, alimentandone capillarmente i vari piani dell'immaginario, delle forme e della lingua, ma comporta anche sostanziosi complementi auto-critici, intesi soprattutto a definire *a posteriori* la pluralità degli indirizzi e dei generi perseguiti» (p. 40). Ma tutto il capitolo sul rapporto fra critica e poesia e sull'intento di auto-storicizzazione «che si fa particolarmente marcato nel Carducci maturo e tardo, e che forse non trova analoghi riscontri nella poesia italiana ottocentesca» è stato tenuto presente.

⁸¹ La definizione del fenomeno letterario si trova in una nitida pagina di *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, in *Opere*, VIII, alle pp. 329-330: «falsità nel continuare nel prolungare nel riprodurre con le stesse forme d'altra parte fattizie: ecco l'Arcadia». Cfr. U. CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit.

⁸² «Quanto alle mie prose (che del resto sono una gran birbanteria, staine pur certo; vedi, più di una volta mi trovo somigliantissimo a certi prosatori del '600, che avevano ingegno sì, ma avevano anche tutti i vizi del secolo loro) [...] Del resto – condizione sine qua non – voglio compiere correggere, rilavorare di molto» (lettera a G. Chiarini del 23 dicembre 1870, nel progettare un libro di prose per l'editore Vigo, in *LEN*, VI, pp. 258-262, alla p. 260). Qualche mese prima aveva esortato il Martini a studiare gli antecessori della comicità goldoniana: «Ma la parte inesplorata è il '600».

⁸³ Cfr. U. CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit.

sta. Si vorrebbe attrarre sul versante delle forme e dei codici che attraversano la comunità discorsiva, l'innegabile capacità di mutazioni del percorso carducciano, ognora ricondotte nell'alveo di una identità narrativa, del racconto biografico fondato sul mito della indipendenza personale, sulla «professione d'uomo»; dimenticare, per un momento, i contenuti ideologici e le determinazioni politiche – che offrono di volta in volta il combustibile della creazione artistica – e la storia del suo eteronimo repubblicano e popolare, Enotrio Romano, il nome di battaglia che si presterà bene ad essere coniugato dalla generazione di Renato Serra con quello di Carlo Marx⁸⁴.

Le raccolte poetiche *Juvenilia*, *Levia Gravia*, *Giambi ed epodi*, nella progressione che ci viene trasmessa, in realtà non corrispondono alle date secche solitamente segnate dalla biografia. Come si sa, esse vengono rimescolate, organizzate all'interno in modo diverso nel tempo, e riposizionate con il sostegno di testi in prosa che quella poesia situano, storicizzano, complicano, restituendola al racconto autobiografico, ad un Io che man mano affiora ed emerge, enigma evidente⁸⁵, in primo piano. In un libro importante, dove l'approccio politico si fa critica intera, viene messo a fuoco il dato prememente anche per noi, qui: che per tutto il Novecento o quasi l'opera del Carducci è stata letta «nella forma impostagli da Carducci»⁸⁶. Ci troviamo infatti dinanzi ad uno scrittore il

⁸⁴ R. SERRA, *Per un catalogo*, in *Scritti critici*, a cura di I. Ciani, Edizione nazionale degli scritti di Renato Serra, vol. I, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990, pp. 75-99, a p. 88: «Carducci – E Carlo Marx era la fine di una strofe saffica, che avrebbe dovuto concludere, com'è naturale, la storia di quella stagione rivelatrice per la mia mente». La duplice pronuncia ha segnato in effetti itinerari intellettuali significativi del Novecento, da Concetto Marchesi a Luciano Canfora. Esemplare del carduccianesimo di sinistra la vicenda del lucano Floriano Del Secolo (di cui alla nota 6), allievo del Carducci e protetto del conterraneo Giustino Fortunato, durante il fascismo frequentatore del circolo crociano, infine senatore del Fronte Popolare nel 1948.

⁸⁵ Sulla sostanziale resistenza del «segreto di Carducci» quanto più si dichiara e prende posizione, ha scritto Baldacci come di un'erma che «mostra sempre la stessa faccia: non è aggirabile» (L. BALDACCI, *Giosue Carducci. Strategia e invenzione*, in *Carducci poeta*, cit., p. 115).

⁸⁶ U. CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit.; e G. CAPOVILLA, *Carducci*, cit., p. 40.

quale organizza ed orienta man mano la ricezione dei propri testi, con un rilevato senso della temporalità e della situazione socio-storica. La prima soglia significativa viene di solito individuata nel 1871, nella prosa prefatoria *Al lettore*, che introduce l'edizione zanichelliana delle *Poesie* e in seguito prenderà il titolo felicemente ambiguo di *Raccoglimenti*. Intanto, ecco già costituito il personaggio di scrittore-contro, il quale assume l'atteggiamento polemico sin nella dimensione formale, ad esempio contestando i moduli stilistico-retorici nel mentre li adopera: segnatamente, la prefazione in prosa alle poesie, la dichiarazione in prima persona. L'autore tira le somme, nel difendersi dalla miopia della «buona gente, a cui crescere e sviluppare non par che garbi»; a coloro i quali gli fanno carico di non essere rimasto qual era a ventiquattr'anni, suggerisce con frase ironica di essere stato ed essere ancora giovane e quindi passibile di cambiamento: «tornerebbe a lor conto restar sempre eguali al vitello *qui largis iuvenescit herbis*?». Infine la dichiarazione diretta:

Nei *Juvenilia* sono lo scudiero di classici; nei *Levia Gravia* faccio la mia vigilia d'armi; nei *Decennalia*, dopo i primi colpi di lancia un po' incerti e consuetudinari, corro le avventure a tutto mio rischio e pericolo. *Mossi*, e me ne onoro, dall'Alfieri, dal Parini, dal Foscolo, dal Leopardi; per essi e con essi risalii agli antichi, *m'intrattenni* con Dante e con Petrarca; ad essi, pur nelle scorse per le letterature straniere, *ebbi* l'occhio sempre. E qui le mie confessioni sarebbero, con mio gran contento, finite...⁸⁷.

dove l'indicativo presente sincronizza con icasticità l'itinerario poetico, anche tramite un crescendo di mobilitazione – *sono*, *faccio*, *corro* –; mentre il quadruplice perfetto dal valore incoativo – *mossi*, *risalii*, *m'intrattenni*, *ebbi* – esplica una funzione equilibratrice e descrive l'apprendistato, sempre in corso, presso la grande tradizione classica italiana, da intendersi – in virtù dell'anafora *per essi*, *con essi*, *ad essi* – nel suo valore assiologico.

⁸⁷ Cfr. *Raccoglimenti*, in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., p. 381. Nostri i corsivi.

In questa occasione, Carducci si riferiva al proprio svolgimento intellettuale distinguendo schematicamente due fattori: il «procedimento interiore e dinanzi agli studi» e la «esteriore manifestazione dirimpetto alle questioni sociali ed ai fatti». Né si può fare a meno di notare, di scorcio, la grande sapienza retorica delle due pagine conclusive, iniziate sotto il segno di Labindo e culminanti nella allocuzione e dedica finale al lettore assente, al destinatario che manca all'appello, perché morto in battaglia, Giorgio Imbriani⁸⁸. La partita fra letteratura e azione si svolge, lo sa bene Enotrio-Giosuè, *in absentia*. In più, l'evocazione dell'Imbriani morto nel gennaio del 1871 nella battaglia di Digione al seguito di Garibaldi, rende vivo e contemporaneo il libro, mobilitando il pubblico a leggerlo *dentro* una *historia rerum gestarum* ancora in atto.

Si è considerato altrove⁸⁹, in sede contigua, il sistema configurato dall'opera poetica. Qui si vuol portare intanto l'attenzione sulla pratica generale adottata dallo scrittore nel trattare e smistare i propri testi, in versi e in prosa. Per rimanere ancora sulla sistemazione delle prime raccolte poetiche, nel 1891, nell'avvertenza, affatto inconsueta, al volume delle *Opere Zanichelli*, contenente *Juvenilia* e *Levia Gravia*, è mutato l'orientamento narrativo dei *Raccoglimenti*, che metteva a confronto testo e contesto, e il prima e il poi: dove la discontinuità storica, dal «piccolo e non libero paese» della adolescenza e giovinezza alla realtà attuale dello Stato nazionale monarchico, se non determinava, certo dava senso alla discontinuità poetica e intellettuale e alla nuova sistemazione del libro. Ora, invece, venti anni dopo, sottentra una *Avvertenza degli editori*, sorta di decreto impersonale che dichiara definitivo e compiuto un certo ordine delle poesie e si prescrive che esso *annulli le altre uscite in vari anni*⁹⁰. Là si difendeva il diritto a mutare animo e

⁸⁸ Su questo giovane allievo, fratello di Vittorio col quale nel medesimo periodo ingaggiava la polemica intorno al saggio di De Meis *Il Sovrano*, cfr., *Raccoglimenti*, ivi, p. 384, nota 31.

⁸⁹ Cfr. infra, *Tempi e luoghi della poesia*.

⁹⁰ Dalle lettere del Carducci si evince che delle correzioni e bozze dei volumi V, *Ceneri e faville* e VI, *Juvenilia* e *Levia Gravia* si occupò Ugo Brilli, ma il testo dell'avvertenza è di mano dell'autore: «Nella presente

sentimento: se c'era una discontinuità, questa veniva nominata. Qui si accredita invece l'idea della evoluzione progressiva, accogliendo la metafora biologica che il modello positivistico-evoluzionista trasferiva nella biografia artistica.

La critica ha iniziato nell'ultimo ventennio a smontare l'apparato messo a punto dallo scrittore, riflettendo sugli spostamenti dei testi dentro i volumi che talora sotto la medesima intitolazione veicolano ormai significati diversi. E oggi possiamo fruire dei risultati di edizioni critiche impeccabili, delle *Odi barbare* curate da G. Papini e, particolarmente importante ai fini del nostro discorso, delle *Confessioni e battaglie* per la cura del Saccenti. Il viaggio ermeneutico si duplica naturalmente, perché si duplica il testo: questo diviene, per lo studioso, sia termine *ad quem*, nella redazione prima, sia termine *a quo*, allontanamento e svolgimento nel tempo in una altra immagine di testo (e di autore). In questo ambito, una considerazione integrale dell'opera carducciana comporta non poco guadagno, a patto di acquisire la prosa nel sistema, in quanto aspetto né di servizio, né residuale⁹¹. Si verificherà che nell'ordine definitivo impostato dall'autore, fino al volume XVI delle *Opere*, egli intende presentare una immagine ufficiale e professorale di sé e del proprio lavoro, tutta sostenuta nel senso della prosa e della critica, giocando la carta della poesia come spazio libero, fuori mercato. Il primo volume, che esce nel 1889, si apre con il discorso sullo *Studio di Bologna* del 1888, configurante l'alveo culturale del secondo testo della raccolta, vale a dire i discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale*; si continua con un altro discorso vicino nel tempo, *L'opera di Dante*, pronunciato nell'università di Roma nel 1888,

edizione veramente definitiva e compiuta l'autore credé dover richiamare da altre serie tra i *Juvenilia* qualche poesia che fu composta prima del 1861 e tra i *Levia Gravia* qualche altra che tiene di quelle idee e di quello stile; per contrario, altre dei *Levia Gravia* riserbò alle *Rime nuove*: ne aggiunse poi d'inedite e da raccolte, da periodici, da fascicoli d'occasione e da fogli volanti ne raccattò d'oblate: riunì anche note e avvertenze fatte in più tempi. Sicché la presente edizione annulla le altre uscite in vari anni fino ad ora sotto i titoli di *Rime*, di *Poesie*, di *Juvenilia*, di *Levia Gravia*».

⁹¹ P.V. MENGALDO, *Un'occasione carducciana*, cit., pp. 86 e sgg.

per poi includere le *performances* determinate dai centenari, Petrarca, Boccaccio e, nelle ultime cento pagine, le relazioni di storia patria lette nelle adunanze generali dall'anno 1866 al 1873. Insomma, il volume di inaugurazione evoca una oralità ancora attiva ma già memoranda, ad esempio nella orazione *Per la morte di Garibaldi*, tenuta nel Teatro Brunetti di Bologna il 4 giugno 1882, e definisce l'habitat: è libro infatti di atmosfera accademica e in prevalenza bolognese. Il secondo volume recupera un criterio cronologico, intitolandosi *Primi saggi*, con le prefazioni alle edizioni per Barbèra; il terzo presenta il Carducci contemporaneista e polemista, ritrattista, prosatore arioso e già personaggio narrativo. La dicitura *Bozzetti e scherne* riprende in parte titolo e materiale di una raccolta di rilevante interesse, quei *Bozzetti critici e discorsi letterari* pubblicati con il livornese Vigo nel 1876, che introduceva con il genere del *bozzetto critico* l'elemento creativo-impressionistico accanto alla riflessione propriamente critica, costituendo l'antecedente del fervido periodo della collaborazione in tutti i sensi fruttuosa con l'editore Sommaruga.

In una storia generale dei titoli, Carducci occupa una postazione di rilievo nel secondo Ottocento, per suggestione e inesauribilità dei termini brevettati, per meravigliosa fertilità definitoria dei nomi da attribuire ad eventi massimi e minimi del lavoro intellettuale: *Intermittenze*, *Accapigliature*, *Sermoni al deserto*, *Non conferenze*, fino a soluzioni d'avanguardia come la formula stessa del *Libro delle prefazioni*, che trasforma la prefazione, il vestibolo del testo, in uno spazio assoluto. La passione per il sintagma memorabile, ad esempio *Conversazioni critiche* – che non verrà ripreso nelle *Opere* – per le dittologie, nella celebre serie di *Confessioni e battaglie* – vero logo del carduccianesimo – o, negli anni Novanta, *Ceneri e faville* – a segnalare ormai la vitalità che resiste al tempo che passa – instaura una tradizione di riprese e citazioni. Quei titoli costituiranno un modello immediato, a non dir altro, per due protagonisti come D'Annunzio e Croce, entrambi assai avvertiti, con modi, scopi e risultati differenti, dei nuovi meccanismi comunicativi innescati dall'industria culturale. Negli anni della «Cronaca

bizantina» si registrano anche titoli annunciati ai quali non seguirà nessun prodotto effettivo, come *Scatti e schizzi*, titolo probabilmente da addebitare allo spregiudicato Sommaruga e che in effetti ha qualcosa di troppo carico, per essere originale. È una tecnica, quella dell'annuncio per tenere viva l'attenzione del pubblico, che sarà comune tra gli scrittori-giornalisti nel secondo Ottocento; e Carducci ne è partecipe, perché, diversamente dai colleghi professori, pubblica studi critici a puntate su riviste non accademiche e su settimanali quali il «Fanfulla della Domenica», la «Domenica letteraria» e la «Domenica del Fracassa». Sulla «Domenica letteraria» diretta dall'amico Ferdinando Martini, edita anch'essa da Sommaruga, pubblica ad esempio i saggi *Pietro Metastasio, Adolescenza e gioventù poetica di Ugo Foscolo*, una parte degli studi su Parini.

In questa transizione dall'Italia post-unitaria alla nuova Italia va dunque situato il passaggio centrale della biografia del Carducci, all'incirca il decennio 1875-1885, secondo una soglia che è percepita e individuata da lui stesso. Nel 1928 Giuseppe Albini indicava uno dei caratteri nativi della personalità del Carducci nel continuo riflettere sulle stazioni del proprio itinerario poetico e intellettuale: «Apre e chiude, nel fervore indefesso dell'alacrità, quelle che chiama *epoche* della vita e della carriera sua»⁹². Ebbene, accanto alle dichiarazioni epistolari spesso varie e contrastanti, e ai discorsi pubblici, da collegare più o meno immediatamente all'orizzonte d'attesa, sono i modi di tagliare suddividere smistare i testi a rivelare la generale direzione semantica dell'opera, in ragione di quella costruzione di sé fin qui accennata. Basterà richiamare la storia del saggio *A proposito di alcuni giudizi su Alessandro Manzoni*: saggio complesso, tra critica contemporanea, polemica letteraria e ideologica, ed autobiografia, pubblicato prima sul periodico radicale «La voce del popolo» nel 1873, raccolto tre anni dopo con l'incremento del capitolo finale, nei *Bozzetti critici e discorsi letterari*. E nelle pagine introduttive si incontra per la prima volta un ricordo personale dell'autore, nella forma del racconto familiare: «Mio padre era un manzoniano fervente:

⁹² *Primizie e reliquie*, cit., dalla *Prefazione* di G. Albini, p. IX.

carbonaro del resto, e dei non molti in Toscana che per i fatti del 1831 patirono prigionia e relegazione», è il celebre inizio; seguono le battaglie «a colpi di sassi e bastoni» ingaggiate dal giovanissimo Carducci, «in brigata co' miei fratelli e con altri ragazzi del vicinato» a riprodurre «i più bei fatti dei bei tempi di Roma e della rivoluzione francese»⁹³.

Questo esordio in funzione di anamnesi, vero incubo del Carducci autobiografo e per dir così 'toscano di ritorno', sarà estrapolato dalla polemica con Paolo Ferrari e Giuseppe Rovani intorno al Manzoni, e pubblicato come testo autonomo, narrazione assoluta, in apertura della Prima serie di *Confessioni e battaglie*, col titolo latino di *Puerilia*. La discussione intorno al culto del Manzoni veniva a sua volta destinata alla Seconda serie, uscita alla fine dello stesso anno ma con la data del 1883, con l'icastica determinazione di *Due manzoniani*. E qui il rilievo autobiografico del personaggio Carducci chiudeva il libro con maggiore svolgimento descrittivo e narrativo nelle «Risorse» di San Miniato⁹⁴. Nel terzo volume delle *Opere, Bozzetti e scherne*, il saggio manzoniano sarebbe stato infine ricomposto nella originaria unità e sanato dai molti refusi dell'edizione del Sommaruga, come la data 1821 invece che 1831 nelle prime righe di *Puerilia*. A proposito di un testo centrale delle *Confessioni e battaglie*, la prosa *Eterno femminile regale*, pubblicata in un opuscolo a parte, mentre il volume era ancora in preparazione, Carducci infatti, ad esempio, lamentava:

Oh, se c'era tempo di rivedere le prove! Un'altra volta, in occasione di prosa mia, Ella deve far di tutto di mandarmi a riveder le prose. La revisione per me è una correzione rigeneratrice per lo stile⁹⁵.

Sottoposto a pressanti richieste da Sommaruga e dal Martini, Carducci protesterà più volte di non essere «uomo

⁹³ Cfr. *A proposito di alcuni giudizi su Alessandro Manzoni*, in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., p. 253.

⁹⁴ Ivi, pp. 355-371.

⁹⁵ Lettera al Sommaruga del 1° gennaio 1882, ivi, p. 841.

da lavorare a cottimo [...]. Tutto questo ordinare non è fatto per me», di preferire il lavoro di commissario di esami di liceo a quello di «scritturale»⁹⁶. Rifiuta nel 1882 la direzione del «Fanfulla della Domenica», ricorda agli amici romani di essere «Professore di due insegnamenti».

Risale a questo congestionato passaggio di anni 1881-1883 una diversa percezione di sé nel proprio tempo, e il profilo diversamente riconfigurato, nella scrittura, dell'Autore, che ora appare in una lontananza tattica, come scrittore *che viene da lontano*, fra gli imperversanti *giovini*, «chierichini», «critici giovanetti», letterati presenzialisti, aspiranti maestri, secondo le categorie italiane moderne («Noi siamo e vogliamo essere moderni»), che già stavano, genialmente anticipate ma sommerse, nel farraginoso testo polemico *Critica e arte*⁹⁷. Vero è che ora, quelle categorie le vede all'opera, da vicino, impersonate in una «generazione nuova presuntuosa, vigliacca, ignobile, o delirante; e molto molto cattiva; e più ancora ciarlatana», come confessa all'amico intimo Chiarini. Ora, egli si riconsegna volentieri all'esercizio terapeutico dello studio della letteratura: «Questi studi di critica sono oramai quelli che più mi piacciono e mi vanno»⁹⁸. L'esigenza di ricostruire e mettere innanzi la propria genealogia, è suggerita, ad esempio, dal nuovo titolo, *Raccoglimenti*, dato nelle *Confessioni e battaglie* alla prefazione del 1871 *Al lettore*; soprattutto c'è l'apertura sulla «Cronaca bizantina» della rubrica *Dalle mie memorie*, con le prefazioni ai *Levia Gravia* ed ai *Giambi ed epodi*, ma anche con la prosa *Eterno femminino regale*, che pure riguarda un passato molto prossimo, l'*Ode alla Regina* scritta tre anni prima.

Questa estensione memorialistica, fino al *ricordo del presente*, stabilisce i contorni di una stagione conclusa, o al-

⁹⁶ LEN, XIII, pp. 308-309.

⁹⁷ Così ne scriveva l'autore al Vigo: «Non so se finirò questa diavoleria, e, caso la finissi, mi tornerebbe più farla stampare staccata a conto mio, come appendice al volumetto delle *Nuove Poesie*» (lettera dell'11 febbraio 1874, in LEN, IX, p. 41).

⁹⁸ Lettera a G. Chiarini del 29 giugno 1882 in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., p. 849.

meno descrive i punti di una parabola già discendente. Sono appunto gli anni del giornalismo romano catalizzato dal Sommaruga, in una interessante esemplificazione dell'industria letteraria, fra politica, cultura e finanza, e che indussero lui «ai lavori forzati della penna», s'intende, su cospicuo invio di *pecunia*⁹⁹, a scrivere articoli, a mettere insieme raccolte con gli stessi ritmi, si può azzardare, di una Serao. Si vorrebbe allora leggere la biografia carducciana, così intimamente identificata con il farsi della scrittura e concentrata nella *linea* quotidiana, alla maniera di un Roland Barthes, vale a dire per biografemi, ovvero unità figurali, microracconti di un itinerario che è reale e metaforico in ogni scansione, per riconoscere la natura di segno totale degli eventi del 1885. La caduta clamorosa del Sommaruga, e quindi la fine della «Bizantina» e poi i processi, e lo scandalo del poeta chiamato a deporre in tribunale, l'inclinazione della complessione fisica dello scrittore, potente ma già provata, il 'ritorno alla base', determinano il ripristino o il potenziamento delle relazioni endogene: il monopolio zanichelliano, l'accoglienza affettuosa degli allievi, gli itinerari consueti tra la libreria Zanichelli, l'Università e il caffè dei Servi, la Deputazione di storia patria, la massoneria, la famiglia, la moglie-soror (nel 1887 in una lettera familiare: «la signora Elvira fa la calza, io faccio note»). Sono date e scansioni le quali appaiono sigillare un tempo di felicità poetica breve, aveva ragione De Robertis¹⁰⁰, a fronte della durata del personaggio e del prestigio dell'opera. È superfluo aggiungere che dopo la soglia del 1885, qui portata in primo piano, l'opera dello scrittore si incrementa di risultati poetici rilevantissimi. L'auto-coscienza del tramonto viene anzi tematizzata dal poeta –

⁹⁹ Cfr. Lettera al Sommaruga del 1° gennaio 1882, ivi, pp. 840-842.

¹⁰⁰ G. De Robertis, *Nascita della poesia carducciana*, cit., pp. 95-127, alle pp. 124-125: «Ma questo gusto dell'arte sola, della scrittura vigile, d'un felice disimpegno di tanti compiti che l'avevano prima commosso, e ancora a tratti lo commovevano, gli era, se non proprio nato, stato rafforzato nella breve stagione che fiorì la sua prosa, prosa autobiografica e lirica e, in parte anche, polemica. Quegli anni furono la vacanza del Carducci». Il De Robertis, dalla prospettiva della prosa autobiografica in quanto nutrice della poesia carducciana, privilegia, com'è facile intendere, l'ultima fase di quella poesia.

Rime e ritmi! –, e dall'epistografo in pagine memorande; per tacere della sempre più addestrata sapienza critica e storica, la capacità di fare storia contemporanea che lo porterà, a non dir altro, alla rivoluzione storiografica operata nelle *Lecture del Risorgimento italiano*, l'imponente antologia di prose italiane che, a partire dalla dimensione letteraria, ha modificato la cronologia e l'immagine del Risorgimento e rifigurato una tradizione¹⁰¹. E dunque, nel mettere in luce l'irruzione dell'evento, il taglio, il cambio di passo, si tenta solo di neutralizzare le continuità irriflesse mediante le quali ogni volta si ricostituisce misteriosamente *l'unità dell'opera*, laddove lo studioso di Carducci sa bene che quella *unità*, al suo interno catafratta ed impervia, è il risultato di una operazione-interpretazione iniziata dall'autore in persona, essa stessa da storicizzare.

La tensione a ricomporre i propri scritti nella forma monologica del libro, depurati dalle scorie della cronaca, possiede però, rispetto alla pratica analoga degli scrittori-critici-giornalisti contemporanei, Martini, Panzacchi, Bonghi, Nencioni, una ragione intima, da mettere in relazione all'altro atteggiamento costante del Carducci. Ci riferiamo alla ripresa di un testo a distanza anche di molti anni, tanto da dissolve-

¹⁰¹ Le *Lecture* divennero un libro di testo nella scuola, soprattutto a partire dal 1908, quando Zanichelli ne realizzò un compendio in un solo volume che ebbe molte edizioni. Di questo testo più agile, nel 1961 Giovanni Spadolini promosse una nuova edizione, sottolineando nella *Prefazione* la rivoluzione storiografica operata da Carducci nella rilettura del Risorgimento: «Carducci fu il primo ad infrangere lo schema ormai codificato che esauriva nel 1815-1870 l'arco del nostro riscatto nazionale». È un ampliamento cronologico da ricondurre alla costante attenzione di Carducci storico della cultura per i fenomeni di «lunga durata». Già nel 1879, venuto a Napoli al primo Congresso delle reali deputazioni e società italiane di storia patria, come rappresentante della deputazione di Romagna, e discutendosi il 24 settembre la proposta del Villari sulla istituzione nella biblioteca Vittorio Emanuele di una raccolta di memorie e di documenti concernenti il periodo del Risorgimento meridionale dal 1847 in poi, aveva preso la parola per sostenere che dovesse includersi «il periodo di preparazione che comincia nel 1796» e che si dovessero «raccolgere anche manoscritti e documenti inediti» e tra i documenti «poesie, disegni, caricature, ecc. come quelli che manifestano il sentimento popolare» (B. CROCE, *Aneddoti carducciani. I. Ricordi napoletani del Carducci*, in «La Critica», VII, 1910, pp. 430-433).

re la cronologia chiusa in un tempo intertestuale dinamico, aperto e vivo di autocitazioni e di rinvii impliciti o espliciti a contesti circoscritti, come può esserlo una rivista letteraria. Della vicenda esemplare del saggio *A proposito di alcuni giudizi su Alessandro Manzoni* si è già detto. Ci sono i testi poetici, alcuni di essi fra i più noti, ognuno con una vicenda significativa di differimenti e riprese, *Miramar*, *Davanti San Guido*, e testi sommersi come il *Sole d'inverno* tenuto nel cassetto per sette anni, il capolavoro secondo il Baldacci – e con lui, almeno, il Romagnoli. Più interessanti, perché rivelatori del contesto, risultano i percorsi redazionali che nascono da un dialogo e confronto serrato con la società intellettuale del tempo. Oggi, ad esempio, non si attribuisce nessuna importanza al fatto che l'*Ode alla Regina* sia stata composta dopo che il Panzacchi aveva declamato al Teatro Brunetti di Bologna la sera del 6 novembre 1878, dinanzi ai sovrani, l'ode *Al Re* («a nome della Società Artigiana»), séguito dimenticabile dell'altra ode, scritta per la morte di Vittorio Emanuele II e dedicata al Prati, *A Superga*¹⁰². Pure, le relazioni sincroniche posseggono una ragione pressante agli occhi dei protagonisti, non riconducibile in modo lineare alle geometrie e gerarchie che si sarebbero formate nella ricezione postuma. Con Panzacchi, con Bonghi, intellettuali di spicco nel loro tempo, ma affatto dimenticati già nel primo Novecento, Carducci si confronta; non per nulla li aveva anche sospettati, entrambi, rivali in amore negli anni della relazione con Lidia. A testimonianza anche iconografica di quanto si va qui illustrando attraverso una limitata campionatura di esempi, si rinvia alla prima pagina, tutta di segno carducciano, della «Domenica letteraria» del 22 luglio 1883. È il momento di maggiore e più estrinseca, forse, notorietà nazionale del poeta, che pubblica sul settimanale letterario del Martini il capitolo dell'*Intermezzo* siglato *III* – col primo verso «*Va', ditirambo mio triste e giocondo*» –, il poemetto satirico iniziato nel 1874, ripreso tra il 1881 e il 1883 e poi portato a

¹⁰² Le due odi circolarono in opuscolo; poi in E. PANZACCHI, *Poesie*, con *Prefazione* di G. Pascoli, Bologna, Zanichelli, 1908, alle pp. 149-151 e pp. 259-264.

compimento nel 1887¹⁰³. Nella parte inferiore della pagina veniva accolta dal direttore, con astuzia giornalistica, l'estesa prosa del Bonghi contro il *Ça ira*, la serie di sonetti appena pubblicata, che rappresenta un ritorno di Carducci al tema della Rivoluzione francese, ma per entrare nel dibattito politico italiano contemporaneo e contro le posizioni moderate e cattoliche poco prima espresse dal Bonghi¹⁰⁴. Questi esordiva con una osservazione maliziosa quanto acuta, e perciò degna di essere qui esposta, nell'esercizio retorico di un disagio che si presta ad essere rovesciato in onesta interrogazione critica: «Che cosa dirne? Il soggetto è troppo grande per badare a' versi, e i versi sono troppo belli per badare al soggetto»¹⁰⁵.

III.

L'ETÀ DELLA PROSA

Bisognerà ormai riconoscere che l'itinerario carducciano, così come si è venuto configurando alla luce dei contributi più recenti, va inquadrato entro l'assetto teorico, suo proprio, al quale per troppo tempo è stato sottratto. Non solo le edizioni critiche, ma la corretta valutazione delle carte, la riflessione sulla effettiva biblioteca dello scrittore¹⁰⁶, la ricostruzione delle relazioni con la cultura europea¹⁰⁷, vanno restaurando un pro-

¹⁰³ Cfr., ad es., A. BALDINI, *Fine Ottocento. Carducci Pascoli D'Annunzio e minori*, Firenze, Le Monnier, 1947, Parte I, *Carducciana*, p. 34: «Due furono, per un certo tempo, le bestie nere del Carducci: Bonghi e Panzacchi».

¹⁰⁴ Cfr. sia i sonetti sia la prosa *Ça ira* in G. CARDUCCI, *Poesie. Opere II*, a cura di E. Giammattei, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2011, pp. 721-772.

¹⁰⁵ «La Domenica letteraria», a. II, n. 29, 22 luglio 1883, p. I. Sulla acutezza del Bonghi, si veda il ritratto che ne fa a Lidia nella lettera del 28 febbraio 1875 (LEN, IX, pp. 324-326) e in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., p. 783.

¹⁰⁶ Cfr. M.G. TAVONI, «Quegli antichi compagni de' miei sogni e de' miei pensieri», in *Carducci e Bologna*, a cura di G. Fasoli e M. Saccenti, Bologna, Cassa di Risparmio, 1985, pp. 125-144, poi in *Libri e lettura da un secolo all'altro*, Modena, Mucchi, 1987, pp. 163-206.

¹⁰⁷ Cfr. *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, a cura di E. Pasquini e V. Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009.

filo intellettuale i cui contorni erano sfuggenti, confusi entro l'alone della espressività poetica o, appunto, di una immagine storicamente prodotta e operante. Carducci è stato un grande critico, anticipatore della *Stilkritik*, sensibile ricognitore dei nessi fra letteratura e iconografia (con gli studi sul Poliziano e sul Rosa), storico efficace dello *svolgimento della letteratura*¹⁰⁸, e delle epoche della letteratura nazionale verificate nella parabola degli scrittori e nelle articolazioni formali dei testi. In quanto tale egli conosce bene l'habitat della poesia, in quel secondo Ottocento italiano, fra modernità europea e tardiva nascita della nazione. E sa dove egli stesso è situato, lo dichiara con vigorosa semplicità e ne ragiona con coerenza, dalle prime lettere alle pagine della maturità: nell'età della morte della poesia, nel tempo della prosa. Questo tempo-luogo, come si sa, individuato in sede teoretica da Hegel, diventa ormai in Carducci un motivo sentimentale, che si nutre della nostalgia dell'antico, dello studio fervido dei classici, di uno storicismo appreso da fonti eterogenee: dallo studio del Michelet e del Quinet, del Taine, dall'«*histoire melangée*» del Villemain attento estensore delle mappe della letteratura contemporanea, dall'hegelismo del Gioberti assunto anche in pillole, grazie alla utile summa realizzata da Filippo Ugolini per Barbèra¹⁰⁹. E ci sarebbe da riflettere sulla portata dell'influenza di un libro di singolare fascino restaurativo ed antiromantico come quello del Nisard, il quale dalla analisi della letteratura latina ricava una sorta di metafisica della decadenza, ritrovandone i tratti già in Virgilio e spostando molto indietro il passato eccellente. Soprattutto, però, a fornire il quadro omogeneo delle letterature d'Europa e una sistemazione agevolmente applicabile al caso italiano, c'era la

¹⁰⁸ Cfr. L. RUSSO, *Carducci senza retorica*, Bari, Laterza, 1953, pp. 1-38; L. BALDACCIO, *Giosue Carducci. Strategia e invenzione*, cit., pp. 109-114; M. MARTELLI, s. v. *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, in *Letteratura italiana, Dizionario delle Opere M-Z*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 586-587. Si vedano ancora le pagine di G. INNAMORATI, *Carducci critico*, in *I Critici*, Milano, Marzorati, 1973, pp. 619-647; e cfr. M. SANTORO, *Introduzione a Carducci critico*, Napoli, Liguori, 1968.

¹⁰⁹ *Pensieri e giudizi di Vincenzo Gioberti sulla letteratura italiana e straniera raccolti da tutte le sue opere ed ordinati da Filippo Ugolini*, Firenze, Barbèra, Bianchi e C., 1856.

filosofia della storia dello Schlegel: la *Storia della letteratura antica e moderna*, ampio affresco dove appaiono in azione i principi della civiltà europea, le nazionalità, l'elemento cristiano e l'elemento cavalleresco, è lettura decisiva per lui come lo era stata dieci anni prima per De Sanctis, nella traduzione di Francesco Ambrosoli, autore del manuale di letteratura sempre tenuto in pregio dal nostro.

La coscienza del divenire storico così variamente acquisita ma intuita con forza lo porterà intanto a spezzare «la concezione della letteratura come sistema di esemplari» (Omodeo) e a confrontarsi col problema della costruzione della storia letteraria d'Italia nella sua valenza sociale e politica. I primi anni a Bologna testimoniano l'esigenza del professore di comprendere e comunicare il senso della letteratura italiana in un «Sommario (filosofico)»¹¹⁰ o nella forma di «Pensieri per introduzione alla storia della letteratura italiana». Nel momento in cui si rivolge al Mamiani chiedendo il patrocinio per la rivista «Il Poliziano» e inviando la prima raccolta di «versucci», già intende impegnarsi «in nobili e degni studii. Comincerei volentieri – gli scriveva – dalla filosofia della storia». E non è solo la dichiarazione ingenuamente astuta del giovanissimo verso il politico e filosofo, titolare di quella disciplina. È il dicembre 1858. La prolusione bolognese del novembre 1860 metterà in relazione, con qualche incertezza, le età storiche della letteratura con le vicende politiche della nazione, rifiutando la sequenza delle opere come «pura esposizione di avvenimenti» e invece intrecciate, nell'intenzione, alla storia, in quanto esse stesse storia. La ricerca degli *elementi*, dei *fattori* di una civiltà letteraria reimposta in direzione italiana l'elaborazione teorica del primo Romanticismo tedesco, l'idea che l'essenza della poesia nazionale, siccome la nazione medesima, si riconosca *all'origine* e che quella determini questa, così come aveva già compreso studiando la storia della letteratura antica: «la nazione vera esiste per Omero». Ancor più significativa risulta la derivazione, a partire dalla lettura sistematica delle lezioni dello Schlegel, della categoria politica di rivoluzione trasferita nel dominio estetico;

¹¹⁰ Lettera a Chiarini del 2 agosto 1861 (LEN, II, p. 301).

nella storia letteraria trova compimento l'incompiutezza del politico¹¹¹. Vanno rintracciati in questo biennio di studio e riflessione gli impulsi molteplici a sovrapporre le due rubriche di storia e contemporaneità, con una freschezza di pensiero critico, eclettico ma tale da coagularsi in nucleo riconoscibile, che oggi si può tranquillamente accreditargli. Alla sintesi delle lezioni universitarie sui *Principii informativi della letteratura nazionale nei primi tre secoli (1200-1500)*¹¹² che intende pubblicare col Barbèra, Carducci nel 1869 si propone infatti di affiancare

la storia della letteratura italiana dalla pace d'Aquisgrana (1748) alla proclamazione del Regno d'Italia; cioè, della letteratura moderna, militante, combattente, civile; non bella di certo come quella del '500 e del '300, ma importantissima come elemento storico¹¹³.

Insomma, è l'impegno, ai suoi occhi di grande attrattiva, di una storia della letteratura moderna e contemporanea, dal Settecento al secondo Ottocento: complementare alla ricerca degli elementi originari, attinente alla filosofia della storia della letteratura, questo progetto concreto «di una grand'opera», da realizzare in tre volumi cospicui, uno ogni due anni, sarebbe rimasto inevaso. Esso però rivela la gittata della riflessione storica, orientata verso il presente. L'ammirazione per l'opera dello Zoncada *I fasti delle lettere in Italia nel secolo corrente*, antologia ragionata della prosa contemporanea soprattutto di carattere storiografico, va interpretata in tal senso¹¹⁴.

¹¹¹ A. LAVAGETTO, *Prefazione* a F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, Torino, Einaudi, 1991; e cfr. B. WITTE, *La naissance de l'histoire littéraire dans l'esprit et la Révolution. Le discours esthétique chez Schlegel, Hegel, Gervinus, et Rosenkranz*, in «Philologiques» I, sous la direction de M. Espagne et M. Werner, Paris, Ed. de la Maison des Sciences de l'homme, 1990, pp. 69-87.

¹¹² Cfr. il discorso del 1865, letto a Firenze per le celebrazioni del centenario dantesco, *Dei principii informativi dell'antica letteratura italiana*, in «Rivista Italiana», VI, 16 ottobre 1865, pp. 401-404, poi in OEN, XII, pp. 65-77.

¹¹³ Lettera a Barbèra del «21 settembre 1869 (proclamaz. della Rep. franc.)», in LEN, VI, p. 104.

¹¹⁴ *I fasti / delle / Lettere in Italia / nel corrente secolo / Additati / Alla studiosa gioventù / dal professore / Antonio Zoncada / Prose*, Milano, presso Gia-

L'idea infatti riemergerà molti anni dopo – come accade spesso nell'itinerario di Carducci – nella introduzione, non scevra da tensione teorica, alle prose delle *Letture del Risorgimento*, in due volumi di letteratura civile, da Pietro Giannone a se stesso, configuranti l'intreccio di «storia delle idee e della letteratura». Qui, con l'osservazione polemica della superiorità della prosa rispetto alla poesia, almeno entro i termini della formazione di una comunità nazionale, Carducci difenderà con forza proprio ciò che gli viene rimproverato, vale a dire «*questo attendere d'un poeta a scelte di storia*». Nel 1895 risulta ancora operante dunque il modello Schlegel, che lo aiuta a leggere l'evento risorgimentale come totalità simbolica, i vari periodi come «atti di un dramma», nel rilevare l'intrinseca esteticità della «narrazione d'un fatto sublime», la storia stessa come opera d'arte¹¹⁵.

Al di là dei mutamenti e delle prese di posizione su questa o quella questione del giorno, fra politica e cultura, c'è dunque una insospettabile costanza di fondo, di opzioni e giudizi espressi nell'arco della intera carriera artistico-intellettuale, a proposito della letteratura nella duplice rubrica, passato e presente, come storia e come «azione», tradizione e discontinuità. Certo, in luogo di concettualizzate evidenze, Carducci dispone piuttosto di immagini generalizzanti – con procedimento vistoso nei discorsi *Dello svolgimento* –, che costituiscono in verità il carattere della sua prosa critica, sempre, e vi svolgono funzione di commutatore formale tra pensiero e momento creativo. Le due pratiche simultanee, la critica e la poesia, messe in relazione da una profonda sensibilità storicistica¹¹⁶, lo rendono, ad esempio, presto avvertito del rapporto

come Gnocchi Editore-Libraio, 1853. Del 1861 è una lettera del Carducci al professore di Pavia, dove si esprime ammirazione a proposito della memoria introduttiva del volume, per la «bontà del metodo e la sobria arte del disporre così luminosamente e in tanto breve spazio tanti fatti e principii e idee e la franchezza della esposizione». Cfr. LEN, II, pp. 283-284.

¹¹⁵ In G. CARDUCCI, *Prose*, cit., p. 483.

¹¹⁶ Cfr. A. OMODEO, *Lettere del Carducci*, cit., e G. FOLENA, *Carducci maestro di retorica*, in *Filologia e umanità*, a cura di A. Daniele, Vicenza, Neri Pozza, 1993, pp. 7-24.

nuovo e diverso che si è instaurato fra tradizione letteraria, «ciò che è fuor di discussione»¹¹⁷, da una parte, e la letteratura contemporanea, spazio problematico per eccellenza, di testi non autorevoli e, forse, non duraturi, dall'altra. È questione nevralgica, che investe, com'è noto, l'elaborazione di un critico come De Sanctis, ben diversamente attrezzato nella «Estetica applicata». Eppure De Sanctis si ritira presto, dopo i saggi degli anni Cinquanta, su padre Bresciani o su Prati, dall'agone della letteratura del giorno e si ferma ai due *auctores* della giovinezza, Leopardi e Manzoni. Già Schlegel, del resto, in quelle lezioni subito famose in Europa, aveva dovuto notare con rammarico che la grande produzione di libri stava generando una «disistima» verso i letterati e la letteratura, per la crescente differenza fra produzione e valore. Nella cultura italiana, la questione del *bello* nazionale sospende, quando non altera, il contenzioso del *moderno*, vale a dire quel complesso di temi e domande che in sede estetica va sotto il titolo hegeliano di *morte dell'arte*. La decadenza della poesia finisce per coincidere con la crisi post-risorgimentale – l'avvento della prosa che apre la crociana *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* – e quindi smarrisce in larga misura i connotati di soglia epistemologica e strutturale.

Da questo punto di vista, potrebbe apparire persino strano che da una medesima premessa, puntata sul rapporto letteratura-nazione-decadenza, nel campo del pensiero laico siano venute fuori risultanze tanto diverse, come quelle di De Sanctis e Carducci. Davvero, come risulterà chiarissimo a Croce il quale dedicherà ad entrambi, in quanto maestri complementari, il libro del 1936 *La Poesia*¹¹⁸, i principii più

¹¹⁷ Lettera a Pietro Ardito del 15 marzo 1881: «La letteratura nostra finisce col Leopardi (per me anzi finisce col Tasso) per quello che è l'uso delle scuole...» (LEN, XIII, p. 293). E cfr. B. LONDERO, *Giosuè Carducci e i problemi della scuola secondaria classica*, Udine, La Nuova Base Editrice, 1998, pp. 5-231, alle pp. 181-215.

¹¹⁸ Questa la dedica che apre *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936: «Alla memoria di Francesco De Sanctis e di Giosuè Carducci, due maestri che, per diverse vie e con diversi modi, concorsero a formare negli italiani una più schietta e severa coscienza di quel che è la poesia».

inconciliabili sono quelli che si somigliano e perciò tendono ad occupare lo stesso centro di una cultura. Nei discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale* proprio la polemica conclusiva col De Sanctis innesca, in verità, le pagine splendide su Machiavelli, Ariosto e la storia d'Italia; qui nell'empito dimostrativo il giovane Carducci sembra quasi voler insegnare al critico napoletano, il quale ha appena portato a compimento la *Storia della letteratura*, Vico, Hegel e la filosofia della storia e anche un po' di fatalismo evoluzionistico – *la storia è quel che è con i suoi oscuramenti e sincopi e rifluisce di sangue ora a questa, ora a quella parte del corpo sociale*¹¹⁹. Ma è il *fatalismo* che gli permette di estrapolare e riconoscere, nella sua autonomia, l'unità della letteratura nazionale e di contestare a De Sanctis il concetto di decadenza ricavato dalla storia etico-politica. È una posizione che aveva già espresso, con giovanile nettezza, all'amico Pietro Dazzi, autore di un discorso *Di alcuni principali fattori che informarono le lettere italiane e specialmente i nuovi generi di poesia*, fondato sulla componente civile in modo esclusivo:

Io nella letteratura italiana veggio molte più cose e molto più belle cose che non ci vedete voi altri, o civilisti, costretti ad essere necessariamente esclusivi. Anche, in critica io sono un po' *fatalista*. Per esempio: credo che certe condizioni di governo di costumi di idee ci dovessero essere *necessariamente*; ammesse coteste, io cerco approvo ed amo quel meglio che in coteste si poteva fare. Io amo, per esempio, i latinisti del quattrocento: prediligo gli accademici del cinquecento: mi diverto un buggerò co' secentisti: mi consolo con gli arcadi: mi svagano gl'infranciosati. Vieni a vedere i miei libri, e intenderai. Il bello per me è relativo e morale di per se stesso: e, poi che non conosco letterature barbare, così ogni letteratura è essenzialmente civile, anche quella dei berneschi dei mariniani e di P. Aretino. [...] qualche volta a me apparisci ingiusto. Per esempio: come si fa a dire che nel sec. XVI non ci poteva essere

¹¹⁹In G. CARDUCCI, *Prose*, cit. p. 129.

grande poesia? O l'Orlando e la Gerusalemme? Per non parlare di molte altre cose minori che io tengo per poesia elettissima, come lo stupendo *Aminta* e il divino *Pastor fido*. (Di passaggio: anche quello della favola pastorale è un fatto principale della nostra letteratura che influì su le altre letterature e che tu dovevi forse avvertire; ma il *civilismo* non te lo permise). *Servile*, secondo me, non può chiamarsi il secondo risorgimento (che è una conseguenza necessaria del primo), perocché produsse il criticismo e la riforma e ne vennero fuori quei tocchi d'uomini che si chiamavano il Machiavelli e l'Ariosto¹²⁰.

Qui trapela, nella trasposizione letteraria, l'influenza della filosofia della storia del Quinet, nel prelievo di una parola-chiave, *fatalismo*¹²¹. Di fatto, poi, le pagine carducciane dei *Discorsi*, nell'evidente dialogismo agonistico instaurato con interlocutori reali e ideali, italiani e d'oltralpe, per le osservazioni particolari risultanti da molteplici e centrati atti di lettura, rimangono fra le più durevoli e generative di Carducci storico, poi tenute bene presenti in pieno Novecento da Carlo Dionisotti, in più d'una occasione difensore del magistero carducciano, e anche in ciò innovatore sincretistico dei principi opposti della scuola storica e della storiografia crociana¹²². Grazie

¹²⁰Lettera del 19 novembre 1864 (LEN, IV, pp. 125–126).

¹²¹Sulla prosa storiografica del Quinet, sui concetti e lemmi portanti dell'opera dello storico, amico di Michelet, anche lui letto e ammirato dal Carducci, e parimenti destinatario dell'*Immo a Satana*, cfr. ora J.M. Rey, *Edgar Quinet le méconnu*, postface a E. QUINET, *Philosophie de l'histoire de France (1857)*, Paris, Payot, 2009, pp. 89–171, al par. *Un certain fatalisme*.

¹²²«Prima ancora dei *Giambi*, il Carducci critico, della prefazione al Poliziano, si è liberato ormai delle angustie degli Amici Pedanti, ha letto Sainte-Beuve e l'ha inteso, ha fatto il suo viaggio ideale nella Francia della Rivoluzione e del Romanticismo: provinciale sì, ma esperto della nuova Europa» (*Carducci e Mallarmé*, in *Scritti di storia della letteratura italiana*, I, 1935–1962, a cura di T. Basile, V. Fera, S. Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, p. 110). Lo scritto del 1945 è una efficace difesa della originalità di Carducci contro l'accostamento fatto da Binni tra il poeta italiano e il francese Mallarmé, a discapito del primo. Dionisotti aveva buon gioco nel dimostrare che Mallarmé negli anni Settanta dell'Ottocento non era riconosciuto neppure in Francia. Il primo ad occuparsene e ad

alle prosepzioni del Dionisotti, improntate ad uno storicismo problematico e scanalato, oggi possiamo infatti meglio riconoscere le aperture e i punti di fuga dei *Discorsi*: le riflessioni sull'avvento dell'unità linguistica della letteratura italiana («L'unità italica non risultò mai così evidente nell'arte come in quel secolo»); il rapporto, verificato nell'opera del Bembo, fra letteratura umanistica e instaurazione della norma della prosa in volgare, ovvero sulla «unificazione e formazione della lingua e della prosa» come risultato del «lavorio lungo lento instancabile della tradizione aulica e dotta»; la visione della storia e geografia della letteratura nella pluralità comprese delle capitali, Firenze, Napoli, Ferrara, almeno. Nel capitolo finale, a proposito del binomio Machiavelli-Ariosto, il critico mostra infine come «l'osservazione sperimentale del fatto umano» dell'uno, e la «fantasia individuale (che) licenziasì a un viaggio *senza termine e oggetto*» dell'altro, segnino in modi speculari il medesimo passaggio: «*la fine dell'età della poesia come causa a un tempo ed effetto di una data civiltà, come lavoro cui tutta la nazione coopera*».

Da questo discrimine proviene poi l'interesse per il Seicento come epoca di cesura e di raccordo, determinato periodo della letteratura e, nello stesso tempo, allegoria del moderno: può apparire una forzatura, dal momento che Carducci è refrattario, anzi manifestamente allergico, ad ogni costruzione teorica e rivendica di saper leggere solo concrete forme artistiche, ma lui per primo intravede la

intenderne la modernità fu infatti il critico italiano Vittorio Pica. Si legga inoltre un passo come il seguente, direttamente ispirato ai discorsi carducciani: «Per più secoli», scrive Dionisotti, «mancando un'Italia politicamente unita, sempre la nostra letteratura, che ciò nonostante unitaria fu, ci appare come avulsa, su un piano più alto e più libero, dalle condizioni reali del suo sviluppo, in quella espressione geografica che l'Italia allora era. Non si tratta di un errore di prospettiva: c'è qualche cosa di profondamente vero in questa letteratura unitaria e indipendente di una nazione spartita e soggetta, in buona parte, a potenze straniere. Ma bisogna anche rendersi conto che il punto di partenza e le condizioni di un tale sviluppo unitario della letteratura erano quelle che erano, e in esse condizioni gli uomini di allora vivevano» (*Pietro Bembo e la nuova letteratura*, in *Studi sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino, Einaudi, 2002, pp. 83-84).

categoria metastorica del secentismo, intorno e dentro se stesso, nella *prosa*, in quella prevalenza di incontenibile volontà d'arte sull'effettivo creare, che si definirà *ipercultura*, con innovativo conio crociano applicato non al Carducci ma al suo tempo¹²³. Né è senza significato il posto cospicuo assegnato al secolo XVII nel progetto della collana di testi inviato a Barbèra, per compimento della «Diamante»¹²⁴. L'inclusione di Galileo, del Bartoli – segnatamente della prosa ammiratissima dell'*Asia*¹²⁵ –, va rapportata al generale incremento, nella lista carducciana, di prosa – epistolari, biografie, testi della predicazione, volgarizzamenti – in una prospettiva niente affatto lontana dal criterio che nel 1910 avrebbe guidato l'impresa crociana degli «Scrittori d'Italia», come un Serra non avrebbe mai sospettato, nel contrapporre la carducciana religione delle lettere al filosofo napoletano, promotore di una tradizione italiana tutta spostata sulla prosa e in senso sei-settecentesco¹²⁶. Sono precisazioni e riflessioni supplementari, queste, utili sia per dar conto dei testi di spicco della presente edizione, sia ai fini di una lettura più cauta e mediata delle dichiarazioni di Carducci

¹²³ «La poesia attinse allora le vette col Carducci e la prosa si svolse nella linea di quella iniziata nel settecento, ma sovente con maggior senso d'arte. Seguì un periodo letterariamente d'*ipercultura* e, parlando in generale, di letteratura e artificio, simile al barocchismo, dal quale non si esce o non si uscirà se non col ridare, mercè meditazione e pensiero, contenuto mentale alle anime che si dimenano nel vuoto, e, mercè l'educazione morale, nuovo alimento al serio affetto» (*Il tono popolare nella letteratura italiana* [1929], in *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, a cura di P. Cudini, Napoli, Bibliopolis, 1991, p. 53). Come si vede, Croce tende a sottrarre Carducci al barocchismo e all'artificio.

¹²⁴ Cfr. lettera a Gaspero Barbèra del 2 marzo 1862 in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., pp. 646-649.

¹²⁵ Lettera al Chiarini del 4 luglio 1861: «Sèguito a leggere e compiacermi straordinariamente dell'*Asia* di Bartoli. Che ricchezza spropositata di lingua, di modi, di colori! Che padronanza superba di stile in cotesto magnifico pittore! Ei ti passa per tutti i tuoni, dal più umile al più alto, senza che tu te ne accorga. E come narra! come descrive! come leva la sua grande voce nell'alta eloquenza! Amico mio, di così grandi maestri di stile l'Italia ne ha pochi; di così varii, forse niuno oltre lui» (LEN, II, p. 286).

¹²⁶ R. SERRA, *Per un catalogo*, in *Scritti critici*, Firenze, Casa editrice italiana, 1910, pp. 79-107, ora in *Scritti critici*, cit. (cfr. nota 84).

sul rapporto prosa-poesia e in particolare sul suo modo di percepire e fare prosa.

Ha avuto ragione Gianfranco Folena a sottolineare il peso dell'apprendistato retorico nella formazione dello scrittore, in particolare nella «tendenziale indistinzione fra il livello stilistico della poesia e quello della prosa», indicando la matrice di questa equipollenza in due veri e propri «incunaboli della storiografia retorica e poetica»¹²⁷ dello scrittore: il Manuale settecentesco delle *Lezioni di retorica e belle lettere* di Ugone Blair nella traduzione del Soave e le *Etudes sur les poètes latins de la décadence* del Nisard cui si è già accennato. Da una parte un testo di ispirazione illuministico-razionalista tutto attestato sulla prosa, sulla idea di «stile in relazione alla maniera di pensare»; dall'altra uno studio di prospettiva eminentemente poetica fra individualità e tradizione. Le lezioni di San Miniato sulla retorica del Blair, con la sottolineatura, tutta carducciana, della «storicità dello stile», stanno a testimoniare la precoce capacità di leggere *a modo suo*. Da quel manuale – determinante per il giovane De Sanctis¹²⁸, già segnalato da Cuoco come esempio dell'influenza sottaciuta di Vico, ritornata in Italia sotto le insegne di Hume – il giovane professore estrae ed imposta con originalità il doppio regime linguistico-retorico che ne segnerà l'itinerario: razionalismo classico e primitivismo, illuminismo e poesia delle origini (il Blair legislatore della prosa era stato anche il grande promotore del Macpherson e dei poemi di Ossian¹²⁹, della reinvenzione del *popolare*).

¹²⁷ G. FOLENA, *Carducci maestro di retorica*, cit., p. 13.

¹²⁸ Cfr. almeno P. LUCIANI, *L'«Estetica applicata» di Francesco De Sanctis. Quaderni napoletani e lezioni torinesi*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 15-17.

¹²⁹ Cfr. H. BLAIR, *Lezioni di retorica e belle lettere*, Napoli, Tipografia del Dante, 1849, vol. III, *Natura della poesia*, pp. 13 e sgg.: «La poesia nella sua antica originale condizione era forse più vigorosa che non è nello stato moderno». Sulla relazione fra illuminismo e primitivismo in chiave vichiana esperita in questo testo importante nella storia della cultura italiana ed europea, cfr. P. FRANCE, *Lumières, politesse et énergie (1750-1776)*, in *Histoire de la Rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1955*, publiée sous la direction de M. Fumaroli, Paris, PUF, 1999, pp. 945-999, alle pp. 972-980. E cfr. E. GIAMMATTEI, *Giovinetza e macerie. Modelli letterari e storiografici nell'opera di Vincenzo Cuoco*, in *La lingua laica. Una tradizione italiana*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 15-41.

Su questo nucleo di impressioni iniziali, così incisive da passare poi sotto traccia, Carducci affronterà, da critico, da poeta e da giudice, *heautontimorumenos*, del proprio fare, la questione del posto della letteratura, della funzione civile dello studio della tradizione letteraria in rapporto alla decisione, militante, su cosa sia ancora poesia nel presente. Il programma complessivo si articola e modifica naturalmente, *in itinere*, attraverso una serie di progressive acquisizioni, di letture e se si vuole, per dirla con Luigi Russo, di *reticenti assimilazioni*, com'è normale per un autore il quale, come attesta l'epistolario, brucia ogni lettura in scrittura con metabolismo veloce. Ma intanto ascoltiamolo in una delle lettere all'amico e collega Emilio Teza nel giugno 1861, tra le significative e concettualmente dense dei primi anni bolognesi:

L'età della poesia tornerà, certo; ma noi morti, e morta tutta questa vecchia Europa e questa vecchissima e pusillanime società. Dopo gli ultimi grandi poeti, prefiche della vecchia filosofia, della vecchia aristocrazia, del vecchio individualismo, Goethe, Byron, Leopardi, non più poesia fino all'età nuova, di fede, di popolo, di libertà sociale. In queste cose di mezzo non è poesia né arte; riguardare al passato è inutile; all'avvenire può sembrar pazzia. Dunque? Erudizioni, critiche, filosofie, alessandrinismo insomma. Meglio allora, starsi inerti a contemplare la bellezza antica. E questo io faccio; e come i fanciulli col loro istintivo sentimento di religione si divertono a fare gli altarini, io compiaciomi e trastullo disponendo in più o meno grandi edizioni i vecchi esemplari del bello, da me amati più dei nuovi¹³⁰.

È un motivo ricorrente, quello della morte della poesia, qui correttamente, cioè storicamente, recepito e del quale si deve tener conto. Nel 1869, ad un autore di versi di maniera

¹³⁰ Lettera del 20 giugno 1861, in LEN, II, p. 278. Pochi giorni dopo, in una lettera al Pelosini ripeteva con le stesse parole la similitudine dei fanciulli «che si divertono a fare altarini», presentandosi sfiduciatissimo circa il «fare» poesia in proprio (LEN, II, p. 282).

avrebbe dettato invece con impazienza l'imperativo nazionale della necessità di scrivere non versi ma buona prosa «col garbo di gente culta e secondo l'indole della lingua, senza pedanteria». Concludendo perentorio: «Ora è tempo di prosa». A proposito di un tema così imponente e caratterizzante del dibattito culturale italiano, nel transito dall'idealismo al positivismo, non può certo passare inosservata l'attenzione che Carducci riserva, lungo gli anni Sessanta, alle elaborazioni ideologiche degli hegeliani di Napoli. C'è l'aspro conflitto con il collega De Meis, del poeta ancora mazziniano contro i «filosofi di sangue dolce», i quali sostenevano la rilevanza istituzionale, ai fini dell'identità della Nazione, del Sovrano. Ma il conflitto è la forma originaria e violenta della conoscenza, nel senso che Carducci per confliggere con i «filosofi ed estetici» legge molto attentamente De Meis, e Imbriani, e De Sanctis. Nello stesso anno della polemica, il 1868, usciva a Bologna il romanzo del De Meis *Dopo la laurea*, dedicato al tema della morte dell'arte e della «età della prosa», al subentrare della cultura positivista *démoc-soc*, con osservazioni e variazioni di filosofia raccontata che Carducci recupera e, dal punto di vista espressivo, rivitalizza, rendendole riconoscibilmente sue. Così, nei *Sermoni al deserto* spiccano le pagine individuate da Baldacci come prova della capacità del critico di accorgersi di nuovi fenomeni culturali – l'operetta, il realismo americano, le leggi della produzione e dello spettacolo¹³¹ – nel momento stesso in cui se ne fa sfuggire altri, soprattutto la funzione del romanzo nella letteratura moderna: sono pagine che vanno confrontate puntualmente con la summa narrativa sullo stato dell'arte, nel 1868, firmata dal filosofo e medico hegeliano¹³². Senza dimenticare che De Meis polemizzava a sua volta con la «scuola di Peretola», cioè col piccolo positivismo toscaneggiante del Villari, ma anche con i mazziniani alla Carducci, proprio riguardo alle ipotesi risanatrici o compensative, dopo la morte della poesia:

¹³¹ Cfr. *In aspettazione d'una recita di Sara Bernhardt*, in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., pp. 433-435.

¹³² A.C. DE MEIS, *Dopo la laurea*, 2 voll., Bologna, Stab. tip. di G. Monti, 1868: ad es. le pagine su Edgar Allan Poe, sui drammi di Dumas figlio, sul romanzo alla Paul de Koch e sul melodramma italiano, vol. II, pp. 250-296.

Giammai non risorgerà la poesia nella sua nativa forma d'immaginazione. Per questo non ci vorrebbe meno di una nuova barbarie; ci vorrebbe una seconda notte umana, qualche cosa di simile a quella famosa seconda notte italiana, che è il pio desiderio dei mazziniani, in ciò d'accordo, come di solito, coi loro amici di color nero. Ma il voto di questi gentiluomini non par che abbia molta probabilità di essere esaudito dalla storia; e meno ancora il voto, consapevole o inconsapevole che sia, dei desiderosi della nuova poesia, come se della vecchia non ce ne fosse abbastanza da imparadisare tutti i secoli¹³³.

Come risulta chiaro, la polemica letteraria e quella ideologica sono strutturalmente connesse; tanto meno, allora, si possono leggere le posizioni assunte dal Carducci sulla prosa, come se egli fosse in assoluto un poeta, mentre egli vuol essere, semmai, almeno un primitivo o un vilain di secondo grado.

Per altro – osservava lui stesso difendendo le esagerazioni stilistiche e letterarie del Guerrazzi e insieme le proprie – in tempi in cui il convenzionale predomina o in cui, a malgrado delle pretese e presunzioni superbe, tutto è appianato e livellato a un esempio né alto né bello, tutto è intonato e scialbato come le facciate delle chiese de' gesuiti, questi contrasti acri, avventati, è bene che ci sieno¹³⁴.

Nella nota alla prima edizione delle *Odi barbare*, nel 1877, Carducci sembra riprendere con la medesima intonazione polemica il nucleo, di natura teorica, della lettera al Teza, a conferma di una sostanziale circolarità tematica e stilistica tra i diversi livelli della scrittura (ivi compreso il registro della epistola amorosa) e, su questo punto, di una verificabilissima coerenza, in situazioni differenti e cronologicamente distanti. Allora egli mostrava all'amico sconforto sulla possibilità di fare poesia, nel tempo della

¹³³ Ivi, II, p. 297.

¹³⁴ Cfr. *In proposito del «Buco nel muro» di F.D. Guerrazzi*, in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., p. 203.

critica, della teoria, delle idee, cioè della prosa; diversamente, ora si tratta, in una postfazione, di dar conto proprio della contraddittoria pulsione che ha dato luogo al genere barbaro:

Son velleità queste mie, lo so io per il primo, tanto più importune e inopportune oggi, che dinanzi al vero storico, il quale, gloria e tormento del secolo nostro, pervade oramai tutto il pensiero umano, la poesia (mi perdonino i lettori anche queste fantasie funebri) compie di spegnersi. Tant'è: a certi termini di civiltà, a certe età dei popoli, in tutti i paesi, certe produzioni cessano, certe facoltà organiche non operano più. La epopea intanto è sotterrata da un pezzo: violare il sepolcro della gran morta cancaneggiano su, anche se non fosse indizio di svogliatezza depravata, non diverte. Il dramma agonizza, e i troppi medici non lo lasciano né meno andare in pace. La lirica, individuale com'è par che resista, e può dare ancora qualche poco, a condizione per altro che si serbi arte: se ella si riduce ad essere la secrezione della sensibilità o della sensualità del tale o del tale altro, se ella si abbandona a tutte le rilassatezze e le licenze innaturali che la sensibilità e la sensualità si concedono, allora, povera lirica, anche lei la vedo e non la vedo; *se ne potrà fare in prosa come e quanto se ne vorrà; in tutte le prose; e il nostro secolo ne ha molte*¹³⁵.

A questo riguardo è stato a volte indicato come probante della superiorità della poesia il «disagio» manifestato in più occasioni dinanzi alla pagina in prosa. Più recentemente, in pagine

¹³⁵ La Nota alle *Odi barbare* è raccolta per intero in G. CARDUCCI, *Poesie*, cit., pp. 775-777 (nostri i corsivi). A.C. De Meis, nel *Dopo la laurea*, cit., dopo aver esaminato la decadenza dell'epica, del dramma, aggiungeva: «All'ultimo viene una lirica tutta stravolta, e di cattivo genere, che vorrebbe essere epica, e non è nemmeno filosofica; e per voler essere ultra-poetica, non è nemmeno una vera prosa. Non bisogna pretendere a far l'impossibile: ora si è a un punto che la riflessione ha superato l'immaginazione; e non si può far della poesia quando il tempo è alla prosa. Ma ei si può e si dee fare della prosa poetica [...] Quella del nostro tempo vuol essere dunque una lirica prosaica o dirò meglio una prosa lirica, e tutto insieme drammatica ed epica; vuol essere una filosofia vivente, cioè poetica, e religiosa» (pp. 296-297).

chiarificatrici, Luca Serianni ha rilevato piuttosto il movimento oscillatorio delle dichiarazioni del nostro scrittore sulla sua maggiore o minore versatilità nella prosa o nella poesia¹³⁶; nell'epistolario si può verificare il mosso diagramma delle opzioni, sia in diacronia che in sincronia, a seconda dell'occasione o dell'interlocutore o dell'antagonista. Elusivo e imprevedibile, Carducci non fa che sorprendere il lettore. Il *Non scriverò mai poesia* degli inizi¹³⁷ non è in contrasto con *l'amo più che mai la poesia* del 1876¹³⁸. E neppure col «mi piaccio più come prosatore che come poeta», a proposito dei discorsi *Dello svolgimento*. Né definire *birbanteria* o *diavoleria* la prosa appena licenziata è da intendersi poi come giudizio negativo, da parte di un temperamento antitetico e «satanico» quale il suo. Al fratello Valfredo, nel corso delle *Polemiche sataniche* anzi raccomanda: «e vedi come si scrive la prosa polemica»¹³⁹, vantando la conquista di una aggressiva specializzazione. Si vuol riprendere il concetto che lo scrittore è consapevolissimo dell'accezione ideologica, di matrice primo-romantica e latamente hegeliana, della *prosa* come modalità di percezione dominante nel moderno, come modello di conoscenza della natura del mondo. Non solo c'è la *critica* come fisionomia generale del secolo, ma c'è, per Carducci, la *Storia*: il titolo dell'ultimo dei volumi delle *Opere* Zanichelli da lui curato, il XVI, nel 1905, *Poesia e storia*, assume il significato di sigla conclusiva dell'intero percorso artistico-intellettuale, di chiave ermeneutica subito raccolta dagli interpreti, ed essa stessa, in verità, tempestivo prelievo dalla prima interpretazione critica, quella crociana del 1903, nella quale il «poeta della storia» si riconosce appieno. Si registra una compiuta congruenza delle ultime proposizioni con le prime avvisaglie di un metodo che lo portava a cercare la natura altamente storica

¹³⁶ L. SERIANNI, *L'antico e il nuovo nella lingua del Carducci*, in «Lingua e stile. Rivista di storia della lingua italiana», XLIV, 2009, pp. 41-67. E cfr. M. VITALE, *Noterelle lessicali sull'epistolario carducciano (1997)*, in *Divagazioni linguistiche dal Trecento al Novecento*, Firenze, Franco Cesati editore, 2006, pp. 139-184.

¹³⁷ Lettera a Giuseppe Torquato Gargani del 29 ottobre 1853, in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., p. 614.

¹³⁸ Lettera a Lidia del 28 dicembre 1876 (LEN, X, pp. 293-296).

¹³⁹ LEN, VI, p. 160.

della poesia italiana e a tentare, di converso, una «storia poetica», capace di raccontare «gli avvenimenti della civiltà moderna italiana resi potentemente dalle Muse»¹⁴⁰. A flagrante testimonianza di codesto intreccio organico che si nutre della riflessione dello storico della letteratura sulle forme letterarie italiane di lunga durata si può richiamare la volontà di riprendere la «poesia narrativa popolare» con la «breve poesia epica» *Su i campi di Marengo*, del 1872, tratta direttamente, come drammatizzata parafrasi, dal racconto di Quinet nel libro I delle *Révolutions d'Italie*¹⁴¹.

Su questo sfondo, si dica pure epistemologico, del gran secolo della storia e della prosa, vanno intese, a dispetto delle notazioni ironiche *contra philosophos* da parte di chi si dichiarerà sempre «teorico di scienza nessuna», le definizioni delle categorie della scrittura. Rimane altamente significativo, infatti, che dalle considerazioni del Carducci sulla prosa italiana discenda o, almeno, passi, una linea riconoscibile, che nei suoi tratti moderni risale, all'indietro, a due personalità intellettuali di primo Ottocento come Cuoco e Cattaneo, e converga poi, nell'Otto e Novecento, in un alveo assai ampio di scrittura in prosa, fra critica e letteratura, con lo snodo rappresentato da Croce.

C'è la difesa della unità contro la frammentarietà, e della prosa-prosa contro la prosa-poesia, enunciata appunto dal Carducci, in un *incipit* memorabile che vale la pena citare per intero da un capoverso all'altro:

Francamente, io preferisco la prosa del Diderot, per un esempio, a quella del Chateaubriand, e di gran lunga poi

¹⁴⁰ LEN, I, p. 69.

¹⁴¹ «Ho fatto una breve poesia epica sur un episodio della lega lombarda. Federigo Barbarossa, respinto sanguinosamente dai novelli spaldi d'Alessandria, la notte del sabato del 117... (non ricordo l'anno) è chiuso nel campo di Marengo fra gli Alessandrini e i federati lombardi che avanzano da Tortona. Poteva essere l'ultimo giorno dell'impero in Italia. Invece Federigo la mattina dopo negoziato con parecchi nobili del vicinato, chiede il passo libero per l'imperatore dei romani. L'esercito della lega lo lascia passare. E si ricovera in Pavia, dove prende forze per marciare di nuovo, ma in vano. Il Quinet esamina molto bene cotesto episodio nel libro I, cap. II, de *Les Révolutions d'Italie*. Io ci ho fatto sopra questa poesia, che ti trascrivo» (lettera a Giuseppe Chiarini del maggio-giugno 1872, in LEN, VII, pp. 188-189).

il Voltaire al Lamartine. Ma a dirne la ragione mi troverei un po' sgomento; tanto ella è semplice che ai gran tiratori di formole risica di non parere né meno una ragione: in somma, è che io amo la poesia in poesia e in prosa la prosa. Così che, quando veggo di questi libri divisi, non a capitoli, ma a cifre romane «in quelle specie di stanze epiche tanto alla moda oggigiorno», come diceva il Sainte-Beuve a punto di certe storie del Lamartine; quando veggo della prosa divisa per istrofe, novantanove per cento io quel libro non lo leggo. Gli è che i razzi a lung'andare mi annoiano. E codeste strofe di periodetti con la loro imagine netta ciascuno, montano montano, fin che vadano a incappellarsi da una grande imagine finale, proprio il «coronamento dell'edifizio»; come il razzo che fila via per l'aria serpeggiando con quella sua striscia scurastra e fischiante, poi ricasca in una momentanea pioggetta di più colori, poi tutto finisce in un fumacchio. Ora, a veder tirare un quattrocento razzi l'un dopo l'altro, resistereste voi, o lettori? E né pur io a leggere quattrocento pagine di prosa a strofe; tanto più essendovi il pericolo ognora imminente d'un aguato. Dico di voi, traditrice imagine, brigante epifonema, assassina iperbole, che, mentre sono in vena, puta il caso, di sillogizzare su quel che leggo, mi cogliete al canto, e levatomi a mezza vita nell'aria mi urlate: Pover'uomo, tu non ci aspettavi qui! O un po' di emozione, o sei un imbecille¹⁴².

¹⁴² *La Dora. Memorie di Giuseppe Regaldi* [1867], raccolto in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., pp. 215-225 (ma qui citiamo dalla redazione del 1884, che è quella letta dal giovane Croce). Questo tipo di giudizio è molto frequente nelle pagine critiche del Carducci. Basti qui ricordare il saggio pressoché coevo, del 1869, su *Pietro Calderón*, dove, citato un passo de *La vida es sueño*, commentava: «L'intonazione è solenne e bello il motivo. Ma, del resto, come disse bene lo Schlegel! che sfilate di razzi! è sempre il solito vizio di Calderón: una imagine non gli basta: la prima non fa che mettergli appetito: come le ciliege, l'una tira l'altra: e via per una pagina almeno, come processioni di fraterie per le strade di Madrid. E poi di tanti e sì smaglianti colori carica egli l'oggetto, che il lettore ne smarrisce la forma, ne dimentica l'impressione» (*Opere*, III, p. 36). Sulla ripresa puntuale di questa definizione di prosa da parte di Croce, cfr. E. GIAMMATTEI, *La «prosa in prosa». Ideologie dello stile e scrittura laica*, in *La lingua laica*, cit., pp. 92-113.

È una pagina che mette innanzi al lettore i caratteri tipologici della prosa carducciana, còlta in uno dei testi più densi e suggestivi del contemporaneista, fra critica e divagazione descrittiva, fra modernità e velocità dell'impianto paratattico e complessità espressivistica. Il motivo caratterizzante, individuato da Folena, è rappresentato dalla ipotiposi, qui nella forma più energica, della *ticoscopia*, vale a dire della descrizione puntuale dei dettagli come proiettati su un muro, e quindi con una forte componente visiva. Il paragone dei periodi sintattici di prosa poetica con i fuochi d'artificio, e l'evidenza speciosa della apostrofe alle figure retoriche, immagini, iperboli, epifonemi, come briganti dietro l'angolo che attaccano a sorpresa il lettore, sortiscono l'effetto di vertigine secentesca – si ricordi almeno il *Sonate, que me veux tu?* del Fontenelle citato da Carducci in apertura dello studio su Leopardi¹⁴³. E qualche anno dopo, nella *Prefazione* autobiografica al *Libro delle prefazioni* – titolo che è implicito omaggio ai *Frammenti di sette prefazioni* del suo Cattaneo¹⁴⁴ – si dichiarava autodidattico e definiva la prosa italiana del Settecento «la più vil prosa che schiavi abbiano mai scritto al mondo». Inoltre, dopo aver giudicato con schiettezza i lavori di quel lontano se stesso che andava riproponendo, illustrava il percorso lungo il quale si era formato «l'esemplare – scrive – della mia prosa». E alla scoperta ed innamoramento dei trecentisti «non perché testi di lingua vecchia, ma perché testimoni dell'uso vivo d'un popolo giovine, forte, libero, quando aveva ingegno, fantasia, passione, e veracità e dignità, come non ebbe più mai», faceva riscontro lo studio della letteratura latina:

Giovanotto, all'università, traducevo, scrivendo, quanto potevo più di Cicerone, di Sallustio, di Tacito, con attenzione al legamento logico degli incisi, dei membri, dei

¹⁴³ Cfr. nota 73; mentre nell'ambito della poesia, l'allocuzione alle forme metriche risale all'origine: ad es. G. CAVALCANTI, *Rime*, xxxv (*Perch'io non spero di tornar giammai*).

¹⁴⁴ Sul rapporto Cattaneo-Carducci, cfr. E. GIAMMATTEI, «L'incanto prosastico della prosa». Cattaneo "politecnico", in *La lingua laica*, cit., pp. 65-74.

periodi, e i periodi affaticandomi a ripensare in volgare elegante¹⁴⁵.

A questo tirocinio essenziale, compiuto dunque sui grandi modelli della prosa critica e storiografica – Cicerone è «il più gran prosatore del mondo»¹⁴⁶ –, fa seguito l'addome-

¹⁴⁵ «Premetto che in prosa specialmente io sono, come dicono i pedanti novatori, autodidattico. E confesso che mi giovò di molto l'esser cresciuto e ingiovanito alla campagna, dove il popolo toscano parla meglio, con purezza vigorosa di vocaboli, con agilità elegante di scorci nella sintassi. Venuto a città e a scuola, la natività non mi sarebbe bastata più; perché la scuola in Toscana guasta tutto; la scuola, e, nelle città, la presuntuosa trascuraggine ciompa e l'infranciosamento da parrucchieri. Non so come mi si rivelasse il trecento: certo non me lo appresero né mio padre né i miei maestri o i compagni di scuola, ai quali pareva barbarie. Il fatto è che a un tratto mi sorpresi innamorato dei trecentisti, non perché testi di lingua vecchia, ma perché testimoni dell'uso vivo d'un popolo giovine, forte, libero, quando aveva ingegno, fantasia, passione, e veracità e dignità, come non ebbe più mai. Pochi, credo, han letto più di me del trecento; ma non usai fare estratti di frasi, sì la lingua di quegli scriventi compare per un lato a quella che parlavo io e sentivo o mi ricordavo aver sentito parlare da' buoni, e per un altro alla prosa del settecento, la più vil prosa che schiavi abbiano mai scritto al mondo: così per una parte stralciavo il fogliame morto, per l'altra godevo meglio il profumo di quella fresca verdezza. E a grado a grado che seppi il francese, lessi di francese molto; mirando alla nettezza e perspicuità della rappresentazione, ma sempre raffrontando in mente o riportando col pensiero al toscano del trecento. Giovanotto, all'università, traducevo, scrivendo, quanto potevo più di Cicerone, di Sallustio, di Tacito, con attenzione al legamento logico dell'incisi, dei membri, dei periodi, e i periodi affaticandomi a ripensare in volgare elegante. Ragazzo, in campagna, avevo letto sette volte i *Promessi Sposi* per la gran vaghezza di quel racconto, ma saltando più d'una volta le gride e la peste. Poi lessi e rilessi il Botta, il Foscolo, il Giordani, il Leopardi, il Tommaseo; più tardi, mi addomesticai con i cinquecentisti, gustando meglio i fiorentini. Sentire, del resto, volli sempre a modo mio; e il sentimento curai esprimere con la più decente schiettezza; intiero ed integro, qual mi si era formato dentro, il pensiero, non dimezzato e a un di presso, e, per poltroneria o impotenza o paura, di profilo. Non mi piaceva la prosa del Gioberti, cercante con ansiosa facondia le apparenze classiche in alluvioni di periodi neologici; né del Guerrazzi, che immette il Byron nel Guicciardini, e innesta il biblico al dialetto livornese, e aggioga sotto retorica le capestrerie romantiche ai riboboli di Mercato Vecchio» (G. CARDUCCI, *Prefazione a Il libro delle prefazioni*, «Biblioteca del Capitan Fracassa», Città di Castello, S. Lapi Tipografo Editore, 1888, p. XI; il testo può leggersi per intero in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., pp. 372-376).

¹⁴⁶ Lettera a Carlo Gargioli del 2 aprile 1861: «Cesare Livio Tacito, e massime il divino Cicerone (che per me è il più gran prosatore del mondo)» (LEN, II, p. 229).

sticamente con i cinquecentisti, e poi la lettura dei *Promessi Sposi* – «Ragazzo, in campagna, avevo letto sette volte i *Promessi Sposi* per la gran vaghezza di quel racconto, ma saltando più d'una volta le *gride* e la *pèste*» – innestato però in un sistema di lettura affatto antimanzoniano che comprende il Foscolo, il Giordani, il Leopardi. Interessa, qui, in particolare, la parallela dichiarazione dell'anti-modello: c'è la mistura tra Byron e Guicciardini e tra tono biblico e dialetto livornese accusata nella narrativa del Guerrazzi, peraltro non discara al Carducci, se è vero che nella sua prosa Antonio Baldini, come già il Panzacchi, avrebbe individuato il marmo classicista del Giordani con «venature guerrazziane». C'è, soprattutto, la prosa del Gioberti, «cercante con ansiosa facondia le apparenze classiche in alluvioni di periodi neologici». Questo antimodello lessicale e sintattico risulta, di fatto, in questa pagina del Carducci, complementare al suo opposto, il pauperismo dei manzonisti:

Ora leggo i dizionari. E credo che i manzoniani ridurrebbero l'Italia ad armeggiare nella prosa con cinquecento vocaboli e uno stile, a quel modo che i cinesi mangiano il riso con uno stecchino¹⁴⁷.

Si tratta, infatti, in entrambi i casi, di difendere il principio formale che governa la prosa carducciana: è appunto la *variatio*, la capacità di *mutationes*, la mescolanza degli stili che si faccia fusione, per adoperare quei termini della pittura che ricorrono così spesso nelle notazioni sulla lingua come impasto, come materia di linee e colori che ogni scrittore sa farsi da sé¹⁴⁸.

¹⁴⁷G. CARDUCCI, *Prefazione a Il libro delle prefazioni*, cit., p. XII (in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., p. 376).

¹⁴⁸Nelle riflessioni di un intelligente epigono novecentesco a proposito del Maestro, anzi, si può registrare la persistenza, negli anni Trenta del Novecento, del valore, ormai portato all'estremo e quindi dissolto, di questa *fusione*, nelle pagine dedicate da un prosatore quale Antonio Baldini al 'suo' Carducci, che attraversano le indicazioni e i dichiarazioni dello scrittore, per puntare ad un modello di prosa scopertamente autobiografico

Intanto, però, ai fini di questo discorso sulla prosa, intesa come forma moderna e secolarizzata, vale la pena di andare a leggere proprio quel Gioberti, oggetto, dal punto di vista dello stile, dell'insofferenza carducciana. In particolare, la considerazione che identifica i periodi di decadenza con lo stile analitico e quindi con la perdita della sintesi ispira tutto il *Discorso preliminare* del primo tomo del *Gesuita moderno*, l'autodifesa di Vincenzo Gioberti contro il padre Carlo Maria Curci. Difatti, la battaglia fra il cattolicesimo liberale e il cattolicesimo conservatore della Compagnia è battaglia anche fra due opposti stili. Si tratta di pagine straordinarie, dove il piglio polemico dissolve l'apparato sontuoso, il complesso cerimoniale retorico del *Primato*, insomma la parola come 'rivelazione', per far posto allo stringente ritmo logico-argomentativo di una prosa critica nuova, schiettamente italiana¹⁴⁹, educata dalla distanza polemica dell'esilio, continuamente accompagnata da una profonda autocoscienza teorica, in un tempo in cui si privilegia il genere lirico, «non perché lirico, ma perché corto». Da una parte, dunque, il valore della «unione», della

e novecentesco: «Della lingua paterna e materna così felicemente posseduta egli fece quello che volle. Ci mise dentro francesismi, latinismi, locuzioni del Tre e del Cinquecento, parole coniate sul momento o avariate e rimesse a nuovo con desinenze di fortuna, dialettalismi vari e tropi secenteschi assortiti, col risultato di una *fusione sempre splendente e omogenea*, senza grumi e cretti» (A. BALDINI, *Carducci prosatore*, in *Carducci. Discorsi nel centenario della nascita*, Bologna, Zanichelli, 1938, p. 183). Si veda, in proposito, R. BRUSCAGLI, *Carducci: le funzioni della prosa*, in *Carducci poeta*, a cura di U. Carpi, Pisa, Nistri-Lischi, 1987. Per un quadro generale di riferimento, cfr. L. SERIANNI, *La prosa*, in *Storia della lingua italiana*, I. *I luoghi della codificazione*, a cura di L. Serianni e L. Trifone, Torino, Einaudi, 1993, pp. 451-577, in particolare pp. 565-570.

¹⁴⁹«Perciò nella lingua, nello stile, nel metodo, nelle opinioni, in tutto ciò che fa il carattere di un autore e di uno scrittore, procacciai di essere schiettamente italiano; e feci altrettanto nella vita; passandomela da solitario nelle città, considerando il mio esilio non come un mutamento di stanza, ma quasi una continua e perpetua peregrinazione... Ecco il perché le mie opinioni e consuetudini non si accordano su alcuni punti coi pareri e cogli usi correnti; e antipongo, verbigrazia, i libri ai giornali, la sintesi all'analisi, il fare composto ed ampio al semplice e ristretto, l'unione delle idee alla loro dispersione...» (V. GIOBERTI, *Il Gesuita moderno*, a cura di M.F. Sciacca, Torino, Bocca, 1940, vol. I, *Discorso preliminare*, p. LXIII).

«concentrazione», dall'altra, il disvalore della «scissura», della «separazione», prevalenti «nei tempi di civiltà scadente o di barbarie e presso le nazioni declive». Ne citiamo il passo centrale, ben noto al Carducci che poteva agevolmente raggiungerlo nella silloge realizzata dall'Ugolini. Vi si connette *epoca e discorso*:

Parimente quando la cultura dibassa, l'unità vien meno nelle opere dell'ingegno, e le sue forze si dispergono in una moltitudine di lavori piccoli, gretti, mediocri: *gli opuscoli sottentrano alle opere, gli articoli ai trattati, i fogli volanti ai libri e via discorrendo*. [...] Lo stesso vezzo s'introduce nel metodo e nello stile; sostituendosi intorno al primo l'analisi alla sintesi, la quale è in sostanza la composizione e l'architettura delle idee, come l'altra ne è la risoluzione e il disgregamento. Così pure nello stile vogliono periodi di corta lena, a uso di quelli che l'autor dell'Osservatore chiamava singhiozzi, capitoli brevi, capiversi frequentissimi, ciascun dei quali acchiude poco più di un periodo: la continuità del discorso, il magistero delle transizioni, il rigor della logica son recati a pedanteria fastidiosa, e lo svolgere una lunga successione d'idee è tenuto per cosa intollerabile...¹⁵⁰

Risulta innegabile che, in questa prospettiva, per Carducci la *questione della prosa* tenga il posto della *questione della lingua*¹⁵¹, per ragioni che vengono da lontano, dalle battaglie contro Fanfani e i fanfaniani prima di precisarsi nell'antimanzonismo – che non riguarda soltanto la scelta linguistica dello scrittore lombardo – e che davvero ne fanno l'antesignano di Croce, nel liquidare il dibattito linguistico come pseudo-problema¹⁵². Occorre inoltre che il lettore non dimentichi di tro-

¹⁵⁰ Ivi, p. XLVIII. Nostri i corsivi.

¹⁵¹ Scriverà in *Mosche cocchiere* [1897], in OEN, XII, p. 510: «Tutto un cinquant'anni fa andava per il meglio in costata maledetta e oziosa questione della lingua o sì veramente della prosa».

¹⁵² In tal senso vanno accostati il saggio esaustivo di G. CAPOVILLA su *Carducci e la lingua italiana* (in *Carducci poeta*, Atti del Convegno di Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985, a cura di U. Carpi, Pisa, Giardini, 1987),

varsì innanzi l'ultimo grande scrittore toscano¹⁵³, il quale alla tradizione toscana in quanto italiana intende collegarsi senza la mediazione di linee ufficiali e, peggio, come accadde, ministeriali¹⁵⁴. Già nel 1859 aveva scritto, rivolgendosi ai cosiddetti «conservatori» puristi:

Voi ricucite sopra un gilet parigino le frasucce degli ascetici del trecento e dei comici cinquecentisti, e l'indole italiana spogliate, e la verace natura dello stile nostrano disconoscete [...] voi conservate le parole, e non curaste che il pensiero italiano venisse meno¹⁵⁵.

Anche per Carducci infatti vale la tesi secondo la quale la decadenza consiste nella dissociazione della parola dalla

e il giudizio antitetico di Mengaldo: «Ciò che risulta è che Carducci *non* ha avuto una sua personale questione della lingua, liquidando il tutto come uno pseudo-problema (e questo inficia anche il suo antimanzonismo) dove, e non è il solo punto, Carducci dà la mano a Croce, altro grande egemone borghese saldamente assiso in solio e pochissimo disposto a mettersi in discussione e a rigenerarsi da basso» (*Un'occasione carducciana*, cit., p. 81). Inutile aggiungere che nella prospettiva delle presenti pagine la sostituzione della questione della *prosa* alla questione della lingua risulta posizione di per sé rilevante e, nel secondo Ottocento, coraggiosamente minoritaria.

¹⁵³ G. NENCIONI, *Sulla lingua poetica di Giosue Carducci* [1987], in *Saggi e memorie*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2000, pp. 213-229.

¹⁵⁴ Il riferimento è A. MANZONI, *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla. Relazione al Ministro della pubblica istruzione proposta da Alessandro Manzoni agli amici colleghi Bonghi e Carcano ed accettata da loro*, pubblicata nel 1868. Cfr. in G. CARDUCCI, *Poesie*, cit., la *Prefazione a Giambi ed epodi*: «E, per mantenere la capitale a Firenze dopo la convenzione e dopo Mentana, anche l'aggèggio (parlo bene, onorevole Broglio?) dell'unità della lingua potea giovare a qualche cosa. Ma ora che la capitale è a Roma – aggiungo chiosando nel '82 – e il dizionario dell'uso fiorentino vien compilato da un lucchese e da un lombardo, non sarà egli permesso di pensare che la Grecia ebbe e che la Germania ha una letteratura (e che letterature!), e noi avemmo il Cinquecento, senza, anzi contro, la teorica manzoniana? Lascio l'onorevole Broglio co' l'berretto di giacobino – in filologia – a' suoi studi del dizionario fiorentino (condotto, del resto, con giudizio e con garbo, e utilissimo – lo dico da leale avversario e anche per un argomento di più contro il purismo peruziano del Manzoni –), e torno all'onorevole Broglio ministro persecutore dei professori di Bologna».

¹⁵⁵ Cfr. *Di un migliore avviamento delle lettere italiane moderne al proprio loro fine*, in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., p. 24.

cosa, com'è per De Sanctis, com'era stato per Gioberti, quando aveva stigmatizzato il «divorzio del pensiero e della loquela»¹⁵⁶. L'ammodernamento della prosa italiana nel corso del secolo XIX, possiede una importanza socio-antropologica, assai più che estetica, come aspetto essenziale della vita civile italiana; nella prosa carducciana, come ha rilevato per primo il Devoto, agiscono due pulsioni opposte, la tensione verso la «collettività linguistica nazionale» e lo scarto differenziale dell'espressione individuale artistica, ma sempre in un equilibrio costante che offre l'apparenza della stabilità diacronica¹⁵⁷. Ricordando le *Lettere critiche* di Ruggiero Bonghi e le polemiche che ne seguirono, Croce aveva così concluso: «La questione della prosa italiana, sotto le umili sembianze di una faccenda da linguaioli, era questione grossa, perché si riattaccava a tutto il problema del modo in cui si era svolta la civiltà italiana»¹⁵⁸.

Non si intenderebbe appieno la rilevanza della prosa carducciana e delle riflessioni pertinenti dello scrittore, se non si tenesse conto, sia pure molto di scorcio, di questo quadro storico così stratificato ed articolato. Il lettore riconosce una delle reali presenze della letteratura italiana, e allo stesso tempo una linea ideologico-letteraria che sotto il rispetto della discussione linguistica e, in stretta connessione, della egemonia della forma-romanzo¹⁵⁹, risultò sconfitta. Di qui le difficoltà di lettura integrale e, per decenni, lo spostamento squilibrato sul poeta Carducci, che del resto si prestava bene, per le ragioni sin qui accennate, ad una fruizione assoluta. E c'è di mezzo la questione del 'popolare', vivamente sentita

¹⁵⁶ G. CONTINI, *Introduzione a De Sanctis* [1949], in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1979³, pp. 503-504.

¹⁵⁷ G. DEVOTO, *Giosue Carducci e la lingua italiana*, in *Carducci. Discorsi nel Cinquantenario della morte*, cit., pp. 237-255; ID., *Giosue Carducci e la tradizione linguistica dell'Ottocento*, in *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 178-202, quindi in *Itinerario stilistico*, a cura di G.A. Papini, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 81-105.

¹⁵⁸ B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Ruggiero Bonghi e la scuola moderata*, in «La Critica», VI, 1908, pp. 81-104; poi in *La letteratura della nuova Italia*, vol. III, Bari, Laterza, 1915, pp. 259-284.

¹⁵⁹ G. Devoto colse bene il nesso fra le due questioni, in *Giosue Carducci e la lingua italiana*, cit., pp. 246-247.

dal giovane Carducci, tanto da escludere che in esso potesse essere calato l'elemento cittadino del romanzo¹⁶⁰, mentre sarà sempre alta l'attenzione alle forme narrative italiane della novella, del bozzetto, del racconto di viaggio. In una lettera a Giovanni Faldella, di risposta all'invio del volume *A Vienna. Gita con il lapis*, Carducci scriveva:

Io non condanno la mescolanza dei piemontesismi coi toscanesismi; io credo con Dante e con i veri filologi e co' retorici veri che *nel fondo dei dialetti, chi sappia cercarlo, trova l'accento e il colorito della gran lingua italiana popolare e classica*. Ma Ella ha (dolce e invidiabile colpa) difetti di giovane: aggruppa, condensa, epigrammeggia un po' troppo: certe sue pagine paiono cataloghi di bei motti, o di eleganze classiche, o di ardiri popolareschi. Ma molte altre sono miniate, disegnate, scolpite, tornite, finite, come io vorrei che fosse sempre la immaginosa e giovenil prosa italiana. [...] Coraggio dunque e avanti: fra pochi anni, io spero, la letteratura fanciullesca sarà l'ultimo e più ridicolo portato della imbecille servilità e della menna stupidaggine italiana del periodo della liberazione: il capitano De Amicis parrà, salvo la dottrina e li studi, il padre Aurelio Bertola¹⁶¹.

Dietro questo giudizio, affatto positivo e incoraggiante, si intravede la forza dell'idea anticipatrice di Cattaneo, che la lingua letteraria nazionale dovesse avvalersi dell'apporto di tutte le parlate regionali, non solo della toscana: poiché «gli spiriti e i colori, il muscolo e il midollo latino e la vertebratura della costruzione è anche in quasi tutti gli altri dialetti, salvo certe singolarità celtiche al settentrione e certe poche varietà

¹⁶⁰ «Si va gridando esser popolare, il Romanzo moderno: io non lo credo del tutto, e credo sia piuttosto cittadino. In somma da un pezzo in qua si scrive, si scrive pel popolo, ma il popolo non legge quel ch'è scritto per lui. Io vorrei finire questa introduzione, esponendo ai letterati italiani questo problema in domanda» (lettera ad Enrico Nencioni del 13 maggio 1860, in LEN, II, p. 86).

¹⁶¹ Lettera del 29 marzo 1874 (LEN, IX, p. 69, e in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., p. 758). Nostro il corsivo.

grechaniche al mezzogiorno»¹⁶². E c'è il maestro di questi, il lessicografo Giovanni Gherardini il quale consigliava di raccogliere il patrimonio della lingua da tutti i libri, da tutti i labbri, senza distinzione di secoli e di province, e di operare la scelta di voci e di frasi *non a chius'occhi*, ma distinguendo di volta in volta a seconda della situazione comunicativa. Né è lecito sottovalutare l'apprezzamento del lavoro di filologo del Carducci, il desiderio di averlo accanto, insieme col Teza, nell'Istituto Lombardo, da parte del glottologo Graziadio Ascoli il quale, com'è noto, andava riprendendo in quegli anni l'intuizione cattaneana di 'sostrato', con raffinata strumentazione linguistica. Già nel 1864 il Carducci aveva invitato il Teza a tenere una lettura alla regia Deputazione di storia patria per le province di Romagna, «la quale tra le altre attribuzioni ha pur quella della illustrazione dei vernacoli e della letteratura provinciale». In quella occasione si era cominciato a progettare una «grammatica generale comparata dei dialetti italiani»¹⁶³.

Quanto al rapporto fra Carducci e Faldella intorno ad una certa idea e pratica di prosa in funzione antimanzoniana non sarà inutile convocare, a questo punto, un passo tuttora illuminante di Gianfranco Contini:

Il manzonismo in quanto accademia doveva incoraggiare un'insensibilità linguistica più grave dei danni generici d'ogni accademismo [...]. L'innegabile decadenza complessiva del secondo Ottocento italiano rispetto ai sogni risorgimentali, che non sarà forse dimostrabile in sede strettamente politica, dov'è più difficile per lo storico conservatore razionalizzare il reale, è flagrante in codesta perdita della sensibilità linguistica, in questo, pur culturalmente non infecondo, *sic vos non vobis*, momento di letargo. Se n'uscirà poi grazie ad una onesta opera collettiva, non di geni linguistici. Ma intanto chi si trovava impigliato in codesto ristagno, con un mondo sanguigno e non qualunque

¹⁶² Mosche cochiere, cit., p. 512.

¹⁶³ G. CARDUCCI, *Di una proposta di E. Teza a proposito di dialetti* [1864], in OEN, V, pp. 114-116.

da salvare, cercava di liberarsene con ribellioni sostanzialmente antimanzoniane, per lo più eclettiche; prendeva il bene ovunque lo trovasse, nella cultura che fa da sfondo a Manzoni e a cui Manzoni stesso si riferisce¹⁶⁴.

Il riferimento all'esigenza di rendere un «mondo sanguigno e non qualunque da salvare» comprende anche il peculiare antimanzonismo carducciano. Segnatamente, dalla parte del Carducci scrittore di prosa e osservatore non neutrale degli usi e destini della lingua italiana, la riflessione sul romanzo e sulla lingua veicolata nella forma narrativa fu determinante e portò a risultati, si sa, lontani dalla linea che sarebbe risultata egemone. In sincronia, però, la partita non appariva chiusa come può apparire oggi agli storici della lingua e della letteratura. Intanto, Carducci non credeva, nel senso che aveva scelto di non credere, alla durata della forma-romanzo, assegnando ad essa la presenza nello smercio veloce di una letteratura contemporanea ed efficacemente comunicativa ma dalla gittata di mezzo secolo, non più, anzi «la media della vitalità di un romanzo, a dargliela lunga, è di venticinque anni».

Nel 1759 – scriveva parafrasando le *Confessioni* del Rousseau – non so in che sera, non so quale gran dama di Parigi (mi manca il tempo alle ricerche) era già in ordine per uscire a un ballo: i cavalli attaccati al servizio scalpitarono impazienti al cortile; i lacchè aspettavano per le scale sventolando le torce: mancava un non so che, un nèò sopra un labbro o ancora un ritocco al tuppé: quando un valletto presentò sur un vassoio d'argento un libro nuovo. La signora apre: taglia la prima carta, e comincia a leggere: taglia l'altra e l'altra e l'altra, e continua a leggere, prima appoggiata alla toilette, poi seduta al canapé. Le ore passano inavvertite, i lumi languiscono, i lacchè cascan di sonno, i cavalli non scalpitano quasi più. A un tratto la signora si riscuote, fa staccare, rimanda i lacchè, dopo aver ordinato si ravvivino i lumi: e

¹⁶⁴ G. CONTINI, *Pretesto novecentesco sull'ottocentista Giovanni Faldella*, in *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 575.

così vestita da ballo seguì a leggere fino alla mattina. Il libro era la *Nuova Eloisa*. Chi legge ora più la *Nuova Eloisa*? I *Misteri di Parigi* e il *Giudeo errante* spinsero a disselciare le strade alla rivoluzione sociale del 1848. Quanti sono i gabinetti di lettura dove oggi si trovino i *Misteri* e il *Giudeo*¹⁶⁵?

Per una «produzione ibrida» come il romanzo storico, poi, il critico non vedeva nessun «avvenire di fecondità». Di conseguenza, il paesaggio geografico e storico della lingua e della letteratura italiana non poteva che apparire in una prospettiva e configurazione diversa. Certamente, riguardo alla presenza di Manzoni e soprattutto del manzonismo, non furono estranei, com'è facile intendere, complessive e invincibili ragioni ideologiche. Per queste scelte di campo letterario, Carducci rimane coerentemente, per tutta la vita, laico e radicale. E le sue decisioni di prosa risultano innovative, liberatorie, anche nell'uso spregiudicato della *contrainte* classicistica, quanto quelle, speculari, di uno scrittore destinato a compiuto insuccesso, di un reazionario perfetto in forme d'avanguardia come l'Imbriani¹⁶⁶. Si potrebbe

¹⁶⁵ Alessandro Manzoni, in *Opere*, XII, p. 247; sono le pagine della polemica con B. Zumbini, pubblicate sulla «Domenica del Fracassa» nel marzo 1885. Il passo si trova pressoché identico in una lettera a Lidia del 7 settembre 1876, dove era anticipato dalla seguente riflessione: «Non ho letto la *Nouvelle Héloïse* negli anni giovanili, e capisco che agghiacci un po' e non si possa leggerla d'un tratto. I romanzi invecchiano presto: è una vendetta delle Muse offese per loro dalla borghesia prosaica. Il poema spodestato, è immortale; è più che una quercia centenaria: il romanzo, passato a pena di moda, è come i mazzi di fiori avanzati dopo il banchetto; spirano un odor mucido e tristo, e i camerieri li spazzano via. Alcuni romanzi son salvati per il profumo dello stile e per l'arte e per l'invenzione individuale dello scrittore: ma quel che nel romanzo allettò, rapì, fece ammattire una generazione, diventa ridicolo per le seguenti. Ora non è più permesso a una Signora interessarsi per il Jacopo Ortis; e pure che cosa non fu per le signore del 1803 il Jacopo Ortis!» (LEN, X, pp. 220-221). È una delle tante prove del fatto che Carducci rileggeva a distanza di tempo le sue lettere a Lidia. Cfr. la *Nota introduttiva* alle *Lettere* in G. CARDUCCI, *Prose*, cit., pp. 597-604. Sulla polemica con Zumbini intorno a Manzoni, si veda M.G. RICCIBONO, *Storia e romanzo storico nell'interpretazione della cultura italiana dalla fine dell'Ottocento agli anni recenti*, in *Il romanzo della storia*, Pisa, Nistri-Lischi, 1986, pp. 297-342, alle pp. 299-302.

¹⁶⁶ La connessione Carducci-Imbriani in sede stilistico-retorica si deve, di scorcio, a G. CONTINI, *Giosuè Carducci*, in *Letteratura dell'Italia unita*.

dire che il fronte della cultura laica post-risorgimentale, frammentato in sede politica, è forse riconoscibile in talune opzioni stilistico-retoriche, nella occorrenza di figure comuni, da ricondurre ad una retorica profonda, ad una antropologia della funzione ironica. Se ne accorgeva e *contrario* con l'usuale antivegenza il De Sanctis, dalla difficile postazione di «centro-sinistro» osservando, e contribuendo a privilegiare, la forza etico-estetica del modello culturale cattolico. Nel 1872, nelle lezioni napoletane sulla scuola manzoniana e sulla scuola democratica, il critico comparava l'ideale nuovo dell'Alfieri e del Foscolo, legato all'elemento razionale e allo svolgimento della personalità individuale, con quello manzoniano che appariva nient'altro che un *ideale di ritorno* ma radicato in un mondo storico:

Ora, una società in decadenza la si può guarire meglio, restaurandovi l'antico ideale smarrito, ma non perduto, che con ideali affatto nuovi. Questo è ciò che dicesi *ideale di ritorno* [...]. Di tal natura è l'ideale manzoniano, il più puro e insieme il più moderno di tutti gl'ideali, non dirò della reazione, ma della restaurazione europea; un ideale vecchio, già smarrito tra le caricature e i sarcasmi, e che ora riappare come una nuova conoscenza mai del tutto dimenticata. E riappare come cosa nuova, che si fa via nella tua coscienza, *perché parla il tuo linguaggio e sente i tuoi sentimenti*; onde, ancora che antico, produce nuove impressioni. Questo ideale non è dunque un semplice ritorno, ma una nuova formazione, è un passato che ha insieme tutte le qualità del presente; e una nazione, che ha ancora la forza di appropriarselo e ringiovanirlo e trasformarlo, vuol dire che ha ancora la forza di guarire: ciò che sotto forma di restaurazione è un vero risorgimento¹⁶⁷.

1861-1968, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 85-137, alla p. 89. Cfr. ora G. RISO ALIMENA, *Antitesi e complementarità nella dialettica Carducci-Imbriani*, in «Giornale storico della letteratura italiana», a. CXXVI, 2009, vol. CLXXXVI, fasc. 614, pp. 243-280.

¹⁶⁷ E. DE SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo XIX. Manzoni*, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, Torino, Einaudi, 1955, p. 63.

L'ideale nuovo era invece, anche nell'espressione estetica, «senza tradizione» e quindi senza fondamento, destinato a perdere la scommessa del consenso nazionale. Eppure l'analisi della società *da guarire*, la percezione esatta della coesistenza di rinascita e decadenza, è per De Sanctis e per il più giovane Carducci singolarmente omogenea. Diverso era il rimedio: con la differenza capitale che Carducci, al pari del Manzoni, è l'usufruttuario delle tesi che sostiene. Dal punto di vista della poetica in azione, del formarsi effettivo sulla pagina di un modello espressivo organico e adeguato al tempo, la strategia dello scrittore toscano struttura infatti le invenzioni in un esemplare di prosa personalissimo ma non privo di tensione modellizzante. Si tratta, lo si è visto, di un paradigma importante, tutt'altro che decorativo, come accade al grande scrittore il quale adombra sempre, attraverso l'ordine delle parole, un certo ordine del mondo, nel mentre mobilita e interroga una determinata società storica. E tale da marcare, nell'ambito linguistico, retorico, tematico, una netta discontinuità dalla linea assiologica del secondo Ottocento descritta dal Contini.

Forse per questa ragione al lettore è giunta in passato, di quella prosa, una immagine di servizio, ora di un esercizio critico realizzato con un surplus di espressività, ora di un *travesti* della poesia dalla porta secondaria della letteratura. Solo negli ultimi decenni, risultanti nella recente stagione di studi ed edizioni segnata dall'occasione del centenario della morte, il prosatore Carducci comincia ad essere davvero decifrabile; e non già nel pacifico accoglimento a posteriori dei guadagni e delle perdite, registrati lungo la storia linguistico-letteraria dell'Italia unita così come si è data nei temi portanti: la questione della lingua, l'egemonia del romanzo, il posto dell'artista e dell'intellettuale nello sviluppo. Lo si comincia a leggere, infine, sotto un'altra luce – quella che illuminò per un momento, in sincronia, forme paritarie, tutte ancora dotate di futuro –, previo uno spostamento all'interno della stessa griglia di lettura che ci permette di misurare, nella dinamica culturale, il principale e l'accessorio, la centralità e il margine.

TEMPI E LUOGHI DELLA POESIA

*Sono amico della mitologia,
ma quand'è rimembranza*

CARDUCCI, 1861

I.

UNA POESIA PER IL XXI SECOLO

L'interezza dell'opera carducciana, ormai acquisita dalla critica, e solo in funzione didascalica decostruibile nei versanti molteplici nei quali quell'opera si articolò storicamente, viene richiamata in causa, ogni volta, dalla poesia nell'atto della lettura. La poesia del Carducci pretende essa sola per sé l'intero e sembra revocare al critico le credenziali cognitive guadagnate nei territori contigui, dettare leggi e condizioni di entrata, da negoziare sempre da capo. È naturalmente il proprio della poesia (quando c'è, fosse anche in un unico verso) questa richiesta di totalità e di separatezza insieme, questo desiderio di *aura*: si sa, nella definizione dovuta a Walter Benjamin, l'aura è nient'altro che *apparizione di una lontananza*¹, qualcosa di simile ad una epifania vuota, perciò stesso capace di attrarre interpretazioni ulteriori.

Forse è già iniziato, in tal senso, il tempo propizio per leggere con nostalgia nuova il testo carducciano, il quale ha acquisito il rango di una istanza remota e mitica, e tanto più

¹ Cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], in *Opere complete. Scritti 1934-1937*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 2004. Il riferimento è qui, in particolare, alla discussione di H.R. Jausss intorno a Benjamin «precursore del paradigma storico-ermeneutico della teoria della ricezione», in *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. II, *Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*, Bologna, il Mulino, 1988, nella *Prefazione: la teoria della ricezione e i suoi antecedenti storici*, pp. 7-33.

appassiona quanto più è sembrato, in anni passati, sul punto di andare perduto come vivente «ecosistema culturale-letterario»². Lo si intuisce da molti segnali, come si dirà più avanti: non ultimo, il lavoro redditizio di una generazione di critici, più giovani, eredi reattivi di letture novecentesche che suonavano postume ed ora appaiono invece rivitalizzate e rientrate nel circolo della inesauribilità del significato.

Si deve intanto osservare che Carducci, lettore sensibilissimo e critico filologicamente attrezzato della poesia antica e moderna, si scopre da subito esiliato dal mondo della bellezza, e nello stesso tempo deciso a possederne ancora una scintilla o un'ombra, con una volontà umile, con una tenacia costante da neofita, anche quando sarà conscio di essere divenuto tecnicamente espertissimo e insuperabile (soltanto Pascoli perverrà ad un grado ulteriore dell'esperienza metrico-lirica, e sulla strada aperta dal Maestro)³. «Carducci – scrisse nel 1969 Baldacci – è un poeta classico che opera dentro una situazione di morte dell'arte classica»⁴. Che la poesia sia il modo decisivo di afferrare la realtà, a partire dalla realtà contemporanea, è il mito personale che lo rende fragile, perché scatta insieme la postulazione contraria, sul discredito che ha attaccato la figura sociale del poeta. Si pensi alle lettere giovanili, alla disperazione circa la possibilità di essere poeta *a modo suo*⁵, contro l'accademia e contro l'arcadia risorgimental-civile⁶, alla onesta ammirazione per le prove in verità modeste degli amici, Pelosini Chiarini Nencioni, o a Bologna per poeti

²«Senza la temporalità a dimensione *n* della memoria, l'ecosistema culturale-letterario si dissecca, andando incontro alla reificazione, alla scomparsa dell'inesauribilità del senso»: E. RAIMONDI, *Ermeneutica e commento. Teoria e pratica dell'interpretazione del testo letterario*, Firenze, Sansoni, 1990, p. 43.

³Si veda il saggio-lettera *A Giuseppe Chiarini* in G. PASCOLI, *Antico sempre nuovo. Scritti vari di argomento latino*, Bologna, Zanichelli, 1925, pp. 339-416.

⁴L. BALDACCII, *Carducci*, in ID., *Secondo Ottocento*, Bologna, Zanichelli, 1969, pp. 55-73. Baldacci riprende questa definizione in G. CARDUCCI, *Poesie scelte*, a cura di L. Baldacci, con un saggio di W. Binni, Milano, Mondadori, 1984, *Introduzione*, pp. VII-XLII, a p. XVIII.

⁵Per la formula «a modo mio», cfr. *supra*, p. 27.

⁶Cfr. *ivi*, p. 40.

come lo Stecchetti, il quale da parte sua lo venera. Intorno a lui, quando comincia a scrivere davvero versi, dopo gli imparaticci giovanili, sono aperte già in Europa molte vie. Gli amici più cari, Chiarini e Nencioni, traducono molta poesia e sono i primi comparatisti italiani; Carducci legge per conto suo, accanto ai classici, poesia e storiografia francese, molto Sainte-Beuve, moltissimo di Béranger, di Victor Hugo. Leggerà presto Baudelaire, imparerà il tedesco e leggerà e tradurrà Heine, Hölderlin, Klopstock, leggerà in inglese Swinburne, Poe, Whitman. Non smette mai di nutrirsi di classici, da Omero a Dante, convive con Petrarca.

Nell'andirivieni tra Pistoia, dove insegna, e Firenze, dove risiede la famiglia, in vapore legge e rilegge Orazio. È il 1858. I quaderni di questi anni registrano insieme letture, scritture e conti (che non tornano). Se non ci fosse tanta robusta «vita vera» e terrestre saldezza, si potrebbe parlare, anche per questo ambizioso poeta e filologo, di studio matto e disperatissimo («Che ammasso di studii disordinatissimo! Fatica immensa, costanza lodevole, diligenza non comune, che adoperate meglio chi sa quanto mi avrebbero giovato! Quanto ho copiato di pezzi di poesia classica! Cominciai a legger il primo volume di *Notre-Dame* dell'Hugo» si legge nelle note del 1858)⁷. E di continuo contrae «parecchi debiti co' librai di sotto gli uffizi». Carducci non dispone, come era invece accaduto a Manzoni e a Leopardi, di una grande biblioteca familiare, oltre i pochi determinanti libri del dottor Michele Carducci, dal figlio amati e odiati. E se la stagione della discesa agli archivi, della frequentazione esigente dei Fondi manoscritti, della richiesta di codici preziosi, studiati ed assunti quasi per osmosi, si ferma agli anni Ottanta, fino all'ultimo invece comprenderà libri, rari o modesti, rileverà partite librerie da antiquari o da bancarelle, ancora giovanilmente atteggiato alla maniera di Gustavo Colline, il personaggio della *Bohème* del Murger, a cui spuntano libri dalle tasche. Appena giunto a Bologna, giovanissimo capofamiglia legge ogni sera alle sue donne il romanzo *I Miserabili* («leggo traducendo alle mie

⁷OEN, XXX, p. 28.

donne i primi VII capitoli del I libro de' Misérables»⁸ mentre lavora al Poliziano, presenza decisiva e costante. Da una parte, dunque, sull'asse diacronico dall'antico al moderno, il modello artistico-intellettuale è appunto rappresentato dal Poliziano, nel senso illustrato da lui stesso nel 1860:

Che se veramente è a deplorare la soverchianza del latino sul toscano, dell'arte vecchia sopra la nuova; anche dobbiam ricordare, che le storie dettate allora latinamente furono esemplari di narrazione e di forma ai grandi storici cinquecentisti; che nelle emulazioni della poesia pagana maestrevolmente allora operate non senza originalità s'incomincia quella scuola, onorevole in Italia, che veste le idee nuove della sempre verde vita delle forme antiche; della quale a' dì nostri il Foscolo, a quelli fu corifeo il Poliziano. *Che, scrittore greco e latino a 14 anni, a 15 epico toscano e traduttore di Omero, restitutore delle lettere classiche e padre della filologia, illustratore delle Pandette, poeta mitologico nelle stanze e nell'Orfeo, improvvisatore fiorentino nelle ballate e negli strambotti, è il tipo più netto del secolo XV, accoppiando in sé l'arte nuova con la vecchia, la dottrina con la popolarità*⁹.

È molto bello quanto ha scritto il Tissoni, a proposito dell'ultimo Carducci e segnatamente del sonetto epistolare *In riva al Lys*¹⁰, sull'intreccio 'polizianesco' tra poesia e filologia, che nel saluto estremo alla poesia («Al nulla si confonde / questo mio canto, e non se ne rammarca») rivela la sua natura immanente. C'è «l'illusione umanistica di riuscire a creare o ricreare un qualcosa che sia degno della grandezza e bellezza antiche»: quindi la poesia prende abbrivo dalla filologia, dalla restituzione dei testi antichi. Ma l'attività poetica garantisce a sua volta la possibilità del contatto, della «conversazione coi classici»: rinunziarvi significava smarrire quel filo¹¹. Si intende

⁸ OEN, XXX, p. 78.

⁹ *Primizie e reliquie*, a cura di G. Albini e A. Sorbelli, Zanichelli, Bologna, 1928, p. 255 (nostro il corsivo).

¹⁰ *Rime e ritmi*, XXIV, in G. CARDUCCI, *Poesie*, cit., pp. 626-627.

¹¹ R. TISSONI, *Carducci umanista*, cit., pp. 77-113, alle pp. 112-113.

bene, allora, che tornare a leggere Carducci poeta implica leggere Carducci intero per poterne afferrare il motivo di fondo. Scriveva Croce che quella poesia era adatta ai pochi, perché così «quintessenziata di cultura» da aver bisogno di chiavi e di illustrazioni dei significati plurimi nascosti in ogni parola¹². Dopo l'avvicinarsi delle stagioni dell'ermetismo, inaugurate dal romanticismo tedesco di Novalis e di Hölderlin, e non ancora concluse, e dopo il gran sommovimento tecnologico ed antropologico nei modi di lettura, è oggi mutato il sistema della ricezione della tradizione letteraria, virtualmente tutta presente sulla scrivania dei fruitori. E la poesia carducciana, con la ricchezza dei riferimenti storici, la fitta serie di nomi storici e geografici, le citazioni e i prelievi linguistici, preziosi o popolari, possiede attrattive insospettabili, in misura maggiore di molta poesia successiva, proprio in ragione di un umanesimo vissuto come religione da condividere, attivatrice di idee-forza, e infatti da lui verificata in uno straordinario magistero «efficace e fecondo nella storia civile della nuova Italia»¹³.

Inoltre, in maniera complementare al rapporto con la tradizione umanistica, sull'asse sincronico delle culture e letterature moderne europee, il toscano Carducci non fu intellettuale provinciale, tutt'altro. Lo ha chiarito Dionisotti, contro le osservazioni di Binni il quale contrapponeva Carducci a Mallarmé, a discapito del primo naturalmente. E nel ricostruire la sequenza delle «troppo facili e ben mediocri mormorazioni» sul Carducci provinciale e reazionario ha infine concluso equilibratamente il Saccenti:

Dagli intensificati studi sull'ambito esegetico e su quello editoriale di Carducci, e sulla formazione e compagine della sua biblioteca, e sulla sua molteplice collaborazione ai giornali, ai periodici e ai sodalizi di cultura, sta emergendo nelle sue reali dimensioni il Carducci «europeo», lettore e a

¹² B. CROCE, *Giosuè Carducci: «Era un giorno di festa...»*, in *Poesia antica e moderna. Interpretazioni*, 2ª ed. riveduta, Bari, Laterza, 1943, pp. 412-418, a p. 416.

¹³ M. SACCENTI, *Introduzione a Opere scelte di Giosue Carducci*, a cura dello stesso, vol. I, *Poesie*, Torino, Utet, 1993, p. 30.

suo modo scopritore e fruitore di moderni poeti e critici di fuoriviva accanto ai nostri classici, signore assoluto di parole e metri antichi e nuovi, conoscitore e giudice di testi neolatini ascoltato ed elogiato dalle più alte spècole della critica e della storiografia letteraria europea¹⁴.

Ora, chi si muove con agio intellettuale e spirito franco, senza complessi di sorta, entro un orizzonte europeo, non si fa provinciale nel momento in cui si fa poeta. Semmai, bisognerà riconoscere che definire o sospettare il provincialismo, magari «reazionario», di questo o quel protagonista della storia d'Italia, è stata una ossessione, essenzialmente retroattiva, della cultura italiana del secondo Novecento, da interpretare essa stessa storicamente. Carducci, ci si passi il pleonaso, non era Baudelaire. Altra era la sua partita, altro il tavolo dove postare le sue carte. A dirla in termini immediati, non c'era, per l'italiano, alle spalle, un patrimonio di valori economici e simbolici dal quale venire interdetto. Da critico di sé stesso, tale da accerchiare i propri testi di note, nelle quali discute delle sue fonti, Carducci si riferisce con piena consapevolezza all'impossibilità di concedersi il privilegio di una ricerca solitaria individualissima, quando scrive di aver dovuto, nel campo della poesia, combattere nella parte che gli toccò e non «pensare a sé». C'è allora una ragione profonda e buona nel fatto che la cultura poetica della nuova Italia ha potuto accogliere, grazie alle metafore carducciane, un mondo di immagini novissime, comuni alla linea della lirica europea riconosciuta come *absolument moderne*, ma adombrate in forme e modi opposti, nel travestimento del classico, di un classicismo che è diventato lo spazio di uno sperimentalismo raffinato e nel contempo ha voluto presentarsi come peculiarmente italiano.

Si potrebbe introdurre, a campionatura propedeutica, il trattamento dell'immagine stessa dell'Europa, di una Europa «di ritorno», vista da lontano dall'altra parte dello specchio occidentale, quasi impensabile per un poeta degli anni Settanta. È la mittel-Europa dalla quale partono, per non tornare

¹⁴ Ivi, p. 30. Cfr. *supra*, p. 59, nota n. 122.

mai più, Massimiliano e Carlotta d'Asburgo, dal castello di Miramar, «nido d'amore costruito invano»¹⁵, nell'ode eponima iniziata nel 1878 e ripresa e conclusa nel 1889. Una vicenda contemporanea, di dieci anni prima, viene reinventata in strofi saffiche scandite da nomi esotici e tremendi, dai suoni cozzanti¹⁶ *Aztechi-Montezuma-Huitzilopotli-Guatimozino*, contrapposte all'immagine acustica 'dolce' dell'emistichio *O Miramar*. Il poeta conduce così il lettore in una visita guidata del tragico navigare dei due giovani, verso la morte e verso la follia, nell'aperto luttuoso degli spazi messicani, tra boschi immani d'agavi e tenebre tropicali. Nel 1868, a un anno dalla vicenda, Édouard Manet aveva dipinto la fucilazione di Massimiliano sotto un sole sinistro, in un quadro di attualità allora bruciante. Con un accostamento per dissimilazione proposto da Baldacci, si vuole ricordare che nel 1871, sul versante espressivo di una sfrenata libertà simbolista, si era registrato un analogo immaginario 'americano' nel *Bateau ivre* di Rimbaud, dunque lontanissimo dalla evocazione carducciana di un fatto reale offerto come *exemplum*. Sono, com'è noto, due soluzioni distanti ed opposte, ma non già nei consueti termini di ciò che sta avanti e di ciò che sta indietro sulla via del moderno, e semmai, come si tenterà di mostrare nel corso di queste pagine, da restituire alla medesima *koinè* poetica continentale. Il rimpianto di una *eau d'Europe* concludeva la discesa tra fiumi impassibili, verso la distruzione, del battello rimasto senza timonieri, con un *dérèglement* vertiginoso dei significati in assenza del soggetto narrante, che è alle origini appunto della poesia moderna. Ove si torni all'ode italiana, si può osservare che il senso messo in scena in una zona contigua della geografia esotica – qui aztechi, là pellirosse –, descrive lo stesso tragitto, chiuso-aperto, limite-illimitato, vecchia Europa-America; pur rimanendo, quel senso, impigliato dentro le maglie di una impossibile epopea (come aveva mostrato la versione

¹⁵ *Miramar*, in *Odi barbare*, I, xxii, 30, in G. CARDUCCI, *Poesie*, cit., p. 431.

¹⁶ Cfr. C. DE LOLLIS, *Appunti sulla lingua poetica del Carducci* [1912], in *Scrittori d'Italia*, a cura di G. Contini e V. Santoli, Napoli, Ricciardi, 1968, pp. 539-570.

iconografica di Manet), sepolto in una doppia allegoria, in quanto *situazione* da leggere sullo sfondo dell'ultimo viaggio del Carducci con Lidia a Trieste nel 1878, ad amore quasi finito. Storia contemporanea e cronaca sentimentale, lirica civile e lirica individuale, infine rappresentazione dell'umano, della fatale asimmetria, sempre e per tutti, fra l'attesa e l'evento. Carducci predispone ogni volta il congegno «compatto»¹⁷ del mito, esemplarmente in *Mirammar*, a stringere insieme molti livelli di lettura, là dove Croce vedeva solo una «artificiosa filosofia della storia».

Prima di entrare nel mondo delle forme carducciane, si deve per un attimo, sulla soglia, fare caso a questa necessità di non perdere l'intelligenza delle proprie visioni, di incardinarle, dall'inizio alla fine, nel dialogo con la memoria collettiva, instaurato sul terreno della tradizione e della Storia, comunque di una norma di dicibilità della quale egli possiede ed offre la cifra ermeneutica. Indicare solo i limiti di questa posizione non sarebbe, nella prospettiva di uno storicismo problematico, né corretto né produttivo. Sono da considerare, piuttosto, le linee e le condizioni complessive di un *poicin*, per adoperare la parola cara al giovane Carducci nell'indicare la natura attiva del poetare. L'invenzione dell'origine, l'immaginazione storica oggettivata in paesaggio, ora lirico ora epico ora fantastico, la costruzione segretamente secentesca della galleria di ritratti di volti inestinguibili, una archeologia immaginaria accanto all'esotismo geografico, il paradosso grandioso del restauro *barbaro* che fa sentire sotto la pronuncia in superficie il ricordo di *un'altra lingua*¹⁸: sono, questi, i termini di una digressione e di un differimento senza fine rispetto ai viaggi diretti e conclamati al centro del Moderno, per chi

¹⁷Sulla compattezza come chiusura del significato, rilevata in negativo, cfr. L. BALDACCI, *Giosue Carducci: strategia e invenzione*, in ID., *Sull'Ottocento*, Arbizzano, Valdopena, 2000, pp. 91-116, a p. 115.

¹⁸G. PASCOLI, *A Giuseppe Chiarini*, in *Antico sempre nuovo*, cit., pp. 394-395: «I versi del Carducci, pur composti di serie e d'emistichi nostrani, hanno la virtù di suggerire al nostro animo il ricordo degli antichi [...] di cantare a un modo ed essere intesi in un altro, e di rappresentare il presente e farci apparire in lontananza il passato».

aveva scelto di rimanere nei limiti di un ordine paziente, di una pedagogia del lavoro – l'impazienza essendo affidata alla superficie di un temperamento più leggendario che reale, se si guarda alla costanza dei risultati.

Nella introduzione ad una maneggevole ed utile edizione dell'opera poetica carducciana, uno studioso del D'Annunzio e del Belli, Pietro Gibellini, ha indicato con chiarezza gli argomenti, a suo avviso, a favore dell'irrimediabile «ottocentismo» del nostro: il carattere cromatico e non acustico della poesia; la precipitazione del segno in significato certo (egli vuol dire sempre qualcosa e pensa di poterlo comunicare); soprattutto, una malinconia di uomo sano, un tedio sempre fondato razionalmente¹⁹. Lo aveva sintetizzato Baldacci: salute e poesia sono poco coniugabili. E proprio la lettura da parte di Croce della «virile» poesia carducciana, volta a sottolinearne la classicità, costituiva per il critico fiorentino la prova della flagrante estraneità al moderno, in quanto modello epistemologico che consisterebbe nel riconoscimento della *malattia* come *nuova biologia*.

Come è evidente, la discussione intorno alla poesia del Carducci, anche in ragione di quella costruzione prospettica realizzata dall'autore stesso, quasi a sigillarla, porta lontano. Dopo tanti verdetti ed esclusioni, le motivazioni della inadoperabilità della parola carducciana, stremata dall'uso contrapposto della retorica fascista e del *pathos* democratico, appaiono esse stesse consunte, come del resto l'idea di moderno, che è risultata, da almeno due secoli, un logo che si auto-sviluppa con significati sempre diversi²⁰ e va perciò contestualizzata e storicizzata, con lavoro paziente. Costituisce un segnale non irrilevante, a nostro avviso, che dalla frontiera interdisciplinare dell'estetica politica sia giunta di recente una originale proposta teorica la quale rimette al centro, a sorpresa, il modello di lirica civile rappresentato dal Carducci poeta, a prima vista

¹⁹P. GIBELLINI, *Introduzione* a G. CARDUCCI, *Tutte le poesie*, a cura di P. Gibellini, note di M. Salvini, Roma, Newton Compton, 1998, pp. 7-13.

²⁰Su questo punto si rinvia alla riflessione complessiva di O. MARQUARD, *Estetica e anestesia. Considerazioni filosofiche*, Bologna, il Mulino, 1994.

oggi affatto impraticabile. Interessa che a partire da alcune riflessioni di Mazzini sulla filosofia della musica venga prospettata la riforma della poesia, da intendersi come estensione di un sentire-conoscere integrale, unità radicale della coscienza, in vista di un «risorgimento della personalità italiana»²¹.

II. PAESAGGIO E STORIA

La definizione di «commosso poeta della storia»²², che nel Novecento è apparsa angusta e punitiva a molti, critici e studenti, innescò un dialogo a distanza fra Carducci e il suo primo lettore sistematico, cioè Croce. Il saggio crociano del 1903, non riproposto o raccolto in seguito, caso davvero rarissimo nella pratica scrittoria del filosofo, non era affatto dispiaciuto al Carducci, che se ne era dichiarato con discrezione «non sconosciute»²³; ma esso in realtà rivelava all'autore della appena licenziata *Estetica* una allarmante incertezza metodologica. Dinanzi al poeta dei suoi verd'anni, profondamente innervato nella memoria, Croce si faceva attrarre dalla corrispondenza fra l'epoca e l'opera, a saldare, in modo poco dialettico, un destino individuale d'artista con una transizione decisiva nella storia della Nazione:

È altamente notevole – scriveva allora – che l'Italia, nel risorgere a nazione, nell'imprendere e condurre innanzi una larga esplorazione storica della sua vita civile e letteraria e artistica, nel rientrare nel circolo della storia universale,

²¹ M. BARBIERI, *De l'estensione. Studi sulle pratiche della vocazione poetica*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011 (in partic. ai capp. 3, *La poesia di una sconfitta*, e 4, *Vaglio e conservazione d'una lirica stretta*, pp. 63-99). In una prospettiva generica complementare, applicata a Mallarmé ma anche a Brecht, cfr. J. RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007 («l'expression 'politique de la littérature' implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature», p. 11).

²² B. Croce, *Giosuè Carducci*, cit., pp. 7-31, a p. 17.

²³ Cfr. ID., *Dalle memorie di un critico*, cit., lettera del 10 marzo 1904, p. 66.

abbia prodotto un poeta che della sua storia, impregnata della sua nuova vita, si sia fatto voce possente. Se, per usare le partizioni tradizionali, l'Italia non ha avuto *epos*, la poesia del Carducci, nata al chiudersi della vecchia vita italiana e al cominciare della nuova, può dirsi un vero *epos riflesso* della storia d'Italia nella storia del mondo²⁴.

Così nell'ultima pagina. Il critico esemplificava con ampiezza, a sostegno della definizione di *poeta della storia*, la serie di quadri e «fantasmagorie storiche» che scandiscono l'opera carducciana, attraversando prosa e poesia. La formula centrale del saggio circolò presto, intanto perché offriva tempestivamente una determinata chiave di lettura. Ed ecco che preparando nel 1905 il volume XVI delle opere, l'ultimo a ricevere cura d'autore, o almeno il disegno e la configurazione, Carducci sanciva nel titolo quel binomio, *Poesia e storia*, che assumeva così il significato di una vera e propria sigla dell'itinerario artistico e intellettuale. Quel volume raccoglieva, fra l'altro, la prefazione alle *Lecture del Risorgimento italiano* e lo studio sul Leopardi²⁵.

Croce non avrebbe scritto in seguito un saggio frontale sul poeta per eccellenza 'suo'. I quattro saggi del 1910 prendono abbrivo dal fenomeno della ricezione, dall'*Anticarduccianismo postumo* e contengono precisazioni e limitazioni rispetto all'intervento-manifesto del 1903; inoltre sono costellati di intuizioni particolari di lettura oggi ancora preziose, ma di fatto il filosofo lasciava aperta la partita, e aperto il caso Carducci. Come avrebbe molte volte postillato, la ragione era semplice: «la mia generazione semmai fu carducciana», si legge nella *Storia d'Italia*, contro coloro i quali avevano posto il binomio Croce-D'Annunzio. Croce si percepisce, con infinita devozione, troppo dentro il mondo carducciano per poter oggettivare il poeta che aveva segnato con la sua opera gli anni della formazione:

²⁴ ID., *Giosuè Carducci*, cit., p. 31 (nostri i corsivi).

²⁵ Cfr. G. CARDUCCI, *Prose*, cit. pp. 455-485 e 486-543.

A giudicarlo, non pensavo nemmeno – scriverà nel 1915 – perché, sebbene non tutto di quell'opera mi parlasse del pari al cuore e alla fantasia, tutto allora mi piaceva, perché tutta era del Carducci, dello scrittore che ammiravo per l'altezza del sentimento, pel vigore dell'ingegno, per la sicurezza della cultura storica e letteraria. E fu per me un giorno memorando (si era nel 1887) quello che mi portò una cartolina in cui il Carducci, proprio il Carducci, di suo pugno, con la larga e slanciata sua scrittura, il Carducci, al quale erano venuti sott'occhio certi miei scritteggi di storia napoletana, si rivolgeva a me per propormi quesiti e chiedermi notizie circa il soggiorno e le relazioni in Napoli di Giovanni Fantoni. Negli anni seguenti egli continuò ad adoprarmi di tanto in tanto a questi piccoli servigi, e a lodarmi per le mie fatiche erudite, che gl'inviavo in devoto omaggio²⁶.

È un passo rivelatore, intanto nel climax centrato sul nome: *il Carducci, proprio il Carducci, di suo pugno, il Carducci*. Nell'ambito della relazione fra poesia e storia, Croce avrebbe però riorientato la formula di partenza, e individuato, con notazione poi condotta a termine logico da Dionisotti²⁷, il catalizzatore vero di quella relazione, nel *viaggio in Italia* tra paesaggi, rovine, città. Al racconto storiografico dello svolgimento della letteratura italiana intessuto dal critico Carducci, corrisponde difatti nell'immaginario della poesia l'atlante geografico di un territorio antichissimo eppure magicamente inedito, in quanto per la prima volta italiano. Visitare un paese, osserva Croce (che sottolinea troppo nel poeta la deformazione dell'erudito e del segretario della deputazione di storia patria)²⁸, era per lui «cercarne le cronache e le memorie».

²⁶ B. CROCE, *Dalle memorie di un critico*, cit., p. 62.

²⁷ Cfr. C. DIONISOTTI, *Culture regionali e letteratura nazionale italiana*, in *Culture regionali e letteratura nazionale*, Atti del VII Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di lingua e letteratura italiana (Bari, 31 marzo – 4 aprile 1970), Bari, Adriatica, s.d.; e v. anche M. SACCENTI, *Introduzione*, cit., pp. 32-33.

²⁸ Cfr. B. CROCE, *Le varie tendenze, e le armonie e disarmonie di Giosuè Carducci*, cit., p. 57: «Della storia non si fermò tanto sulle linee fonamen-

Il paesaggio, anche quello naturale, è per Carducci sempre profondamente storico, come i buoi maremmani dipinti da Fattori contemporaneamente alle scene di battaglie risorgimentali, in una generale rimodulazione territoriale della flora e della fauna. E allora il *bove, solenne come un monumento*²⁹, non è solo il centro, come voleva il De Lollis, di «un sonetto puramente bucolico»³⁰; e gli alberi con i quali il poeta colloquia³¹ sono monumenti vegetali dell'Italia appenninica, come spiegherà benissimo il Pascoli³². A sua volta la storia, antica, moderna, contemporanea si fa, nell'opera matura, sempre paesaggio, ha sempre *luogo*, in consentaneità con il semplice principio poetico da lui enunciato: «Idealizzare il naturale, sta bene, ma sempre con forme determinate, corporee, vive; delle quali il segreto è certo nei classici, e più nei greci e latini che negl'italiani»³³.

È un dato degno di riflessioni supplementari, perché, come si è visto, il problema iniziale per Carducci era fare poesia contemporanea, poesia di eventi da rappresentare in diretta, o di invettiva. Nei *Giambi ed epodi*, nei *Levia Gravia*, la storia è quella presente e s'incarna, per essere nobilitata e promossa a Storia, nella forma classica, che però è un classicismo vivo, non uno «spogliatoio teatrale», come scrive al Chiarini, cioè un magazzino di maschere. La transizione dalla poesia delle prime raccolte alla stagione delle *Rime nuove* e soprattutto delle *Odi barbare* può essere misurata nell'incremento di quelli che si possono denominare *lieux de mémoire*³⁴, vale a dire localizzazioni attivatrici dell'identità storica, rispetto alla serie di personaggi dedicatari e delle occasioni topiche (*In morte di...*,

tali, quanto sui casi particolari; e la sua conoscenza prese, talvolta, forma di erudizione regionale e locale. Anzi, non c'era luogo nel quale gli accadesse di soggiornare, della cui storia non s'impadronisse».

²⁹ *Il bove*, in *Rime nuove*, II, IX.

³⁰ C. DE LOLLIS, *Appunti sulla lingua poetica del Carducci*, cit., p. 553.

³¹ *Colloqui con gli alberi*, in *Rime nuove*, II, VIII.

³² *Lucus Vergilii*, in *Antico sempre nuovo*, cit., pp. 307-323, in partic. alle pp. 315-316.

³³ LEN, VIII, p. 142.

³⁴ Cfr. il discorso sistematico di P. NORA, *Présentation a Les lieux de mémoire*, 3 voll., Paris, Gallimard, 1984, vol. I, pp. 10 sgg.

Per le nozze..., Per il quinto anniversario..., etc.) delle poesie precedenti, indicati nei titoli da nomi propri. Basta scorrere gli indici per intendere l'intonazione generale, il sistema delle dediche che risponde all'esigenza di esibire il pedigree politico-ideologico, di prendere posizione, anche, perché no, in un ancora rudimentale «mercato delle lettere». La presentazione di sé, nell'autoritratto dell'artista da giovane³⁵, risulta in tal senso funzionale ed omogenea, nella tesa postura da melodramma, non sottovalutabile³⁶.

Anche su questo versante, i testi che rivelano la direzione semantica, le oscillazioni, gli stadi intermedi del processo poetico, sono le prime edizioni: segnatamente, in questo caso, l'edizione delle *Nuove poesie* e il volumetto, un vero *encheiridion*, delle *Odi barbare* del 1877, che, nel loro formato leggero e 'sporco' di refusi, mettono in contatto il lettore contemporaneo con la ricezione sincronica di una presenza clamorosa, ma niente affatto monumentale o preziosa. Ebbene, nelle *Nuove poesie*, nel tragitto editoriale dal Galeati di Imola alla terza edizione zanichelliana arricchita da una intelligente prefazione del Panzacchi, si assiste al rimescolamento, sotto le insegne del *Prologo Avanti, Avanti!* – suo ritornante cavallo di battaglia e quasi emblema personale – tra poesie che nuove non sono come il *Canto dell'Italia che va in Campidoglio*³⁷, *Verzaglia*³⁸, *Giuseppe Mazzini*³⁹, e una poesia di ispirazione storica come *Su i campi di Marengo*⁴⁰ già esemplare del Carducci maturo. Qui la serie di nomi di fiumi, *Bormida Tanaro Po*, e di paesi, *Marengo Alessandria Tortona*, in funzione oppositiva ai nomi stranieri, *Svevia Hohenzollern Ditpoldo*, possiede già il senso del raccordo tra passato e futuro, con la passione dei particolari vividi di una storia che è sempre, già per Carducci, *storia contemporanea*. Leggendo l'*Indice analitico-sistematico* del pensiero di Carducci, a cura della Trabaudi Foscarini, De Robertis se

³⁵ Cfr. G. CARDUCCI, *Poesie*, cit., pp. 1-46.

³⁶ Cfr. *ivi*, la *Nota introduttiva* alla prima sezione, pp. 3-5.

³⁷ *Giambi ed epodi*, II, XXII, *ivi*, pp. 39-44.

³⁸ *Giambi ed epodi*, II, XXI.

³⁹ *Giambi ed epodi*, II, XXIII, *ivi*, pp. 45-46.

⁴⁰ *Rime nuove*, VI, LXXVIII, *ivi*, pp. 259-262.

ne dichiarava insoddisfatto e vi cercava invano i nomi: «i nomi dei fiumi, dei bei fiumi d'Italia che Carducci lodò e cantò [...] e quella sapiente e nobile aggettivazione, che è come una corona di grandezza di cui il Carducci sempre li volle cingere. E lo stesso dicasi delle città»⁴¹. E ci sono quelle *Primavere elleniche*⁴², il trittico che inaugura, com'è stato riconosciuto dalla critica (e già dal poeta nelle lettere a Lidia), la stagione della pienezza della poesia e della vita. A leggere la terza delle *Primavere*, ambientata nel cimitero di San Gregorio visitato con Lidia nel 1872, in uno dei primi pellegrinaggi erotico-eruditi dei due amanti (l'ultimo sarà a Trieste), si comincia a intravedere il senso complessivo dell'operazione che accosta nomi di luoghi dotati di una storicità latente, o dimenticata o connessa ad un racconto separato, non ancora «italiano», e luoghi che vengono senz'altro resi storici dalla poesia: c'è sempre la profondità prospettica dei toponimi, cioè lo svolgimento del potenziale storico che si trova, immanente, nel nome. E c'è il contatto o la sovrapposizione tra il luogo reale e l'altrove: nella terza *Primavera* è l'Elisio, «*ove in disparte bisbigliando errano / [...] i poeti e le belle*».

Ma anche nelle *Nuove poesie* è in atto quella composizione finale, da parte del poeta, di risultati diacronici diversissimi, in rubriche rese omogenee dalla ricercata simmetria dei titoli – ad. es. *Sole e amore*⁴³, *Autunno e amore*⁴⁴, *Primavera e amore*⁴⁵ – in modo sin troppo elementare. Ogni raccolta viene sigillata in forma chiusa, tanto da far smarrire il rapporto dialogico di singole poesie con le proprie fonti, ad es. di *Primavera e amore*,

⁴¹ G. DE ROBERTIS, recensione a F. TRABAUDI FOSCARINI, *Il pensiero del Carducci. Indice analitico-sistematico di tutta la materia contenuta nei venti volumi delle opere*, Bologna, Zanichelli, 1929, in «Pegaso», vol. II, parte I, fasc. I, 1930, pp. 110-112.

⁴² *Rime nuove*, IV, LXII, LXIII, LXIV, in G. CARDUCCI, *Poesie*, cit., pp. 196-208.

⁴³ *Rime nuove*, II, XXI, *ivi*, pp. 124-125.

⁴⁴ *Rime nuove*, III, XL (col titolo definitivo *Autunno romantico*), *ivi*, pp. 157-158.

⁴⁵ *Rime nuove*, III, XXXIX (col titolo definitivo *Primavera classica*, *ivi*, p. 156). Nelle *Nuove poesie*, queste liriche erano messe di seguito, ad aprire il libro IV.

con titolo poi raffreddato in *Primavera classica*, con il Béranger di *Maudit printemps, reviendras-tu toujours?*, fra l'altro sottoposto a trattamento comico dallo Stecchetti⁴⁶. Ci sono temi e motivi comuni che circolano, e che Carducci ora preleva ora anticipa, in intrecci da ricostruire, sebbene egli si volga in alto e lontano, proprio per la capacità della visione, per l'energia del progetto.

Nelle tredici poesie delle *Odi barbare* risulta molto chiara, proprio in quanto struttura allo stato nascente, la natura strategica della *dispositio*⁴⁷ dove spiccano due blocchi, quello pertinente alla storia d'amore, costituito dalle odi *Su l'Adda*, *Alla stazione*, *Ruit hora*, e quello «italico» che chiude prima dell'appendice la raccolta, le quattro odi di chiusura *Alle fonti del Clitumno*, *Alla Vittoria*. *Tra le rovine del tempio di Vespasiano in Brescia*, *Dinanzi alle terme di Caracalla*, *Nel XXI d'aprile dell'anno MMDCXXX dalla fondazione di Roma*. Naturalmente a livello di elocuzione i due blocchi risultano collegati da occorrenze, rinvii interni, ridondanze intertestuali, in un *impasto* unitario e ben fuso, per usare il lemma caro al «grande artiere».

Emerge subito nella prima delle odi barbare *Su l'Adda* l'identità fra mitologia e rimembranza, di cui si diceva all'inizio, la circolarità che si instaura fra natura che permane, tempo che passa come Storia (*Ov'è or l'aquila di Pompeo?*), storia come processo costituito in realtà presente, presente da eludere (*Addio, storia degli uomini*) nell'altrove che è già, mentre il poeta scrive, esso stesso memoria, rimembranza del «mutuo amore» che andrà perduto. D'altra parte, Carducci sa divinare il passato *dentro* il presente; e la scena svolge innanzi al lettore una teoria di fantasmi, da Pompeo a Napoleone, il «pallido còrso». Il *legno lieve* che trascorre sullo *splendido fiume* il quale *devolvesi* certo possiede qualcosa dell'incantamento del dantesco *vasel*, a ricordarci che i luoghi carducciani vanno sempre letti in filigrana come *loci*⁴⁸.

⁴⁶ L. STECCHETTI, *Postuma* (1877), IV, in *Le Rime di Lorenzo Stecchetti*, Bologna, Zanichelli, 1903. Il primo verso del sonetto: «Primavera che tu sia maledetta!», p. 19.

⁴⁷ Cfr. G. CARDUCCI, *Poesie*, cit., la *Nota introduttiva* alla raccolta, pp. 339-342.

⁴⁸ Sono anche *loci* interni. Ad esempio, in *Sole d'inverno* ritroveremo l'accostamento *fiume-devolvere*, ma in un superamento dal figurativo all'astratto, poiché il fiume è il *fiume dell'anima*.

Ciò che qui importa, però, è che tra le prime *Odi Barbare* e *Rime nuove* si amplia la serie dei nomi della geografia storica, a configurare la rete dei siti, dei panorami, delle rovine, che rappresenta il diario di viaggio del poeta, dell'amante, del professore in missione scolastica, e la mappa pubblica della memoria collettiva. È strano, ma in nessun momento, neppure quando va a Milano, a Civitavecchia, a Rovigo, per raggiungere l'amata, si potrà sorprendere Carducci nella condizione di *flânerie*, del vagabondaggio poetico di chi ha tempo da perdere. L'itinerario italiano, la ricognizione dei giacimenti simbolici della nazione, sembra essere la ragione prima di una mobilità inquieta ma infaticabile ed operosa, finalizzata ai risultati della poesia, in una disposizione quasi missionaria. L'asse del percorso è la trasversale appenninica da Bologna alla Maremma toscana e di là si dipana verso nord a Milano e fino alla Carnia, scende in Umbria; si annette, in nome della Rivoluzione, i luoghi della storia di Francia, per convergere su Roma. Ne risulta escluso il territorio più battuto, da Goethe in poi, dal grand Tour, Napoli e il Mezzogiorno d'Italia, che pure è molto presente alla coscienza nazionale del Carducci storico e critico, mentre è da accreditare alla dimensione di sogno mitologico la Magna Grecia della seconda *Primavera dorica*. L'invenzione delle origini, nella griglia dei *lieux de mémoire*, registra soluzioni e discontinuità. L'abbozzo di poesia, rimasto inedito, *Impressioni napoletane*⁴⁹, che risale al 1880, l'anno in cui viene nella capitale meridionale come commissario degli esami di maturità, riveste qualche interesse poiché presenta una città cimiteriale, un *mondo dei morti*, ma indica, nello stadio irrisolto del testo, la refrattarietà del poeta proprio al complessivo immaginario napoletano. Scrivendo nel 1873 al colonnello garibaldino Francesco Sclavo a Napoli, aveva peraltro osservato che «i meridionali non sono poeti né artisti, non ostante tutte le apparenze: sono musicisti e filosofi. La poesia (anche questo parrà un paradosso) è delle genti pratiche e fredde, della Toscana e del settentrione (in Italia)»⁵⁰.

⁴⁹ OEN, IV, p. 294.

⁵⁰ LEN, VIII, p. 350.

Al centro del libretto del 1877 c'era l'ode *Alla stazione in una mattina d'autunno*⁵¹, tra le più belle, è stato scritto, dell'intera letteratura italiana. Accanto ai *lieux de mémoire* accreditati dalla pronuncia poetica alla memoria collettiva della comunità nazionale, la stazione è un paesaggio inedito ma costitutivo della geografia della Nazione. Su questa rete strutturale della nuova Italia si installa il luogo simbolico, moderno, della memoria individuale⁵², spazio cittadino pienamente congruente con la storia delle ferrovie italiane e, nella topografia letteraria, assimilabile all'habitat metropolitano descritto da Baudelaire come dimensione psicologica degli amori a prima e ultima vista. È stato il De Lollis ad intravedere nei movimenti dell'ode il mito di Plutone e Proserpina e, per questo tramite, il mito di Orfeo ed Euridice: il rapimento sul carro, «il nero convoglio», la discesa agli inferi, l'immagine della bianca faccia e del bel velo che trascorre dinanzi agli occhi, già divenuta ritratto funerario.

Corrispettiva della stazione si manifesta, in taluni punti chiave dell'opera poetica carducciana, la funzione del treno a vapore. Il treno, ha scritto Sternberger, trasformò in *panorama* il nuovo mondo terrestre⁵³; ma soprattutto consentì allo sguardo del passeggero di volgersi all'esterno, di afferrare immagini, più che di impossessarsi di esse. L'opera carducciana, anche nelle lettere a Lidia, è scandita da 'racconti del treno' e dell'«addio all'immagine», in un articolato diagramma di situazioni. Come si ricorda, il dato intimamente poetico di *Davanti San Guido*⁵⁴ consiste nel carattere fuggevole della visione (contraddetto in sede realistica dall'ampio svolgimento narrativo della poesia), nell'immagine del paesaggio in movimento, dei cipressi che *balzano incontro* al viaggiatore, e quindi nell'esperienza moderna come temporalità del *mai più*. Il treno diventa esso stesso immagine e simbolo conclu-

⁵¹ *Odi barbare*, II, XXIX, in G. CARDUCCI, *Poesie*, cit., pp. 454-458.

⁵² V. RODA, *Stazione*, in *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G.M. Anselmi e G. Ruozzi, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 352-361.

⁵³ Cfr. D. STERNBERGER, *Panorama del XIX secolo*, Bologna, il Mulino, 1985 (cap. III: *Per mare e per terra*), pp. 73-74.

⁵⁴ *Rime nuove*, V, LXXII, in G. CARDUCCI, *Poesie*, cit., pp. 231-237.

sivo dell'ode *Alle fonti del Clitumno*⁵⁵, che si sviluppa come un piccolo poema antiquario fra luoghi e *loci* classici, ed esempio compiuto di monumento dell'Italia unita divenuto tale grazie alla poesia carducciana. Fra Spoleto e Perugia furono installate lapidi a ricordo del passaggio taumaturgico del poeta, a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento. Nel 1910, per il cinquantenario dell'unità, lo scultore Bistolfi realizzò una stele con una epigrafe scritta da Ugo Ojetti⁵⁶. Incessante visitatore di luoghi memoriali il poeta diventa alla fine egli stesso un *lieu de mémoire*. Su questo versante, il caso più evidente e significativo sarà costituito nel 1897 dall'ode saffica *La chiesa di Polenta*, raccolta in *Rime e ritmi*⁵⁷. La riedificazione della chiesa che stava andando in rovina per mancanza di fondi fu infatti resa possibile grazie al Carducci che aveva devoluto a beneficio del monumento i diritti d'autore dell'ode, in una circolarità effettiva fra rappresentazione letteraria e difesa del patrimonio culturale⁵⁸ e, finalmente, fra poesia e azione, come aveva sognato da giovane, sebbene non nei termini eroici di allora, ma appunto in quelli propri e concreti della salvaguardia dei beni culturali e territoriali dell'Italia unita.

Nell'ambito del binomio paesaggio-storia, dal particolare versante della unitarietà della storia della *itala gente*, attestata da taluni luoghi sacri occultati dal tempo, risulta innegabile la centralità della poesia *Alle fonti del Clitumno*. Nel 1879 il filologo classico Wilamowitz, coetaneo e oppositore di Nietzsche, traduceva l'ode, insieme con altre due, *Nella piazza di San Petronio* e *Dinanzi alle terme di Caracalla*, in giocosa

⁵⁵ *Odi barbare*, I, VI, ivi, pp. 364-374.

⁵⁶ Cfr. L. GENTILI, *Spoleto 1910: Ojetti, Bistolfi e la stele al Carducci alle Fonti del Clitumno*, in «Spolegium», 39, 1998, pp. 101-106.

⁵⁷ Cfr. M. VEGLIA, *Introduzione* a G. CARDUCCI, *Rime e ritmi*, Roma, Carocci, 2011; e sulla *Chiesa di Polenta* cfr. F. 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 tenuto a Bologna nel 2007, a cura di E. Pasquini e V. Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 225-254.

⁵⁸ La chiesa sarebbe poi stata nuovamente salvata dall'intervento di Benedetto Croce, nel 1921 ministro della Pubblica Istruzione. Cfr. in proposito il *Carteggio Croce-Ricci*, a cura di C. Bertoni, Napoli - Bologna, il Mulino, 2009, pp. 473-475.

competizione con il suocero Theodor Mommsen, il quale da Firenze gli aveva inviato le *Nuove poesie* e le *Odi barbare* appena pubblicate⁵⁹. Nel 1885 avrebbe illustrato quelle strofe in una conferenza a Berlino dove era sottolineato il valore del nesso organico instaurato da Carducci fra luogo, topografia letteraria e progetto ideologico nazionale. Notava con acume la singolarità dell'allocuzione diretta al *genius loci*: «l'ode non solo si presenta composta presso la fonte del Clitumno, ma si rivolge anche ad essa». Wilamowitz individuava le fonti classiche – Virgilio, Plinio, Properzio⁶⁰ – e moderne, innanzi tutto il Gibbon, «il grande narratore della caduta e del tramonto dell'impero romano», il quale nell'organizzare il racconto inserisce la marcia di Alarico su Roma, lo fa fermare sul Clitumno, gli fa macellare il sacro bestiame, rappresentando con evidenza teatrale il contrasto fra l'antica grandezza di Roma e la barbarie.

Inoltre descriveva con dovizia di particolari il sito e i dintorni, il lungo viaggio in treno che aveva intrapreso per giungervi, quasi a verificare con la puntualità del viaggiatore tedesco la *Stimmung* emanante dal paesaggio ed espressa nella poesia. In seguito, nel 1925 a Firenze avrebbe ripreso quella poesia, in un discorso sull'Italia preromana, prontamente tradotto in italiano da Gaetano De Sanctis col titolo di *Storia italica*⁶¹.

Vale la pena subito ripetere, qui, che quella messa in atto dal Carducci è una semiosi poetica complessa, non riducibile alla ricezione sincronica della mitologia nazionale, ma disponibile ad ulteriori livelli possibili di lettura, perché

⁵⁹Cfr. G. UGOLINI, *Wilamowitz e Carducci*, in U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Alle fonti del Clitumno*, a cura di G. Ugolini, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2011, pp. 5-12.

⁶⁰Di questi precedenti discuteva Carducci in una lettera a Lidia da Spoleto, del 12 giugno 1876, proponendosi di andare a visitare la sorgente, escludendo di potervi trovare ispirazione: «Io non ho più il potere di evocare né meno un misero topo. E pure questi luoghi sono così belli e così pieni dell'Italia antica. Qui si capisce qualche cosa dell'Italia anche pre-romana» (LEN, X, pp. 175-176).

⁶¹Nella «Rivista di Filologia e di Istruzione classica», 56 (1926), pp. 1-18; cfr. G. UGOLINI, *Wilamowitz e Carducci*, cit., p. 12, nota 12.

sufficientemente libera, sganciata da un realismo stretto o da esatti significati ideologici, e invece segretamente tesa all'altro. E accade che uno dei vertici della poesia carducciana più didascalica possa ancora oggi tenere in allarme il lettore, interrogarlo, ad esempio, con l'immagine della selva raddoppiata in fondo allo specchio d'acqua: *Tutto ora tace. Nel sereno gorgo / la tenue miro saliente vena: / trema, e d'un lieve pullular lo specchio / segna de l'acque. / Ride sepolta a l'imo una foresta / breve, e rameggia immobile*⁶². Può darsi che avesse ragione il Mommsen quando scriveva al genero che i metri barbari del poeta italiano facevano sorridere, pur apprezzandone il valore polemico contro quella che in Italia in quel momento era detta «lirica»⁶³. Ma si tratta appunto della facciata dell'edificio, la prima ad essere attaccata dal tempo. Per quanto concerne il metro barbaro, quassù esemplificato, sarebbe semplice concordare con l'antica intuizione di Domenico Gnoli originata dalla discussione col poeta, circa l'approdo paradossale dell'esperimento barbaro verso *un metro senza metro* (e Carducci molti anni dopo avrebbe definito forma senza forma l'ultima poesia leopardiana)⁶⁴. Il massimo della *contrainte* – ostentata e divenuta ideologia poetica – risultava in una totale disinibita libertà di verso, ma, in questa trafilata di grande artigianato metrico-retorico, come punto d'arrivo ulteriore, meta-tropo. Fra inarcature e inversioni il centro della lirica sua tra le più impostate nel senso sacerdotale rinvia ad un doppio fondo, ad una dimora nascosta.

Proprio nel decennio delle *Barbare*, delle *Nuove* e delle *Terze*, si precisava dunque e si svolgeva, nei modi stratificati che qui si tenta di distinguere, il rapporto fra paesaggio e storia, e fra rovina e temporalità. Nel 1878, in una lettera a Lidia da Roma, Carducci chiariva il significato sentimentale del suo rapporto con la città di monumenti e rovine:

⁶²*Alle fonti del Clitumno*, 77-82, G. CARDUCCI, *Poesie*, cit., p. 369.

⁶³Lettera a Wilamowitz del 22 ottobre 1879; cfr. G. UGOLINI, *Wilamowitz e Carducci*, cit., pp. 5-6.

⁶⁴*Dello svolgimento dell'ode in Italia* [1902], in OEN, XVI, p. 441.

Del resto, amica mia, io sto benissimo in Roma. Sotto questo cielo turchino, respiro più largo. Fra questi monumenti e queste rovine mi par di essere a casa mia. Qui veramente mi sento italiano. Come sono cretini questi impiegatucci che non capiscono Roma! Roma è la patria dell'anima, non come intendeva Byron, ma come intendo io; è la patria dell'anima mia di Enotrio Romano. *Mi par certo di esser vissuto qui in altri tempi, e riconosco i luoghi ove pensai or sono duemila anni*⁶⁵.

Non è inutile segnalare l'empatia qui stabilita con il passato remoto e l'agnizione del luogo (*riconosco i luoghi*), che passa preventivamente attraverso i *loci* della letteratura latina frequentata ed amata, Orazio innanzi tutto. Si tratta di una curvatura originaria dello spirito carducciano, che predispone le forme del suo peculiare storicismo, ma non si realizza totalmente in esso. È giustamente famosa la bellissima lettera *Ad un amico* (in effetti all'amico Chiarini), del 1881⁶⁶, dove assistiamo all'incanto dei *pensieri espressi dal luogo*, auscultati dal poeta fatosi egli stesso paesaggio: «Spira da i pori de le glebe un cantico» scriverà nel *Canto di marzo*⁶⁷. Nella campagna di S. Quirico in quel di Lucca, una sera d'agosto senza luna, in una sequenza di interrogative, di *se* e di *forse*, la domanda poetica, di impianto leopardiano, concerne il tempo storico che determina e modifica le plaghe terrestri sullo sfondo del tempo grande dell'universo:

La sera, senza luna, è meravigliosamente quieta, i grilli cantano in terra, le stelle scintillano in cielo: non altro suono, non altro lume. Se Castruccio non avesse preso le febbri nell'oppugnatione di Pistoia: o meglio, o meglio se egli non avesse gitato opera e tempo con quell'avventuriere brigante di Cesare bavarese, o meglio ancora se egli avesse giocato di tutto contro Firenze nel 1326, che sarebbe ora questa solitaria tacita collina? che sarebbe Lucca e Firenze? che sarebbe l'Italia?

⁶⁵ Lettera del febbraio 1878, in LEN, XI, p. 247. Nostro il corsivo.

⁶⁶ G. CARDUCCI, *Prose*, cit., pp. 835-836.

⁶⁷ *Odi barbare*, II, XL, in ID., *Poesie*, cit., pp. 477-478.

Perché senza dubbio lo affermarsi di una forte e militar signoria improntata del genio di Castruccio nel mezzo della penisola sul principio del secolo decimoquarto, avrebbe dato altri avviamenti e altre sorti alla storia d'Italia.

Certo, lo svolgimento democratico del Comune di Firenze avrebbe mancato alla storia del mondo; ma chi sa a che sarebbe riuscita la democrazia toscana regolata a unità da una signoria paesana e ghibellina? Forse il rinascimento non avrebbe fiorito così libero così fecondo, così giocondo, ma né anche forse le compagnie di ventura avrebbero fatto strazio del paese, del sentimento e del costume repubblicano.

La larva dell'impero sarebbesi ella dileguata, anzi che divenire fantasma pauroso e vampiro estenuante?

E la Chiesa?

Intanto i grilli seguitano a cantare sotto le stelle brillanti nella notte cupa azzurra a pena si disegnano immobili le masse degli olivi; il colle è nella grande oscurità: là giù in fondo luccica la città etrusco-ligure, che fu cara a Matilde e patria di Castruccio; la pia, la forte, la industrie, la credente città del Burlamacchi e del Diodati.

E tutto questo, dinanzi alla via lattea, che distende nel cielo le sue liste piene di mondi, è assai meno che innanzi al mio pensiero questi grilli cantanti.

È una *rêverie* che immette nel clima della prosa autobiografica di questi anni e della poesia depurata dalle citazioni e dalle mostrine dell'impegno di poeta vate. La storia, al pari della mitologia, è divenuta rimembranza e la pronuncia delle *Terze odi barbare*, inaugurate dal *Sole d'inverno*⁶⁸, sarà insieme omogenea e diversa. E si può capire, lontano da ogni forzatura, che a questo Carducci abbia potuto pensare Nietzsche nel 1888, come tramite affine per divulgare il proprio pensiero in Italia⁶⁹. «Ciò che fu torna, e tornerà nei secoli», recitava il *Canto di marzo* del 1884. Come si vede, la partita tra poesia e

⁶⁸ Su cui si veda anche ivi, *Nota introduttiva alle Odi barbare*, p. 342.

⁶⁹ Cfr. G. CORDIBELLA, *Carducci e la cultura tedesca*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, cit., pp. 355-383, alle pp. 360-361.

storia rimane fino all'ultimo aperta e problematica. È certo curioso che nel saggio del 1903 Croce leggesse una prosa carducciana del 1889 come dichiarazione di poetica tale da comprovare la formula di «poeta della storia»⁷⁰. E invece ormai si trattava di enunciato diverso e lontano da quel contenzioso, e semmai aderente alla antropologia della morte, al sentimento della «maggioranza silenziosa» dei non più vivi, che investiva nel profondo anche lui, Croce.

La poesia, – scriveva Carducci sulla «Nuova antologia» – per quanto fino a un certo segno legittime e ogni giorno più invadenti appaiono le esigenze del presente, la grande poesia aspira pur sempre al passato e dal passato procede. I morti sono senza possibilità di novero maggior moltitudine che i vivi; e gli spazi del tempo occupati dal trionfo della morte, senza possibil paragone, più immensi e tranquilli che non il breve momento agitato dal fenomeno della vita. ond'è che le fantasie dei poeti possono in quelli liberare al volo tutta la loro energia, e le mille sembianze immobili, comparando, ricomporre e scaldare, con l'eterna simpatia umana, nell'epopea, nel dramma, nella maggior lirica; mentre le sembianze del presente sempre fuggevoli e in continua alterazione non lasciano alla facoltà artistica fermarsi sino alla trasformazione ideale. Non si dice che anche del presente non possa darsi poesia, si dice che i cuori dei popoli sono per quell'altra. Forse anche perché i popoli, non potendo credere in solido alla morte totale, amano vedersi rinnovare nell'arte del canto e del verso, rispondente ad altro stato e condizione di spiriti che non è l'attuale, le vite degli antichissimi tempi in atteggiamenti grandiosi ma per una ereditaria coscienza pur sempre umani. Fin che Omero Sofocle e Virgilio nella età pagana e Dante e Shakespeare nella cristiana rimangono i grandi poeti delle genti; quando nella travagliosa civiltà nostra, a rappresentare di essa le idee più speciali e proprie, il Goethe e lo Shelley chiedono al medioevo e all'antichità, più assai che i simboli, le forme;

⁷⁰ Cfr. *supra*, p. 17.

non può, credo, esser recata in dubbio la superiorità, in poesia, della rappresentazione del passato⁷¹.

III.

LA TEMPORALITÀ DELL'IMMAGINE (LIDIA, INFINE)

È una pagina straordinaria, quella appena citata, che mette in campo l'opposizione tra passato e presente come opposizione di *sembianze immobili* e *sembianze fuggevoli*, con l'importante sottolineatura che l'antichità offre all'arte assai più che simboli, ma forme. In questo circolo di pensieri e di immagini, configurato dalla carducciana *poesia del passato*, nella dialettica con la *poetica della storia*, si può entrare da tutte le parti, dalla prosa e dalla poesia, dalla filologia che nutre la poesia e di poesia si nutre (*Jaufré Rudel*)⁷² e dalla critica, dalla erudizione e dal magistero pertinace, dalla biblioteca e dalla biografia: ogni volta si viene ricondotti al centro di un'opera che brucia lentamente, al fuoco delle interpretazioni successive. Nel consegnarla al lettore, in una configurazione arbitraria ma tale da restituire l'idea della molteplicità del testo di partenza, bisognerà indicare proprio nelle pagine della poesia i margini d'ombra, le zone di resistenza più attraenti. *Sperimentalismo*, *eclettismo*, *rapsodismo* sono i concetti con i quali la critica ha tentato di circoscrivere la sostanziale inafferrabilità di un gesto poetico sempre riconoscibile ma realizzato in procedure discontinue, scandite da *blancs*, da differimenti, riprese, ripiegamenti. Di *rapsodismo atemporale* disse appunto il Baldacci, indicando il tratto distintivo nella non-progressione dell'esperienza poetica e nella permanenza in circolo dei movimenti più diversi. In più, come aggravante, nel senso di prova ulteriore della sua classicità di antimoderno, non ci sarebbe in lui «nessun residuo psicologico». Ora, se si tiene conto del discorso fin qui condotto sul rapporto tra storia e

⁷¹ *La poesia del passato*, in «Nuova antologia», 16 febbraio 1889, poi in OEN, XI, pp. 350-352.

⁷² Cfr. G. CARDUCCI, *Poesie*, cit., pp. 524-531 e pp. 779-800.

passato, fra memoria e ricordo, così come si svolge sullo sfondo dell'antico, certi fatti eminentemente strutturali, modi di funzionamento del testo, si rivelano, in quanto ricorrenti, organici ad una vera archeologia poetica. Carducci recupera assai spesso immagini antecedenti che ha appena elaborate e, per dir così, salvate in memoria, sviluppa motivi o *macchie* abbozzate anni prima. La sua è una poesia che scatta in seconda battuta; a quel punto, come scriveva De Robertis, «aggredisce l'ispirazione». Il processo coinvolge, dal 1872, l'epistolario, dal momento che nelle lettere a Lidia c'è l'attestazione cospicua di impostazioni di poesie poi lasciate a sedimentare, poi riprese e finalmente dispiegate. Peraltro, anche in poesie scritte ed elaborate senza fratture cronologiche, è stata rilevata la transizione non sempre risolta fra *tempo narrato*, imperfetto e perfetto, e *tempo commentato*, il presente, tanto che un lettore notoriamente avverso a scartafacci e varianti poté immaginare un piccolo romanzo filologico sulla elaborazione dell'ode per la morte di Elisabetta d'Austria *Alle Valchirie*, interrotta da «alcuni istanti» di carattere ideologico: quegli istanti misuravano due distici «ahi quanto fato grava su l'alta tua casa crollante, / su la tua bianca testa quanto dolore, Absburgo! / pace, o veglianti ne la caligin di Mantova e Arad / ombre, ed o scarmigliati fantasimi di donne!»⁷³, estranei alla sontuosa trenodia del compianto. Quei distici – ipotizzava Croce per assurdo –, se la poesia provenisse non da edizioni curate dall'autore, ma da una tradizione manoscritta, potrebbero essere attribuiti ad uno zelante interpolatore, oppure ad una glossa in margine attratta per errore nel testo⁷⁴. Naturalmente, noi sappiamo che la duplicità di tempo narrato e tempo commentato è implicita nel genere di poesia della storia come poesia contemporanea che Carducci seppe inventare. Si è inoltre dato conto, nelle note alle singole raccolte, di poesie la cui stesura occupa decenni, da *Davanti San Guido* all'*Intermezzo*, un testo satirico che convoglia in sé tutti i re-

⁷³ *Rime e ritmi*, xxvii, 5-8, ivi, pp. 633-634.

⁷⁴ B. CROCE, *Properzio*, in *Poesia antica e moderna. Interpretazioni*, cit., pp. 94-96.

gistri poetici, nel dialogismo instaurato tra il *cuore* pagano e il *cor* o *core* romantico-cristiano⁷⁵.

Qui si fa riferimento, però, ad una temporalità frantumata di livello più profondo, che emerge o trapela in superficie in modo sparso ma costante. È stata già considerata, da questo punto di vista, la rilevanza dell'ode *Alla stazione*, con l'affioramento del mito di Euridice. Carducci, lo abbiamo visto, ha convissuto a lungo e intensamente con le carte del Poliziano, delle *Stanze* e dell'*Orfeo*⁷⁶, per potersi riferire ad esse in modo implicito e affatto disinibito nell'uso e nelle variazioni di figure e tessere testuali. L'asse delle allusioni è comunque rappresentato dal tragitto che da Poliziano arretra ad Ovidio. Saccenti ha registrato l'interesse della ripetizione epistolare della sequenza, poiché di questo si tratta, dell'immagine che viene «involata», la fuga irreparabile della «visione», la finestrina del vagone che inquadra la bella testa, sequenza che si registra anche dopo la realizzazione dell'ode nel 1876, come «fantasma grottesco che mi perseguiterà presto». A percorrere l'epistolario del biennio 1873-1874 si direbbe che quella scena alla stazione di Bologna si sia ripetuta, sempre negli stessi termini, più volte, anche ravvicinate. Del resto, le lettere sono scandite dallo «sparir tuo» nel treno, oppure al contrario da preghiere: «Non negarmi il favore di trovarti alla stazione di Milano»⁷⁷. Quando si torni alla poesia, tra la lettura realistica e la stilizzazione classica e in fondo omologante della figura femminile – Lidia o Dafne o Lalage sarebbero intercambiabili funzioni della poesia –, Carducci in verità predispone un'altra via a doppio senso, quella dell'agnizione di una *forma*⁷⁸, del resto sottesa ad ogni relazione d'amore, e

⁷⁵ Cfr. G. CARDUCCI, *Poesie*, cit., p. 49, e E. GIAMMATTEI, *Malattia e morte del cuore. Da Leopardi a Carducci e oltre*, in *Capitoli per una storia del cuore*, a cura di F. Bruni, Palermo, Sellerio, 1986.

⁷⁶ Oltre le edizioni, già citate, cfr. F. BAUSI, *Come lavorava Carducci. Le postille autografe all'edizione Nannucci delle «Stanze» del Poliziano*, in *Carducci filologo e la filologia su Carducci*, cit., pp. 9-32.

⁷⁷ LEN, X, p. 61.

⁷⁸ «Quando una forma verso me su l'onde, / disegnata nel lume de la luna, / vidi, e per gli occhi le ridean le stelle»: *Notte di Maggio*, in *Rime nuove*, V, LXXIII, 28-30, in G. CARDUCCI, *Poesie*, cit., p. 239.

dell'*immagine che ritorna*. Per un poeta così intriso, anzi, come egli stesso confessa a Lidia, nel 1877, contagiato di letteratura, «viziato fino all'ultima punta dei capelli», il mito non è un termine *ad quem*, dove ripulire e trans-figurare la materia contemporanea, ma innesca un perpetuo viaggio *a quo*. Le connotazioni topiche della donna amata, il pallido viso velato, la bella fronte, ci informano che il rapporto storia-paesaggio ha il corrispettivo sistematico, nella dimensione individuale, nel collegamento fra memoria e volto, e conducono nelle zone del mito. Nel 1875 Carducci squaderna in una lettera all'amata una scena che mette il lettore in contatto con una mitografia personale, con il *tempus* che abita i suoi inferi. Vale la pena farne cenno:

Figurati che la sera dell'8 al caffè dei Cacciatori vidi a un altro tavolo distante una signora pallida che da lontano somigliava molto a te, ed era vestita come una volta te, con certo mantellino di velluto ad alamari; e, com'io la fissai, ella calò subito un velo color cioccolatte, proprio come una volta lo portavi tu, e affrettò di andarsene. Di lontano io non son sicuro del riconoscer la gente, e quella sera non avevo occhialino: le corsi dietro: infilarono in un *fiacre*, e via. [...] Il cuore e la fantasia combattevano tutt'e due a chi più mi crucciava. Io non so qual sia peggio in me a certi momenti, se il fanciullo o il diavolo [...] E al di sopra di queste procelle sta la mia ragione che serena e fredda le contempla, come la luna in una notte di ottobre il mare agitato⁷⁹.

La scena va restituita alla sua luce notturna, quella soffusa dei lumi a gas, in esatta corrispondenza con l'illuminazione generale di queste lettere, scritte sempre nelle ultime ore del giorno e talora, secondo la testimonianza dell'epistolografo clandestino, a lume di candela. È una lettera lunga, scritta in una nevososa giornata bolognese, dall'innegabile interesse, non già ai fini della trama sentimentale o del particolare realistico, ma di un modo peculiare di immaginare il reale, «il giorno

⁷⁹ Lettera del gennaio 1875, in LEN, IX, p. 293.

vero che fa al di fuori»⁸⁰. La forza del poeta civile, la volontà di rimanere sano, l'allergia per la psicologia, non esentano dalla considerazione di fantasie dell'interiorità artisticamente produttive, per altro verso collegate al fondo storico della cultura europea ottocentesca, che proprio in quegli anni rielaborava e l'idea di mito e l'idea di storia⁸¹. In chiusura Carducci convocava la poesia di Leopardi più giusta per una lettera di fantasmi, di scambi e raddoppiamenti di immagini, di donne che esistono e non esistono: «*Viva mirarti ormai / nulla speme m'avanza*». La medesima iconografia femminile del viso nascosto – o che mostra di nascondersi – sarà prelevata ancora dalla canzone *Alla sua Donna* – la canzone che Carducci leggerà con grande finezza come «ultima lettera»⁸² – per l'ode *In una chiesa gotica*, precisandola nel movimento antichissimo della ninfa Flora, come di «colei che si volge all'indietro»:

È Lidia, e volgesi: lente nel volgersi
le chiome lucide mi si disegnano,
e amore e il pallido viso fuggevoli
tra il nero velo arridono⁸³.

L'anno dopo, in un'altra lettera, dialogava e dichiarava di «fare all'amore» con l'immagine fotografica dell'amata, del tutto sostitutiva, in meglio, di quella reale, invece infida e traditrice⁸⁴. Quando Lidia morirà, nel febbraio 1881, il cerchio si chiude e l'immagine del bel volto velato di nero potrà co-

⁸⁰ Ivi, p. 294.

⁸¹ Esempio in tal senso il carteggio fra Nietzsche e il suo maestro J. Burckhardt: F. NIETZSCHE, J. BURCKHARDT, *Carteggio 1874-1889*, a cura di M. Montinari, Milano, SE, 2003. E risale a quegli anni della transizione fra positivismo e le correnti dello spiritualismo e del rinato idealismo la discussione, in Italia, fra Pasquale Villari e il giovane Croce, che risulterà in B. CROCE, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* [1893], poi in *Primi saggi*, Bari, Laterza, 1918; cfr. ora l'ediz. a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 2017.

⁸² In *Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi*, v. tomo I, p. 544. Cfr. E. GIAMMATTEI, «*Imago*». *Il sogno-oggetto e il testo-sogno nell'opera di Leopardi*, in *La lingua laica*, cit., pp. 61-62.

⁸³ *Odi barbare*, I, IX, 17-20.

⁸⁴ LEN, X, pp. 99-101.

stituirsi come un momento originario e continuamente tornare in altri volti in altri amori, perenne «commemorazione dell'archetipo»⁸⁵. In questo processo, la forma caratterizzante è dunque l'immagine, ontologicamente discontinua, nel senso precipuo che il passato si manifesta al soggetto come intermittenza dell'immagine. Pertiene al nucleo delle poesie notturne ed umbratili (da *Notte d'inverno* a *Tedio invernale*, almeno) l'incremento, accanto al «saluto esclamativo», della domanda lirica, quella che cioè inizia il suo cammino là dove finisce quello della interrogativa retorica; è la domanda senza risposta, che apre un silenzio nel testo, lo apre nel verso di un *altro* tempo: «Che fanno giù ne le lor tombe i morti?»⁸⁶. Il falso problema concernente la modernità della poesia del Carducci ha spesso portato l'accento sulle ragioni del significant e del suono che sarebbero state trascurate. Al contrario, dai musicologi e storici della musica più agguerriti provengono oggi conclusioni differenti, le quali anzi mettono il poeta al centro della evoluzione moderna della lirica da camera, in un intreccio fra testo e musica molto illuminante. In una lettera al musicista Martucci il quale chiedeva il permesso di metter in musica la poesia *Réverie*, su suggerimento della Regina, il poeta confermava, da parte sua, «l'intendimento di conseguire un certo effetto estetico specialmente, se non soltanto, per mezzo d'una variata armonica disposizione di sillabe, di suoni, di cadenze». E musicisti come Martucci e come Casella mostravano di preferire, nell'opera poetica carducciana, le poesie 'notturne' e 'invernali', segnate dalla attrazione per il silenzio e l'ombra⁸⁷. Certo, ma la complessità e la resistente suggestione della poesia del Carducci, la sua modernità dopo il moderno, vanno saggiate nel cam-

⁸⁵ Il sintagma è continiano. Lo discute, in un ambito petrarchesco e dunque molto congruente con le considerazioni quassù suggerite per Carducci, E. FENZI, *Note petrarchesche. RVF 16, Moversi il vecchierel*, in *Saggi petrarcheschi*, Fiesole-Firenze, Cadmo, 2003, pp. 17-39, a p. 30.

⁸⁶ *Notte d'inverno*, in *Rime nuove*, II, XII, 14, in G. CARDUCCI, *Poesie*, cit., p. 108.

⁸⁷ A. ROSTAGNO, «Quantunque Ella non ami veder posta in musica la sua poesia...». *Giosue Carducci, la lirica da camera italiana e la posizione di Giuseppe Martucci*, in *Il canto dei poeti*, a cura di S. Frantellizzi, Lugano, Casagrande, 2012, pp. 185-198.

po contiguo, della costruzione e dello statuto dell'immagine, vale a dire sul versante inaugurato da Warburg. È significativo che in una nota al testo *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli*, del 1893, presente nella Biblioteca di casa Carducci, sia sottolineato il riconoscimento da parte dell'intellettuale tedesco, all'edizione delle *Stanze, l'Orfeo e le Rime* e all'esteso apparato critico, in quanto essenziale fondazione del suo lavoro pionieristico⁸⁸. La modalità stessa del riaffiorare delle forme del paganesimo antico dentro il presente, Warburg la accredita agli studi carducciani sullo snodo dell'umanesimo. Si tratta di un referto denso di implicazioni, nel senso che l'opera carducciana guadagna ad essere letta attraverso la prospettiva di Warburg, che si nutriva delle fonti da Carducci studiate ed approntate criticamente, in un ambiente, quello fiorentino, ricco di sollecitazioni europee, che si rivelerà importante anche, ad esempio, per un italiano anglicizzato come Praz. Lungo la linea di integrazione fra testo e immagine – è di Carducci l'accostamento, ad esempio, fra Poliziano e Callot⁸⁹ – forse si può intendere meglio l'approdo costituito da un vertice simbolistico, niente affatto casuale, come *Sole d'inverno*. Nella nota introduttiva alle *Lettere* ne abbiamo indicato l'incunabolo in una lettera a Lidia di molti anni prima, omogenea per la situazione descritta e per individuati gruppi di parole⁹⁰. Vi sono inoltre tracce intertestuali nell'opera in versi, in un reticolo a maglie larghe dove si distingue *Visione*. Qui i colori smorzati, la scialbatura limbale, rappresentano i territori dell'anima che accoglie il miraggio della prima età, ma ormai senza ricordi (e quindi senza dolore): *Senza memorie, senza dolore, / pur come un'isola verde, lontana / entro una pallida serenità*⁹¹. Il motivo

⁸⁸ Cfr. A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, raccolti da G. Bing, Firenze, La Nuova Italia, 1966, p. 5, nota 1 (ora ID., *Opere*, vol. I, *La rinascita del paganesimo antico ed altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Roma, Arago, 2004), e G. CORDIBELLA, *Una lettera inedita di Aby Warburg a Giosue Carducci*, in «Lettere Italiane», LIX, 2007, n. 4, pp. 574-581.

⁸⁹ F. BAUSI, *Come lavorava Carducci*, cit., p. 27.

⁹⁰ Cfr. G. CARDUCCI, *Prose*, cit., pp. 601-602.

⁹¹ *Rime nuove*, III, LX, 12-14, in G. CARDUCCI, *Poesie*, cit., p. 189.

semantico del *pallore* tornerà in *Ave*⁹², l'ode-compianto per Guido Piva, il figlio di Lidia, morto pochi mesi prima della madre; una utile analogia si può istituire infatti fra il complesso della sequenza *aura vernal-nuvola-soli tepidi-trascorrere-immagine cara*⁹³ e il gruppo di immagini poi svolte nel *Sole d'inverno*. È il medesimo clima rarefatto e scolorato, ormai sganciato da ogni riferimento reale, che però in *Ave* veniva recuperato in cifra, nel titolo e nella dedica. Vertice simbolistico delle *Odi barbare*, poesia nuova e sconcertante, dunque, *Sole d'inverno*. Pure, secondo l'acuta osservazione del Romagnoli, «il patrimonio lessicale del poeta maremmano ritorna pressoché tutto in detta lirica in cui il campo visivo realistico-elegiaco è ritrovabile intatto, trasferito nella globalità metaforica dei ventiquattro versi»⁹⁴. La si legga, allora, in anticipo rispetto ai testi presentati nel loro ordine, ad attestare il senso di un'azione poetica capace di pensarsi in modo differente, perfino saggiando la propria impossibilità, e che quindi, bisogna dedurne, ha sempre saputo selezionare, in ogni suo punto, i propri itinerari al lettore:

Nel solitario verno de l'anima
spunta la dolce imagine,
e tócce frangonsi tosto le nuvole
de la tristezza e sfumano.

Già di cerulea gioia rinnovasi
ogni pensiero: fremere
sentomi d'intima vita gli spiriti:
il gelo inerte fendesi.

Già de' fantasimi dal mobil vertice
spiccian gli affetti memori,
scendon con rivoli freschi di lacrime
giù per l'ombra del tedio.
Scendon con murmuri che a gli antri chiamano

⁹² *Odi barbare*, II, XLIX, ivi, pp. 501-502.

⁹³ Cfr. ivi, p. 472.

⁹⁴ S. ROMAGNOLI, *Il sole carducciano*, in ID., *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, in *Il paesaggio*, cit., p. 510.

echi d'amor superstiti
e con letizia d'acque che a' margini
sonni di fiori svegliano.

Scendono, e in limpido fiume dilagano,
ove le rive e gli alberi
e i colli e il tremulo riso de l'aere
specchiasi vasto e placido.

Tu su la nubila cima de l'essere,
tu sali, o dolce imagine;
e sotto il candido raggio devolvere
miri il fiume de l'anima.

La lirica non fu anticipata in rivista, per il suo carattere di svelamento enigmatico, quasi di testo esoterico, tale da dover rimanere, come di fatto rimase per sette anni, occulto. Oggi può essere letta come summa delle immagini che attraversano l'opera carducciana, dai paesaggi di *antri* e di *acque ad alberi e rive ed aere e nuvole*, ma ormai privi di nome e di tempo storico. Ogni cosa vi è divenuta immagine dell'immagine, *fantasima*, sopravvivenza che ritorna⁹⁵, depurata e trasparente, da consegnare ancora di nuovo alla memoria, in una temporalità rovesciata che è quella sua propria, dell'immagine. Il poeta le dà la parola, come superstita *Tu*. E ora è essa a mirare, dall'alto, scorrere il tempo, *distensio animi*, in una vertiginosa «poesia della poesia».

⁹⁵ È chiaro il nostro riferimento al *Nachleben*, l'immagine sopravvivenza, che è al centro della ricerca di Aby Warburg: «Il concetto di *Nachleben* introduce un'idea di temporalità specifica delle immagini che nulla ha a che vedere con il modello temporale dello storicismo positivista, perché anacronizza il presente, il passato e il futuro, ed è intessuta di contrattempi, sbalzi, sopravvivenze, ripetizioni, impurità. È una temporalità intesa come forza in continuo divenire e metamorfosi, che riflette il colpo inferto da Nietzsche alla "storia che vuol essere scienza" con il pensiero della genealogia e dell'eterno ritorno»: A. CAVALLETTI, *Aby Warburg: brevità dell'immagine*, in «aut-aut», 321-322, maggio-agosto 2004, numero monografico *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, pp. 68-83, p. 73; cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, in partic. il cap. *Vortici, ripetizioni, rimozioni e posterità*.

Indice dei nomi

- ALBINI, GIUSEPPE, 33 n., 46 e n., 88 n.
ALFANI, AUGUSTO, 25 n.
ALFIERI, VITTORIO, 30, 81
AMBROSOLI, FRANCESCO, 32 n., 54
ANSELMI, GIAN MARIO, 102 n.
ARETINO, PIETRO, 30 e n., 58
ARIOSTO, LUDOVICO, 58, 59, 60
ARDITO, PIETRO, 35 n., 57 n.
ARSINOETICO, LABINDO (GIOVANNI FANTONI), 43
ASBURGO (D'), CARLOTTA, 91
ASBURGO (D'), MASSIMILIANO, 91
ASCOLI, GRAZIADIO, 78
ASOR ROSA, ALBERTO, 26 n., 38 n.
AUSTRIA (D'), ELISABETTA, 110
- BALDACCI, LUIGI, 24, 34, 36, 41 n., 51, 53 n., 64, 86 e n., 91, 92 n., 93, 109
BALDINI, ANTONIO, 52 n., 72 e n., 73 n.
BARBAROSSA, FEDERICO, 68 n.
BARBÈRA, GASPERO, 25 n., 26, 32 n., 45, 53, 55 e n., 61 e n.
BARBIERI, MICHELE, 94 n.
BARSOTTINI, GEREMIA, 30
BARTHES, ROLAND, 49
BARTOLI, DANIELLO, 61 e n.
BARTOLINI, LOUISA GRACE, 36 n.
BASILE, TANIA, 59 n.
BATTISTINI, ANDREA, 26 n.
BAUDELAIRE, CHARLES, 87, 90, 102
BAUSI, FRANCESCO, 27 n., 103 n., 111 n., 115 n.
BELLI, GIUSEPPE GIOACHINO, 93
BELLINI, BERNARDO, 29 n.
BEMBO, PIETRO, 60
- BENJAMIN, WALTER, 24 n., 35 n., 85 e n.
BÉRANGER (DE), PIERRE-JEAN, 39 n., 87, 99
BERCHET, GIOVANNI, 30
BERGSON, HENRI, 21
BERNHARDT, SARAH, 64 n.
BERTOLA, AURELIO, 77
BERTONI, CLOTILDE, 103 n.
BING, GERTRUD, 115 n.
BINNI, WALTER, 59 n., 86 n., 89
BIONDI, MARINO, 15 n.,
BISTOLFI, LEONARDO, 103
BLAIR, HUGH, 62 e n.
BOCCACCIO, GIOVANNI, 45
BONGHI, RUGGIERO, 50, 51, 52 e n., 76
BOTTICELLI, SANDRO, 115
BOURGET, PAUL, 33 n.
BRAMBILLA, ALBERTO, 11 n.
BRILLI, UGO, 43 n.
BRIOSCHI, FRANCO, 36 n.
BRECHT, BERTOLT, 94 n.
BRESCIANI, ANTONIO, 57
BROGLIO, EMILIO, 75 n.
BRUNI, FRANCESCO, 111 n.
BRUSCAGLI, RICCARDO, 73 n.
BURCKHARDT, JACOB, 113 n.
BYRON, GEORGE, 63, 71 n., 72, 106
- CAFFI, CLAUDIA, 23 n.
CALDERÓN, PIETRO, 69 n.
CALLOT, JACQUES, 115
CANOSSA (DI), MATILDE, 107
CANFORA, LUCIANO, 41 n.
CANTATORE, LORENZO, 27 n.

- CAPOVILLA, GUIDO, 23, 40 n., 41 n., 74 n.
 CAPUTO, GIUSEPPE, 20 n.
 CARCANO, GIULIO, 75 n.
 CARDUCCI, MICHELE, 87
 CARDUCCI, VALFREDO, 67
 CARPI, UMBERTO, 18 n., 20 n., 24 n., 34 n., 39 n., 40 n., 41 n., 73 n., 74 n.
 CASELLA, ALFREDO, 114
 CASTRACANI, CASTRUCCIO, 106, 107
 CATTANEO, CARLO, 24, 68, 70 e n., 77
 CAVALCANTI, GUIDO, 70 n.
 CAVALLETTI, ANDREA, 117 n.
 CECCHI, EMILIO, 18 e n.
 CECIONI, ADRIANO, 18 n.
 CESERANI, REMO, 37 n.
 CHATEAUBRIAND (DE), FRANÇOIS-RENÉ, 69
 CHIARINI, GIUSEPPE, 14 e n., 15, 24 e n., 26 n., 27, 29 n., 30 n., 32 n., 33 e n., 38 n., 40 n., 48 e n., 54 n., 61 n., 68 n., 86 e n., 87, 92 n., 97, 106
 CIANI, IVANOS, 11 n.,
 CICERONE, MARCO TULLIO, 70, 71 e n.
 COLLINE, GUSTAVO (BENEDETTO CROCE), 87
 COLOMBO, MICHELE, 27 n.
 COLORNI, RENATA, 23 n.
 CONTINI, GIANFRANCO, 76 n., 78, 79 n., 80 n., 82, 91 n.
 CORDIBELLA, GIOVANNA, 32 n., 107 n., 115 n.
 CRESCENZI, LUCA, 23 n.
 CRISPI, FRANCESCO, 10
 CRISTIANI, FERDINANDO, 15
 CROCE, BENEDETTO, 10 e n., 13, 14, 16 e n., 17 n., 18 n., 19 e n., 20, 21, 23, 36 e n., 38 n., 39 n., 45, 50 n., 57, 61 n., 68, 69 n., 74, 75 n., 76 e n., 89 e n., 92, 93, 94 e n., 95, 96 e n., 103 n., 108, 110 e n., 113 n.
 CUDINI, PIERO, 61 n.
 CUOCO, VINCENZO, 62 e n., 68
 CURCI, CARLO MARIA, 73
 D'ANNUNZIO, GABRIELE, 20, 45, 93, 95
 DANIELE, ANTONIO, 56 n.
 DANTE, 22, 33, 42, 44, 77, 87, 108
 DAZZI, PIETRO, 30 e n., 58
 DE AMICIS, EDMONDO, 77
 DE LOLLIS, CESARE, 91 n., 97 e n., 102
 DE MEIS, ANGELO CAMILLO, 39 n., 43 n., 64 e n., 66 n.
 DE ROBERTIS, GIUSEPPE, 14 e n., 36 n., 37 n., 49 e n., 98, 99 n., 110
 DE SANCTIS, FRANCESCO, 17, 26, 30, 31, 33 n., 54, 57 e n., 58, 62, 64, 76 e n., 81 e n., 82
 DE SANCTIS, GAETANO, 104
 DE SETA, CESARE, 26 n.
 DE ZERBI, ROCCO, 38
 DEL LUNGO, ISIDORO, 30 n., 35 n.
 DEL SECOLO, FLORIANO, 13 n., 41 n.
 DEVOTO, GIACOMO, 76 e n.
 DIDEROT, DENIS, 69
 DIDI-HUBERMAN, GEORGES, 117 n.
 DIONISOTTI, CARLO, 59 e n., 60 e n., 89, 96 e n.
 DUMAS, ALEXANDRE (FIGLIO), 64 n.
 ESPAGNE, MICHEL, 55 n.
 FALDELLA, GIOVANNI, 77, 78, 79 n.
 FANFANI, PIETRO, 74
 FANTONI, GIOVANNI, 96
 FASOLI, GINA, 52 n.
 FATTORI, GIOVANNI, 97
 FENZI, ENRICO, 114 n.
 FERA, VINCENZO, 59 n.
 FERRARI, PAOLO, 47
 FIORENTINO, FRANCESCO, 34, 39 n.
 FLORA, FRANCESCO, 36 n.
 FRANCE, PETER, 62 n.
 FOLENA, GIANFRANCO, 23, 56 n., 62 e n., 70
 FONTENELLE (DE), BERNARD, 70
 FORTUNATO, GIUSTINO, 41 n.
 FOSCOLO, UGO, 30, 39, 42, 71 n., 72, 81, 88
 FOURNIER-FINOCCHIARO, LAURA, 11 n., 17 n.,
 FRATELLIZZI, SABINE, 114 n.
 FUBINI, MARIO, 37 e n.
 FUMAROLI, MARC, 62 n.
 GALASSO, GIUSEPPE, 10 n., 113 n.
 GALILEI, GALILEO, 61

- GARGANI, GIUSEPPE TORQUATO, 67 n.
 GARGIOLLI, CARLO, 71 n.
 GARIBALDI, GIUSEPPE, 18 n., 43
 GARIN, EUGENIO, 9, 10, 11, 17 n.
 GENTILI, LAMBERTO, 103 n.
 GHELARDI, MAURIZIO, 115 n.
 GHERARDINI, GIOVANNI, 78
 GIAMMATTEI, EMMA, 10 n., 13 n., 16 n., 52 n., 62 n., 69 n., 70 n., 111 n., 113 n.
 GIANNONE, PIETRO, 56
 GIBBON, EDWARD, 104
 GIBELLINI, PIETRO, 93 e n.
 GIOBERTI, VINCENZO, 28, 29, 32, 53 e n., 71 n., 72, 73 e n., 76
 GIOLITTI, GIOVANNI, 10
 GIORDANI, PIETRO, 28, 29 e n., 31, 32, 33 e n., 38 n., 71 n., 72
 GIUSTI, GIUSEPPE, 39
 GNOLI, DOMENICO, 105
 GNOLI, TOMMASO, 22 n.
 GOETHE, WOLFGANG, 63, 101, 108
 GUERRAZZI, FRANCESCO DOMENICO, 38 n., 65 e n., 71 n., 72
 GUERZONI, GIUSEPPE, 35 n.
 GUICCIARDINI, FRANCESCO, 71 n., 72
 HARTOG, FRANÇOIS, 17 n.
 HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, 53, 58
 HEINE, CHRISTIAN JOHANN HEINRICH, 21, 37 n., 39 n., 87
 HÖLDERLIN, JOHANN CHRISTIAN FRIEDRICH, 32 e n., 87, 89
 HUGO, VICTOR, 87
 HUME, DAVID, 62
 IMBRIANI, GIORGIO, 43
 IMBRIANI, VITTORIO, 64, 80 e n.
 INNAMORATI, GIULIANO, 53 n.
 JAUSS, HANS ROBERT, 85 n.
 JEANROY, ALFRED, 20, 21
 KERMODE, FRANK, 19 n.
 KLOPSTOCK, FRIEDRICH GOTTLIEB, 21, 87
 LAMARTINE (DE), ALPHONSE, 69
 LAVAGETTO, ANDREINA, 55 n.
 LEOPARDI, GIACOMO, 27, 29, 31, 32, 36, 37 n., 42, 57 e n., 63, 70, 71 n., 72, 87, 95, 113 e n.
 LIMENTANI, LUDOVICO, 9 e n., 10
 LIPPARINI, GIUSEPPE, 15
 LONDERO, BRUNO, 57 n.
 LUCIANI, PAOLA, 62 n.
 LUMBROSO, ALBERTO, 14
 MACHIAVELLI, NICCOLÒ, 58, 59, 60
 MACPHERSON, JAMES, 62
 MALLARMÉ, STÉPHANE, 59 n., 89, 94 n.
 MAMIANI, TERENCE, 54
 MANET, ÉDOUARD, 91, 92
 MANN, THOMAS, 22, 23 n.
 MANZONI, ALESSANDRO, 28, 47 e n., 57, 75 n., 79, 80 e n., 82, 87
 MARCHESI, CONCETTO, 39 n., 41 n.
 MARQUARD, ODO, 93 n.
 MARTELLI, DIEGO, 18 n.
 MARTELLI, MARIO, 53 n.
 MARTINI, FERDINANDO, 40 n., 46, 47, 50, 51
 MARTUCCI, GIUSEPPE, 114 e n.
 MARX, KARL, 41
 MAZZINI, GIUSEPPE, 94
 MAZZONI, GUIDO, 15
 MENGALDO, PIER VINCENZO, 25 e n., 39 n., 44 n., 75 n.
 MENGHINI, MARIO, 14, 27 n.
 METASTASIO, PIETRO, 29, 30
 MICHELET, JEAN, 17 e n., 53, 59 n.
 MOLÈRE, 39 n.
 MOMMSEN, THEODOR, 104, 105
 MONTI, VINCENZO, 29, 30
 MONTINARI, MAZZINO, 113 n.
 MUSCETTA, CARLO, 81 n.
 NAPOLEONE, 100
 NENCIONI, ENRICO, 23, 27, 29, 39, 50, 77 n., 86, 87
 NENCIONI, GIOVANNI, 75 n.
 NIETZSCHE, FRIEDRICH, 103, 107, 113 n., 117 n.
 NISARD, CHARLES, 33 n.
 NISARD, DÉSIRÉ, 24 n., 33 e n., 53, 62
 NORA, PIERRE, 97 n.
 NOVALIS, 89
 OJETTI, UGO, 103

- OMERO, 54, 87, 88, 108
 OMODEO, ADOLFO, 31 e n., 37 n., 54, 56 n.
 ORAZIO, 39, 87, 106
 OVIDIO, 111
- PACCAGNINI, ERMANN0, 28 n.
 PANZACCHI, ENRICO, 38 n., 50, 51 e n., 52 n., 72, 100
 PANZINI, ALFREDO, 14
 PAPINI, GIANNI A., 76 n.
 PAPINI, GIOVANNI, 18, 44
 PARINI, GIUSEPPE, 42, 46
 PARIS, GASTON, 21 e n.
 PASCOLI, GIOVANNI, 12 n., 14, 18, 51 n., 86 e n., 92 n., 97
 PASQUINI, EMILIO, 29 n., 52 n., 103 n.
 PAVARINI, STEFANO, 12 n., 22 n.
 PELLICO, SILVIO, 30
 PELOSINI, NARCISO, 63 n., 86
 PETRARCA, FRANCESCO, 30, 33, 42, 45, 87
 PICA, VITTORIO, 60 n.
 PICCIOLA, GIUSEPPE, 15
 PIVA, GUIDO, 116
 PLINIO IL GIOVANE, 104
 POE, EDGAR ALLAN, 64 n., 87
 POLIZIANO, ANGELO, 26, 33, 53, 88, 111, 115
 POMPEO MAGNO, GNEO, 100
 PRATI, GIOVANNI, 51, 57
 PRAZ, MARIO, 115
 PROPERZIO, 104
 PRUDENZIO, 28
 PUCCINI, DARIO, 81 n.
 PUOTI, BASILIO, 31
- QUINET, EDGAR, 53, 59 e n., 68 e n.
- RABELAIS, FRANÇOIS, 39 n.
 RAIMONDI, EZIO, 26 n., 86 n.
 RANALLI, FERDINANDO, 33
 RANCIÈRE, JACQUES, 94 n.
 RASCAGLIA, MARIA, 20 n.
 REY, JEAN-MICHEL, 59 n.
 RICCIARDI, RICCARDO, 16 e n.
 RICCOBONO, MARIA GABRIELLA, 80 n.
 RIMBAUD, ARTHUR, 91
 RISO ALIMENA, GABRIELLA, 81 n.
 RODA, VITTORIO, 52 n., 102 n., 103 n.
 ROMAGNOLI, SERGIO, 26 n., 116 e n.
- RONCAGLIA, AURELIO, 32 n.
 ROSA, SALVATOR, 53
 ROSTAGNO, ANTONIO, 114 n.
 ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, 79
 ROVANI, GIUSEPPE, 47
 ROVERSI MONACO, FABIO, 20 n.
 RUOZZI, GINO, 27 n., 102 n.
 RUSSO, LUIGI, 31 n., 53 n., 63
- SACCENTI, MARIO, 21 n., 44, 52 n., 89 e n., 96 n., 111
 SAFFO, 39
 SALVINI, MARINA, 93 n.
 SAINTE-BEUVE, CHARLES AUGUSTIN, 34, 59 n., 69, 87
 SALLUSTIO, 70, 71 n.
 SANTOLI, VITTORIO, 91 n.
 SANTORO, MARIO, 53 n.
 SCHLEGEL, KARL WILHELM FRIEDRICH, 32 e n., 35, 54, 55, 56, 57, 69 n.
 SCLAVO, FRANCESCO, 101
 SEGANTINI, GIOVANNI, 18
 SEGRE, CESARE, 23 n.
 SERAO, MATILDE, 49
 SERIANNI, LUCA, 23, 67 e n., 73 n.
 SERRA, RENATO, 11 e n., 12, 13, 18, 41 e n., 61 e n.
 SHAKESPEARE, WILLIAM, 108
 SHELLEY, PERCY BYSSHE, 108
 SIGNORINI, TELEMACO, 18 e n.
 SOAVE, FRANCESCO, 62
 SOFOCLE, 108
 SOMMARUGA, ANGELO, 45, 46, 47 e n., 49 e n.
 SORBELLI, ALBANO, 33 n., 88 n.
 SPADOLINI, GIOVANNI, 50 n.
 SPAGGIARI, WILLIAM, 27 n.
 SPAVENTA, BERTRANDO, 20 n., 34
 SPITZER, LEO, 23 e n., 24
 STECCHETTI, LORENZO (OLINDO GUERRINI), 87, 100 e n.
 STERNBERGER, DOLE, 102 e n.
 SWINBURNE, ALGERNON CHARLES, 87
- TACITO, 70, 71 n.
 TAINÉ, HIPPOLYTE, 53
 TASSO, TORQUATO, 57 n.
 TAVONI, MARIA GIOIA, 52 n.
 TEZA, EMILIO, 32 n., 63, 65, 78 e n.
 THOUAR, PIETRO, 26, 27

- THOVEZ, ENRICO, 16 e n.
 TIBULLO, 38
 TIEDEMANN, ROLF, 85 n.
 TIMPANARO, SEBASTIANO, 29 n., 33 e n.
 TISSONI, ROBERTO, 21 n., 27 n., 29 n., 33 n., 88 e n.
 TOMASIN, LORENZO, 23 e n., 24 n.
 TOMMASEO, NICCOLÒ, 27 e n., 28 e n., 29 n., 30, 71 n.
 TONELLI, LIVIA, 23 n.
 TRABAUDI FOSCARINI, FOSCARINA, 37 n., 98, 99 n.
 TREVES, EMILIO, 32 n.
 TRIFONE, PIETRO, 73 n.
- UGOLINI, FILIPPO, 53 e n., 74
 UGOLINI, GHERARDO, 104 n., 105 n.
- VALGIMIGLI, MANARA, 13 e n.
 VEGLIA, MARCO, 103 n.
 VELA, CLAUDIO, 60 n.
 VICO, GIAMBATTISTA, 17, 58, 62
 VIGO, FRANCESCO, 35 n., 40 n., 45, 48 n.
 VILLEMMAIN, ABEL-FRANÇOIS, 53
 VILLARI, PASQUALE, 50 n., 64, 113 n.
 VILLARI, SUSANNA, 59 n.
 VIRGILIO, 15, 17 n., 53, 104, 108
 VITALE, MAURIZIO, 67 n.
 VOLTAIRE, 29 n., 69
 VOSSLER, KARL, 21, 22 e n., 23
- WARBURG, ABY MORITZ, 115 e n., 117 n.
 WHITMAN, WALT, 87
 WILAMOWITZ (VON), ULRICH, 103, 104 e n., 105 n.
 WERNER, MICHAEL, 55 n.
 WITTE, BERND, 55 n.
- ZENATTI, ALBINO, 14
 ZENDRINI, BERNARDINO, 35 n.
 ZONCADA, ANTONIO, 55 e n.
 ZUMBINI, BONAVENTURA, 80 n.

Finito di stampare a Napoli nell'ottobre 2019
per conto della Imago s.a.s. presso la Vulcanica Print Srl, Torre del Greco.