Quaderni carducciani

n. 1 (2024)

Quaderni carducciani

Rivista accademica ad accesso aperto, i *Quaderni carducciani* rappresentano uno strumento di interesse per la comunità studentesca, per il corpo docente e per i ricercatori che si occupano di Giosue Carducci. Intitolati al poeta e alla sua attività di studioso e di professore, i *Quaderni carducciani* hanno l'obiettivo di promuovere la discussione e la critica attorno alle carte dell'autore e ai suoi libri, nonché quello di riflettere sulla fortuna di Carducci nel panorama culturale italiano e internazionale.

Direttori

Francesca Florimbii (Università di Bologna, Italia); Marco Veglia (Università di Bologna, Italia)

Comitato di direzione

Francesco Bausi (Università di Firenze, Italia); Carlo Caruso (Università di Siena, Italia); Giovanna Cordibella (Universität Bern, Svizzera); Laura Fournier-Finocchiaro (Université Grenoble Alpes, Francia)

Direttori emeriti

Alfredo Cottignoli (Commissione per i Testi di Lingua, Italia); Gianni A. Papini (Commissione per i Testi di Lingua, Italia); Vittorio Roda (Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Italia); William Spaggiari (Accademia Ambrosiana, Italia); Paola Vecchi (Commissione per i Testi di Lingua, Italia)

Comitato scientifico

Giovanni Biancardi (Università degli Studi di Milano, Italia); Alberto Brambilla (Elci – Équipe littérature et culture italiennes, Université Sorbonne, Francia); Angelo Colombo (Université de Franche-Comté, Francia); Pantaleo Palmieri (Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci, Italia); Matteo Pedroni (Università di Losanna, Svizzera); Edoardo Ripari (Università di Macerata, Italia); Matteo Rossini (Biblioteca Casa Carducci, Italia); Simonetta Santucci (Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci, Italia); Chiara Tognarelli (Università di Pisa, Italia); Emilio Torchio (Università di Padova, Italia)

Responsabile di Redazione

Valentina Zimarino (Università di Bologna, Italia)

Redazione

Dante Antonelli (Università di Bologna, Italia); Chiara Cotignoli (Università di Bologna, Italia); Camilla Raponi (Università di Bologna, Italia); Francesca Speranza (Università di Pisa, Italia); Roberta Tranquilli (Università di Bologna, Italia); Giacomo Ventura (Università di Bologna, Italia)

Tutti gli articoli pubblicati sono sottoposti a procedura di "revisione tra pari" mediante procedimento cosiddetto "a doppio cieco" (*double blind peer review*).
I contributi pubblicati della rivista sono © degli autori. La rivista è rilasciata sotto una licenza Creative Commons Attribuzione.

Dipartimento di Filologia classica e italianistica (FICLIT), Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, via Zamboni 32, 40126 – Bologna (Italia).
Con la collaborazione di: Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci e Casa Carducci.

ISSN: 3035-1936

DOI: https://doi.org/10.6092/issn.3035-1936/v1-n1-2024

Quaderni carducciani

n. 1 (2024)

Dipartimento di Filologia classica e Italianistica (FICLIT)
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Sommario

Editoriale

MARCO VEGLIA
Una scuola che continua I

Studi

VITTORIO RODA
Riflessioni sul Carducci 'ferroviario' 1

MARCO VEGLIA
Carducci al Pontelungo 13

WILLIAM SPAGGIARI
Note su Carducci e i classici latini (Virgilio, Orazio, Tacito) 29

ALFREDO COTTIGNOLI
*Carducci lettore dell'*Ortis 43

FEDERICO CASARI
Ma c'era veramente bisogno della recensio *d'autore?*
Una riflessione su alcune pagine di Come lavorava Carducci 61

CHIARA TOGNARELLI
Un'esperienza di studio: le Nuove poesie *di Carducci* 77

Alberto BRAMBILLA
Tra collezionismo e ricerca. Appunti su un'indagine in corso 97

SIMONETTA SANTUCCI
Casa Carducci: la casa-biblioteca-archivio e la casa museo 111

LAURA COLOSI, BEATRICE MARIA ROSSO, MARCO SEGHIZZI
Nel laboratorio di una lezione: Carducci e il viaggio di Ulisse 125

ALICE CONSIGLI, CHIARA COTIGNOLI, CAMILLA RAPONI
Sulle Odi *di Parini: Carducci e gli appunti per le lezioni* 139

Editoriale

Quaderni carducciani n. 1 (2024)
ISSN: 3035-1936
DOI: https://doi.org/10.6092/issn.3035-1936/20329

MARCO VEGLIA

Una scuola che continua

Era il 4 dicembre 1856 quando il giovane Carducci, da San Miniato al Tedesco, dove si trovava per il suo primo incarico di magistero, scriveva all'amico Felice Tribolati per dolersi della nuova situazione (miei i corsivi):

> Ora ti dirò che in questa città io son rovinato: questa, senza metafora, per me è come un sepolcro, o almeno come una prigione: in cui bisognerà ch'io per forza mi fiacchi, e moia di consunzione spirituale. Mancan biblioteche: manca campo agli esercizii letterarii: la lezione ch'io debbo fare, bisogna che la limiti all'intelligenza di ragazzi di quattordici anni: *manca l'anima e la vita che vicendevolmente si comunica dove è una società giovenile ben pensante, ben leggente, ben istudiante*: com'io avevo in Pisa, come in Firenze. [*LEN*, vol. I, p. 190]

La cultura, non solo in conformità a un antico *topos* della tradizione occidentale, è sempre stata per Carducci una conversazione, un confronto, un dibattito che nasce dalla dialettica dei pensieri, dal cimento delle idee in attrito o in accordo reciproco. Insomma, la cultura è una forma d'amicizia (come, ai tempi di San Miniato e oltre, si sarebbe fatto chiaro dal sodalizio del Carducci con gli altri suoi «amici pedanti»). E quando, ma non solo quando, «manca l'anima e la vita che si comunica» entro gli spazi di sociabilità, che Leopardi aveva designato come «società strette», ecco allora che la civiltà della conversazione tende a cercare uno spazio editoriale, nel quale si proietta e si invera, un *social network*, noi oggi diremmo, che assume le forme e le fattezze di una rivista (del resto, le epoche di edificazione della cultura "aperta" furono non casualmente quelle di inesausto fervore nella fondazione di giornali e di riviste).

Durante il fascismo, quando fu soppressa la libertà di associazione, il banchiere Raffaelle Mattioli riuniva in casa sua, in Via Bigli, gli amici più cari e, insieme con loro, fondava riviste.

Mi pare pertanto da sottrarre al caso che la presente rivista, con questo specifico titolo, sorta in idea, molti anni fa, nell'aperta e franca conversazione del sottoscritto con Francesco Benozzo, ai tempi in cui, studenti novelli dell'Alma Mater, seguivamo in Aula Forti le lezioni di Clemente Mazzotta, sia nata ora grazie alla collaborazione, alla competenza e alla dedizione della migliore allieva del compianto Maestro di Filologia

✉ marco.veglia@unibo.it, Università di Bologna, Italia

Copyright©2024 Marco Veglia
This work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

italiana dell'Università di Bologna: Francesca Florimbii. Condividere con Francesca la responsabilità di questa rivista è un po' anche, se mi è consentito, come riavvolgere il filo della memoria e della riconoscenza nei confronti dei nostri Maestri (penso in particolare, a Raffaele Spongano, Ezio Raimondi ed Emilio Pasquini). E che la rivista sia dopo tutto uno spazio di conversazione e di sociabilità, è forse additato dal fatto che essa è pure espressione del Comitato scientifico dell'Edizione Nazionale carducciana, coordinato con dottrina e garbo dall'amico Francesco Bausi e arricchito dalle voci di tanti prestigiosi colleghi e amici, che ne fanno un luogo – nella Casa stessa che fu del poeta – «ben pensante, ben leggente, ben istudiante».

Le colleghe e i colleghi che ci affiancano in questo percorso, cui va *in limine* la sincera gratitudine mia e di Francesca, hanno così condiviso il progetto di una rivista che non dia conto del solo Carducci, ma ne riscopra e documenti il «mondo», come avrebbe detto Roberto Longhi, le letture, l'impegno intellettuale e politico, gli allievi, la fortuna italiana ed europea, naturalmente gli amici.

Studi

Quaderni carducciani n. 1 (2024)
ISSN: 3035-1936
DOI: https://doi.org/10.6092/issn.3035-1936/20314

VITTORIO RODA

Riflessioni sul Carducci 'ferroviario'

ABSTRACT

Giosue Carducci non manifesta, nella sua immensa produzione in poesia ed in prosa, un particolare interesse per le conquiste della tecnica moderna. Unica eccezione il treno, la più appariscente e inquietante delle conquiste accennate e come tale quella che più popola di sé la letteratura europea del diciannovesimo secolo. I treni carducciani, occorre subito precisare, non rimandano a un'unica tipologia. Nel giovanile inno *A Satana* prevale un trattamento della locomotiva di tipo ideologico, che ne fa, come in non pochi scrittori ottocenteschi, il simbolo della modernità e del progresso. Altra cosa quel che si incontra in alcune liriche meno datate, dove la nota dominante non è di tipo ideologico ma esistenziale, legata com'è non all'utilità o meno del nuovo mezzo di trasporto, o ad altri problemi di natura pratica e socio-economica, ma all'autobiografia dell'artista, alla sua inquieta e problematica esistenza. Memorabile, su questo fronte, un testo come *Alla stazione in una mattina d'autunno,* dove il treno che allontana Lidia da Carducci sembra spezzare irreparabilmente tanto il vissuto del poeta quanto quello della donna che gli è cara.

PAROLE CHIAVE: Carducci, treno, stazione, progresso, autoriflessione.

In his vast body of poetry and prose, Giosue Carducci does not show particular interest in the achievements of modern technology. The only exception is the train, the most noticeable and unsettling of the achievements mentioned, and as such the one most present in 19th century European poetry. It is essential to clarify that, for Carducci, trains do not refer to a single typology. In his early work, *Hymn to Satan,* the locomotive is treated as a form of ideology, which makes it the symbol of modernity and progress, as in many authors in the 1800s. However, an entirely different approach is found in several of his later lyric poems, where the dominant view is not ideological but existential, linked not to the utility of the new means of transportation, or to other problems of a practical or socio-economic nature, but rather to the artist's autobiography and to his troubled and problematic existence. Memorable on this front is a work like *At the Station on an Autumn Morning*, in which the departing train separating Lydia from Carducci appears to irreparably shatter the poet's past experiences as much as those of the woman dear to him.

KEYWORDS: Carducci, train, station, progress, self-reflection.

✉ vittorio.roda@unibo.it, Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Italia

Copyright©2024 Vittorio Roda
This work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Ringrazio la signorina Raponi d'avere organizzato, in collaborazione con altri studenti dell'Università di Bologna, l'incontro carducciano di cui oggi sono in cantiere gli Atti; la ringrazio d'avermi invitato a partecipare; la ringrazio infine d'aver offerto agli oratori la possibilità d'affrontare un argomento a loro scelta, cosa che ha consentito a ciascuno di muoversi, nel discutere di Carducci, con assoluta libertà. Per il mio intervento ho puntato sul tema che sapete, quello indicato nel titolo. Perché questa scelta? Le ragioni sono almeno tre: perché ho sempre provato interesse per la letteratura ferroviaria; perché questo interesse mi ha portato a occuparmi del tema ferroviario in alcuni scrittori italiani, soprattutto Pascoli, ma anche Carducci e d'Annunzio[1]; e infine perché nel 2019 si è tenuto a Perugia un convegno intitolato *Treni letterari*, e nel 2020 sono usciti gli Atti del convegno in questione, cosa che rende l'argomento di particolare attualità. Non molto si è scritto, nel nostro paese, sulla letteratura ferroviaria, a differenza di quel che è accaduto in altre nazioni europee. Si può dire che un'autentica attenzione a tale letteratura sia nata da noi soltanto nel 1993, grazie a un libro di Remo Ceserani intitolato *Treni di carta*. Si tratta d'un'opera fondamentale, dove lo sguardo dell'autore si rivolge non solo alla letteratura italiana ma anche a quella di diversi paesi europei, e degli stessi Stati Uniti. Il secondo volume, quello datato 2020, non esce dai confini di casa nostra: si tratta di venti saggi, redatti da altrettanti studiosi, sul treno nella letteratura italiana. E naturalmente, tanto nel primo quanto nel secondo volume si parla anche di Carducci[2].

Carducci, si sa, è poco interessato alla cosiddetta rivoluzione industriale, e ai suoi contraccolpi sull'esistenza dei singoli e delle masse. Poco o pochissimo trovate nel suo immenso *corpus* letterario che parli al lettore della scienza e della tecnologia del suo tempo. In questo egli non differisce dalla maggior parte degli scrittori italiani del secondo Ottocento. Successivamente le cose cambieranno; cambieranno, cosa che può sorprendere, anche grazie a un allievo di Carducci, Giovanni Pascoli, che

[1] Per Pascoli si vedano V. RODA, *Treni pascoliani*, in *Sequenze novecentesche per Antonio De Lorenzi*, Modena, Mucchi, 1996, pp. 7-46; ID., *La folgore mansuefatta. Pascoli e la rivoluzione industriale*, Bologna, CLUEB, 1998, pp. 31-60 e 93-129; ID., *Pascoli e la civiltà delle macchine*, in *Pascoli e la cultura del Novecento*, a cura di A. Battistini, G. M. Gori e C. Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 347-362. Per d'Annunzio si veda ID., *Ferrovie e stazioni adriatiche in Gabriele d'Annunzio*, «Adriatico/Jadran. Rivista di cultura tra le due sponde», 1-2/2010, pp. 215-225. Quanto a Carducci, il presente scritto ha parecchi debiti con ID., *"Va l'empio mostro": note su un tema carducciano*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, a cura di E. Pasquini e V. Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 417-435 (poi in ID., *Da Carducci alla Grande Guerra. Studi di letteratura italiana*, Bologna, Pàtron, 2019, pp. 41-55). Il motivo ferroviario è centrale altresì in ID., *Arrivi e partenze nel Carducci epistolare* (ancora in *Da Carducci alla Grande Guerra*, cit., pp. 57-70).

[2] Ecco gli estremi bibliografici dei due volumi: R. CESERANI, *Treni di carta*, Genova, Marietti, 1993; *Treni letterari*, a cura di G. Capecchi e M. Pistelli, Torino, Lindau, 2020. Sul lavoro di Ceserani si tenne, poco dopo la sua apparizione, un dibattito a più voci presso l'Università di Udine. A tale dibattito, gli Atti del quale videro la luce sulla rivista «Belfagor», l'estensore di queste righe partecipò attivamente. Si veda in proposito V. RODA, *Ricordo di Remo Ceserani*, in *Un «osservatore e testimone attento». L'opera di Remo Ceserani nel suo tempo*, a cura di S. Lazzarin e P. Pellini, Modena, Mucchi, 2018, pp. 511-524.

elaborerà una sua particolarissima filosofia della tecnica. Ma in Carducci le cose stanno diversamente: disinteresse, silenzio, è questo che s'incontra nel nostro scrittore. Con una sola eccezione: il disinteresse carducciano viene meno di fronte al più impressionante prodotto della tecnica moderna, il treno. Nella produzione poetica di Carducci figurano alcuni treni: e va detto fin da ora che quei treni li si incontra in alcune delle sue liriche più significative. Di che liriche si tratta? Dell'inno *A Satana*, di *Alla stazione in una mattina d'autunno*, di *Davanti San Guido*, di *Traversando la Maremma toscana*. Mettere meccanicamente in fila questi titoli può peraltro risultare fuorviante. All'universo ferroviario il poeta non si avvicina con un'ottica unica. Non applica insomma ai suoi treni e alle sue stazioni un trattamento comune, che li appiattisca su un solo modello. Fra l'inno *A Satana*, primo dei testi che c'interessano, e le liriche successive si registra uno scarto sensibilissimo, una discontinuità che impone di parlare di due letture diverse dei medesimi oggetti. Sembrano, l'inno citato e i testi posteriori, rimandare a due aree storico-culturali divaricate nel tempo, il tipico Ottocento del *Satana* essendo altra cosa dalla novità che s'intravede, per esempio, nella barbara *Alla stazione in una mattina di autunno*. C'è chi ha parlato, per tale composizione, di pre-Novecento. È un giudizio che mi sento, sia pure con qualche cautela, di sottoscrivere.

Semplificando al massimo, si può dire che gli scrittori europei del primo e del medio Ottocento si attestino, nel discorrere del treno, su due posizioni antitetiche, la critica e il consenso. Quella a cui si assiste, annota Ceserani, è una «scelta fra entusiasmo e opposizione»[3]; ed è lo stesso Ceserani a precisare che l'opposizione s'annida soprattutto negli ambienti romantici e soprattutto protoromanici, da Arnim a Wordsworth, da Musset a Théophile Gautier, mentre il consenso muove dagli ambienti democratici e progressisti, che vedono nel treno un alleato nella loro lotta per il miglioramento dell'umanità. Fa parte d'una precisa battaglia ideologica l'apprezzamento del treno che s'incontra, ad esempio, nei sansimoniani francesi, fautori d'una poesia celebrativa dell'industria, e in Italia in un intellettuale come Carlo Cattaneo. Il più antico treno carducciano è quello che irrompe sulla scena nelle ultime strofe dell'inno *A Satana* (1863). Su quel treno, e in generale sull'inno che lo ospita, si sono scritti fiumi d'inchiostro. Io non intendo aggiungere nulla di nuovo, anche perché si tratta d'un testo notissimo; quel che mi preme è una cosa sola, evidenziare il colorito ideologico di quel treno, l'esaltazione del quale fa tutt'uno con l'esaltazione del progresso, dell'avanzamento dell'uomo verso nuovi orizzonti. Scrive epigraficamente il Pascoli, in una pagina preparatoria d'una sua lezione, che nel *Satana* Carducci «volle rappresentare la forza del progresso col vapore». È un rilievo esattissimo[4]. Non che del treno siano ignorati, nel *Satana*, i tratti materiali e le concrete prestazioni: «Un bello e orribile / Mostro si sferra»; «Corusco e fumido / Come i vulcani / I monti supera, / Divora i piani»; «Di lido in lido / Come di turbine / Manda il suo grido». Ma quel che non può sfuggire è il trattamento metaforico di quel treno, chiamato a farsi interprete d'un messaggio di tipico sapore

[3] CESERANI, *Treni di carta*, cit., p. 153.
[4] Lo s'incontra in G. PASCOLI, *Per Giosue Carducci. Lezioni disperse*, presentazione e testo a cura di F. Florimbii, Bologna, Pàtron, 2013, p. 90.

illuministico e positivistico. È intriso d'ideologia il primo treno carducciano, non a caso chiamato a chiudere un componimento che è e fu sentito come un vero e proprio manifesto libertario e progressista, affiatato con precisi versanti della cultura e letteratura di quegli anni.

Tre versi che ricordano il *Satana* chiuderanno la barbara *Alle fonti del Clitumno* (1876), con un treno che nella sua corsa sembra prefigurare, lasciandosi alle spalle un lungo passato di decadenza, un futuro fatto di macchine, d'industrie, d'un intenso e proficuo operare: «In faccia a noi fumando / Ed anelando nuove industrie in corsa / Fischia il vapore». Ma occorre subito dire che, eccezion fatta per i tre versi citati, nei treni successivi al *Satana* il lettore assiste a una profonda svolta, a un radicale mutamento di rotta, che trasferendo il trattamento del treno dal dominio dell'ideologico al dominio dell'esistenziale gli conferisce una fisionomia non soltanto diversa, ma anche più moderna. Si prenda un'altra barbara, *Alla stazione in una mattina d'autunno*, stesa fra il '75 e il '76. Nulla d'ideologico in tale testo; nulla che ricordi il *Satana* e col *Satana* certa poesia italiana ed europea che suona esaltazione del treno, o critica dello stesso; al posto di tutto questo, un io poetico che fa dello spazio d'una stazione un luogo dove riflettere su di sé, sulla propria esistenza, dove praticare una dolorosa autoscopia. L'utilità del treno, il suo farsi metafora delle magnifiche sorti dell'umanità? La sua, al contrario, inutilità o peggio? Domande del genere, di tipico sapore ottocentesco, il Carducci di *Alla stazione* le lascia cadere, surrogandole con una lettura dell'universo ferroviario che gli assegna un ruolo tanto inedito quanto precorritore, quello di spazio dell'autoriflessione e dell'autoanalisi.

È un distacco quello che Carducci sceneggia nella stazione di Bologna. È il distacco fra due persone che si amano, Carducci stesso e Lidia, quella Lidia che un treno ritratto come un «mostro», come un «empio mostro», è destinato nel finale a sottrarre brutalmente al poeta. Il distacco fra due amanti, scrive un grande intellettuale come Walter Benjamin, ha una storia lunghissima nella cultura occidentale; l'addio alla stazione fra un uomo e una donna che si amano, precisa il medesimo Benjamin, ha addirittura alle spalle il mito di Orfeo ed Euridice[5]. Ma nella nostra letteratura, crediamo di poter dire, ad alloggiare per la prima volta in una stazione quel genere d'addio è Giosue Carducci. Saranno molti dopo di lui a proporre una situazione di quel tipo. Il tema «della partenza del treno», scrive l'espertissimo Remo Ceserani, «e del saluto fra chi si allontana [...] e chi resta» è «destinato a grande fortuna»[6]. Ebbene, a inaugurare tale fortuna è proprio il nostro poeta, attentissimo nel focalizzare, in un'intollerabile successione, i segni del distacco, della separazione, d'un rapporto che si spezza: si pensi a quel biglietto strappato, a quegli sportelli «sbattuti al chiudere», all'«ultimo / appello» del capotreno, al fischio del treno in partenza, al saluto a distanza di Lidia, al suo scomparire nelle tenebre. Quel treno, esclama pateticamente il Pascoli in un'altra sua pagina pubblicata da Francesca Florimbii, «gli porta via la donna amata!»[7].

[5] W. BENJAMIN, *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986, p. 531.
[6] CESERANI, *Treni di carta*, cit., p. 157.
[7] PASCOLI, *Per Giosue Carducci*, cit., p. 91.

Che quel doloroso rapimento sia il cuore della composizione è fuori discussione. Ma c'è un altro dato che mi preme segnalare, ed è che la fenomenologia della separazione va anche oltre, nel testo in esame, il distacco d'un Orfeo da un'Euridice, di Carducci da Lidia. Si percorrano attentamente quei versi, e si vedrà che alla separazione dei due amanti s'aggiunge un altro genere di separazione, collegato al precedente e destinato anch'esso, nella nostra letteratura, a una fortuna non effimera. Che cosa si legge nella quarta strofe di *Alla stazione*? Si legge quello che segue: «Tu pur pensosa, Lidia, la tessera / al secco taglio dài de la guardia, / e al tempo incalzante i begli anni/ dài, gl'istanti gioiti e i ricordi». È difficile non vedere nel secco taglio della guardia l'equivalente simbolico d'un altro taglio, quello che spezza l'esistenza di Lidia, che la divide fra un prima ed un dopo, consegnando a un passato irrecuperabile i suoi momenti più felici. È difficile non vederlo perché è lo stesso poeta a invitare, disponendo in successione l'uno e l'altro fenomeno, a una lettura non neutrale del primo, promosso a simbolo d'un vissuto vittima d'un'amara discontinuità.

Quando avevo molti anni meno degli attuali mi capitò di scrivere due volumi su un tema che mi è sempre parso di grande interesse, la scomposizione dell'io nella letteratura moderna, il suo allontanarsi, in tale letteratura, dalla tradizionale nozione della persona come alcunché di centripeto ed uno. S'intitolavano *Il soggetto centrifugo* il primo, *Homo duplex* il secondo[8]. Non parlai, in quei due libri, di Carducci, che mi pareva estraneo a questa problematica. Fu un errore. In Carducci, infatti, quel tema non manca, e lo s'incontra anche nella barbara di cui ci stiamo occupando. La Lidia di *Una stazione in una mattina di autunno* è una creatura, l'ho appena detto, che non si separa soltanto dal suo amante ma anche e al tempo stesso da una parte della propria esistenza. E quel che è vero per Lidia è vero anche per Carducci. Le strofe 10, 11 e 12, scritte prima delle precedenti e delle successive, ritraggono un momento esaltante del rapporto fra i due, una luminosa estate in cui la passione di Carducci conobbe i suoi vertici: «O viso dolce di pallor roseo, / o stellanti occhi di pace, o candida / tra' floridi ricci inchinata / pura fronte con atto soave! // Fremea la vita nel tepid'aere, / fremea l'estate quando mi arrisero». Con quello che segue, che ometto per brevità di riportare.

Che operazione effettua, recuperando quei versi, il loro estensore? L'operazione è quella di contrapporre il passato al presente, il tempo della felicità al tempo dell'infelicità, l'amore alla fine dell'amore. A spezzarsi non è soltanto, all'interno della stazione di Bologna, la vita di Lidia; è anche la vita di chi l'accompagna; e quel vivere che si spezza arricchisce il dramma del distacco d'ulteriori e intense note esistenziali. Non è soltanto da Lidia che il poeta si separa; è anche da una parte di sé, dalla parte più felice della propria esistenza, una volta liquidata la quale non resta al poeta che la strada ritratta nel finale, fatta di tetraggine, di smarrimento e finanche di perdita d'identità:

[8] V. RODA, *Il soggetto centrifugo*, Bologna, Pàtron, 1984; ID., *Homo duplex*, Bologna, il Mulino, 1991. Più recente *Il tema del doppio nella letteratura moderna*, a sua cura, Bologna, Bononia University Press, 2008.

> Sotto la pioggia, tra la caligine / torno ora, e ad esse vorrei confondermi; / barcollo com'ebro, e mi tócco, / non anch'io fossi dunque un fantasma. // Oh qual caduta di foglie, gelida, / continua, muta, greve su l'anima! / Io credo che solo, che eterno, / che per tutto nel mondo è novembre. // Meglio a chi 'l senso smarrì de l'essere, / meglio quest'ombra, questa caligine: / io voglio io voglio adagiarmi / in un tedio che duri infinito.

Quello dipinto nei versi che precedono, fra i più belli di Carducci e in odore di Novecento, è l'inizio d'una nuova vita, d'una nuova e dolorosa fase dell'esistenza. E che la nuova vita s'inauguri all'interno d'una stazione è un dato importante, e che occorre sottolineare. Saranno molti, nella letteratura successiva, a proporre quel medesimo tema, la stazione come luogo dove un'esistenza perde la propria unità, la propria continuità, dividendosi fra un prima ed un dopo profondamente dissimili. In Carducci la nuova vita è il frutto d'una dolorosa necessità, d'un obbligo imposto da un destino ostile; in altri le cose si presenteranno diversamente, con una frattura che discende non da un obbligo ma da una scelta; può capitare, in altri termini, che sia l'utente della stazione a coltivare un progetto di mutamento. In entrambi i casi, ad ogni modo, la stazione si presenta come un luogo intriso di risonanze esistenziali, dove una strada si chiude e un'altra se ne apre, scelta o non scelta che sia. Spetta a Carducci, il Carducci di *Alla stazione in una mattina di autunno*, il merito d'aver inaugurato questo *topos*? Crediamo di sì. Sono numerosi – oltre a Carducci e a Pascoli – gli scrittori ottocenteschi esaminati da Matteo M. Pedroni nel suo intervento al convegno del '19: da De Amicis a Ugo Fleres, da Panzacchi a Contessa Lara, da Ragusa Moleti a Marradi[9]. Può darsi che m'inganni; ma prima di Carducci in nessuno m'è capitato d'incontrare, nella cornice d'una stazione o d'un treno, lo spezzarsi d'una vita, il suo imboccare un sentiero alternativo sul filo d'un obbligo o d'un progetto di mutamento.

Nel Novecento il tema descritto conoscerà invece una notevole diffusione. E già nel 1895 un illustre allievo di Carducci, Giovanni Pascoli, non solo lo riproporrà ma ne riprenderà in un medesimo scritto entrambe le varianti. Lo scritto in questione s'intitola *Nelle nozze di Ida*[10]. È giunto il giorno, inutile dire quanto doloroso per Pascoli, del matrimonio della sorella più anziana. C'è un treno che attende Ida alla stazione; non lo si può perdere. «Quei treni», annota con disappunto lo scrittore, «come sono noiosamente puntuali! come, nell'impazienza, fischiano e si scrollano!». Urge dirsi addio; e occorre subito rilevare che quell'addio fa tutt'uno per Pascoli con la registrazione d'una frattura, d'una lacerazione interna, d'un irreversibile cambiamento: «Ida nostra, addio! Qual cambiamento, o Dio della mia fanciullezza [...]. Qual cambiamento!»[11] Non è peraltro, la svolta appena ricordata, l'unica che si registri in quel testo. Chi proceda nella lettura ne incontrerà una seconda, e rileverà come la seconda, anteriore di

[9] M. M. PEDRONI, *«Fin dove l'occhio scerne e oltre». Il treno nella poesia da Carducci a Pascoli*, in *Treni letterari*, cit., pp. 33-61. Ma si veda anche, nel medesimo volume, R. MOSENA, *Di alcune narrazioni ferroviarie del secondo '800. Verga, Tarchetti, Fogazzaro* (pp. 11-31).
[10] G. PASCOLI, *Nelle nozze di Ida*, in ID., *Limpido rivo*, a cura di M. Pascoli, Bologna, Zanichelli, 1920, pp. 36-41.
[11] Ivi, p. 36.

dieci anni, stia alla prima come l'intenzionale sta al coatto, il progettato e desiderato al prodotto d'un'ineludibile necessità. L'anno a cui Pascoli arretra con la memoria è il 1885; la stazione ritratta quella di Bologna, la stessa della barbara carducciana; ebbene in quella stazione, nel cuor della notte, Pascoli e le sue sorelle si preparano a un viaggio destinato a portarli a Massa. Nulla, questa volta, di doloroso; nulla di involontario e di obbligato; il viaggio obbedisce a un progetto elaborato dallo stesso poeta. Si tratta di recarsi in Toscana, e a Massa di rifondare con Ida e Maria la famiglia dello scrittore, distrutta, come si sa, da una sequenza di sventure. Molti fili legano a Carducci lo scenario notturno della stazione bolognese. Non ne ricordo che il principale: «Tra tutto quel nero, quel ferro, quel fumo», tra gli «occhiacci tondi e rossi» dei treni in attesa s'accingono alla partenza tre figure intenzionate a imprimere alla loro vita un mutamento decisivo. Nulla sarà come prima: «A Massa», annota Pascoli, «le piccole Ida e Maria presero nella loro cura la piccola casa. Andavano, pulivano, movevano. Tutto pareva rifiorire e ringiovanire per i loro agili gesti»[12].

Di lì a pochi anni, è il 1904, sarà fra un treno e una stazione che Mattia Pascal concepirà il progetto che sta al centro del terzo romanzo pirandelliano. *Cambio treno*, s'intitola il capitolo settimo. Cambiare treno, cosa che il personaggio effettivamente fa in una stazione di provincia, significa per Mattia cambiare vita, lasciarsi alle spalle un passato intollerabile, imboccare con un altro nome una strada diversa dalla precedente. Sarà sul nuovo treno che Mattia deciderà, calandosi in una diversa e fittizia identità, di chiamarsi Adriano Meis. E converrà aggiungere che una volta fallito, dopo molte spiacevoli esperienze, il proprio progetto d'autorifondazione, Adriano ridiventerà Mattia fra un ponte sul Tevere, la stazione di Roma e il treno che lo allontana dalla capitale[13]. Quando, una ventina d'anni più tardi, Italo Svevo sceglierà anch'egli di portare in scena un progetto di mutamento, di liquidazione del vecchio sé oppresso da una deludente vita familiare, non mancherà di ricorrere nuovamente a una stazione e ad un treno. Il testo di cui parlo è *Corto viaggio sentimentale*, il titolare di quel progetto un maturo padre di famiglia, il signor Aghios. L'*incipit* del racconto mette in scena una stazione che è quella di Milano: è all'interno di essa che, per citare ancora una volta Benjamin, si sviluppa l'antica «commedia dell'addio e dell'arrivederci»[14]. Salvo che quell'addio il protagonista vuole abbreviarlo al massimo, desideroso com'è d'inoltrarsi subito nella nuova vita che ha in mente. Della consorte, che lo ha accompagnato, intende sbarazzarsi al più presto: «Con dolce violenza il signor Aghios si staccò dalla moglie e a passo celere tentò di perdersi nella folla»[15]. È superfluo additare la distanza che separa un inizio del genere dal lacerante congedo della barbara carducciana; ma non è inutile rilevare come la stazione sveviana interpreti ancora una volta un ruolo oramai familiare a chi mi legge, quello, sceneggiato per la prima volta da Carducci, di luogo dove un personaggio si divide dall'esistenza che ha dietro di sé.

[12] Ivi, p. 38.
[13] L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1986, 2 voll., vol. I, pp. 390 e 545-549.
[14] BENJAMIN, *Parigi*, cit., p. 531.
[15] I. SVEVO, *Corto viaggio sentimentale*, in ID., *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di M. Lavagetto e C. Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, p. 501.

Mi si consente un breve *excursus* autobiografico? Quando, per il convegno sui *Treni letterari*, mi fu chiesto d'occuparmi dei *Treni di guerra*, non furono poche le stazioni che mi capitò d'incontrare nella letteratura della Prima e della Seconda guerra mondiale[16]. E quante di esse mi riproposero il *topos* dell'esistenza che si spezza, dividendo l'io di chi parte per la guerra fra un prima ed un dopo distanti e incompatibili, fra la vita vecchia e una vita nuova! «Vita nuova»: in questo sintagma o in locuzioni consimili ci s'imbatte molte volte nella letteratura maturata in quegli anni di ferro. Un esempio? È a una «vita nuova» che punta il Rubè di Giuseppe Antonio Borgese[17]. Dapprima alla stazione, e poi sul treno che lo porta al fronte, egli è convinto che la guerra farà di lui un altro uomo, liberandolo dalla fragilità che ha insidiato la prima parte della sua vita. Altri, da un Baldini a uno Stuparich a un Comisso, avranno di quel nuovo una percezione meno ottimistica: la vita nuova che li attende può, sulla temibile linea del fronte, essere insidiata dalla morte. Ma non è il caso d'inoltrarci su questa strada, che troppo ci allontanerebbe da Carducci. Ritornando al quale, non si può che ribadire la carica esistenziale che connota gli ultimi versi della barbara in esame; né si può evitare di percepirne, con tutte le cautele del caso, certi accenti prenovecenteschi. Della scissione dell'io poetico s'è detto; ma s'aggiunga il suo cadere in una crisi d'identità, in uno stato che assomiglia a uno smarrimento di sé. Vien fatto di pensare, più che ad altri scrittori post-carducciani, a un artista come Pirandello. Si vuole un esempio? *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Il monologo interiore che segue è il prodotto d'una mente, quella del protagonista, che sembra slittare verso l'assenza, il non esserci, il congedo, una volta abbandonato un luogo amatissimo, dal tempo e dalla vita; e che quei fenomeni si producano in un contesto ferroviario è un dato che non ci pare irrilevante:

> In treno, mi parve di correre verso la follia, nella notte. In che mondo ero? [...] No, io non avevo tempo, né mondo, né nulla. [...] No, né mondo, né tempo, né nulla: io ero fuori di tutto, assente da me stesso e dalla vita; e non sapevo più dove fossi né perché ci fossi[18].

Quella che precede è un'analisi di tipo tematico. Non mi allontanerò da tale tipologia nel passare a un altro componimento, anch'esso da catalogare, come fa nel suo ottimo articolo Pedroni, fra i prodotti del Carducci 'ferroviario': *Davanti San Guido*[19]. Devo dare per noti gli antefatti biografici di questo testo; lo stesso dicasi per il tema-chiave, il passaggio in treno per i luoghi dell'infanzia. E a questo punto una cosa è necessario precisare, la lontananza anche di questa lirica dalle velleità ideologiche del *Satana*, e di tanta parte della letteratura ferroviaria dell'Ottocento. È di tipo psicologico-esistenziale il nocciolo di questi versi; e in essi ha una parte significativa quella fenomenologia dell'*homo duplex*, dell'interna divisione dell'io e della storia dell'io di cui mi occupai in anni lontani. Ad aprire il componimento è, come si sa, un dialogo del poeta col sé passato; e poiché il

[16] V. RODA, *Treni di guerra*, in *Treni letterari*, cit., pp. 173-191.
[17] G. A. BORGHESE, *Rubè*, Milano, Mondadori, 1974, p. 23. L'opera vede la luce nel 1921.
[18] L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in ID., *Tutti i romanzi*, cit., vol. II, pp. 702-703.
[19] PEDRONI, *«Fin dove l'occhio scerne e oltre»*, cit., pp. 34-37 e 53-55.

passato è impersonato dai cipressi che gli si affacciano, a un certo punto del suo percorso, davanti agli occhi, ciò che si registra è qualcosa di molto simile a una situazione di doppio: con due interlocutori – il sé infantile e il sé adulto – che si confrontano, si giudicano, espongono le rispettive ragioni. Il sé passato contesta il sé presente, e le sue scelte di vita; a sua volta il sé presente si difende da quelle accuse, rivendicando, sebbene con una palese autoironia, i risultati raggiunti, prestigio, autorevolezza, una immensa cultura.

La nostra letteratura fra Otto e Novecento abbonda di figure di doppio; e del doppio mette in scena non raramente la variante nota come doppio nel tempo, quella stessa che s'intravede nei versi del *San Guido*. Che cosa è il doppio nel tempo? È il confronto, inquietante e spesso polemico, fra l'io presente e l'io passato (meno spesso l'io futuro)[20]. Si pensi al Pascoli di *Giovannino*, lirica appartenente al ciclo del *Ritorno a San Mauro*[21]. Giovannino è il Pascoli bambino; seduto all'ingresso d'un cimitero, egli conversa animatamente col Pascoli adulto. Vorrebbe, dice a Giovanni, entrare in quel luogo, dove alloggiano padre, madre, i fratelli. Ma la cosa non gli è consentita. Né si dimentichi, arretrando nel tempo, il Verga del *Mastro-don Gesualdo*. A Gesualdo, febbricitante e semi-addormentato, capita di assistere in sogno a un'impressionante sfilata. «Dinanzi agli occhi torbidi», si legge, gli passano la moglie, l'amante, il padre, «degli altri ancora». Ebbene, di quella sfilata fa parte anche «un altro se stesso». È un se stesso di molti anni prima. E quel Gesualdo giovane sputa in faccia al Gesualdo vecchio e prossimo a morire delle parole di fuoco: «Bestia! bestia! Che hai fatto? Ben ti stia!». Insomma, tutto, tutto hai sbagliato nella vita[22]. I cipressi del *San Guido* non sono altrettanto severi. Abbandoni, dicono a quel «pover uomo» che si chiama Giosue Carducci, la miseria della sua esistenza attuale; recuperi il suo vivere d'un tempo; corregga la deviazione che ha inoltrato la sua biografia, dopo gli anni dell'infanzia, su sentieri sbagliati.

Ma la risposta non può che essere negativa: si tratta, spiega Carducci ai suoi interlocutori, d'un progetto irrealizzabile, che confligge con la sua età ormai matura e coi suoi molti impegni familiari e professionali: «Ma, cipressetti miei, lasciatem'ire: / Or non è più quel tempo e quell'età». L'addio ai cipressi e la liquidazione del loro invito chiudono la parte più antica del componimento, redatta fra il '74 e il '77. La parte successiva, i versi 77-116, assiste al rapido uscire di scena dei cipressi e all'accompagnarsi alla loro eclissi d'un mutamento di tono. «Tutto ciò che il poeta ci dirà nella parte nuova di *Davanti San Guido*», ha scritto il mio maestro Raffaele Spongano, «è dominato dal pensiero e dal sentimento della morte»[23]. Già l'ultima descrizione di quegli alberi ha in sé un che di malinconico, e perfino di mortuario: «E fuggìano, e pareano un corteo nero / Che brontolando in

[20] Uno splendido esempio di dialogo fra sé presente e sé futuro s'incontra nel racconto di J. L. BORGES, *25 agosto 1983* (in ID., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1985, 2 voll., vol. II, pp. 1121-1126).

[21] A sua volta tale ciclo fa parte dei *Canti di Castelvecchio*.

[22] G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1993, p. 289.

[23] R. SPONGANO, *Antologia della letteratura italiana*, Bologna, Pàtron, 1968-1969, 3 voll., vol. III (*Dall'Ottocento ai nostri giorni*, 1969), p. 639.

fretta in fretta va». Ma l'ingrediente mortuario è poi dilagante in quello che segue, l'apparizione di nonna Lucia, la rimemorazione della fiaba che la nonna soleva raccontare al nipote, e le finali disincantate considerazioni del poeta. Era bella, commenta Carducci, quella fiaba, ed era vera la filosofia che trasmetteva: l'inutilità della ricerca, della fatica, del tentativo di realizzare i propri obiettivi. Proprio questo è stata la sua vita, una ricerca non coronata dal successo, uno sforzo reso inutile dalla scelta d'un percorso inadatto, improduttivo. Né manca, a incorniciare il ricordo di tale percorso, il susseguirsi di segnali mortuari, disseminati negli ultimi versi da un uomo che sembra sentirsi prossimo alla fine. È un'immagine cimiteriale a chiudere le riflessioni del viaggiatore di *Davanti San Guido*:

> Deh come bella, o nonna, e come vera / È la novella ancor! Proprio così. / E quello che cercai mattina e sera / Tanti e tanti anni in vano, è forse qui, // Sotto questi cipressi, ove non spero, / Ove non penso di posarmi più: / Forse, nonna, è nel vostro cimitero / Tra quegli altri cipressi ermo là su.

Non è raro, nella nostra letteratura, che il viaggio in treno sia trattato come metafora del viaggio della vita. È quanto accade, per esempio, nella lirica finale di *Myricae*, *Ultimo sogno*. Ciò che è ritratto in quelle quartine attraverso la metafora «di un treno immobile e in corsa», annota un esperto come Cesare Garboli, è «il lungo viaggio del vivere»[24]. E dopo Pascoli parecchi altri si potrebbero citare. Memorabile la novella pirandelliana *Una giornata*; lo stesso dicasi per un'altra novella, *Direttissimo* di Dino Buzzati. E che dire del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, la lirica forse più nota di Giorgio Caproni? Nel Carducci del *San Guido* quel tema non figura. Non può dirsi, il viaggio sceneggiato in quelle strofe, una metafora del tracciato che si snoda dalla nascita alla morte. Ma se questo è vero, non è meno vero che, senza farsi metafora della vita, il viaggio in questione ospita un'attenta riflessione sulla stessa. L'infanzia, la maturità, la morte percepita come imminente, è sull'esistenza nella sua totalità che s'intrattiene l'inquilino di quel treno, lontano oramai dalle battaglie ideologiche del *Satana*. Quelle battaglie sono da tempo alle spalle; e al loro posto s'accampa un manipolo di ragioni personali, di riflessioni sulla propria esistenza, sul positivo e soprattutto sul negativo d'un percorso biografico del quale sembra esser tracciato, in questi versi, un malinconico consuntivo. Si tratta, crediamo, d'una novità nel quadro della letteratura ferroviaria del nostro Ottocento. Né può sfuggire, rispetto al *Satana* e a molta letteratura ottocentesca, il rovesciamento della prospettiva temporale. Il treno giovanile guardava al futuro; riporta invece al passato quello del *San Guido*, con un mutamento che sarà centrale in Pascoli, dove i fantasmatici treni di *Notte d'inverno*, del *Poeta solitario*, della *Rane* si faranno interpreti d'un' inesausta sete di recupero del sé d'un tempo. Diverrà frequente nel nuovo secolo quel tipo d'orientamento, quell'associarsi del treno alla dimensione del passato, quel trasferirsi del mito del futuro ad altri e più veloci mezzi di locomozione. Ma di tale fenomeno è impossibile parlare in questa sede.

[24] C. GARBOLI, *Al lettore*, in G. PASCOLI, *Poesie famigliari*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 1985, p. XIX.

Impossibile è anche, per ragioni di spazio, parlare adeguatamente del sonetto *Traversando la Maremma toscana* (1885), scopertamente apparentato col testo precedente. Basti dire che manca anche qui quel che era assente nel *San Guido*, il viaggio in treno come metafora del viaggio del vivere; mentre non manca, in forme più succinte, quel riflettere su di sé, sulla propria esistenza, quel percorrerla dall'infanzia alla morte imminente che connotava l'altro componimento, adeguandolo alla cifra d'un dolente consuntivo: «Oh, quel che amai, quel che sognai, fu in vano; / E sempre corsi, e mai non giunsi il fine; / E dimani cadrò. Ma di lontano // Pace dicono al cor le tue colline / Con le nebbie sfumanti e il verde piano / Ridente ne le pioggie mattutine». Bellissimi versi, emblematici di quell'immergere l'universo ferroviario in un bagno di ragioni esistenziali che caratterizza il Carducci della maturità.

È tempo di fare punto; ma prima mi si consenta di spendere qualche parola su altre due liriche, entrambe incentrate sul motivo del poeta 'in viaggio'. È un Carducci che s'allontana da Bologna quello del sonetto *Momento epico*; opposto l'itinerario di *Dipartita*, con un Carducci che rientra nella sua città dopo un esaltante incontro con Lidia[25]. Sono doppi del poeta quegli alberi che, nel secondo componimento, dialogano con un uomo intristito dall'allontanamento dalla sua donna. Che qualche tratto abbiano in comune coi cipressi del *San Guido* è evidente. Non si tratta però di doppi 'nel tempo'. Quel che impietosamente esibiscono al viaggiatore non è il suo passato ma il suo presente, fatto d'un'alternanza di fasi contraddittorie, felici le une, dolorose e finanche mortuarie le altre. Vien fatto di pensare, ancora una volta, a quella fenomenologia dell'*homo duplex* oggetto di mie antiche ricognizioni. È duplice, nel giudizio degli alberi in corsa, l'esistenza di Carducci; e quella duplicità è una duplicità squilibrata, che non concede pari rilevanza alle due parti in contrasto, il tempo del dolore essendo di ben altra durata che il tempo dell'amore e della felicità. Abbandonata Lidia, a dominare la scena è «il tempo nero»; e quel nero non è soltanto sinonimo d'infelicità ma perfino di morte. Un uomo morto, proclamano quei tetri portavoce del poeta, è il viaggiatore riportato dal treno nella sua città; ed è il cimitero la meta che lo aspetta. Che poi, come osserva Pietro Paolo Trompeo, l'accennata duplicità si faccia metafora d'una condizione universale è certamente vero[26]; ma è altrettanto vero che lo *starting point* della parlata degli alberi s'annida nello specifico stato d'animo di quel ritorno, così dolorosamente effigiato nei versi che seguono:

> – O trista compagnia, che cosa vuoi? – / – Noi ti guardiamo perché morto sei. / Noi siam gli spettri de' pensieri tuoi, / Noi siam gli spettri de' pensier di lei. / Ier tra canti d'uccelli e tutti in fiore: / Oh come fugge la vita e l'amore! / Oggi ti accompagnamo al cimitero: / Oh come freddo e lungo è il tempo nero! –

Se il viaggiatore di *Dipartita* si allontana da Lidia, a Lidia si avvicina quello della provvisoria versione di *Momento epico* inviata dal poeta alla sua donna in data 5 agosto 1878. Dalla versione definitiva, si sa, Lidia sarà

[25] Entrambi i testi figurano nella raccolta delle *Rime nuove*.
[26] G. CARDUCCI, *Rime nuove*, a cura di P. P. Trompeo e G. Salinari, Bologna, Zanichelli, 1961, p. 178.

estromessa: cosa che aprendo fra i due testi un notevole divario induce a esaminare il più antico con un'attenzione tutta particolare. Un dato non può sfuggire. Carducci è in viaggio verso Rovigo, la città dove la donna risiede. Ebbene si tratta, se non c'inganniamo, dell'unica volta che il poeta sceglie di mettere in versi il suo avvicinarsi in treno alla donna che ama: «La fenomenologia della preparazione del viaggio, del viaggio stesso e dell'incontro alla stazione non produce risultati poetici», mi è capitato di scrivere altrove[27]. *Itinerarium mentis in Dominum*, questo il titolo della versione provvisoria, fa eccezione. La strofa conclusiva non lascia dubbi in proposito, additando la meta in una «città delle rose» che altro non è che Rovigo, e l'oggetto dell'imminente incontro in un «bel sole» altrettanto facile da decrittare (Lidia): «La città delle rose ecco distende / Le sue braccia turrite, e il mio bel sole / Nel pensoso crepuscolo mi rende». Nella stesura definitiva Lidia scompare, si dilegua la città che la ospita, e all'accensione amorosa subentra l'appassionata evocazione d'un'altra realtà, l'universo dell'epos. È l'approdo a Ferrara, non nominata nell'altro testo, a favorire tale evocazione: «A me ne l'ombre l'epopea distende / Le sue rosse ali, e su 'l mio cuore il sole / De le immortali fantasie raccende». La Lidia «protagonista della prima versione»[28] esce dal quadro senza lasciare alcuna traccia? Forse no: di tale avviso era Raffaele Spongano, convinto d'una sottile sopravvivenza della donna nel tessuto del componimento[29]. Ma non è questo il luogo per approfondire la delicata questione. Quel che è invece opportuno segnalare è altro: e cioè che la storia redazionale di *Momento epico* è particolarmente complessa, e che la più attenta e attendibile ricostruzione della stessa è quella fornita da Emilio Torchio nell'edizione critica delle *Rime nuove* da lui approntata per la Nuova Edizione Nazionale delle opere di Giosue Carducci[30].

[27] RODA, *Arrivi e partenze*, cit., p. 64.
[28] PEDRONI, *«Fin dove l'occhio scerne e oltre»*, cit., p. 55.
[29] SPONGANO, *Antologia*, cit., vol. III, pp. 617-619.
[30] G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. Torchio, Modena, Mucchi, 2016, pp. 292-300.

Quaderni carducciani n. 1 (2024)
ISSN: 3035-1936 DOI: https://doi.org/10.6092/issn.3035-1936/20240

MARCO VEGLIA

Carducci al Pontelungo

ABSTRACT

Il saggio ripercorre, attraverso il caso Dreyfus e le testimonianze che ne lasciarono Giuseppe e Riccardo Bacchelli, un paragrafo della fortuna di Carducci considerato nelle sue risonanze e implicazioni, vuoi durante il tardo Risorgimento bolognese, vuoi durante il periodo fascista (nell'Italia del Diavolo al Pontelungo), vuoi nel secondo dopoguerra, quando ancora il retaggio di Enotrio Romano nutriva e orientava scelte politiche democratiche e liberali. La sezione *Carducciana* dei *Saggi critici* di Riccardo Bacchelli, esaminata per ciò che riguarda la vicenda di Dreyfus e la difesa che ne fece Zola, riesce infine di particolare importanza per intendere di quali fermenti liberali fosse capace il carduccianesimo.

PAROLE CHIAVE: Carducci, allievi, Bacchelli, fortuna, Dreyfus.

The essay retraces, through the Dreyfus case and the testimonies that left Giuseppe and Riccardo Bacchelli, a paragraph of Carducci's fortune considered in its resonances and implications, either during the late Risorgimento, or after the World War II, when the legacy of Enotrio Romano still nurtured and guided democratic and liberal political choices. The section about Carducci of Riccardo Bacchelli's Critical Essays, examined in terms of the Dreyfus affair and the defence that Zola made of it, finally succeeds in understanding what Carducci's influence was capable of.

KEYWORDS: Carducci, students, Bacchelli, fortune, Dreyfus.

I

È noto che la storia del carduccianesimo assume le fattezze di un singolare tratto della nostra vicenda culturale, dacché, dai percorsi della letteratura, essa si riversa più ampiamente in ciò che potremmo definire un fenomeno di costume[1]. Nella tradizione memorialistica dedicata al Carducci i discepoli furono quelli che più spiccarono, per una serie di intuitive e buone ragioni, da ravvisare vuoi nelle loro dirette e personali memorie, vuoi

[1] Per il carduccianesimo, si ricorra a M. BIONDI, *La tradizione della patria*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009-2010, 2 voll., vol. II (*Carduccianesimo e storia d'Italia*, 2010). Ulteriori considerazioni in M. VEGLIA, *Carducci*, in *Lessico critico pascoliano*, a cura di M. Biondi e G. Capecchi, Roma, Carocci, 2023, pp. 75-88.

✉ marco.veglia@unibo.it, Università di Bologna, Italia

Copyright©2024 Marco Veglia
This work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

nei loro affetti, vuoi nell'autorevole naturalezza delle loro testimonianze[2]. Nelle forme di un magistero severo, professato all'Università di Bologna per più di un quarantennio, Carducci seppe porsi in cammino, con franchezza spigliata, non di rado angolosa e graffiante, certo mai artefatta, con i suoi scolari: li educò e li corresse, li accompagnò e li seguì nella loro formazione e nella loro carriera; restò quindi per loro, con una varietà di accenti che è il riverbero della latitudine della sua personalità, un punto di riferimento, se non di conforto e di consolazione[3]. E se condivise con alcuni allievi, che ne serbarono il ricordo, liete ore di convivio e di festosa compagnia, ciò non poté offuscare la reverenza dei giovani per il loro professore, ma la rese anzi più umanamente vera e cordiale, più schietta e sincera nelle sue appiccature (a questa prospettiva sono da ricondurre altresì i ricordi di Bacchelli legati al Carducci allegro e conviviale)[4]. Per i giovani «nati troppo tardi»[5], che avvertivano il distacco dal retaggio politico carducciano ma non dalla sua umanità, dalla sua mazziniana religione del dovere, il poeta apparteneva ormai al passato (come vollero gridare gli studenti che lo contestarono in aula l'11 marzo del 1891)[6]. Pure, essi continuarono a guardare a lui come a una sorgente d'ispirazione, come a un autorevole pungolo alla coscienza e allo scrupolo del lavoro ben pensato e ben fatto. Nutrito di passione e "ideologia", il carduccianesimo fu assai più e meglio della lotta politica cui partecipava (ne offrì una spiegazione Domenico Zanichelli in un suo aureo libretto)[7]: esso fu un modo di intendere e di professare la religione del lavoro nella dimensione sociale e politica della storia, considerata da un punto di osservazione più elevato (ciò che Bacchelli, nel 1967, a commento della enciclica *Populorum progressio*, avrebbe definito un «umanesimo plenario», che «esprime un ideale di cultura che ne amplia il concetto a quello di civiltà»)[8]. Se così non fosse stato, non si sarebbe guardato a Carducci da opposti schieramenti, né egli avrebbe continuato a nutrire le coscienze dei lettori più giovani, che durante il fascismo, come accadde per

[2] VEGLIA, *Carducci*, cit.
[3] ID., *Carducci professore*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, a cura di E. Pasquini e V. Roda, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 465-476.
[4] M. VALGIMIGLI, *Carducci allegro*, Cappelli, Rocca San Casciano, 1968. Su questo Carducci di Valgimigli sono preziose le osservazioni di R. BACCHELLI, *Valgimigli*, in ID., *Confessioni letterarie*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 188-192 (*Tutte le opere di Riccardo Bacchelli*, vol. XVIII).
[5] R. BALZANI, *Nati troppo tardi. Illusioni e frustrazioni dei giovani del post-Risorgimento*, in *Il mondo giovanile in Italia tra Ottocento e Novecento*, a cura di A. Varni, il Mulino, Bologna, 1998, pp. 69-85.
[6] Sulla contestazione degli studenti e il loro *tumultus* nei confronti di Carducci, vedi ancora BALZANI, *Nati troppo tardi*, cit., pp. 69-71. Per il Bacchelli della recensione al volume *Carducci allegro*, il maestro e lo stesso cenacolo carducciano risultavano ormai qualcosa di «sedato e imborghesito» rispetto al «socialismo rivoluzionario» di Manara Valgimigli, che si laureò nel 1898 (l'anno del quale, per i fatti della «schiuma ribalda», discorrerà Bacchelli nella sezione *Carducciana* dei suoi *Saggi critici*, sulla quale tra poco indugeremo).
[7] D. ZANICHELLI, *Le poesie politiche di Giosue Carducci*, in ID., *Studi politici e storici*, Bologna, Zanichelli, 1893, poi, in seconda edizione per le cure di V. Cian, ivi, 1931.
[8] R. BACCHELLI, *Commento all'enciclica «Populorum progressio» (paragrafi 40-42: dal materialismo all'umanesimo)*, in ID., *Confessioni letterarie*, cit., pp. 181-183:181.

esempio a Leonardo Sciascia, dallo studio del poeta appresero e ritennero parole di dignità e di libertà[9].

II

Un significativo paragrafo della fortuna di Carducci è rappresentato da quanto si legge nei *Saggi critici* di Riccardo Bacchelli. Discepolo irrequieto di Giovanni Pascoli, del quale seguì le lezioni di Letteratura italiana all'Università di Bologna nell'anno accademico 1910-1911[10], Riccardo Bacchelli nacque a Bologna il 19 aprile 1891, ovvero a pochi giorni di distanza da quel *tumultus infimus* che si consumò l'11 marzo dello stesso anno[11]. Giosue Carducci, nel ricordo di Bacchelli, fu una presenza familiare. Amico del padre, l'avvocato Giuseppe Bacchelli che fu a lungo presidente della Deputazione Provinciale, e della madre Anna Bumiller, di origine svizzera, che correggeva la dizione tedesca del poeta, tutta toscaneggiante, egli appartenne così all'infanzia di Bacchelli. La madre, ad esempio, «era fra le persone con le quali e dalle quali il Carducci gradiva di leggere e di farsi leggere, per esercizio di lingua e correzione della pronuncia, poesie e testi dei prediletti Goethe e Schiller e Heine e Platen, e Lessing, la massiccia quadratura del quale doveva andargli a genio per molte ragioni»[12]. Il poeta, dal canto suo, stupiva la signora Bacchelli, «che era di fine giudizio poetico e di molte letture, per il sentimento che sapeva dare a quelle storpiate parole, sì ch'ella diceva di non aver mai sentito legger così bene il tedesco»[13]. Carducci si era perciò insediato nell'immaginario domestico di Bacchelli, a partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento.

A giudicare dagli scritti sui quali ci fermeremo, parrebbe di poter datare quell'*imprinting* carducciano al 1898. Da un lato Carducci restava, agli occhi di Riccardo, il Senatore e vate e professore, celebrato o temuto o venerato; dall'altro, egli era una presenza affettuosa, era uno sguardo vivo e

[9] Oltre al ricordato volume di Marino Biondi, rammento in particolare L. SCIASCIA, *La sesta giornata*, in ID., *Fine del carabiniere a cavallo. Saggi letterari (1955-1989),* a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2016, pp. 59-70 (per il suo inquadramento storico-critico, ivi, pp. 220-223). Sciascia, nato nel 1921, ricorda alcuni aspetti essenziali della formazione democratica della sua generazione, cresciuta sotto il fascismo: «Personalmente, alla guerra civile spagnola dobbiamo la rivelazione di un mondo, la rivelazione del mondo (diciamo del mondo umano). E, adolescenti, la rivelazione non ci venne dalla capacità e possibilità di valutare i fatti, la storia. Ché questa capacità ovviamente non avevamo. La prima rivelazione ci venne dal fatto che García Lorca era stato fucilato dai franchisti, che Dos Passos, Hemingway, Chaplin stavano dalla parte della Repubblica. "Torri di Dio! Poeti" dice Rubén Darío. Per noi, allora, il poeta era veramente "torre di Dio": e "quando il popolo si desta Dio si mette alla sua testa", Dio e i poeti. Non che l'Italia, in quegli anni, offrisse "torri di Dio" alla nostra ammirazione: tutt'altro. Ma Dante, Alfieri, Foscolo, *e il Carducci giambico sopratutti, ci bastavano*» (pp. 60-61; mio il corsivo: qui e altrove).

[10] Il fascicolo universitario di Riccardo Bacchelli, dove si conserva il diploma di licenza liceale, si trova all'Archivio Storico dell'Università di Bologna (ASUB), n. 1568.

[11] Per la formazione dello scrittore, M. VEGLIA, *La vita anteriore. Storia famigliare e letteraria di Riccardo Bacchelli (1891-1914)*, Bologna, il Mulino, 2019. Ma si vedano pure gli apparati critici che corredano R. BACCHELLI, *Il diavolo al Pontelungo*, a cura e con una postfazione di M. Veglia, con un dossier di documenti storici e testimonianze, Milano, Mondadori, 2018.

[12] VEGLIA, *La vita anteriore*, cit., p. 195.

[13] R. BACCHELLI, *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1962, pp. 93-94; i *Saggi* uscirono per Arnoldo Mondadori nel 1962 come volume XIX di *Tutte le opere di Riccardo Bacchelli*.

grifagno, una voce vibrante nel salotto di casa o nelle serate a Villa Cipressina, la dimora di campagna dei Bacchelli fuori Porta Saragozza[14]. Dalle pagine dei *Saggi critici*, le due immagini di Carducci, il volto pubblico e quello privato, si offrono via via al lettore con la pregnanza quasi tattile di una viva testimonianza, che è parte dell'album di famiglia dello scrittore bolognese[15]. Due contributi in particolare, ispirati all'*affaire Dreyfus*, potranno fornirci la misura del carduccianesimo di Giuseppe Bacchelli. Nella sezione *Carducciana* dei *Saggi critici*, fermeremo lo sguardo sugli articoli ispirati al caso Dreyfus, memori che a noi «spetta di giudicare storicamente e adeguatamente»[16].

III

Ebbene, l'immagine di Carducci che rimase abbarbicata ai ricordi di Bacchelli, quasi impigliata nella sua retina sullo sfondo delle memorie familiari, era quella di un poeta ritratto nel suo mesto e venerato crepuscolo[17]:

> Del Carducci ormai cadente e tremulo, tormentato, che fu il suo tormento peggiore, dall'infermità che lo inabilitava a scrivere di sua mano, riveggo le mani, e, piuttosto che gli occhi, lo sguardo, rabbuffato e come inselvato, stanco e pur vivido nella ispida e confusa parvenza del volto rugoso e barbuto.

E ancora:

> Pure stanco e fosco, lo sguardo serbava l'antica forza e l'acume di una sua inappagata e inappagabile interrogazione senza risposta, disperata di poterla mai ottenere, intenta e insieme smarrita in un di là dall'interno proprio. Riveggo, pur semispenta, la forza di una malinconia selvaggia, ch'era nel fondo dello sguardo e dell'animo di lui; e poi che ad essa la sua poesia non poté dare la piena, la libera, la vera espressione, forse era, nello sguardo stanco e crucciato, melanconia aggiunta a melanconia, dell'artista a quella dell'uomo. E m'avveggo,

[14] La villa, come del resto la famiglia Bacchelli, s'incuneano nel *Mulino del Po*: ID., *Il mulino del Po*, introduzione di M. Veglia, Milano, Mondadori, 2021, pp. XV-XX e 380-382 (per la Cipressina).

[15] Fuori dalla ristretta cerchia familiare, Carducci e Gaetano Tacconi furono i soli invitati alle nozze di una zia di Riccardo Bacchelli, Elisa Caterina, sorella del padre, che andò sposa in Sicilia ai siracusani Francica Nava. Della «conformità d'indole» tra il padre e Carducci, Bacchelli discorre in *Carducciana* nelle pagine su *La caduta di Crispi*, dove tra l'altro, a riprova di quella affinità, ricorda le nozze di Elisa Caterina Bacchelli: «E non mi pare che sia da defraudare la memoria di cotesta gentile e buona Elisa, sposata nei Francica Nava siracusani, di ciò che udivo tramandare in casa: che la fine e delicata fanciulla [era nata il 12 giugno 1862], s'era acquistata la viva simpatia del Professore. Sicché l'invito alla cerimonia di famiglia serba un profumo di cortesia, di tanti anni fa» (BACCHELLI, *Saggi critici*, cit., p. 116).

[16] Ivi, p. 134. Importante, per la ricostruzione critica del tributo bolognese a Zola e Dreyfus, S. SANTUCCI, *L'«affaire Dreyfus» a Casa Carducci*, «Archivi del Nuovo», II, 2 (1998), pp. 137-144. Sulla vicenda, VEGLIA, *La vita anteriore*, cit., pp. 58-62.

[17] Ivi, p. 129.

> riandando a quegli anni, al ricordo così vivido degli occhi, che invece non rammento, del Carducci, la voce.
> È anche vero che poco ormai discorreva, e che, se gradiva la compagnia e la conversazione, era per parteciparvi ascoltando più che parlando, e più che altro per il conforto di sentirsene circondato, come dice il suo verso, «pria che l'ombra avvolgami».

Questa pagina, con il ricordo dell'ultimo verso di *Presso una certosa* (v. 16), chiude *Lo sguardo del poeta*, che è il quarto anello di una sequenza formata, sotto il titolo *Dall'archivio della casa del poeta*, da *Storia di un'amicizia*, *La caduta di Crispi*, *Il poeta e il generale* e, appunto, *Lo sguardo del poeta*. Seguono poi gli scritti che più ci interessano: *«A Emilio Zola»* e *La «schiuma ribalda»*. A questi si aggiungono, in apertura di codesta sezione dei *Saggi critici*, un *Ricordo carducciano* (1928) - che precede un'orazione su *Insegnamento letterario e influsso civile del Carducci* (concepita in occasione del primo centenario della nascita del poeta, nel 1935) – e, in chiusura, un discorso *Al popolo di Bologna* (pronunziato al Teatro Comunale il 17 febbraio 1957, a cinquant'anni dalla scomparsa del poeta), rincalzato dal saggio *«Cicala di settembre»* (1958), postrema testimonianza carducciana intonata alle *Risorse di San Miniato al Tedesco*, apice indiscusso del Carducci prosatore[18]. Tutta la sezione *Carducciana* sembra pertanto muoversi tra aneddotica e storia, tra riflessione e nostalgia, con accenti che, se rimontano alle *Risorse di San Miniato*, non per questo cessano di disvelare un giudizio storico di Bacchelli su Carducci e sulle varie circostanze della sua fortuna.

Se ne ha conferma, a tacer d'altro, da una semplice notazione. Il *Diavolo al Pontelungo*, dove diffusamente affiora il carduccianesimo incendiario di Enotrio Romano, sineddoche del fronte democratico-socialista rappresentato da Costa e dai suoi sodali (per i quali Carducci andrà a testimoniare al processo, che si celebrò nel 1876 per i fatti avvenuti due anni prima e posti al centro del *Diavolo*)[19], rammemora personaggi e vicende del 1874, tra la Baronata di Locarno e la Bologna carducciana, con la stessa vena, a un tempo lieta e dolente, del narratore che si compiace e rallegra di eventi gloriosi, che pur riconosce come gli ultimi di un'epoca conclusa[20]. I

[18] M. VEGLIA, *Carducci e San Miniato. Testi e documenti per un ritratto del poeta da giovane*, Lanciano, Carabba, 2009.

[19] Si leggano, negli apparati che accompagnano la mia edizione del *Diavolo al Pontelungo*, le *Parole di Andrea Costa ai giurati della Corte d'Assisie di Bologna nell'Udienza del 16 Giugno 1876* (cit., pp. 375-378).

[20] A rappresentare i fatti del 1874 come una cesura, tra passato e futuro, provvede BACCHELLI, *Il diavolo al Pontelungo*: «Così accadde che al ponte della Quaderna abbia avuto luogo fra gli Scamiciati e i Carabinieri Reali forse l'ultimo fatto d'arme di quando per combattere i soldati si mettevano in alta tenuta e gli ufficiali calzavano il loro più bel paio di guanti bianchi. E non fu forse senza un significato, poiché quegli insorti erano senza saperlo gli ultimi di un passato finito» (cit., p. 287). Leonardo Sciascia vide invece i carabinieri del *Diavolo* come una prefigurazione del fascismo, in un saggio (1955) che dà ora il titolo alla raccolta più sopra ricordata: *Fine del carabiniere a cavallo*, cit., pp. 13-16. Sciascia fraintese Bacchelli e lo stesso "ordine" dei carabinieri a cavallo. Il capitano dei carabinieri, in effetti, provò disprezzo per i benpensanti, che si compiacevano del fallimento dei rivoluzionari: «Alle Due Torri cominciò ad affluire il pubblico dei benpensanti, e lo sdegno, più meditato, di chi ha terre e rendita da perdere, più che un fuoco d'artificio, confluì in quello ingenuo e naturale del popolo. La popolazione civile improvvisò una di quelle dimostrazioni alla forza pubblica, nell'entusiasmo zelantissimo delle quali traspare sempre l'incomparabile servilità dei denarosi e dei provveduti in qualunque ordine e regola sociale

fatti del 1874, dove s'intrecciano il socialismo di Andrea Costa e il liberalismo di Marco Minghetti, e dove convivono la Svizzera, ove nacque la madre di Bacchelli, e Bologna, ove nacque il padre Giuseppe, furono per Riccardo Bacchelli la sintesi e l'annuncio, retrospettivamente individuato con sicurezza di sguardo, di ciò che egli sarebbero divenuto, come uomo e come scrittore. Sulla scia delle *Risorse* e delle cicale che strillavano nell'estate del 1857, quando Carducci si trovò a San Minato al Tedesco per il suo primo incarico d'insegnamento, dopo aver concluso gli studi alla Scuola Normale Superiore di Pisa, il lettore del *Diavolo* s'imbatte nella figura imponente del protagonista del romanzo, «l'agitatore Michele Bakunin»[21]:

> Alloggiava alla Locanda del Gallo, all'estremo della cittadina. Era pensione modesta; e da tre mesi non aveva potuto pagarla. Vivevano a suo carico Antonia e numerosa figliolanza.
> Antonia era salita a riposare dopo la colazione, i ragazzi maggiori, vivaci e simpatici a tutti, erano sulle rive del lago o del fiume Maggia, o su per i greppi, *quasi che l'arsura agostana li mettesse in lena con le cicale che strepevano sotto il gran sole*. E Bakùnin stese la seggiola a sdraio, preferita delle sue sieste, sotto l'ombra smeraldina del pergolato. Trasse da una capace borsetta di lavoro turchesco del tabacco, si fece una sigaretta ecominciò ad affumicare la pergola.

Nella traccia carducciana del *Diavolo*, che punteggia il romanzo, il racconto della nostalgia non è affatto la sconfessione del vero storico, ma la sua risonanza soggettiva e commossa, come già accadeva nelle *Risorse di San Miniato*. Allo stesso modo, in *Carducciana* Riccardo Bacchelli riesce compiutamente a riannodare la memoria personale del poeta, a un tempo togato e domestico, alla tradizione di Enotrio Romano e ai contesti politici – non soltanto bolognesi e non soltanto italiani - che ne definirono il «furore» e la «ferocia», nei quali tratti si sarebbe riconosciuto nel 1898 l'avvocato Giuseppe Bacchelli, come apprendiamo dal figlio narratore negli scritti «*A Emilio Zola*» e *La «schiuma ribalda»*[22].

IV

È ben vero che il Carducci satanico, pur declamato nel romanzo con «improvviso entusiasmo» da Andrea Costa sul Pontelungo, mentre batteva «la mano sul margine della spalletta»[23], non fu quello più amato da Riccardo Bacchelli[24]. Per educazione e per formazione culturale, questi rifuggiva da

essi vivano. Il capitano Simon Viollet, buono e spiccio militare, fu noiatissimo di quegli applausi: — Se non farò altre battaglie, — borbottò, — bella gloria! Questi borghesi perdon la testa per amordella cassaforte. Mi piace quasi quasi di più il sovversivo che mi voleva sparare» (ivi, p. 311). Gli insorti, che erano «gli ultimi di un passato finito», vivevano insomma i loro ideali come, a lor modo, facevano i carabinieri di Simon Viollet.

[21] BACCHELLI, *Il diavolo al Pontelungo*, cit., p. 15.

[22] ID., *Saggi critici*, cit., pp. 130-138.

[23] ID., *Il diavolo al Pontelungo*, cit., p. 228.

[24] Per i contesti bolognesi delle "polemiche sataniche" del 1870, M. VEGLIA, *La vita vera. Carducci a Bologna*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 107-165; U. CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010; F. BENOZZO, *Carducci*, Roma, Salerno, 2015 (II ed., Milano, RCS MediaGroup, 2016). Per cogliere, nel suo

ogni radicalismo e scorgeva nettamente il *vulnus*, che la contingenza politica aveva inflitto all'*Inno a Satana* e, più ampiamente, al Carducci polemico e battagliero (tra Aspromonte e Roma capitale). Ma è pur vero che *quel* Carducci è lo stesso nel quale si riconobbe Giuseppe Bacchelli ed è quello pure che Riccardo, che pur ne colse gli eccessi polemici, pose al centro dell'orizzonte ideale del *Diavolo al Pontelungo*. Quanto a Giuseppe Bacchelli, la sua sintonia con il Carducci tirtaico e "incendiario" non avveniva negli anni della manifestazione storica di quest'ultimo, ovvero tra il 1862 e il 1870, quando forti e drammatici erano i contrasti tra il versante democratico-garibaldino, ove militava il poeta, e la Destra storica, della quale era un esempio illuminato l'avvocato Bacchelli, ma si verificava *dopo* la svolta parlamentare del 1876, che aveva appianato molti contrasti degli anni precedenti e segnato, dopo la conquista di Roma, l'avvicinamento di personaggi un tempo avversari[25]. Giuseppe Bacchelli, nel contesto di un movimento di solidarietà europea alla figura di Zola e alla sua civile battaglia per la difesa di Dreyfus, trovò in sé stesso accenti tanto carducciani da far credere al figlio che la lettera, scritta dal padre e pubblicata sul «Resto del Carlino» il 30 gennaio del 1898 come premessa ideale e politica della raccolta di firme per il sostegno allo scrittore francese («era il '98, l'anno di crisi, che stava per scoppiare nei "fatti di maggio" imminenti»)[26], fosse nientemeno che del poeta e non del genitore[27]:

> Effettivamente, dunque, quando mio padre si compiaceva, scherzosamente, come di un gran successo letterario, di avere scritta una pagina a cui aveva messa la firma il Carducci, alludeva [...] alla propria lettera, uscita [...] il 30 [...].

I pensieri, che si leggono nell'*Indirizzo* di Bacchelli, «non erano peregrini, tutt'altro, e tutt'altro che originali», ma erano estremi (tra i primi firmatari, complessivamente più di cinquemila, «della sottoscrizione fatta a Bologna» per Zola[28], insieme con Carducci stava il radicale, suo collega in Ateneo, Giuseppe Ceneri). Riccardo così tornava sui convincimenti del padre[29]:

> [...] Detti da un militante radicale e massonico, neanche avrebbero suscitato scalpore. La singolarità rilevante e scabrosa stava nel fatto che li facesse suoi un dichiarato e non meno feroce nemico della Massoneria e del radicalismo che dei Gesuiti e del clericalismo temporalista. Il punto scottante stava qui: Roma capitale intangibile dell'Italia una e indipendente.

spirito polemico, la pubblicazione dell'Inno, si dovrebbe risalire ai contesti della violenta avversione alla modernità dispiegata allora da Pio IX: *Il Sillabo di Pio IX*, a cura di L. Sandoni, introduzione di D. Menozzi, Bologna, CLUEB, 2012.

[25] Vedi, assai prezioso, R. VIVARELLI, *Italia 1861*, Bologna, il Mulino, 2013.

[26] R. BACCHELLI, *La «schiuma ribalda»*, in ID., *Saggi critici*, cit., pp. 133-138: 135.

[27] Ivi, p. 132.

[28] Si veda ancora SANTUCCI, *L'«affaire Dreyfus» a Casa Carducci*, cit.

[29] BACCHELLI, *La «schiuma ribalda»*, cit., pp. 134-135.

Quei fatti, che dalla Francia sconvolsero l'Europa, e quell'*Indirizzo* furono così rilevanti che, ad essi, vorrà tornare Giovanni Ansaldo per tratteggiare un profilo di Giuseppe Bacchelli[30]:

> Amico del Carducci, sapeva tenergli anche testa nelle riunioni serali, ché il conservatorismo del B. troppo contrastava con il giacobinismo (letterario) del maremmano. Ciò, fino a quando più li congiunse e li strinse la comune ammirazione per Crispi. Eppure, questo avversario tenace del radicalismo e della massoneria, nel 1898, suscitò una polemica vivissima per la frase di una sua lettera aperta allo Zola, a proposito della revisione del processo Dreyfus; in cui, aderendo alla tesi dello Zola, chiamava «schiuma ribalda» i clericali italiani; tanto era vivo, ne' vecchi uomini di destra come lui, il sospetto contro ogni ripresa vaticanesca.

Nell'area crispina e nella stessa "milizia" monarchica di questi intellettuali restavano fervidi e fecondi alcuni pensieri che, in Giuseppe Bacchelli come in altri «vecchi uomini di destra», s'intonavano al «sospetto contro ogni ripresa vaticanesca» e si esprimevano in una prospettiva politica che, se non nelle finalità, almeno nelle persuasioni accomunava questi uomini a quelli del fronte avverso, nel quale peraltro non pochi di loro e, tra questi, lo stesso Carducci, avevano a lungo profuso il loro impegno. La risonanza bolognese dell'*affaire Dreyfus*, nel 1898, assumeva pertanto un significato di ordine più alto e complesso per la comprensione dell'ultimo Carducci, come pure per la comprensione storica del moderatismo bolognese di fine secolo. Il Carducci monarchico e crispino, il Carducci contestato dagli studenti nel 1891[31], il Carducci che, da monarchico, aveva scritto sì l'ode *Alla Regina*, ma pure il *Ça ira* che si compiace del capo ghigliottinato di Maria Antonietta, il Carducci monarchico che si era schierato a favore di Guglielmo Oberdan, non possedeva certo i tratti imbelli e senescenti che una certa vulgata continua ad attribuirgli. Ciò è tanto è vero che gli stessi moderati, suoi amici e suoi sodali, seppero trovare accenti nient'affatto generici di radicalismo anticlericale. Fu Giuseppe Bacchelli a scontarne le conseguenze a stretto giro di tempo, come il figlio ebbe puntualmente a ricordare nelle pagine su *La «schiuma ribalda»* del 1953[32]:

> Due anni dopo, nel 1900, la polemica, in occasione della candidatura del Bacchelli al collegio di San Giovanni in Persiceto, riarse con largo ed aspro ricorso alla «schiuma ribalda». Ma tant'è, considerando il temperamento indocile e riottoso d'uno che da esso, non men che

[30] G. ANSALDO, *Dizionario degli Italiani illustri e meschini dal 1870 a oggi*, a cura di M. Staglieno, Milano, Longanesi, 1980, p. 37.

[31] Per l'«origine della clamorosa manifestazione», BALZANI, *Nati troppo tardi*, cit., pp. 69-70: Carducci «aveva accettato di inaugurare insieme a Crispi la bandiere del Circolo liberale monarchico universitario, e la sola notizia, apparsa sulla stampa il 26 febbraio, aveva stimolato il sarcasmo dei giovani di estrema sinistra». Ebbene, «il vero detonatore della fischiata era stata una commemorazione di Mazzini, che aveva avuto luogo (ovviamente) il 10 marzo in una sala del palazzo dei Notai, ed alla quale aveva partecipato l'élite del movimento studentesco – i giovani di medicina e veterinaria –, sotto lo sguardo comprensivo di due dei loro maestri più popolari: il fisiologo Albertoni e il clinico Murri».

[32] BACCHELLI, *La «schiuma ribalda»*, cit., p. 136.

> dall'intelletto critico, era invincibilmente ed invariabilmente condotto a farsi più avversari che favorevoli; a disgustarsi, colle critiche e gli sdegni, più gli amici stessi che i nemici; considerando questo, prende luce curiosa un'uscita del sopracitato giornale [si tratta dell' «Avvenire d'Italia»], in quei giorni: «Il Comm. Bacchelli, l'Avvocato della schiuma ribalda, non sarà mai un uomo politico». In certo senso era anche vero, com'erano inevitabili le violente ritorsioni, benché falsa ed ingiusta fosse la denigrazione dell'amministratore pubblico, con molte ingiurie all'uomo, e con mendaci e sguaiate negazioni dei suoi migliori meriti nel campo amministrativo.

Dieci anni più tardi, quando Giuseppe Bacchelli «fu portato daccapo candidato politico del I° collegio di Bologna»[33], era mutato ormai il clima generale, che aveva condotto, «in quel decennio di prosperità e insomma di progresso italiano, con tante altre pacificazioni, evoluzioni e conciliazioni», alla maturazione della «alleanza clerico-moderata»[34], rispetto alla quale «il giornale del partito cattolico» aveva ormai relegato la *schiuma ribalda* tra le «frasi perdute nella notte dei tempi»[35]. Dunque, diversi contesti politici e sociali bolognesi, nel 1900 e nel 1910, avevano diversamente riletto l'*Indirizzo* e lo avevano variamente interpretato a specchio di differenti contingenze politiche. La vicenda del 1898, in altre parole, mostrò precocemente a Riccardo Bacchelli che la conoscenza della storia assume nuove risonanze a partire dall'epoca, nella quale cade e si manifesta l'esame del passato. Un tale convincimento sarebbe divenuto un orientamento della sua scrittura (non solo romanzesca). Evocare, durante il fascismo, la *Congiura di don Giulio d'Este* e riproporre, nel *Diavolo*, la tentata rivoluzione del 1874; rileggere nel *Mulino del Po* la vicenda italiana dall'epoca napoleonica alla Grande Guerra (prima dell'avvento del regime), fermandosi su una famiglia di umili molinari, che imponeva di per sé di dischiudere il racconto alla questione sociale; tradurre i racconti di Voltaire nel 1938, nell'anno cioè delle leggi antiebraiche; raccontare il *Mal d'Africa* in un romanzo storico che nulla concedeva alla propaganda colonialistica[36]: tutto questo rispondeva alla consapevolezza dello scrittore, all'eloquenza del suo spirito antiretorico, disincantato e illuministico, che ben si avvedeva di una sorta di "bivocalità" che la parola narrativa instaura fra il tempo della composizione del racconto e il tempo della vicenda storica, che esso rappresenta.

[33] *Ibidem*.
[34] *Ibidem*.
[35] BACCHELLI, *La «schiuma ribalda»*, cit., p. 137.
[36] Sul romanzo in questione, G. TOMASELLO, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio, 2004, che ritiene Mal d'Africa «il romanzo più riuscito e consistente della nostra letteratura coloniale», se non altro perché «estraneo all'intero complesso delle istanze della propaganda di regime» (p. 183). Si consideri, più ampiamente, il cap. VII del libro, dove Giovanna Tomasello discute *L'ideologia razzista, la voce estranea di Bacchelli e l'impossibilità della letteratura coloniale* (ivi, pp. 177-198). Ricorda la positiva anomalia dell'Africa di Bacchelli anche R. LIUCCI, *Spettatori di un naufragio. Gli intellettuali italiani nella Seconda guerra mondiale*, Torino, Einaudi, 2011, p. 41, n. 28.

V

Non sembra ora inopportuno risillabare le parole che Giuseppe Bacchelli aveva affidato al «Resto del Carlino»[37]:

> Noi non sappiamo se Dreyfus sia reo od innocente. Vediamo Voi, viva e gloriosa rappresentazione dell'uom giusto di Orazio; impavido, per la giustizia, contro al furore del volgo ed alle minacce di chi impera. Vediamo Voi, illustre Francese, fare il sacrificio di voi stesso, perché la Francia, maestra di civiltà al mondo, non sia disonorata da un processo che oltrepassa, nell'iniquità, i fasti dell'Inquisizione. Perocché al segreto del procedimento si aggiunse il mistero dell'accusa e il rifiuto di esibire i documenti della futura condanna dell'accusato.

Il Presidente della Deputazione Provinciale coglieva con lungimiranza, con una sorta di preveggenza che scaturisce dalla profonda comprensione della storia e delle sue penombre, le dinamiche e i presupposti dell'*affaire Dreyfus*, che identificava con alcune tenebrose forme di settarismo e di pregiudizio, che presto avrebbero infettato lo spirito europeo:

> E non siamo meno turbati nella nostra coscienza di gente civile, vedendo che, per dimandare Voi giustizia, corre per le strade di Parigi, come per le vie di Algeri, una immonda schiuma dimandante una nuova Saint-Barthélemy, nemmeno scusata dal fanatismo religioso, ma solo per saccheggiare le botteghe e le case dei cittadini ebrei. Alla quale fa eco, qui da noi, quell'altra schiuma non meno ribalda, che, nel nome di Cristo, profanato dal bigottismo gesuitico, anela alla distruzione della patria.

Se il padre concepì queste parole, ciò stava a significare che in quell'*Indirizzo* risuonavano pensieri che accomunavano una generazione di uomini, i quali, sia pure disposti su schieramenti diversi nel teatro della politica italiana, non erano tuttavia inclini a cedere di un sol passo in merito alla necessaria laicità della Stato, al primato della giustizia, a una cultura politica che doveva rifuggire da ogni settarismo. Le parole dell'avvocato liberale e moderato presentavano perciò una fiera intransigenza, che non traspariva dal successivo *Indirizzo a Zola scritto da Giosue Carducci*, che apparve ancora sul «Carlino» del 6 febbraio 1898, raccolto in séguito con il titolo *Indirizzo di molti italiani* nella serie terza di *Ceneri e faville*[38]. Riccardo Bacchelli, che colse il carattere più morale che politico dell'*Indirizzo* carducciano, scriveva nel 1953 le pagine sul padre e poteva così storicizzare il rilievo che ebbe la tempra civile del Presidente della Deputazione Provinciale[39]:

> Resta a narrare come cotesta lettera del giurista per nulla disforme dai convincimenti e dalle passioni e dal temperamento e dagli umori del

[37] Vd. ancora VEGLIA, *La vita anteriore*, cit., pp. 58-59.
[38] L'Indirizzo di Carducci si può leggere in G. CARDUCCI, *Opere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1935-1940, 30 voll., vol. XXVIII, p. 285.
[39] R. BACCHELLI, *«A Emilio Zola»*, in ID., *Saggi critici*, cit., pp. 130-133: 132.

> Carducci, [...], si teneva tutt'altro che sulle generali, ed era, anziché morale ed umanitaria, spiegazione politica e polemica. Essa, in termini espliciti, non solo aderiva, dall'Italia, alla campagna dreyfusarda e zoliana per la revisione del processo a Dreyfus; non solo poneva la questione giuridica; ma prendeva violentemente partito contro l'antisemitismo in Francia, e contro il clericalismo francese, e, vedremo, non solo francese. Essa, dunque, e proprio in termini violenti, trasferiva in Italia la polemica e la lotta politica che s'agitava sotto il caso legale e morale ed umano del Dreyfus. Mirava ad accendere, in termini e movimenti nostrani, anche in Italia, proprio quel ch'era più scottante, e più facinorosamente politico, negli argomenti e motivi del dreyfusismo e della lotta per il caso Dreyfus.

Ci troviamo allora al cospetto di un paradosso. Mentre il carduccianesimo appariva a Riccardo, come s'è visto a proposito della recensione al *Carducci allegro* di Valgimigli, un fenomeno quasi ammansito, la più fervida e migliore parte di esso sembrava vivere nel moderato Presidente Bacchelli (non genericamente nel liberalismo bolognese, ma proprio in lui, nell'avvocato). L'esempio della figura paterna si dové profondamente incidere, anche per questi aspetti, nel figlio scrittore.

Alla luce della successiva storia del liberalismo e della democrazia in Italia, Riccardo Bacchelli poteva pertanto misurare quanto rilievo avesse avuto la lettera del padre, in un Paese che avrebbe conosciuto il tracollo delle istituzioni liberali, l'antisemitismo e un nuovo clericalismo (sorto, a partire dal 1929, dal connubio tra il Vaticano e il regime di Benito Mussolini). A questo proposito è illuminante il ricordo di Padre Agostino Gemelli, che, invitato a tenere un discorso su Guglielmo da Saliceto, incluso significativamente nell'*Annuario dell'anno accademico 1938-'39* dell'Università di Bologna[40], che sanciva il varo delle leggi razziali, sostenne con vigore ed eloquenza che il fascismo aveva finalmente sgombrato «la testa e il cuore degli Italiani dalle ideologie romantiche, liberali, democratiche, socialistoidi dell'Ottocento», le quali con evidenza rappresentavano - dacché tanto entusiasmo suscitava il loro superamento da parte del Duce e del suo regime - la tradizione opposta e anzi avversa al nuovo corso di Mussolini, il quale, formatosi alla tradizione del socialismo di Andrea Costa, aveva dovuto vincere in sé stesso il dissidio con quella tradizione, che invece trovava nel romanzo di Bacchelli la sua più piena e consapevole raffigurazione. Se, al tempo della prima edizione (1927) o della seconda (1928), il *Diavolo al Pontelungo* poteva essere gradito al Duce, all'epoca della sua terza e pressoché definitiva pubblicazione, nel 1939, esso doveva ormai suscitare un certo fastidio. In effetti, nel romanzo trovano spazio e proscenio personaggi e idee che, via via, mentre il racconto restava fedele a sé stesso, sempre più stridevano con le vicende italiane, che nella loro discesa precipitosa verso il baratro avevano rinnegato la tradizione liberale, il cristianesimo evangelico, il socialismo, e si erano aperte all'antisemitismo, alla violenza ideologica, alla sopraffazione, al sistematico vilipendio della giustizia e della libertà, per le quali invece le «ideologie romantiche, liberali, democratiche, socialistoidi dell'Ottocento»,

[40] Su questa vicenda mi soffermo nella postfazione al *Diavolo al Pontelungo*: M. VEGLIA, *Un "diavolo" a Milano: Riccardo Bacchelli fra storia familiare e utopia politica*, in BACCHELLI, *Il diavolo al Pontelungo*, cit., pp. 333-359 (in particolare, p. 341).

riattualizzate dal successo del *Diavolo*, continuavano intrepidamente a battersi. Il romanzo di Costa e di Bakunin, di Cafiero e di Abdon Negri, di Minghetti e di Giuseppe Barbanti Brodano, per la storia che evoca e per quella nella quale si inserisce con le sue varie edizioni dal 1927 al 1939, è davvero un caso emblematico per intendere come la storia della ricezione di un testo venga a disvelarne alcune importanti e preziose prospettive, forse velate da quella che Ezio Raimondi avrebbe definito una «dissimulazione romanzesca».

VI

Quanto alle tradizioni politiche, il *Diavolo* non solo rappresentava, ma argomentava storicamente la concordia, tutta permeata di carduccianesimo nelle trame del racconto, fra il versante socialista di Andrea Costa e quello liberale, che se ne collocava agli antipodi, del Presidente del Consiglio Marco Minghetti. Nel capitolo *San Cassiano*, ventesimo della *Parte prima* del *Diavolo al Pontelungo*, il sogno di Andrea Costa e quello di Marco Minghetti venivano per Bacchelli a coincidere. Possibile? Per il romanziere, il *leader* dei contestatori e il Primo Ministro accarezzavano, in fin dei conti, il medesimo sogno di un'Italia moderna, libera e prospera. Un'insospettabile concordia, frutto dell'esperienza domestica che Riccardo fece della personalità e dell'arte politica del padre (che, da liberale conservatore, non considerò mai eccessiva nessuna legittima rivendicazione dei lavoratori), si veniva a manifestare fra il carducciano capo dei giovani socialisti, che contestavano il governo sordo alla questione sociale, e il Presidente del Consiglio Minghetti, che, pacato ma inflessibile, concepì un'ardita riforma federalistica dello Stato (onde avvicinarne le istituzioni agli effettivi bisogni del popolo), tanto innovativa da essere rifiutata. Le pagine su *San Cassiano* esprimono intuizioni che solo la storiografia successiva avrebbe acquisito alla ricostruzione delle vicende risorgimentali. Centrale, nella novità di quel capitolo, fu l'intuizione del romanziere, secondo la quale la questione sociale si risolve dentro e non contro lo Stato. Non senza alterne e drammatiche vicende, l'affermarsi del «socialismo in Italia» ebbe un effetto innovatore della nostra storia politica[41]:

> Fece [il socialismo] sottentrare alla questione delle nazionalità, la questione sociale. Sparse insomma la forza di sentimenti vivi, dove non erano, per l'umor popolare, che fastidi e vessazioni. Igiene, scuola obbligatoria, polizia, la scheda stessa elettorale, popolarizzò come mezzi e fini di riscatto, di dignità e di conquista. Salvò la nazione dal pericolo e dall'insipienza di quelli che credevano di poter dire: — Ora basta, — di quelli che volevano la modernità senza le sue condizioni proprie.

Il popolo, «esaltando il suo rancore nella lotta di classe, ebbe scossa dal socialismo l'indifferenza e l'inerzia». Lo Stato, avversato dai rivoluzionari perché giudicato lontano dal popolo, fu al fine accettato. Detestato nelle sue ingiustizie, lo Stato doveva essere combattuto. Ma per poterlo combattere e

[41] Ivi, p. 167.

rinnovare, dové essere accolto. Ecco il decisivo contributo di Andrea Costa alla storia sociale e politica, perfino economica, del nostro Paese. Dalla rivoluzione al riformismo, la via del socialismo passava attraverso l'accettazione delle istituzioni[42].

> Per compiere la sua funzione eminentemente nazionale, in Italia più che altrove il socialismo doveva incominciare negando la nazione. Così, per chiudere l'era delle insurrezioni, doveva cominciare insurrezionale estremo. Quale esso fu, e colla sua utopia e coi suoi errori, conquistando lo stato, vi fece corpo vivente. Finalmente l'amore del popolo ebbe una nuova patria da quelle idee che s'eran mosse per distruggerne pure il concetto. Sorse una moderna classe proprietaria, da quel moto che negava la proprietà. Ed è patria soltanto quella che il popolo si scopre, si conquista e si difende. Non rinacque l'Italia, che non fu mai morta: visse il Regno, che smise d'essere un'intelaiatura statale sommaria e inadatta.

Nel 1898, a pochi mesi dall'*Indirizzo* di Giuseppe Bacchelli, la questione sociale italiana avrebbe raggiunto i suoi esiti più drammatici. Nelle pagine del *Mulino del Po*, il dramma sociale di quella stagione di crisi verrà considerato nei suoi positivi effetti, che discendevano dal tentativo di Costa e Bakunin[43]:

> [...] il socialismo riprendeva quella sua funzione di dare espressione politica alla voce dei poveri e di critica dei modi rivoluzionari giacobini o anarchici, che gli abbiano visto assumere col Costa fin dai primordi, esercitandola anzitutto verso sè stesso in quanto figliazione dell'Internazionale bakuninista, e contro gli anarchici, che da quella aberrazione discendevano e l'aggravavano.

Dai fatti e dai personaggi rievocati nel *Diavolo al Pontelungo*, secondo la più matura riflessione del *Mulino*, era disceso un nuovo corso della politica e della società italiana[44]:

> Di rivoluzione, di utopie, di passione partigiana, non restavano altro che formole verbali, e magari nostalgie, mentre la realtà profonda si informava e intendeva al pratico e legale svolgimento delle sue pratiche e reali possibilità. E queste, proprio col '98, avevano dato prove ed avviamenti decisivi all'evoluzione loro: una prosperità economica italiana s'era affermata in ogni campo e s'era inserita nel complesso vivo della floridezza europea d'allora. I benefici effetti non tardarono a farsi sentire anche per le classi degli operai e dei contadini, le cui esigenze, come accade negli organismi economici vivi e progressivi, furono di stimolo a cotesta prosperità.

Ciò che, in diverse forme avevano auspicato non meno Carducci che Costa e Minghetti, ciascuno con motivazioni e prospettive diverse, veniva a compiersi nel 1898[45]:

---

[42] Ivi, p. 168.
[43] BACCHELLI, *Il mulino del Po*, cit., p. 1139.
[44] *Ibidem*.
[45] BACCHELLI, *Il mulino del Po*, cit., pp. 1139-1140.

> E finalmente si saldava, negli animi e nel concetto e nella politica e nel costume, quella scissura fra stato e nazione, che il Risorgimento e l'unificazione, se non aperta, avevano approfondita e inasprita, dato che gli estranei ed avversi alle ideologie più proprie del Risorgimento stesso non erano stati piccolo numero, mentre ingente era stato il numero di coloro che da più decenni ormai nella politica e nel governo del Regno scorgevano e pativano, primario e costante effetto, il pane a caro prezzo. Ma, nel '98 già da qualche anno, e dal '97 chiara e organizzata, si proseguiva, e subito dopo l'esplosione della miseria tumultuante e dell'involuzione facinorosa, tornò ad evolversi, la lotta per un migliore tenor di vita, che rispondeva a un'esigenza giusta e necessaria, sana ed umana, e dunque progressiva. Con questo non si vuol dire che la realtà della storia sia essenzialmente economica; anzi, che l'economia stessa vale se ed in quanto s'esplica in forma morale e giuridica, e insomma, in un nesso vivente e concreto fra cittadini e cittadini d'uno stato, che sia patria e nazione. Anzi, seppure quella lotta, o direttamente o di riflesso, fu impegnata e dominata dalle forme della gretta e grezza dottrina socialistica, dalle affermazioni del materialismo storico informato a quel preteso predominio dell'economia, poi che essa in Italia rispondeva e intendeva a risolvere un'esigenza vitale rimasta troppo a lungo in sofferenza, quella lotta sortì un esito che nel miglioramento delle condizioni materiali ed economiche, conseguì un progresso morale e giuridico, e insomma dello spirito e della conoscenza. Infatti i ceti popolari conobbero stato e nazione, e vi si riconobbero, edi plebe divenner popolo, con quella antica loro umanità e con senso e cura nuova della disciplina, della responsabilità, del bene e dell'utile pubblico.

Se Andrea Costa, affinché il Regno d'Italia non si presentasse come una «intelaiatura sommaria e inadatta», fu consapevole che esso abbisognasse della risoluzione della questione sociale, a lungo ignorata dalla Destra storica, non diversa coscienza ebbe Marco Minghetti dei limiti della «intelaiatura» della Stato, cui egli pensava con proposte di riforma (che, s'intende, erano ben lontane da quelle di Costa).

> In quei giorni del giugno e luglio del '74, lo statista forse meno energico ma più sensibile fra quelli del Risorgimento, Marco Minghetti, emiliano, Presidente del Consiglio, agitava nella sua lunga prudenza di federalista giobertiano convertito per forza di necessità, quei dubbi storici e politici che prendevano favola e passione nella fantasia del giovane agitatore, sognante la bandiera rossa su San Cassiano. Minghetti sapeva la storia, e non poteva foggiarla: Minghetti stava per essere rovesciato colla Destra. Andrea, che di storia sapeva tanto meno, stava per andare in prigione e in esilio a maturare in quasi un decennio penoso quella conversione al socialismo popolare e di riforme, rinfacciatagli ferocemente dai vecchi compagni insurrezionali, nella quale è la sconfessione dell'utopia esaltata bakuniniana e sua, insieme colla dichiarazione di quel che fu e doveva essere la fondamentale esigenza, attraverso i travagli, della vita politica d'Italia dal '61 al '91[46].

Il distacco di Andrea Costa dal fronte estremo del radicalismo

[46] ID., *Il diavolo al Pontelungo*, cit., pp. 168-169.

rivoluzionario, mentre costituì la premessa dell'evoluzione riformistica del socialismo italiano, si poté compiere alla luce di una confessione che egli pronunciò e che Bacchelli ritenne a tal segno rilevante da incastonarla nei suoi romanzi, dal *Diavolo* al *Mulino*[47]:

> «Noi Internazionali» scrisse dunque Costa dieci anni dopo «ci racchiudemmo troppo in noi stessi, e ci preoccupammo assai più della logica delle nostre idee e della composizione di un programma rivoluzionario, che dello studio delle condizioni del popolo e dei suoi bisogni sentiti. Non ci mescolammo abbastanza col popolo, e il popolo non ci ha capiti e ci ha lasciati soli. Che le lezioni dell'esperienza ci profittino».
> Parole vere e profonde, umane, che, per essersele dette e applicate, fecero dell'insurrezionale carcerato del '74 e dell'uomo di parte degli anni seguenti, il politico che vecchio poteva volgersi indietro dalla Vicepresidenza della Camera a guardar trenta anni di esperienza, con diritto storico di dirla non inutile.

VII

Mentre Marco Minghetti si prodigò per rendere lo Stato liberale, nella sua architettura non meno che nella sua prassi politica, più prossimo ai reali bisogni della popolazione, e ciò fece seguendo la via del suo eletto liberalismo, al medesimo riformismo approdò, per diversi sentieri, Andrea Costa, con una scelta che per Riccardo Bacchelli fu di grande rilievo per la seguente storia d'Italia[48]:

> Qualcosa di meglio che la Rivoluzione Anarchica Universale partì da San Cassiano e dalla disperata volontà di Bakùnin a Locarno, di «non morire senza aver fatto qualcosa». Dalla Palla a Corda dell'89 alle incendiate Tuileries del '71, era stato in Europa un fortunale vario e diverso. Quando Costa chiamava Bakùnin a Bologna, credevano essi che la tempesta stesse per riprendere più feroce che mai: era invece la fine, e il fortunale, come fa quando si placa, gettava a spiaggia i rottami. Erano rottami Bakùnin e quegli Internazionali agitatori, ai quali lo storico può riconoscere il diritto sentimentale di gridare, come fecero poi, al tradimento di Andrea, e i superstiti garibaldini e mazziniani. Furono rottami i posteriori anarchici, i *desperados*, che precipitarono nel delitto comune. Ma la storia ha delle conclusioni più efficaci e più lontane delle lezioni e delle sentenze.
> Ogni rivoluzione politica si riduce nell'andare a imparare quel che gli altri, che c'eran prima, sapevano da troppo tempo.
> Ma la salute degli stati ogni tanto vuol essere rifatta dal principio, e in Italia fu appunto il socialismo un rifarsi dal principio, cioè dal popolo italiano.

La scuola paterna, con l'esempio di un liberalismo capace di coniugarsi con l'attenzione ai problemi sociali e con l'operosità per risolverli, fu costantemente al centro delle trame romanzesche che dal *Diavolo* giunsero al *Mulino del Po*. Nelle pagine di *«A Emilio Zola»* e di *La «schiuma ribalda»*

[47] Ivi, p. 169 (e, in parallelo, *Il mulino del Po*, cit., p. 856).
[48] *Ibidem*.

apprendiamo inoltre che il carattere e il piglio, l'ideale e la prospettiva politica del liberalismo di Giuseppe Bacchelli avevano accenti propriamente carducciani, ma non, si ricordi ancora, del Carducci monumentale e moderato, monarchico togato, ma di Enotrio Romano. La conciliazione, che Riccardo rinviene nella figura del padre, tra liberalismo e socialismo, declinata in toni e modi carducciani, è del resto la medesima che il *Diavolo al Pontelungo* aveva suggerito, battendo l'accento sul comune proposito di riforma e di giustizia sociale che avrebbero a suo tempo desiderato Andrea Costa e Marco Minghetti.

Fermiamoci ancora in chiusura di queste pagine, nel carduccianesimo del *Diavolo al Pontelungo*: in un romanzo scritto durante il fascismo, che aveva affossato la tradizione liberale di Marco Minghetti e rinnegato il riformismo socialista di Andrea Costa, un racconto fondato sulla scelta di ritornare ai fatti del 1874 e di riallacciarsi alla Bologna carducciana di Enotrio Romano e dell'*Inno a Satana* nell'Italia dei Patti Lateranensi, ovvero ancora il fatto di raccontare la tradizione democratica – opposta ai cupi pregiudizi dell'*affaire Dreyfus* – nell'Italia delle leggi antiebraiche, non era forse una scelta di coraggio intellettuale? Nell'Italia del 1953, nelle tensioni tra la Democrazia Cristiana e il Partito Comunista che precedettero le elezioni del 7 giugno, il romanziere sapeva bene che significato avesse tornare, con *La «schiuma ribalda»* uscito su «La Stampa» il 9 maggio, ai fatti del 1898: «è storia di tempi passati, ma non tanto; anzi, in parte, attuale e scottante, sì che vi si cammina, rievocandola, su bracie pronte a divampare»[49]. Come già era accaduto durante il fascismo con le vicende del *Diavolo*, che ne avevano suscitato una diversa lettura, più consona alla tradizione della famiglia Bacchelli (la quale si manifestò nei primi giorni del 1898 in difesa di Dreyfus e di Zola), il retaggio carducciano della «schiuma ribalda», nell'Italia del secondo dopoguerra, rappresentava la brace pronta a divampare contro opposti e pericolosi clericalismi. Remoto da ogni oleografica memorialistica, il carduccianesimo di Riccardo Bacchelli non fu dunque un mero paragrafo della fortuna del poeta barbaro, ma un prezioso punto di vista sulle vicende del nostro Paese, dal Risorgimento all'Italia repubblicana.

[49] BACCHELLI, *La «schiuma ribalda»*, cit., p. 133. Sulla tradizione de socialismo bolognese in età carducciana si veda ora, fondamentale, E. GRAZIOSI, *Andrea Costa e Giovanni Pascoli. Un'amicizia socialista*, Roma, Viella, 2024.

Quaderni carducciani n. 1 (2024)
ISSN: 3035-1936
DOI: https://doi.org/10.6092/issn.3035-1936/20320

WILLIAM SPAGGIARI

Note su Carducci e i classici latini (Virgilio, Orazio, Tacito)*

ABSTRACT

Nel quadro di una attenzione per i classici che accompagna l'intera attività letteraria di Carducci, dalla *Antologia latina* del 1855 fino alle indagini degli ultimi anni, un posto privilegiato occupano gli interventi e gli studi su Virgilio, Orazio e Tacito. Il contributo intende ripercorrere, in sintesi, le linee di questo rapporto con gli *auctores* instaurato da Carducci poeta, polemista, erudito, professore, che nel mondo latino individua gli elementi sui quali innestare le forme del suo classicismo civile.

PAROLE CHIAVE: Carducci, classicismo, Virgilio, Orazio, Tacito.

In the context of the attention to the classics that accompanies Carducci's entire literary activity, from the *Antologia latina* of 1855 to the investigations of his last years, a privileged place is occupied by his interventions and studies on Virgil, Horace and Tacitus. The contribution intends to retrace the lines of the relationship with the *auctores* established by Carducci as a poet, polemicist, scholar and professor, who identifies in the Latin world the elements on which to graft the forms of his civil classicism.

KEYWORDS: Carducci, classicism, Virgil, Horace, Tacitus.

Il rapporto fra l'eredità del passato e le istanze del presente caratterizza, spesso in maniera problematica, l'opera e l'agire sociale di molti esponenti della cultura italiana, prima e dopo l'Unità. Ne fornisce esempi probanti la silloge di Piero Treves su *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, del 1962, che tiene conto di un ammonimento di Giorgio Pasquali, secondo il quale il tentativo di tracciare una storia del classicismo ottocentesco è assunto «degno che un filologo italiano gli dedichi qualche decennio della sua vita»; ampiamente discusso, e anzi spesso criticato, il volume di Treves apriva prospettive nuove, fra indagine erudita e modi dell'impegno politico, sulla vocazione all'antico del secolo romantico, e poneva l'accento, anche in termini polemici, sulla «indifferenza radicatissima» in Italia per la storia

✉ william.spaggiari@unimi.it, Accademia Ambrosiana, Italia

Copyright©2024 William Spaggiari
This work is licensed under the Creative Commons BY License.
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

degli studi classici[1]. Fra i ventiquattro autori selezionati compaiono letterati, storici, eruditi di forte sentire patriottico, e attivamente impegnati nelle vicende della vita civile: Pietro Giordani, le cui idee avanzate gli valsero persecuzioni, censure, un doppio esilio; il romagnolo Bartolomeo Borghesi, epigrafista insigne, collaboratore di Mommsen, con importanti incarichi nella Repubblica di San Marino; il neoguelfo Atto Vannucci, protagonista dei moti liberali toscani nel 1848; il sacerdote veronese Gaetano Trezza, destituito dall'insegnamento ginnasiale a Verona, detenuto per qualche mese a Venezia dall'Austria nel 1856 e poi professore di latino e greco a Firenze, dove nel 1872 pubblicò le *Odi* di Orazio, con una *Prefazione* che poneva le basi per una revisione critico-storiografica del giudizio corrente sul poeta latino[2].

Per tutti, e non è un caso, Carducci nutrì sentimenti di alta considerazione[3]. Il tentativo di ripercorrere, almeno in sintesi, le linee del suo rapporto con gli *auctores* investe così il ruolo del poeta, del polemista, del professore fortemente radicato nella realtà del tempo, che nel mondo latino individua gli elementi sui quali innestare le forme di un agguerrito classicismo civile, spesso accompagnato e motivato da prese di posizione e giudizi non circoscritti a un ambito letterario e artistico[4].

Sia che vesta i panni dell'oratore, come quando parla di Virgilio a Pietole (1884), sia che renda omaggio poetico a figure imprescindibili (a partire da Omero, celebrato in un frammento in sciolti nelle *Rime* di San Miniato, poi in tre sonetti del 1861-1867 nelle *Rime nuove*), Carducci elabora i termini di quel reverente amore per gli antichi («gli autori romani, luce e conforto del mio cuore»[5]) che era nato negli anni della formazione in Toscana, e che nel

* Per le opere di Carducci si adottano le seguenti sigle: *LEN* (G. CARDUCCI, *Lettere,* Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1938-1968, 22 voll.); *O* (*Opere di Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1889-1909, 20 voll.); *OEN* (G. CARDUCCI, *Opere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1935-1940, 30 voll.). Nelle pagine riguardanti Virgilio e Orazio riprendo alcuni spunti da miei precedenti studi: la *Nota* alla ristampa anastatica della *princeps* (Bologna, Zanichelli, 1885) del discorso di Carducci (30 novembre 1884) sul poeta dell'*Eneide* (*Virgilio a Pietole, tra storia e cronaca*, a cura di A. Savignano, Mantova, Paolini, 2011, pp. 20-31), rifusa, col testo della relazione tenuta al Convegno internazionale di studi per il bimillenario (*Virgilio e l'idea di Italia*, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 14-15 ottobre 2011), in W. SPAGGIARI, *Carducci. Letteratura e storia*, Firenze, Cesati, 2014, pp. 35-53; e ID., *«I fulgidi carmi»: Carducci e Orazio*, «Rivista di letteratura italiana», XXXVIII, 3 (2020), pp. 109-128.

[1] *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, a cura di P. Treves, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962 (le citazioni dalla *Bibliografia*, pp. XLI e XLVI).

[2] Ivi, pp. 399-468 (Giordani), 725-774 (Vannucci), 829-870 (Borghesi) e 993-1049 (Trezza).

[3] Per le occorrenze negli scritti in prosa e in verso cfr. F. TRABAUDI FOSCARINI DE FERRARI, *Il pensiero del Carducci. Indice analitico-sistematico di tutta la materia contenuta nei venti volumi delle opere di Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1929, 2 voll., vol. I, pp. 84 (Borghesi) e 275-276 (Giordani), e vol. II, pp. 645 (Trezza) e 656 (Vannucci); utile, anche perché spesso integra i dati offerti dalla Trabaudi Foscarini De Ferrari, G. ROSSI, *Indice delle opere di Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1928 (cfr. a pp. 39, 106, 219 e 224).

[4] Cfr., fra gli altri, I. TOPPANI, *Carducci e il mondo latino*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1973; F. BAUSI, *Classicismo e umanesimo nella poesia carducciana*, «Studi italiani», XIX-XX (2007/2008), pp. 41-61; S. PAVARINI, *Carducci editore e commentatore di classici*, in *Come parlano i classici. Presenza e influenza dei classici nella modernità*. Atti del Convegno Internazionale di Napoli (26-29 ottobre 2009), Roma, Salerno, 2011, pp. 555-569.

[5] A Giuseppe Chiarini, «Calendimaggio [1856]», in *LEN*, vol. I, p. 152. Negli *Appunti autobiografici* (1850) si legge: «A otto anni cominciai a studiar latino. M'insegnava mio

1871 lo porterà a definirsi «scudiero dei classici»[6]. Chiamato a insegnare retorica al ginnasio di San Miniato, Carducci annoterà: «facevo tradurre e spiegare a due ragazzi più Virgilio e Orazio, più Tacito e Dante che potessero; e buttavo fuor di finestra gl'*Inni Sacri* del Manzoni»[7].

Alla devozione a Virgilio, testimoniata dai carteggi e dalle memorie autobiografiche (l'importanza degli insegnamenti paterni, la lettura dei non molti libri della biblioteca di famiglia, la consuetudine con i versi dell'*Eneide* già negli anni dell'adolescenza), il giovane Carducci poneva un autorevole sigillo ricorrendo alle parole di un altro interprete dell'antico, Giacomo Leopardi, citate nell'avviso *Al Leggitore* che apre la sua *Antologia latina* del 1855 (nell'*Appendice* alle fiorentine *Letture di famiglia* di Pietro Thouar), lodata da Tommaseo e Vieusseux, in cui molti spogli linguistici, raffronti testuali, esperimenti di traduzione riguardano, appunto, Virgilio: «Io so quanto sieno da riverire i Classici; e la sperienza m'ha insegnato come sovente le cose che in essi paiono difetti, sieno tutt'altro»[8].

Esercizio di alta eloquenza, alla stregua di altri interventi oratori legati a ricorrenze ufficiali del Regno, il discorso tenuto a Pietole il 30 novembre 1884, per l'inaugurazione del monumento a Virgilio, individua nel poeta latino il *trait d'union* fra letteratura e vita civile, fra mondo classico ed età medievale[9]. Nella solenne articolazione di quella prova, sorretta dall'idea del

padre. L'applicazione assidua su gli autori latini a cui mi costringeva fu quella che in seguito mi fece riuscir qualche cosa nelle scuole di Firenze» (G. CARDUCCI, *Primizie e reliquie dalle carte inedite*, per cura di G. Albini e A. Sorbelli, Bologna, Zanichelli, 1928, p. 45).

[6] *Al lettore*, in *Poesie di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, Firenze, Barbèra, 1871, p. XVI (*O*, vol. IV, p. 58, e *OEN*, vol. XXIV, p. 58).

[7] *O*, vol. IV, p. 19, e *OEN*, vol. XXIV, p. 19 (*Le «risorse» di San Miniato al Tedesco e la prima edizione delle mie Rime*, 1883). Ancora prima della nomina, Carducci scriveva a Ottaviano Targioni Tozzetti, il 28 maggio 1856, che avrebbe «fatto spiegare Orazio e Tacito a' ragazzi di San Miniato» (*LEN*, vol. I, p. 166); un anno dopo, il 25 giugno 1857, richiamato dal direttore del Ginnasio a una più stretta osservanza dei doveri scolastici, rigettava ogni accusa, affermando che aveva dedicato molto tempo a esercitare gli allievi «nel volgere i classici latini in *buona lingua toscana*», e che se gli ispettori avessero compiuto le necessarie verifiche avrebbero constatato che i ragazzi «direttamente han già tradotto [...] XVIII capitoli dell'Agricola di Tacito», insieme a Orazio, Virgilio, Livio e Cicerone, per di più «con fedeltà e cioè con lingua non barbaresca» (*LEN*, vol. I, p. 241).

[8] G. CARDUCCI, *Antologia latina e saggi di studii sopra la lingua e letteratura latina*, «Appendice alle Letture di famiglia. Raccolta di scritti originali di educazione, istruzione, e ricreazione intellettuale (istruzione)», II (1855), pp. 45-57, 113-119, 169-177, 299-308, 346-355 e 520-538. La citazione delle parole di Leopardi è a p. 47, e andrà notata l'analogia: Carducci chiude l'avviso *Al Leggitore* con la ripresa puntuale della frase che Leopardi (all'epoca, come lui, diciannovenne) aveva posto nel 1817 alla fine del discorso *Ai lettori* premesso a una sua versione poetica, in endecasillabi sciolti, dei vv. 664-723 della *Teogonia di Esiodo* (cfr. G. LEOPARDI, *Titanomachia di Esiodo*, a cura di P. Mazzocchini, Roma, Salerno, 2005, p. 53).

[9] *O*, vol. I, pp. 189-202; G. CARDUCCI, *Prose [...] MDCCCLIX-MCMIII*, Bologna, Zanichelli, 1905, pp. 1083-1094; *OEN*, vol. VII, pp. 163-176. Su Carducci e Virgilio cfr. G. LIEBERG, *Die bedeutung Vergils für die italienische literatur, aufgezeigt an Dante, Leopardi, Carducci und Pascoli*, «Aevum», XLVII, 5/6 (1973), pp. 417-440: 426-430; F. MATTESINI, *Ricerca poetica e memoria religiosa*, Modena, Mucchi, 1991, pp. 50-62; G. SANTANGELO, *Carducci, Giosuè*, in *Enciclopedia virgiliana*, diretta da F. Della Corte, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, 6 voll., vol. I (1984), pp. 659-662; G. CORDIBELLA, *Carducci traduttore di antichi e di moderni (con un'appendice di versioni inedite da Virgilio)*, «Atti e Memorie. Accademia nazionale virgiliana di scienze lettere e arti», n. s., LXXV (2007), pp. 279-303; G. SCAFOGLIO, *Carducci interprete dell'idea virgiliana di Italia*, in *La tradizione classica e l'Unità d'Italia*. Atti del Seminario (Napoli-Santa Maria

carattere epico-etnico della poesia di Virgilio, convivono il cantore dei destini dell'impero e il poeta georgico, che manifesta con un religioso «senso di pietà» l'appartenenza alla patria mantovana. Carducci vi si richiama con insistenza, accumulando riferimenti storici e mitologici, richiami eruditi, arcaismi e scelte lessicali ricercate («Pausilipo», «predio», «miluogo»), e indugiando su toponomastica locale (il Mincio, Pietole, Mantova «veneta umbra etrusca città»), contesti rurali (i «grandi riposati paesaggi della pianura», i «dolci campi nativi», la «tranquilla verdura di questo piano lombardo»), aperture all'«umanità delicata e commossa», alla «naturale malinconia», alla «tristezza serena», all'«ingenua bontà» di Virgilio, il «paesano» che anche nei fasti di Roma non poteva dissimulare i tratti della modesta origine. In questa prospettiva di *pietas loci*, che già affiorava nel sonetto dedicato al poeta mantovano nel 1862, non stupisce che l'occasione virgiliana si pieghi ad una clausola autobiografica, nel ricordo dolce e gradito di un lontano viaggio («Or sono parecchi anni io percorreva in un vespro di giugno questa pianura mantovana [...]»), col conforto di numerosi prelievi testuali; nel solo segmento dedicato alla campagna lombarda, Fubini e Ceserani hanno individuato almeno dieci citazioni dalle *Ecloghe*[10].

Se nella poesia il punto più alto del virgilianesimo di Carducci sta in quell'intarsio di citazioni, al limite della «zeppa erudita» (così, ancora, Treves)[11], che è la saffica *Alle fonti del Clitumno*, del 1876, nelle prose la profonda sintonia è comprovata dalle pagine critiche, dai materiali didattici, dall'epistolario; il carteggio amoroso con Carolina Cristofori Piva è ricco di tracce virgiliane. Virgilio maestro di sapienza viene evocato nelle circostanze più significative, dal discorso alla Palombella, a Roma, nel febbraio 1889, su *La poesia e l'Italia nella Quarta crociata*, in cui Virgilio è collocato fra Omero e Sofocle, fra Dante e Shakespeare, poeti delle genti che tanto hanno da dire alla «travagliosa civiltà nostra»[12], fino all'occasione più solenne, nel gennaio 1896, per il trentacinquesimo anniversario dell'insegnamento universitario a Bologna. Carducci concludeva nel nome dell'antico poeta il discorso rivolto a una rappresentanza degli scolari, non senza il vigore polemico degli anni giovanili: «Noi dobbiamo riprendere la tradizione dei nostri maestri, Virgilio, Dante, Petrarca, i quali trovarono l'arte moderna e il mondo nuovo: noi dobbiamo continuando ampliare questa tradizione, senza farci schiavi e scimmie di nessuno»[13]. Il testimone virgiliano veniva così trasmesso a Pascoli (presente nell'occasione del discorso), il quale di lì a poco, nel 1897, avrebbe dedicato a Carducci il primo volume, *Epos*, di una collezione latina edita a Livorno, incentrata sull'epica di Omero, Ennio, Virgilio; l'omaggio si chiudeva con un elogio del dedicatario attraverso la citazione del virgiliano «umeris exstantem» (*Eneide*, VI, 668), a significarne la supremazia sugli altri poeti italiani[14].

Capua Vetere, 2-4 ottobre 2013), a cura di S. Cerasuolo, M. L. Chirico, S. Cannavale, C. Pepe e N. Rampazzo, Napoli, Satura, 2014, 2 voll., vol. II, pp. 423-430.

[10] G. CARDUCCI, *Poesie e prose scelte*, introduzione scelta e commento di M. Fubini e R. Ceserani, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 357-359 (per i passi citati, e per ulteriori riscontri, rinvio al mio *Carducci. Letteratura e storia*, cit., p. 53).

[11] G. CARDUCCI, *Poesie scelte*, a cura di P. Treves, Novara, De Agostini, 1968, pp. 97-98.

[12] *O*, vol. XX, p. 78, e *OEN*, vol. VII, p. 242.

[13] *O*, vol. XII, p. 511, e *OEN*, vol. XXV, pp. 398-399.

[14] G. PASCOLI, *Epos. Volume primo*, Livorno, Giusti, 1897, p. X (e ID., *Prose,* Milano, Mondadori, 1946-1952 e 1971[4], 2 voll., vol. I [*Pensieri di varia umanità*, premessa di A.

Quanto ad Orazio, le riserve in chiave politico-moralistica che l'età giacobina e repubblicana aveva formulato sui poeti augustei ebbero larga circolazione nella prima metà dell'Ottocento, in vario modo condivise da Alfieri, Foscolo e Leopardi, peraltro inclini ad apprezzare le qualità del verso del poeta di Venosa. Pur con qualche notevole eccezione, e a prescindere dalla sua circolazione in ambito scolastico, Orazio era così andato incontro a una doppia censura, romantica e risorgimentale; ma, nel consesso fiorentino degli Amici Pedanti, a metà degli anni Cinquanta, Carducci ne rivendicava la grandezza, come avrebbe fatto fino agli anni ultimi, con un arricchimento di prospettive favorito, anche in questo caso, dai contatti con Pascoli[15].

Già nella fase di apprendistato e negli scritti di polemica, Orazio offre di continuo soluzioni stilistiche per i vari generi della prosa, fra gli estremi dell'eloquenza oratoria di indirizzo politico (è utilizzato, per esempio, come clausola nel discorso agli elettori del Collegio di Pisa del 19 maggio 1886, concluso dall'evocazione del poeta latino che nel *Carmen saeculare* «cantava volgendosi al sole»[16]) e la dimensione privata della scrittura epistolare, anche di intonazione galante. Si possono ricordare lettere a Adele Bergamini («Se non fosse pedanteria, Le citerei una strofe d'Orazio per rassicurare il suo amante: dice press'a poco così: "Lascia di sospettare su tale a cui l'età si affretta di chiudere l'ottavo lustro"», parafrasi di *Carm*., II, 4, 22-24) e a Silvia Pasolini, alla quale Carducci racconta di scrivere «a volo» qualche verso fra le rupi e i torrenti dell'alpe di Madesimo, simile a Orazio che componeva «operosa carmina» nei boschi di Tivoli[17]. Annie Vivanti avrebbe poi raccontato un episodio che l'aveva vista protagonista, nel corso di una gita in barca con Carducci, nel marzo 1890, al largo di Portovenere:

Vicinelli], p. 983). A sua volta, Carducci aveva scritto all'antico scolaro il 24 novembre 1896: «Grazie del piacere che mi hai anticipato mandandomi i fogli tirati del vol. primo dell'*Epos*. Li ho letti con grande intimo contento. Tu mi hai fatto sentire e gustar Virgilio in qualche nuovo modo [...]» (*LEN*, vol. XIX, p. 283).

[15] Per la ricezione di Orazio nell'Ottocento cfr. N. SCIVOLETTO, *Italia. 2. Secoli XVIII-XX*, in *Orazio. Enciclopedia oraziana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996-1998, 3 voll., vol. III (*La fortuna, l'esegesi, l'attualità*, 1998), pp. 575-578. Per Carducci, in particolare: A. BASSETTI, *Carducci e Orazio*, «Quaderni grigionitaliani», IV (1934-1935), pp. 88-91; G. COPPOLA, *Cimossa carducciana*, Bologna, Zanichelli, 1935, pp. 41-61; A. LA PENNA, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 235-248; G. ARICÒ, *Orazio nella formazione culturale e poetica di Carducci*, in *«Non omnis moriar». La lezione di Orazio a duemila anni dalla scomparsa*. Atti del Convegno internazionale di studio promosso dall'Università degli Studi della Basilicata in occasione del decennale della sua istituzione (Potenza, 16-18 ottobre 1992), a cura di C. D. Fonseca, Galatina (Lecce), Congedo, 1993, pp. 253-270; G. CALORI, *Orazio e Carducci*, in *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino*. Atti del Convegno svoltosi a Licenza dal 19 al 23 aprile 1993 nell'ambito delle celebrazioni del bimillenario della morte di Quinto Orazio Flacco, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, pp. 469-488; le voci *Giosuè Carducci* e *Scuola carducciana* (di I. TOPPANI) e *Metrica barbara* (di G. CAPOVILLA) in *Orazio. Enciclopedia oraziana*, cit., vol. III, pp. 151-156; G. MILANESE, *I «lacci e gli sbadigli»: Pascoli, Martini, Giolitti, e l'insegnamento di latino e greco nell'Ottocento italiano*, «Aevum», LXXXIV, 3 (2010), pp. 888-904: 894-897.

[16] *O*, vol. IV, p. 484, e *OEN*, vol. XXV, p. 38.

[17] Lettere del 27 gennaio 1882, in G. CARDUCCI-A. BERGAMINI, *Carteggio (marzo 1877-maggio 1893)*, a cura di A. M. Tosi, Modena, Mucchi, 2018, p. 68, e del 18 luglio 1897 (*LEN*, vol. XX, p. 246). Citazioni oraziane sono, fra l'altro, nelle lettere a Isidoro Del Lungo, 9 giugno e 25 agosto 1865: G. CARDUCCI-I. DEL LUNGO, *Carteggio (ottobre 1858-dicembre 1906)*, a cura di M. Sterpos, Modena, Mucchi, 2002, pp. 215 e 221.

il poeta, tratto di tasca un piccolo libro, si rivolse a lei con tono brusco («Sappi, o Ignorante, che questo è Orazio!»), aggiungendo che Shelley, quasi settant'anni prima, era naufragato in quelle acque proprio stringendo un libro di Orazio. Al che il barcaiolo, sentendo pronunciare quel nome, alzò il cappello in segno di riverenza e si permise di ricordare che suo nonno era stato barcaiolo del poeta inglese, suscitando così la commossa ammirazione di Carducci, che gli strinse forte la mano; in realtà, il volume trovato addosso a Shelley annegato non era Orazio, ma una raccolta delle tragedie di Sofocle, e poco importa che Carducci si fosse sbagliato, o avesse voluto indulgere a un colpo di teatro, o che, più probabilmente, Annie avesse fatto confusione a distanza di anni[18].

Consistente è il tributo a Orazio nelle antologie scolastiche e negli apparati delle tante edizioni di testi procurate da Carducci, soprattutto nel primo decennio di insegnamento universitario a Bologna. Orazio diventa termine di paragone costante per l'indagine su autori del Cinquecento (Ariosto), del Seicento (nel saggio *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, di lunga elaborazione e pubblicato nel 1902), sui poeti recenti, con minuziosa individuazione delle fonti, per i *Sepolcri* foscoliani, per Parini (nelle lezioni bolognesi del 1875-1876), per gli autori di poesia civile, patriottica, libertaria (Byron, Heine, Barbier, Mameli). Carducci rinveniva poi una linea oraziana nella lirica della prima e della seconda Arcadia, nell'intonazione didascalico-scientifica della poesia dei Lumi, negli esiti della Scuola classica estense, nella coloritura politica che l'ode avrebbe assunto a fine secolo con Giovanni Fantoni, il poeta toscano che gli era assai caro per la mescolanza di classicismo e di spiriti giacobini, oltre che per essere stato «maestro grande» nella ripresa del metro saffico[19]. E non manca, allargando il campo all'età successiva, un riferimento oraziano a Leopardi, e a cose sue ancora inedite; Carducci, che nel 1898 pubblicava il volume *Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi* e che nel contempo presiedeva la commissione incaricata di preparare l'edizione dei *Pensieri di varia umanità*, aveva avuto modo di vedere nelle carte napoletane il capitolo in terza rima *I nuovi credenti*, datandolo correttamente a dopo il 1835 e fornendone una definizione tuttora condivisibile («è una leggera e graziosa satira su 'l far d'Orazio e dell'Ariosto contro certi rincristianiti che tacciavano d'empio l'autore»)[20].

Un censimento anche parziale delle occorrenze oraziane nella produzione poetica sarebbe impresa ardua; editori e studiosi hanno a lungo indugiato sul diffuso orazianesimo dei canti celebrativi, simposiaci, giambici. Quello di Orazio è il primo nome che si incontra nella compagine dei circa quattrocento componimenti che l'autore stesso raccolse nell'edizione definitiva delle *Poesie*, nel 1901; «Ah per te Orazio prèdica al vento!» è infatti l'*incipit* del *Prologo* (dicembre 1865-febbraio 1867) della prima silloge, dove il poeta si rivolge al libro di *Juvenilia* che, impaziente di

[18] Cfr. A. VIVANTI, *Zingaresca*, Milano, Quintieri, 1918, pp. 267-268 (Annie aggiunge: «Mi è stato detto dipoi – ma mi rifiuto a crederlo – che ogni barcaiolo della Spezia racconta questa storiella di suo nonno, quando ode pronunciare il nome di Shelley da stranieri visitanti il Golfo»).
[19] A Giuseppe Chiarini, 27 luglio 1857 (*LEN*, vol. I, p. 258).
[20] *O*, vol. XVI, p. 351, e *OEN*, vol. XX, p. 91.

vedere la luce, si dimostra immemore del consiglio di Orazio, di tenere chiusi gli scritti nel cassetto per nove anni prima di pubblicarli[21].

Altrettanto evidente la volontà di riproporre Orazio in chiave metrica: il pitiambo alla maniera degli epodi XIV e XV trasposto nei distici di *Sirmione* (1876), i «tre asclepiadei minori con un gliconio» della quindicesima ode del primo libro di Orazio («Pastor cum traheret per freta navibus») resi con tre doppi quinari sdruccioli e un settenario sdrucciolo nella asclepiadea *In una chiesa gotica* (1876), dove peraltro Carducci rimarca (e non è la prima volta) la novità del proprio operare («Così pura niuno la fece finora in italiano»[22]). Di fatto, si trattava di una propensione mimetica che non si può soltanto valutare alla stregua di un insistito processo di imitazione o trasposizione, bensì come la prova della volontà di collocarsi nel solco di una non conclusa tradizione classica, di essere cioè considerato ultimo seguace, in ordine di tempo, dei poeti dell'antica scuola, non indegno di loro; «Io, de gli eolii sacri poeti / Ultimo figlio» (così nella prima delle *Primavere elleniche*, del dicembre 1871), convinzione ribadita in una lettera a Lina del 17 maggio 1874 («io credo che dirai un'altra volta, che, dopo Foscolo, io sono da vero l'ultimo figlio de' poeti eolii»[23]).

D'altra parte, la sua oltranza oraziana era talmente riconoscibile da diventare un luogo comune. Già il Guerrazzi, romanticamente incline a privilegiare l'originalità, aveva invitato Carducci, in una lettera relativa alle *Rime* di San Miniato apparsa sul «Passatempo» del 17 aprile 1858, a non essere «latino e greco, bensì italiano e de' tuoi tempi», a «non sentire come Orazio», a «non pensare come Pindaro»[24]; nel 1868 Terenzio Mamiani notava l'impronta oraziana dell'epodo *Per Eduardo Corazzini*[25]; Giuseppe Guerzoni, garibaldino e polemista spesso in rotta di collisione con Carducci anche per questioni letterarie, rilevava nel 1874 che il poeta aveva associato «al riso di Orazio il caustico di Heine»[26]; anche i nemici irriducibili tiravano in ballo Orazio, spesso con intonazione irridente (Mario Rapisardi definì Carducci «Orazio da un quattrino / che ad arte di mosaico i versi accozza»[27]).

[21] G. CARDUCCI, *Poesie [...] MDCCCL-MCM*, Bologna, Zanichelli, 1901, p. 3; il riferimento a un luogo capitale di Orazio (*Ars poetica*, 386-389) porta con sé altri rimandi (il v. 72 dello stesso componimento, «Pien di libidine tetra le vene», ricorda infatti *Sat*. I, 2, 33, «venas inflavit taetra libido»).

[22] A Adolfo Borgognoni, 4 luglio 1877, in G. CARDUCCI-A. BORGOGNONI, *Carteggio (novembre 1864-agosto 1893)*, a cura di F. Marinoni, Modena, Mucchi, 2017, p. 160.

[23] *LEN*, vol. IX, p. 109.

[24] Cfr. M. BIAGINI, *Giosue Carducci. Biografia critica*, Milano, Mursia, 1976, pp. 96-97.

[25] Cfr. G. CARDUCCI, *Giambi ed epodi*, edizione critica a cura di G. Dancygier Benedetti, Modena, Mucchi, 2010, p. 214, e U. CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2010, p. 61. Il 20 febbraio 1868 Carducci riferiva al Chiarini: «Il Mamiani mi dice che ho incominciato un genere nuovo e che son presso alla vera Musa del secolo XIX; che certe cose Orazio non le avrebbe dette meglio di me, se pur avesse potuto concepirle [...]» (*LEN*, vol. V, p. 210).

[26] *O*, vol. IV, p. 208, e *OEN*, vol. XXIV, p. 208 (nel saggio *Critica e arte*, in cui Carducci replica alle critiche che, in una *Nota* apparsa sulla «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia» del 12 dicembre 1873, Giuseppe Guerzoni aveva rivolto alle *Nuove poesie di Enotrio Romano*, Imola, Galeati, 1873).

[27] È il sonetto «Testa irsuta, ampie spalle, ibrida e tozza», uno dei momenti della lunga polemica che contrappose Carducci e lo scrittore catanese (lo si legge, fra l'altro, nel milanese «Emporio pittoresco. Illustrazione universale», XVIII, 875 [5-11 giugno 1881], p.

Altro ci sarebbe da dire sulle tracce lasciate dall'austero classicismo oraziano di Carducci nell'opera di allievi e seguaci, da Manara Valgimigli a Giuseppe Fraccaroli, da Giuseppe Chiarini a Ettore Romagnoli (entrambi traduttori di Orazio), da Giuseppe Albini al d'Annunzio di *Primo vere* e *Canto novo*, fino al Pascoli della *Lyra romana*, riflesso di una nuova e profonda coscienza critica nei confronti di Orazio, attenta a cogliere dicotomie e sfumature del poeta e dell'uomo. Proprio riguardo a Pascoli, un indizio epistolare porta a registrare la notizia di una possibile curatela comune delle opere di Orazio. Il 1° agosto 1885 Severino Ferrari informava Carducci che Pascoli, allora a Massa, desiderava «essere traslocato a Bologna», anche in virtù della promessa fattagli da Carducci di «annotare in collaborazione Orazio». Ma le parole del Ferrari saranno probabilmente da collegare al fatto che Pascoli, impaziente di tornare a Bologna, avesse voluto enfatizzare «attraverso Severino un vago accenno del maestro»[28]. Al di là delle differenze delle rispettive letture oraziane, mantiene comunque una carica di suggestione la pur fragile ipotesi che, come aveva fatto per il *Canzoniere* di Petrarca del 1899 (dove ebbe al fianco Severino Ferrari, il più fidato degli allievi), Carducci non escludesse di poter avviare una edizione di Orazio insieme a Pascoli[29].

A giustificare la presenza di Tacito nel trittico di autori latini al centro degli interessi di Carducci basterebbe la risposta da questi fornita nel 1891 a un'inchiesta giornalistica, che coinvolse cinquecento personalità italiane invitate a indicare cinque opere o autori «tali che rispondano in ogni epoca alle più intime e profonde esigenze dell'anima umana, che sintetizzino i sentimenti e le aspirazioni dell'intera umanità»; Carducci scrisse, nell'ordine, «Dante, Petrarca, Orazio, Tacito, Machiavelli»[30].

Che il tirocinio di un giovane studioso si dovesse svolgere, a suo avviso, sotto il segno dei grandi prosatori classici (ma non solo), Carducci lo aveva

266; lo riprodusse anche Carducci in *Rapisardiana*, *O*, vol. IV, pp. 359-384: 377, poi in *OEN*, vol. XXIV, pp. 345-370: 363-364).

[28] R. TISSONI, *Carducci umanista: l'arte del commento*, in *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantenario della nascita di Giosue Carducci*. Atti del Convegno (Bologna, 11-12-13 ottobre 1985), a cura di M. Saccenti, Padova, Antenore, 1988, pp. 47-113: 99-100.

[29] Su altri aspetti dell'orazianesimo di Carducci converrebbe fermare l'attenzione: il vol. I (*Poesie*) delle *Opere scelte* curate da M. Saccenti, Torino, Utet, 1993, 2 voll., rinvia a Orazio in almeno un centinaio di casi (cfr. a pp. 1073-1074); e si veda ora, per alcuni componimenti di *Juvenilia*, il magistrale commento di R. TISSONI, *Frammenti di esegesi carducciana*, a cura di F. Casari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020 (cfr. l'*Indice dei testi non carducciani citati nel commento*, pp. 208-209). Quanto alle traduzioni, se per altri poeti greci e latini Carducci non esitò a ricorrere al verso (quinari e settenari per Anacreonte, endecasillabi sciolti per Catullo), Orazio lo tradusse sempre in prosa, «perché in rima o ritmicamente non saprei e non vorrei» (così avrebbe detto presentando un saggio di versione di tre epodi, a stampa nella «Nuova Antologia» del dicembre 1902; *OEN*, vol. XXIX, p. 131). Ma anche gli interessi e i gusti personali sono da tenere in conto: basti pensare a Carducci collezionista assiduo di rare edizioni di Orazio. Mi permetto di rinviare, per tutto questo (poesia, traduzioni, collezionismo), al mio *«I fulgidi carmi»: Carducci e Orazio*, cit., pp. 111-114 e 120-127.

[30] Cfr. G. GUICCIARDI e F. DE SARLO, *Fra i libri. Risultato di un'inchiesta biblio-psicologica*, Bologna, Fratelli Treves, 1893, p. 126; la scheda (Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Archivio Virginia Guicciardi Fiastri, n. 442) è riprodotta nella copertina di *Giosuè Carducci prosatore*. Atti del XVII Convegno internazionale di letteratura italiana «Gennaro Barbarisi» (Gargnano del Garda, 29 settembre-1° ottobre 2016), a cura di P. Borsa, A. M. Salvadè e W. Spaggiari, Milano, Università degli Studi, 2019.

dichiarato fin dal 1861, fornendo indicazioni perentorie al più giovane amico fiorentino Carlo Gargiolli: «Cesare Livio Tacito, e massime il divino Cicerone [...] stien sempre con te»[31]. Delle opere di Tacito, nella biblioteca del poeta, si trovano una decina di edizioni[32]; e, fra i manoscritti, sono presenti schede e annotazioni sugli scritti di Tacito, su «virtù e difetti [...] siccome storico e siccome scrittore», su «commentatori ed illustratori [...] dal rinnovamento delle lettere fino a' nostri giorni»[33]. Elemento importante, quest'ultimo, perché Carducci ferma spesso l'attenzione sui traduttori di Tacito: non soltanto il più noto Bernardo Davanzati (il cui volgarizzamento Carducci aveva incluso nell'elenco delle *Opere proposte per compimento della Collezione Diamante*)[34], ma anche l'inglese Henry Savile (1591), Ludovico Savioli (1804), Luigi Cerretti, Giuseppe Bustelli (1858)[35].

Carducci ricorre a Tacito già nell'*Antologia latina* del 1855, annotando (con molti altri esempi) l'«ingemere» di *Georgiche*, I, 46: «Tacito, raccontando la vita selvatica de' Fennii, dice "*Id beatius arbitrantur quam* ingemere *agris* (Germ. 46)"; tradotto con la solita efficacia dal Davanzati. "E sa lor buono più che ammazzarsi di fatica ne' campi"»[36]. Come modello di prosa, il «burbero Tacito» (come lo definì nelle pagine del 1859 su Alfieri, in cui il nome dello storico latino ricorre più volte)[37] era stato oggetto delle prime traduzioni, negli anni degli studi universitari, con Cicerone e Sallustio[38]. Poi, è spesso citato nelle pagine di polemica in favore dello studio del latino (e anche a difesa di se stesso)[39], nelle prose di intonazione

[31] *LEN*, vol. II, p. 229 (2 aprile 1861).

[32] La più antica è *Il primo Libro degl'Annali di Gaio Cornelio Tacito da Bernardo Davanzati Bostichi espresso in volgare fiorentino. Per dimostrare quanto questo parlare sia breve e arguto*, Firenze, Marescotti, 1596 (Biblioteca di Casa Carducci, coll. 3.g.125; nota di possesso di Carducci, sul *recto* della carta di guardia, «Bol. 27 dec. 1887)».

[33] *Catalogo dei manoscritti di Giosue Carducci*, a cura di A. Sorbelli, Bologna, a spese del Comune, 1921-1923, 2 voll., vol. II (1923), p. 210 (cart. LV, *Greco e Latino*, 9.XI-XII).

[34] *LEN*, vol. III, p. 57 (a Gaspero Barbèra, 2 marzo 1862; il volume, che si apre, pp. III-XVII, con una *Notizia di Bernardo Davanzati* a firma «A. G.», uscì in quello stesso anno).

[35] *O*, vol. II, p. 292 (Davanzati); vol XVI, pp. 74 (Savile) e 123 (Savioli); vol. XIX, p. 124 (Cerretti, il quale in una lettera a Giacomo Sacchetti segretario dell'Accademia fiorentina, del 9 agosto 1802, affermava di avere tradotto Tacito «con commenti [...] lauti»; Carducci cita queste parole traendole dalla missiva, edita in *Lettere di illustri scrittori italiani non mai pubblicate*, Firenze, Le Monnier, 1853, p. 9). Cfr. inoltre, *O*, vol. V, p. 452 per il Bustelli, definito volgarizzatore «efficace ed elegante del primo libro degli Annali di Tacito», a stampa nel 1858 (Roma, Tipografia delle Belle Arti; esemplare a Casa Carducci, buste 5.17); in un appunto del diario, alla data di domenica 12 gennaio 1862, Carducci scriveva di avere letto «25 capitoli del I degli Annali di Tacito con la traduzione del Bustelli» (CARDUCCI, *Primizie e reliquie*, cit., pp. 302-303, e *OEN*, vol. XXX, p. 58), e dieci giorni dopo indirizzava una lettera di plauso al traduttore per la «potente brevità», l'«efficace stile», la padronanza «della parola parca ed elegante, di che ha tanto bisogno l'Italia odierna» (*LEN*, vol. III, p. 15). Nel saggio sul *Torrismondo* tassiano, del 1894, Carducci cita inoltre, fra i commentatori di Tacito, il volterrano Belisario Vinta (*O*, vol. XV, p. 488-489), che fu ministro di Ferdinando I de' Medici, Cristina di Lorena e Cosimo II; ma probabilmente lo confonde con Curzio Picchena, che nel 1613 succedette al Vinta nella carica di primo segretario di Cosimo, e che aveva curato un'edizione annotata di Tacito nel 1600.

[36] CARDUCCI, *Antologia latina*, cit., p. 50.

[37] Cfr. la *Prefazione* a V. ALFIERI, *Del principe e delle lettere, con altre prose*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp., 1859, p. X (*O*, vol. II, p. 287; *OEN*, vol. VI, p. 383).

[38] *O*, vol. IV, p. 46, e *OEN*, vol. XXIV, p. 46 (*Libro delle prefazioni*, 1888).

[39] Carducci citava le nobili parole del senatore Aulo Cremuzio Cordo («Verba mea arguuntur; adeo factorum innocens sum [...]», da Tacito, *Ann*., IV, 34) nella *Difesa* inoltrata

didattica, nelle digressioni storiche, nei ritratti di figure eminenti della contemporaneità (come l'esule Antonio Panizzi, animato di «sdegno tacitiano e foscolesco» nella sua fiera denuncia dei regimi restaurati)[40], nella lunga pratica di annotazione dei testi, da Petrarca a Dante; postillando l'*Inferno* edito da Brunone Bianchi, Carducci riporta un passo di Tacito sull'uso dei Germani di appendere traditori e transfughi, pena che ricorda (scrive) quelle dei suicidi[41]. Tacito è considerato il primo esponente di un metodo e di uno stile (come sarà poi per i grandi storici tra Cinque e Seicento: Davanzati, Machiavelli, Sarpi) che, contrariamente all'uso dei moderni, andavano dritti allo scopo, «senza divagare nelle belle frasi e nella eloquenza rotonda», mentre oggi i loro «nepoti» «sentono bisogno di cominciar da lontano e per le generali, di ostentare l'erudizion pellegrina e far delle note; quando anche non volgarmente trascurati e inculti o sciattamente francesi, procedono prolissi, impacciati, anelanti nella lungaggine, saltellanti nella leggerezza, senza coesione»[42]. Negli anni tardi, Carducci non si stancava di ripetere che all'asciutto rigore di Tacito sarebbe stato necessario rifarsi, opponendo un rifiuto alle tante richieste di dettare scritti celebrativi, in prosa («A delinearne le virtù vorrebbesi lo stile severo di Tucidide, di Tacito, del Machiavelli», scriveva al Presidente del Comitato per l'erezione di un monumento al patriota modenese Nicola Fabrizi) o addirittura in verso («La ringrazio ma non canto. Altro che canti ci vogliono per isvegliare i dormienti e gli immemori. Pensiero di Machiavelli vibrante nello stile di Tacito»; a Dino Vatta, segretario comunale di Pirano, che desiderava da lui un canto per l'Istria irredenta)[43].

Il tacitismo di Carducci (attento ai valori di forte sentire, vigore oratorio, alta moralità dello storico latino, difensore dell'antica *virtus* contro la degenerazione dei tempi nuovi) risente senza dubbio di un ascendente alfieriano e della lezione di Pietro Giordani, dal cui epistolario (sette volumi nell'edizione procurata da Antonio Gussalli nel 1854-1855) aveva tratto nel 1862 una scelta di *Pensieri e giudizii di letteratura e di critica*, accolta in appendice all'ultimo volume delle *Opere* del letterato piacentino. Di Tacito, Giordani raccomandava la lettura ai giovani (il conte Pompeo dal Toso, lo stesso Gussalli), sollecitando un confronto con le traduzioni (non soltanto quella del Davanzati), e rammaricandosi della perdita dell'orazione funebre per Virginio Rufo, il comandante delle legioni di Germania che aveva

al Consiglio superiore d'Istruzione nell'aprile 1868, dopo la sospensione dall'insegnamento e dallo stipendio (per due mesi e mezzo) per avere commemorato la Repubblica romana del 1849 e sottoscritto un indirizzo a Mazzini (*O*, vol. V, p. 60, e *OEN*, vol. XXX, p. 120).

[40] *O*, vol. XI, p. 301, e *OEN*, vol. XIX, p. 133 (nella *Prefazione* al *pamphlet* anti-estense di Panizzi, del 1823, *Dei processi e delle sentenze contra gli imputati di lesa-maestà e di aderenza alle sette proscritte negli Stati di Modena,* ristampato da Carducci col titolo *Le prime vittime di Francesco IV duca di Modena. Notizie di Antonio Panizzi*, Roma, Società Ed. Dante Alighieri, 1897).

[41] Rinvii a Tacito sono nelle *Rime di Francesco Petrarca sopra argomenti storici morali e diversi. Saggio di un testo e commento nuovo col raffronto dei migliori testi e di tutti i commenti*, a cura di G. Carducci, Livorno, Vigo, 1876, pp. 80, 84 e 110, e in *Le rime di Francesco Petrarca di su gli originali commentate da G. Carducci e S. Ferrari*, Firenze, Sansoni, 1899 (poi, con *Presentazione* di G. Contini, ivi, 1957), pp. 197, 347 e 353; e cfr. G. CARDUCCI, *Chiose e annotazioni inedite all'«Inferno» di Dante*, edizione critica a cura di S. Martini, Modena, Mucchi, 2013, pp. 194-195.

[42] *O*, vol. XIX, p. 387, e *OEN*, vol. XIX, p. 262 (*Alberto Mario scrittore e giornalista*, 1901).

[43] Lettere del 20 agosto 1888 e 7 settembre 1902 (*LEN*, vol. XVI, p. 293, e vol. XXI, p. 9).

rifiutato la carica imperiale dopo la morte di Nerone; e sono appunto i passi di quelle lettere giordaniane che vengono antologizzati da Carducci, il quale peraltro certamente conosceva anche i frammentari studi condotti da Giordani, in tempi diversi, su Tacito (esame di singoli passi, notazioni sullo stile, ricostruzione dei dati biografici, analisi delle traduzioni), riuniti dal Gussalli nel volume XII delle *Opere*, del 1857[44].

Più rari gli spunti tacitiani nella poesia. A prescindere da una epigrafe (da *Agr*., 3) per la canzone *A Enrico Pazzi quando scolpiva il busto di Vittorio Alfieri e altri d'altri illustri uomini* (presente nelle *Rime* di San Miniato, e in seguito omessa)[45], l'unica citazione diretta si lega a uno dei tanti episodi dello 'scontro' fra antico e moderno. Nelle strofe di *Io triumphe!*, il cui autografo reca la data del 2 luglio 1871 (giorno in cui Vittorio Emanuele II entrava in Roma), Carducci aveva contrapposto una schiera di antichi romani illustri (Caio Mario, Furio Camillo, Caio Duilio, il centurione Lucio Virginio, Cicerone, Marco Giunio Bruto, Marco Aurelio e, appunto, Tacito) a politici e scrittori del moderno Regno d'Italia; e argomentava come, nella decadenza dei tempi, gli spiriti magni dell'antichità dovessero lasciare il posto ai mediocri. Così, in quei versi, Tacito ammette di avere scritto storie «ispide e tese», e in «duro latino», e ritiene doveroso cedere il passo a «l'orvietan marchese / Al Bianchi e a Pasqualino» (vv. 21-24), ovvero Filippo Gualtiero, Nicomede Bianchi, Pasquale Villari. Non mancarono, ovviamente, le polemiche. Nella terza parte di un lungo saggio su *Enrico Heine e i suoi interpreti*, Bernardino Zendrini rinfacciava a Carducci di «preferire la bella storia aristocratica di Tacito, campione dell'oligarchia, alla storia documentata» di autori recenti[46]; e Carducci replicava che Tacito è sempre da anteporre, di gran lunga, «ad alcuni storici contemporanei», aggiungendo che «come uomo e pensatore e osservatore e scrittore lo preferisco, anche fuor di poesia, non pure agli odierni autori di storie documentate, ma al gran padre della erudizione e della critica storica, al Muratori»[47]. Tacito è poi citato come fonte di alcuni versi dell'ode *Alla Louisa Grace Bartolini* (vv. 54 e 69-72),

[44] P. GIORDANI, *Opere*, a cura di A. Gussalli, Milano, Borroni e Scotti [dal vol. XI: Sanvito], 1854-1862, 14 voll., vol. XII (*Scritti editi e postumi, V*, 1857), pp. 213-262; la carducciana *Scelta di pensieri e giudizii* è nel vol. XIV (*Appendice*, 1862), pp. 379-532 (brani dalle lettere giordaniane a Pompeo dal Toso, 10 dicembre 1817, a p. 406, e al Gussalli, 1° aprile 1838 e 15 aprile 1844, a pp. 393 e 402-403). Sul rilievo del contributo di Giordani agli studi sopra Tacito, generalmente sfuggito «tanto agli studiosi di Tacito quanto agli studiosi del Giordani», ha richiamato l'attenzione TREVES, *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, cit., pp. 467-469: 467.

[45] *Rime di Giosuè Carducci*, San Miniato, Ristori, 1857, p. 47; e, per il valore dell'epigrafe, G. CARDUCCI, *Rime (San Miniato, Ristori, 1857)*, a cura di E. Torchio, Roma, Aracne, 2009, pp. 165-166. Cfr. inoltre ID., *Juvenilia*, edizione critica a cura di C. Mariotti, Modena, Mucchi, 2019, p. 201.

[46] «Nuova Antologia», XXVIII, 2 (febbraio 1875), pp. 346-384: 353.

[47] *O*, vol. IV, p. 263, e *OEN*, vol. XXIV, p. 264 (nel saggio *Critica e arte*, cfr. qui la nota 26). Con «grottesca ironia» (G. CARDUCCI, *Confessioni e battaglie*, a cura di M. Saccenti, Modena, Mucchi, 2001, p. 58, p. 311), Agostino Depretis, presidente del Consiglio, e il giornalista piemontese Costanzo Chauvet vengono assimilati a Machiavelli e a Tacito nelle ultime righe della prosa (1883) legata alle discussioni e polemiche dopo la pubblicazione dei dodici sonetti di *Ça ira*: «ho paura che intanto abbiamo quel che ci meritiamo, Machiavelli Depretis e Tacito Chauvet: ho paura che avremo nell'avvenire anche di peggio» (ivi, p. 356).

sul valore militare e sulle virtù profetiche di antiche donne guerriere del mondo germanico[48].

Ma ci sono altri due esempi probanti, nel primo libro delle *Odi barbare*. Nella saffica *Alle fonti del Clitumno*, del 1876, si narra come, in quei luoghi un tempo fiorenti per il «lavoro umano», l'ascetismo cristiano avesse fatto un deserto, «et il deserto disse / regno di Dio» (vv. 127-128); ricordo della sentenza di Tacito (*Agr.*, 30) «ubi solitudinem faciunt, pacem appellant»[49]. Due anni dopo, nell'alcaica *Alla regina d'Italia* (vv. 6-7), per il sangue sassone che scorre nelle vene di Margherita, figlia di Elisabetta di Sassonia, è evocata «la fulva e cerula / Germania», che nei secoli passati si ingentiliva al sole d'Italia, mescolandosi alle genti locali; dove è evidente la memoria di Tacito, che parla dei «caerulei oculi» e delle «rutilae comae» delle genti del nord (*Germ.*, 4)[50].

Un intervento del 1894, non privo (al solito) di accenti polemici, e ancora nel nome di Tacito e degli altri *auctores*, può essere qui riferito, in conclusione, perché idealmente chiude il cerchio delle considerazioni di Carducci intorno alla lingua latina, alle traduzioni, agli studi classici (coltivati più all'estero che non in Italia), alle istituzioni scolastiche che dovrebbero garantire l'accesso al mondo degli antichi. Il bersaglio è questa volta Cesare Lombroso, «avversario dell'istituzione scolastica, sentita come principale canale di diffusione della classicità, della retorica, del latino»[51]:

> Rapidissimo ingegno il prof. Lombroso: da cosa a cosa ei move i passi di Nettuno. Egli odia, pare, il latino; e quindi afferma che gl'italiani fan troppi monumenti perché studiano il latino. Contro i monumenti italiani io parlo e scrivo da vent'anni, e pure ho studiato un po' di latino e più lo amo; e Cesare e Cicerone, e Livio e Tacito, e Virgilio e Orazio, dove non è porco ma romano, vorrei fossero lettura continua nelle scuole, a costo di sacrificar loro molta prosa del Gozzi del Leopardi e del Manzoni, e la cachettica o cacochima prosa odierna di cui i nuovi pedanti vanno imbandendo le conserve agli stomacuzzi da venir su su a bocconcini. Ma il fatto è che noi siam più vaghi di monumenti che di latino. Mantova, per esempio, da anni cerca denari per monumentare Virgilio; ma l'Italia da secoli non ha fatto di Virgilio un'edizione originale e sua. E in Venosa voglion far lo stesso a Orazio; ma Orazio fu ed è senza dubbio, conosciuto studiato e apprezzato più e meglio da francesi, olandesi, inglesi, tedeschi, e oggi anche da americani, che non da noi. Lo traduciamo, è vero, tutti i giorni; ma tradurre non c'è obbligo che significhi saper leggere. D'Orazio la sola edizion nostra moderna fatta con studi propri e da aumentare gli studi comuni credo resti quella già data da Carlo Fea, regnante su Roma Napoleone; ma il commento

[48] *O*, vol. VI, pp. 303-304 e 401-402 (e *OEN*, vol. II, pp. 298 e 390); CARDUCCI, *Poesie [...] MDCCCL-MCM*, cit., pp. 289-290 e 369; e cfr. ID., *Levia Gravia*, a cura di B. Giuliattini, Modena, Mucchi, 2020, pp. 58-59. Per un possibile ricordo di Tacito, *Ann.*, I, 61 («truncis arborum antefixa ora») nella breve saffica *Voto*, del 1851 (*Juvenilia*, II, 30, v. 9, «Diran dal tronco le mascelle appese»), cfr. TISSONI, *Frammenti di esegesi carducciana*, cit., p. 39.

[49] G. CARDUCCI, *Odi barbare*, edizione critica a cura di G. A. Papini, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1988, p. 26. Nel saggio *Augusto Barbier e l'Italia* (1889) Carducci scriverà che «i preti a Roma, come nella campagna così nelle anime, fecero il deserto» (*O*, vol. III, pp. 450-493: 459, e *OEN*, vol. XXIII, pp. 395-435: 403).

[50] CARDUCCI, *Odi barbare*, cit., p. 69.

[51] Cfr. A. RONDINI, *Cose da pazzi. Cesare Lombroso e la letteratura*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001, p. 57.

> va così male in gamba, che un tedesco, il Bothe, ripubblicandolo in Heidelberg, dové rifargli il latino. Ond'e che noi facciam benissimo a leggere il nostro lirico nelle stampe tedesche; tutto che, siamo giusti, da due anni lo abbiamo in un accurato e adorno libriccino del prof. Ettore Stampini, molto bene impresso a spese dell'editore Sarasino di Modena. In Inghilterra il latino lo sanno e lo leggono continuo e lo citano spesso legislatori, storici e capitani, e, pare impossibile, lo scrivono anche i poeti più audaci e nuovi (Swinburne). Con tutto ciò gl'inglesi non han fatto, ch'io sappia, monumento a Shelley. Riparano gl'italiani: s'è pensato di farlo a Viareggio. Ora, dimando io al professore Lombroso, che colpa ha di questo nuovo monumento il latino?[52].

Pochi mesi prima di questo indirizzo *Ai lettori*, Carducci aveva scritto a Ferdinando Martini, ministro dell'Istruzione nel primo governo Giolitti, che «il latino, se non si torna a spiegare, come dicevasi una volta, orazioni intere di Cicerone, intieri libri dell'Eneide, e imparare a mente Virgilio e Orazio, il latino anderà a catafascio»[53].

[52] *Ai lettori*, in P. B. SHELLEY, *Prometeo liberato. Dramma lirico in 4 atti (1820). Traduzione di E. Sanfelice con prefazione di G. Carducci,* Torino-Roma, Roux, 1894, pp. VII-XIX: XII-XIV (poi in *O*, vol. XII, pp. 437-450: 443-444, e *OEN*, vol. XXV, pp. 349-361: 355-356). I riferimenti di Carducci sono alle edizioni oraziane di Carlo Fea, sacerdote e archeologo, apparsa a Roma nel 1811, in due volumi; di Friedrich Heinrich Bothe (*Q. Horatii Flacci Opera [...] plurimis in locis emendavit notisque illustravit [...] Carolus Fea. [...] Denuo recensuit adhibitisque novissimis subsidiis curavit Fridericus Henricus Bothe*), pubblicata a Heidelberg nel 1827; e di Ettore Stampini (Modena, 1892), direttore dei classici Loescher e editore anche di Virgilio e Cicerone. Carducci lesse poesie di Swinburne in latino e in greco nella raccolta miscellanea *Le tombeau de Théophile Gautier*, Paris, Lemerre, 1873, pp. 169-172 (il Catalogo collettivo del Servizio bibliotecario nazionale censisce, in Italia, il solo esemplare della Biblioteca di Casa Carducci, coll. 1.c.106).
[53] Lettera del 26 settembre 1893 (*LEN*, vol. XVIII, p. 237).

Quaderni carducciani n. 1 (2024)
ISSN: 3035-1936
DOI: https://doi.org/10.6092/issn.3035-1936/20321

ALFREDO COTTIGNOLI

Carducci lettore dell'*Ortis**

ABSTRACT

Il saggio analizza il vario interesse di Carducci per Foscolo, studiato nelle sue vesti di poeta, ma soprattutto di prosatore, in particolare con le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. I corsi universitari e una conferenza tenuta nel 1875 sono la prova dello studio accurato di Carducci sul testo, del quale vengono indagate sia la storia genetica sia la componente autobiografica.

PAROLE CHIAVE: Carducci, professore, conferenza, Foscolo, *Ortis*.

The essay analyses Carducci's various interests in Foscolo, studied as a poet, but above all as a prose writer, especially with *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. The university courses and a conference held in 1875 are proof of Carducci's studies, which investigates both the genetic history and the autobiographical component.

KEYWORDS: Carducci, professor, conference, Foscolo, *Ortis*.

L'interesse critico del Carducci professore per il Foscolo, poeta e prosatore, non è solo attestato dai tre corsi che, dall'aprile 1875 al maggio 1883, ossia prima e dopo il centenario foscoliano del 1878, egli via via tenne e replicò all'Università di Bologna (dal ciclo di lezioni sulle liriche foscoliane dell'aprile-maggio 1875, al suo primo corso sui *Sepolcri* del novembre 1875-febbraio 1876[1], sino alla ripresa dei due corsi precedenti in quello conclusivo del dicembre 1882-maggio 1883[2]), ma è ben provato

* Il presente articolo è apparso nella sua prima edizione a stampa in *Lo studio, i libri e le dolcezze domestiche. In memoria di Clemente Mazzotta*, a cura di C. Griggio e R. Rabboni, Verona, Edizioni Fiorini, 2010, pp. 471-495.

[1] Giusto tali inediti appunti del Carducci, per il suo primo corso sul carme foscoliano, furono da me pubblicati nel 2006 (cfr. A. COTTIGNOLI, *Carducci lettore inedito dei "Sepolcri"*, nel miscellaneo *"Dei Sepolcri" di Ugo Foscolo*, a cura di G. Barbarisi e W. Spaggiari, Milano, Cisalpino, 2006, 2 voll., vol. II, pp. 795-843), per essere quindi riediti in volume nel 2008: cfr. ID., *Carducci critico e la modernità letteraria. Monti, Foscolo, Manzoni, Leopardi. Con Appendice documentaria*, Bologna, CLUEB, 2008, pp. 19-33 e 119-163.

[2] Cfr. *Mss. di Giosue Carducci* (Bologna, Biblioteca di Casa Carducci), cart. XXXVII,

✉ alfredo.cottignoli@unibo.it, Commissione per i Testi di Lingua, Italia

Copyright©2024 Alfredo Cottignoli
This work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

anche dagli appunti preparatorî per la conferenza che egli tenne, il 18 luglio del 1875, sulle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*[3], alla Lega per l'istruzione del popolo. Della calorosa accoglienza riservata dai bolognesi a tale pubblica lezione del professore (cui non era, dunque, affatto estraneo ed inconsueto uscire dall'aula universitaria, per rivolgersi ad una platea allargata, certo più vasta ed eterogenea di quella costituita dai suoi pochi scolari[4]), resta anzi traccia in calce al seguente anonimo resoconto, datone l'indomani da un giornale locale («La Patria» del 19 luglio 1875[5]), che non mancava in fine di accennare al «numeroso uditorio» presente, e ai «vivi applausi» riservati alla «splendida lezione»:

> Ieri il professore Carducci dava l'annunziata lezione a pro degl'inondati francesi, e discorreva dell'*Jacobo Ortis* di Foscolo. Nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* il Carducci vede il primo romanzo italiano e di qui prendendo le mosse egli ha istituito sul medesimo un esame critico con quella finezza d'indagine e novità di vedute che sono proprie di lui, a nostro modo di vedere principe non meno dei poeti che dei critici italiani del nostro tempo. Egli ha ricordata e riassunta la favola del romanzo foscoliano, l'ha posto a riscontro col *Werther* di Goethe, ed ha esposto notevoli particolari bibliografici sulla creazione non già tutta d'un getto, ma successiva e per qualche tempo durata, delle *Lettere di Jacopo Ortis*. Ha dimostrato come questo celebre lavoro, che tuttora corre per le mani della gioventù ed innamora per la potenza dello stile e delle passioni le menti, si leghi col movimento di riscossa che nel secolo XVIII scoppiò contro la reazione cattolica monarchico-borbonica in diverse letterature d'Europa, e principalmente in Inghilterra coi poemi d'Ossian e coi cantori della melanconia e del dolore, e in Germania con Goethe. Ha pure rivelato la grand'opera esercitata nella rivoluzione della letteratura da Rousseau, la doppia corrente di idee sgorgata dalla sua doppia natura d'uomo e di donna, filosofica e vigorosa l'una, sentimentale l'altra, e la serie degli scrittori che entrambe queste correnti hanno suscitato. Al Foscolo egli ha dimostrato come si debba l'aver col suo lavoro rinnovato lo stile e il pensiero letterario del suo tempo, l'aver richiamato i suoi contemporanei allo studio e all'amore della natura, perdutosi fra le artificiali creazioni della poesia e della prosa del cinquecento e del seicento, in cui alla descrizione del vero si anteponevano i giardini d'Alcina e d'Armida. Ha istituito dei paragoni fra il fare descrittivo ma soggettivo del Foscolo, e il fare tutto oggettivo equindi più artistico del Manzoni, ed ha esposto una serie di

plico 8 (*Ugo Foscolo*), fasc. I (titolo d'archivio: *Ugo Foscolo e i "Sepolcri" (13 decembre 1882-30 maggio 1883)*: il fasc. I, cc. 156 numerate (ma 158 effettive), comprende in realtà gli appunti preparatorî di tutti e tre i corsi foscoliani tenuti dal Carducci.

[3] Di tale conferenza, preparata sin dal 16 luglio, ma tenuta dal Carducci il 18 luglio 1875 alla Lega bolognese per l'istruzione del popolo (di cui, sin dal 1871, il Carducci era presidente, e Raffaele Belluzzi vice-presidente), ci restano le sue, sin ad ora inedite, *Note* autografe *per la lettura su l'Ortis*, del pari conservate tra gli appunti dei suoi corsi foscoliani (cfr. *Mss. di Giosue Carducci*, cart. XXXVII, plico 8, fasc. I, cc. 20-30): se ne veda l'edizione critica in *Appendice* al presente saggio.

[4] Come confermano, ad esempio, anche le quattro conferenze sulla lirica del Manzoni, che il Carducci avrebbe tenuto nel gennaio-febbraio 1878, presso la stessa Lega per l'istruzione del popolo: cfr. COTTIGNOLI, *Carducci critico e la modernità letteraria*, cit., pp. 35-43 e 165-179.

[5] La pagina de «La Patria» di Bologna, del 19 luglio 1875, con l'anonimo articolo intitolato *La lezione di G. Carducci*, è tuttora conservata nella Biblioteca di Casa Carducci (cfr. *Mss. di Giosue Carducci*, cart. XVIII, *Ricordi*, plico 4, fasc. 19, titolo d'archivio sulla camicia esterna: «Lezione sulle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, 19 luglio 1875»).

> idee profonde e di considerazioni originali intorno ai diversi fattori del bello letterario e della perfezione artistica che qui sarebbe impossibile riassumere.

Che quello giornalistico fosse un ritratto fedele, benché necessariamente sommario, dell'argomentare carducciano, ci è confermato dalle note autografe a noi pervenute, ove il conferenziere, specie sulla scia delle pagine foscoliane del Carrer e del Pecchio[6], non si limitava ad illustrare la trama e lo stile dell'*Ortis*, e a confrontarlo col *Werther* goethiano (sulla scorta sia della celebre *Notizia bibliografica* del 1816, sia della *Notizia* premessa all'edizione londinese del 1817); ma, prima di collocarlo nel più ampio contesto del romanzo epistolare europeo (quello sette-ottocentesco, che in Rousseau aveva avuto il suo progenitore), poneva soprattutto l'accento sulla complessa storia interna del romanzo foscoliano (ovvero sulla sua «creazione non già tutta d'un getto, ma successiva e per qualche tempo durata»), così indissolubilmente intrecciata alla storia personale del suo autore.

Proprio sull'origine strettamente autobiografica dell'*Ortis*, in tutte le sue fasi redazionali, su quanto cioè di Ugo si celasse in Jacopo[7], il Carducci aveva non a caso subito insistito, fin dalle sue prime carte («Il resto, salvo il suicidio, è il Foscolo che narra se stesso negli anni procellosi della sua gioventù, sono i suoi amori, mutati i nomi e i luoghi: parecchi degli episodi li attesta gli stessi, sono tratti e descritti dal vero», c. 21a/b), sino a intravedere, d'accordo col Carrer, dietro la passione infelice di Jacopo per Teresa «una passione vera, procellosa» (c. 22a), un «amore vero provato per una sposa promessa» (c. 22b), quello non corrisposto di Ugo per la pisana Isabella Roncioni: «Ma in un poeta innamorato c'è sempre l'artista. Delle lettere restituitegli dalla Roncioni, dopo il matrimonio,e delle altre scritte ad altri intorno a lei, fattesi rendere, egli pensò a rintessere di nuovo il suo romanzo, e ad accoppiar il suo amore infelice toscano al suicidio dell'Ortis» (ivi). Mentre altrove (cc. 26b-27a/b), nell'alludere al *Laura, lettere*, registrato nel *Piano di studi* foscoliano del 1796, nonché alle poesie giovanili del '96-97, il Carducci non avrebbe poi esitato a riconoscere nella storia di Lauretta il nucleo più antico dell'*Ortis*, come d'altra parte egli stesso doveva ribadire nel 1882, in un passo della sua recensione alle *Poesie* foscoliane edite dal Chiarini («Il più volte citato indice fra altre prose registra *Lettere ad una fanciulla*, e anche *Laura-lettere*; nell'*Ortis* è la storia di Lauretta; e forse in quell'amore e in quel dolore di adolescente convien ricercare il primo elemento del romanzo»[8]). Ove sarebbe stato, per di più, esplicito l'auspicio carducciano che proprio il Chiarini «procura*sse* un'edizione critica dell'*Ortis* con raffronti e richiami alla edizione bolognese lasciata a mezzo e poi rifiutata», così da verificare l'ipotesi che nel romanzo si potessero «distinguere o scernere due o tre elementi diversi, due o tre diversi momenti di concezione e di

[6] Cfr. G. PECCHIO, *Vita di Ugo Foscolo*, Lugano, G. Ruggia e C., 1830; L. CARRER, *Vita di Ugo Foscolo*, in *Opere scelte di Luigi Carrer*, Firenze, Le Monnier, 1854-1857, 4 voll., vol. III (*Prose, II,* 1855), pp. 229-451.

[7] «È l'autore che ritrasse sé medesimo e i propri casi in quelli di Iacopo», aveva d'altra parte osservato lo stesso Carrer, per aggiungere quindi di rincalzo che «quella storia intessuta di frammenti nacque appunto per frammenti nell'animo dell'autore, e passò di qui sulla carta» (cfr. CARRER, *Vita di Ugo Foscolo*, cit., p. 275).

[8] G. CARDUCCI, *Adolescenza e gioventù poetica di Ugo Foscolo,* in ID., *Opere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1935-1940, 30 voll., vol. XVIII, pp. 151-183: 161.

elaborazione»[9].

Come ora attestano le sue carte, già nella conferenza del 1875, ancor più del Carrer (che pure aveva richiamato l'attenzione della critica sulla prima edizione bolognese dell'*Ortis*, stampata dal Marsigli nel 1798)[10], il Carducci aveva, infatti, sottolineato l'importanza, per la storia genetica del romanzo foscoliano (di quel romanzo dalle «due anime», in cui, a differenza del *Werther*, la disperazione amorosa si sarebbe progressivamente saldata alla civile), soprattutto della prima parte, quella di sicura paternità foscoliana (a fronte della seconda, raffazzonata dal Sassoli), benché più passionale e non ancora politica, della *Vera storia di due amanti infelici*, via via così affermando:

> Ora, per discorrer con interezza del romanzo del Foscolo, bisogna conoscere questa edizione: i bizzosi e i critici non han potuto o non han curato conoscerla. Il primo volume è del Foscolo, è la concezione prima passionale, non anche elegiaca, dell'*Ortis* [c. 22a]; Fu allora che nella «Gazzetta» di Firenze del 1800 smentì l'edizione apocrifa bolognese. Ma ciò non toglie che il 1º volume di quella bolognese edizione non sia opera del Foscolo [c. 22b]; Nel primo volume della edizione bolognese il Verther è ricordato più volte, nelle rifatte *Ultime lettere* non mai [cc. 22b-23a]; La parte politica manca, o vi si accenna a pena, nell'edizione bolognese. Con l'aggiunta della politica credé anche il Foscolo per avventura di differenziar più il suo libro da quello del Goethe [c. 23b].

Ma appunto la natura palesemente autobiografica dell'*Ortis*, quella medesima che faceva del romanzo lo specchio esemplare dell'autore e della sua storia personale, non meno che del suo tempo e di una vasta temperie politica e sentimentale, la stessa irrisolvibile (e irrisolta) contiguità in esso tra letteratura e vita, ossia tutti gli ingredienti che, specie nell'età romantica, avrebbero sancito la straordinaria fortuna di quella celebre prosa epistolare, al gusto classicistico del Carducci dovevano ormai apparire, nel secondo Ottocento, come la spia di un'arte fatalmente datata, certo importante nella storia delle nostre lettere, ma sin troppo soggettiva e appassionata, eccessivamente legata alla contingenza e calda di sensi autoriali; come la riprova, insomma, di un'arte immatura, di una materia romanzesca non ancora abbastanza decantata dall'artista e forgiata dal tempo, specie se messa a confronto con l'eccellenza della sua arte lirica:

> Effetto dell'*Ortis* su i contemporanei. Rivoluzione nel gusto e nello stile. Oggi? rimangono i bei pezzi di descrizione e di narrazione. Rimane il suo valore storico nella letteratura italiana. Ma si rileggono i sonetti, l'ode *all'amica <risanata>*, i *Sepolcri* [c. 20a].

Donde quegli eloquenti «paragoni tra il fare descrittivo ma soggettivo del Foscolo, e il fare tutto oggettivo e quindi più artistico del Manzoni», a

[9] Ivi, p. 162.

[10] Cfr. CARRER, *Vita di Ugo Foscolo*, cit., p. 276: «Molto potrebbe giovarsi la critica dall'esame dell'edizione bolognese data dal Marsili nel 1798». Sull'Ortis 1798, nonché sulle edizioni 1799-1801 della *Vera storia di due amanti infelici* ossia *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, si rinvia all'Introduzione del Gambarin alla sua edizione critica del romanzo foscoliano (cfr. U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, edizione critica a cura di G. Gambarin, *Opere*, IV, Edizione Nazionale, Firenze, Le Monnier, 1955, pp. XVII-XXXIV).

sicuro vantaggio del magistero artistico del secondo, espressamente menzionati nel resoconto giornalistico, e ora a noi confermati dai rinvii intertestuali carducciani di c. 30a, intesi sia a declinare lo svariare dei registri stilistici foscoliani (dall'idillico e malinconico al passionale, al politico e al guerresco), sia a contrapporli alla classica misura descrittiva di una celebre pagina dei *Promessi sposi*.

Ne doveva giusto derivare quell'esposizione di «una serie di idee profonde e di considerazioni originali intorno ai diversi fattori del bello letterario e della perfezione artistica», certo troppo ardua per essere riassunta su «La Patria», e rimasta forse inattingibile, per la sua intrinseca difficoltà teoretica, anche ai più del pubblico presente. Sin dall'esordio (a c. 20a), il conferenziere non si era, infatti, guardato dal porre subito l'accento sui limiti di un'arte individuale e storicamente connotata, come la foscoliana (paragonata alle «vesti passate di moda», a «romanzi vecchi», a «mazzi di fiori» ormai appassiti), e dal distinguere, quindi, gli effetti emotivi ma transeunti di un'opera («lo strazio che fa dell'anima vostra quel racconto, il pianto che vi strappa, non sono già la bellezza pura»), dall'«arte pura, disinteressata, superiore», quale l'arte classica di un Omero e di un Virgilio: «Drammi da arena fan cotesto effetto. Ma Omero e Virgilio vi rialzano».

E che proprio l'innato autobiografismo (pur fondamentale per la stratificazione successiva di quella sorta di romanzo-palinsesto dell'inquieto sentire foscoliano) apparisse al Carducci come il maggior limite artistico dell'*Ortis*, era infine ribadito a chiare lettere a cc. 25b-26a, ove si tornava coerentemente a distinguere il vero soggettivo e sentimentale dal vero, altrimenti universale ed oggettivo, dell'arte:

> L'elemento vero, la corrente passionata, patetica, è l'amore della Roncioni: quelle lettere che furono veramente scritte a una donna amata. È la parte meno bella dell'*Ortis*. Il vero? Che cosa è il vero in arte? La passione è inestetica.

GIOSUE CARDUCCI

[c. 20a] Note per la lettura su l'*Ortis*[11]

Vesti passate di moda, fior di camelie[12] dopo il ballo, mazzi di fiori dopo la cena, romanzi vecchi.
Vendetta dell'arte pura, disinteressata, superiore. La voglia di veder come finisce un racconto,[13] lo strazio che fa dell'anima vostra quel racconto, il pianto che vi strappa, non sono già la bellezza pura. Drammi da arena fan cotesto effetto. Ma Omero o Virgilio vi rialzano.

Effetto dell'*Ortis* su i contemporanei. Rivoluzione nel gusto e nello stile. Oggi? rimangono i bei pezzi[14] di descrizione e di narrazione. Rimane il suo valore storico nella letteratura italiana. Ma si rileggono i sonetti, l'ode all'amica <risanata>, i Sepolcri.
[c. 20b] Favola del romanzo, ben semplice, in tre parti:
1ª. Jacopo, toltosi a Venezia nel memorabile ottobre del '97 per isfuggire alle vergogne della patria e alle persecuzioni politiche, si ritrae sugli Euganei, inteso a menare vita solitaria a punto.
S'innamora in vece d'una giovane già destinata sposa ad altro: ciò dall'ottobre del '97 al 20 luglio del '98. Ciò fino alla lettera segnata *Rovigo 20 luglio*.
2ª. Per togliersi la passione dal cuore, viaggia Toscana, Lombardia, Liguria, s'avvia in Francia; toccatala a pena, con una di quelle mosse repentine che son proprie di certe passioni, torna in dietro da Nizza. A Rimini sa del matrimonio[15] persona da lui amata, ferma[16] risolutamente il suicidio che balena già dalla drammaticità propria dello stile della sua lettera, ma vuole riveder Teresa e i pini: dal 20 luglio 1798 al 13 marzo '99.
3ª. Rivede li Euganei e Teresa, va a Venezia ad abbracciare la madre, data voce di rimettersi [c. 21a] in viaggio, torna agli Euganei: 13-25 marzo 1799[17].

[11] Cfr. *Mss. di Giosue Carducci* (Bologna, Biblioteca di Casa Carducci), cart. XXXVII, plico 8, fasc. I, cc. 20-30 (ognuna delle 11 carte porta sul *recto* la stessa data: «luglio 1875»); in testa a c. 20a, sempre di pugno del Carducci, si legge: «Note per la lettura su l'*Ortis* / 16 l 1875» (ma la conferenza alla Lega per l'istruzione del popolo si dovette tenere il 18 luglio, come si deduce dalla notizia, *La lezione di G. Carducci*, che l'indomani ne diede il giornale bolognese «La Patria» del 19 luglio 1875, cfr. *Mss. Carducci*, ivi, cart. XVIII, *Ricordi*, plico 4, fasc. 19). Nella trascrizione critica degli appunti autografi, pur nel rispetto dell'*usus scribendi* carducciano, si sono sciolte, di regola, le consuete abbreviazioni, e si è normalizzato l'uso del corsivo, indicando a testo, con parentesi acute, le nostre integrazioni, con [...] o con punto interrogativo i passi di più ardua o incerta lettura, sempre segnalando in nota, oltre all'apparato delle varianti carducciane (di norma in corsivo), i nostri eventuali ritocchi testuali.
[12] camelie] camelie *e mazzi*.
[13] racconto] *libro*.
[14] i bei pezzi] i *pe<zzi>*.
[15] del matrimonio] *che la*.
[16] ferma] ferma *di uccidersi*.
[17] Sin da tale profilo dell'*Ortis*, il Carducci riecheggiava la *Vita di Ugo Foscolo* del Carrer: «Il romanzo è assai noto, e basterà toccarne per via d'epilogo i sommi capi. Iacopo, lasciata Venezia per motivi politici, si ritrae agli Euganei; innamorato di giovane destinata

È la storia[18] per 17 mesi[19] d'un animo stipato tra l'amor di patria, le illusioni politiche, la passione d'amore, uno scetticismo mal fermo, sentimentale più che ragionato, il disprezzo del genere umano, il sentimento della vanità delle cose, e l'aspirazione a grandi ideali e alla felicità. Storia scritta in lettere a un amico confidente (Lorenzo Alderani) e alla fanciulla amata. Lettere,[20] tramescolate di qualche breve[21] sprizzar dell'amico che si finge editor delle lettere, e che racconta qualche fatto per rimesto.

Un giovine padovano di nome Ortis si uccise di fatto in quel tempo. Il resto, salvo il suicidio, è il Foscolo che narra sé stesso[22] [c. 21b] negli anni procellosi della sua gioventù, sono i suoi amori, mutati i nomi e i luoghi: parecchi degli episodi li attesta gli stessi, sono tratti e descritti dal vero. Così il Goethe nel *Werther* descrisse una sua passione per la sposa promessa del suo amico Kestner[23].

Notizia bibliografica preposta all'edizione del 1814[24], e alle lettere del Foscolo. Se ne ricava: che il romanzo fu cominciato a scrivere a 20 anni (1797), che, dopo la cession di Venezia errando per le città italiane, il Foscolo buttava giù per primo o poscia a guisa di memorie le cose vedute al di fuori e le sentite dentro di sé. Su la metà del '98 fu dal Direttorio della Cisalpina mandato in Bologna membro d'un consiglio di guerra. Qui dette al Signor Jacopo Marsili libraio da stampare quell'impasto in distinto di lettere che egli attribuiva a Jacopo Ortis. E poi, o per ordine[25] del governo, o per il genio suo irrequieto, si partì, lasciando né pur mezzo stampato l'*Ortis*. Ma il Marsili [c. 22a] non volle perdere quel che aveva stampato, e fece continuar l'opera da un Angelo Sassoli: il quale scrisse intiero di suo un secondo volume, aggiunse note levatene al primo composto dal Foscolo, e forse in qualche parte vi mise le mani; e tutto insieme ne venne fuori la *Vera storia di due amanti infelici ossia ultime lettere di Jacopo Ortis*. Ora, per discorrer con interezza del romanzo del Foscolo, bisogna conoscere questa edizione: i bizzosi e i critici non han potuto o non han curato conoscerla. Il primo volume è del Foscolo, è la concezione prima passionale, non anche[26] elegiaca dell'*Ortis*.

Intanto il Foscolo, negli ultimi mesi del '98[27] e nei primi del '99[28], passato in Toscana aveva avuto una passione vera, procellosa, ma breve, secondo il suo solito, per Isabella Roncioni di Pisa, promessa sposa al marchese Signor Bartolommei di Firenze, passione [c. 22b] non corrisposta.

sposa ad altri dal padre, per tôrsi la passione dal cuore, viaggia Toscana, Lombardia e Liguria, tocca appena la Francia. Rientrato in Italia, e condottosi a Rimini, per via gli è saputo del matrimonio; ferma d'uccidersi, ma prima vuol rivedere Teresa e i suoi colli; li rivede, e in Venezia la madre per l'ultima volta. Messa voce di riporsi in viaggio, tornato a' colli, si uccide». Cfr. CARRER, *Vita di Ugo Foscolo*, cit., p. 280.

[18] storia] storia *d'una*.

[19] mesi] *an<ni>*.

[20] Lettere] *Storia*.

[21] Il sintagma «di qualche breve» è ripetuto due volte.

[22] narra] *dipinge* se s<tesso>.

[23] Nel ms.: «Köstner».

[24] Ma la *Notizia bibliografica* apparve nell'edizione zurighese del 1816 (con la falsa indicazione Londra, 1814).

[25] per ordine] per ordine *o*.

[26] Nel ms. «non anche» è ripetuto due volte.

[27] Del '98] del 98 *e del*.

[28] Del '99] del '99, *aveva avut<o>*.

La Isabella fece il suo matrimonio col marchese Bartolommei; Foscolo[29], per i suoi doveri militari e per le incalzanti contingenze della guerra, dové ritirarsi con la Legnano Cisalpina in Liguria, e poi fu chiuso in Genova nel glorioso assedio del 1799-1800. Ma in un poeta innamorato c'è sempre l'artista. Delle lettere restituitegli dalla Roncioni, dopo il matrimonio, e delle altre scritte ad altri intorno a lei, fattesi rendere, egli pensò a rintessere di nuovo il suo romanzo, e ad accoppiar il suo amore infelice toscano al suicidio dell'Ortis. Fu allora che nella «Gazzetta» di Firenze del 1800[30] smentì l'edizione apocrifa bolognese. Ma ciò non toglie che il 1° volume di quella bolognese edizione non sia opera del Foscolo. L'amore vero provato per una sposa promessa[31] gli dava un nuovo elemento etc. Egli fu attratto sempre più dalla forza stessa delle contingenze sue nell'imitazione del *Verther*. Nel primo volume della edizione bolognese [c. 23a] il *Verther* è ricordato più volte, nelle rifatte *Ultime lettere* non mai.

Ma per allora il Foscolo non poteva pensare a ricomporre romanzi. L'assedio di Genova, la battaglia di Marengo, della quale fu parto la ristituzione della repubblica etc. Tornato a Milano sul finire del 1800, e fermatovi a lungo stanza nel 1802, qui compose o ricompose l'*Ortis*. Dopo il congresso di Lione (per cui avea fatto l'orazione), dopo la perdita della repubblica italiana, rifatto dittatore etc., e senza permesso di politica nostra, dopo l'oblio dell'abbandono di Venezia, l'animo del Foscolo si staccò del tutto dal Bonaparte, prese a odiar più che mai la signoria francese, e allora aggiunse alle lettere d'amore dell'Ortis-Verther-Foscolo anche quelle di argomento politico, su la servitù d'Italia, su le delusioni del partito repubblicano e nazionale, su il Bonaparte. Alcune di queste erano [c. 23b] comparse sotto forma di articoli nell'Italico del '98[32], ma non certo quelle sul Bonaparte. La parte politica manca, o vi si accenna a pena, nell'edizione bolognese. Con l'aggiunta della politica credé anche il Foscolo per avventura di differenziar più il suo libro da quello del Goethe. Lettere sul Bonaparte[33].

Del resto il Foscolo stesso confessò poi più volte di aver preso a[34] modello la forma del Werther[35]. In un luogo egli dice:

[29] Foscolo,] Foscolo, *chiu<so>*.

[30] Ma la protesta foscoliana uscì sulla «Gazzetta universale» di Firenze del 3 gennaio 1801. Cfr. G. GAMBARIN, *Introduzione*, in FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., pp. XXXII-XXXIII.

[31] L'amore vero provato per una sposa promessa] *Con l'amore suo per* una sposa promessa *ad alt<ri>*.

[32] Si trattava, in realtà, de «Il Monitore Italiano» (Milano, 20 gennaio-13 aprile 1798): cfr. GAMBARIN, *Introduzione*, cit., pp. XV-XVI. Anche qui la fonte del Carducci era il Carrer (cfr. CARRER, *Vita di Ugo Foscolo*, cit., pp. 259-60 e 277), che a sua volta attingeva dalla *Notizia bibliografica* del 1816: «Dovette ridondare di non minore coraggio il giornale che in questo stesso anno [1798] pubblicò in compagnia di Melchiorre Gioia. Intitolavasi l'*Italico*, e durato pochi mesi, venne soppresso, della qual soppressione non durerà fatica ad indovinare i motivi chi sappia essersi in esso divulgate per la prima volta non poche delle politiche discussioni ch'indi concorsero alla compilazione dell'*Ortis*»; «"Alcuni di questi frammenti che risguardavano lo Stato d'Italia", parla tuttavia il Foscolo sotto maschera d'anonimo nell'edizione 1814, "irritato continuamente dalle miserie della sua patria, li lasciò correre; e furono pubblicati in una gazzetta che venne tre o quattro mesi dopo proibita". Di questa gazzetta, intitolata l'*Italico*, e della sua soppressione abbiamo testé parlato».

[33] Si veda la celebre lettera antinapoleonica del 17 *marzo* sulla «necessaria servitù d'Italia», inserita nell'ed. zurighese del 1816.

[34] preso a] *adottato* a.

[35] del Werther] *dell'Ortis*.

> Ambedue gli scrittori intesero di rappresentare un quadro del suicidio, il secondo (Foscolo) ha pigliato il modo del primo, e nondimeno il secondo è più dettato dalla natura, e il primo assai più dall'arte. Il Goethe meditò per due anni il suo libro, e poi lo stese in un solo mese, quasi esplosione d'ingegno che concentrò e scagliò istantaneo il foco raccolto da lungo tempo. In vece all'autore italiano bastò [c. 24a] di ridurre a libro[36] il diario delle proprie angosciose passioni, com'ei le provava d'ora in ora e le andava di giorno in giorno scrivendo pel corso di 18 mesi. Nel *Werther* l'azione dal principio alla catastrofe[37] è con decoro poetico mossa dall'unica passione d'amore etc.[38]

[...] Tre elementi di composizione e di favola, tre correnti di stile nell'*Ortis*:
1) l'idillio, il paesaggio, il sentimento malinconico, prima fa se, prime correzioni, prima composizione; nel 1° vol. dell'edizione bolognese (179...-96)[39];
2) il pathos, la passione dal vero, amore della Roncioni (1799);
3) la politica, l'eloquenza, la lontananza (?) (1801-02).

Nella 2ª metà del sec. XVIII, ritorno alla natura, ritorno un po' manifesto e consueto a una natura un po' raffazzonata. Due ideali, ambedue [c. 24b] falsi. Il pseudo Ossian, il convenzionale Gessner, la natura scarmigliata e la natura coquette. Influenza grandissima de' due modi e specialmente in Italia[40]. L'Ossian tradotto imaginosamente dal Cesarotti. Quante traduzioni arcadiche di Gessner. L'Ortis va a Rimini per visitare il p. Bertola. Chi potesse analizzare tutti gli elementi che conformarono l'ingegno di Foscolo. Gray[41], Young, Hervey.

Ritorno meno convenzionale alla natura. Rousseau, Bernardino Saint-Pierre. La Staël, Chateaubriand, Lamartine, la Sand. Rousseau ha due facoltà, la maschile[42] e la femminile. Dalla femminile procederono[43] Senancour coll'Oberman, Constant coll'Adolfo, Saint-Pierre, Lamartine, e tutti i falsi sciagurati minori (?). Dalla maschile la Staël, Chateaubriand, la Sand. In Germania e in Italia Rousseau non ebbe la gloriosa[44] figliuolanza che in Francia. Ma anche in Germania influì molto su Schiller [c. 25a] e Goethe. In Italia influì assai a formar il modo[45] di teatro e di rappresentare

[36] a libro] *il* libro.
[37] Nel ms.: «alla fine».
[38] Il luogo cui la citazione rinvia (ancora una volta desunta dal Carrer: cfr. CARRER, *Vita di Ugo Foscolo*, cit., p. 281) è un passo della *Notizia* premessa dal Foscolo all'edizione di Londra del 1817 (a cui già il Pecchio aveva attinto: cfr. la sua *Vita di Ugo Foscolo*, cit., pp. 92-93), ove si tornava, dopo la *Notizia bibliografica* del 1816, sul noto parallelo tra l'*Ortis* ed il *Werther*. Cfr. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 540.
[39] Anche se il primo volume dell'Ortis bolognese sarebbe stato edito dal Marsigli nel 1798, qui il Carducci doveva piuttosto alludere alla sua incubazione precedente, così avallando l'ipotesi, già del Carrer, che nel *Laura*, *lettere* (cui accenna il noto *Piano di studi* foscoliano del 1796, poi esplicitamente richiamato dal successivo rinvio carducciano alle «Lettere a Lauretta» di c. 26b) fosse da ravvisarsi un primo abbozzo del romanzo, il *proto-Ortis*. Cfr. GAMBARIN, *Introduzione*, cit., pp. XI-XII.
[40] due modi e specialmente in Italia.] due modi *in Italia*.
[41] Gray] *Young*.
[42] maschile] *femm<inile>*.
[43] procederono] *nacquero*.
[44] gloriosa] *imp<ortante>*.
[45] il modo] *lo stile*.

dell'Alfieri e del Foscolo, e da quest'ultimo, nelle prose, proviene la scuola democratica, Mazzini.

Il ritorno alla natura portò però anche il ritorno a certa nobilitazione della passione e dell'individualismo. La *Nouvelle Heloïse*, *Atala*, *René*, *Delphine*, *Corynne*, *Hernani*[46], i romanzi in lettere, a uno o a due personaggi: anche per questa parte Foscolo più che imitasse[47] era tratto dal secolo. Il secondo elemento, la seconda corrente, è parallela alla prima.

E portano con sé il ritorno alla libertà politica, e specialmente alla forma repubblicana, contrapposizione più netta al falso mondo monarchico[48] degli ultimi due secoli. *Contract social*, *Emile*: è la [c. 25b] parte politica dell'*Ortis*. Se non che qui era la contraddizione. I rousseauiani, con le loro aspirazioni alla libertà di natura, vagheggiavano poi le repubbliche romane e greche, il più rigido modello di Stato che sia mai stato; a quel modo che nel loro scetticismo, nel loro disprezzo del genere umano, nello disprezzare della vita, erano spiritualisti, teisti e via dicendo. Ma ciò fa il bello di quella letteratura; nel contrasto di quelle diverse tendenze è il fato tragico della vecchia società che si sveglia, rappresentato in uno stile di passione nobilmente affocato. Qui le differenze di lira alla poesia della doglia mondiale e al Leopardi.

Ma ritorniamo allo stile e all'*Ortis*. L'elemento vero, la corrente passionata, patetica, è l'amore della Roncioni: quelle lettere che furono [c. 26a] veramente scritte a una donna amata. È la parte meno bella dell'*Ortis*. Il vero? Che cosa è il vero in arte? La passione[49] è inestetica. Il pianto. Elemento femminile della letteratura moderna. «Les bons ouvrages sont ceux que font les plus pleurer», Voltaire. Lamartine (*Confidences*, VIII): «Le sublime lasse, le beau trompe; le pathétique seul est infaillible dans l'art. Celui qui sait attendrir sait tout. Il y a plus de génie dans une larme que dans tous[50] les musées et dans toutes les bibliothèques de l'universe»[51]. Bisogna perdonare queste sciocchezze al poeta del Laco e delle pescature del capo Miseno. Masturbazioni[52] del sentimentalismo. Vanità delle piaghe. L'affetto. Io voglio dell'affetto nella poesia. Quanto burro volete, signore, sul crostino? Ritorniamo al primo, al terzo elemento [c. 26b] dell'*Ortis*.

L'idillio, il paesaggio. «Lettere a Lauretta» nei progetti[53] dei 16 anni. La storia di Lauretta, sente però della Maria di Sterne.

Poesie de' 16 anni:

<*Le rimembranze*>

Era l'istante che su squallid'urne
Scapigliata la misera Eloisa
Invocava le afflitte ombre notturne,

[46] Oltre alla *Nouvelle Heloïse* di Rousseau, il Carducci elencava l'*Atala* e il *René* di Chateaubriand, la *Delphine* e la *Corinne* della Staël, nonché l'*Hernani* di Victor Hugo.
[47] imitasse] imita*re*.
[48] più netta al falso mondo monarchico] più netta *alle falsità*.
[49] La passione] *E poi quella* passione.
[50] Nel ms.: «toutes».
[51] Cfr. A. DE LAMARTINE, *Les confidences*, Paris, Hachette et Cie – Furne, Jouvet et Cie – Pagnerre, 1877, pp. 203-04.
[52] Masturbazioni] *Conchiudo*.
[53] nei progetti] *nelle poesie*.

E su 'l libro del duolo u' stava incisa
Eternitade e *Morte*, a lamentarsi
Veniva Young sul corpo di Narcisa;
Ch'io smarrito in sembiante,
Addio diceva a Laura, e Laura intanto
<Fise in me avea le luci, ed agli addio,
Ed ai singulti rispondea col pianto…>
E mi stringea[54] la man. Tutto fuggìo
Della notte l'orrore, e radïante
Io vidi in cielo a contemplarci Iddio[55].

[c. 27a] <*Al sole*>

Te, o sol, riprega la natura, e il tuo
Di pianto asciugator raggio saluta.
E tu l'accendi; e si rallegra, e nuovi
Promette[56] frutti e fior. Tutto si cangia,
Tutto pêre quaggiù! ma tu giammai,
Eterna lampa, non ti cangi? mai?
Pur verrà dì che nell'antiquo vôto
Cadrai del nulla, allor che Dio suo sguardo
Ritirerà da te: non più le nubi
Corteggeranno a sera i tuoi cadenti
Raggi sull'Oceàno; e non più l'Alba
Cinta di un raggio tuo verrà sull'ôrto
A nunzïar che sorgi. Intanto godi
Di tua carriera. Oimè! ch'io sol non godo
De' miei giovani giorni; io sol[57] rimiro
Gloria e piacere, ma lugubri e muti
Sono per me, che dolorosa ho l'alma[58].

<*La verità*>

Sino al trono di Dio
Lanciò mio cor gli accenti,
Che in murmure tremendo
Rispondono i torrenti,
E dalla ferrea calma
De le notti profonde,
Palma battendo a palma,
Ogni morto risponde[59].

[c. 27b] <*Ai novelli repubblicani*>

Questo ch'io serbo in sen sacro pugnale

[54] Nel ms.: «A me stringea».
[55] Cfr. *Le rimembranze*. *Elegia* («Anno poetico», 1797), vv. 37-51 (in U. FOSCOLO, *Opere edite e postume*, Firenze, Le Monnier, 12 voll., 1850-1890, vol. IX [*Poesie*, raccolte e ordinate da F. S. Orlandini, 1856], pp. 290-291).
[56] Nel ms.: «Prometti».
[57] io sol] *ma lugu*<*bri*>.
[58] Cfr. *Al sole* («Anno poetico», 1797), vv. 46-62: il corsivo dei vv. 60-62 è del ms. (in FOSCOLO, *Opere*, cit., vol. IX, pp. 292-293).
[59] Cfr. *La verità*. *Ode* («Anno poetico», 1796), vv. 1-8 (quindi in U. FOSCOLO, *Poesie*, edizione critica per cura di G. Chiarini, Livorno, Vigo, 1882, p. 397).

Io l'alzo, e grido a l'universo intero:
«Fia del mio sangue un dì tepido e nero
Ove allontani le santissim'ale
Dal patrio cielo Libertà feroce».
Già valica mia voce
D'Adria le timid'onde,
E la odono echeggiando
Le marsigliesi sponde[60].
A l'armi! Enteo furor su voi discende
Che i spirti ingombra e l'alme erge ed avvampa,
<E, accesa in ciel di ragïon la lampa,
Vi toglie a gli occhi le ingannevol bende.>
Che[61] ragïon, figlia di Dio, v'invita
A vera morte, e addita
I rei petti esecrandi,
Ove, *piantate*, grida,
In fino all'elsa i brandi[62].

[c. 28a] Dal Pecchio, *Vita di U. Foscolo*, cap. IV. Dello stile dell'*Ortis*:

> Uno de' pregi maggiori e incontrastabili di questo libro è lo stile. In vano si cercherebbe nel magazzino de' nostri classici antichi un modello di stile in prosa così adeguato ai tempi, agli usi e alla filosofia che Foscolo voleva esprimere. Tutto è gonfio, contorto, d'una sterile copiosità prima dell'ottocento. Lo stile stesso dell'Alfieri, uno de' primi riformatori, nerboruto e conciso, peccava nel secco e nell'aspro. Foscolo seppe riunire alla forza e alla concisione la flessibilità, la pastosità, lo splendore. Il primo è Mantegna, il secondo è Tiziano. Foscolo merita tanto più di essere paragonato a Tiziano, che, come quegli seppe introdurre nella pittura il paesaggio, che tanto le accresce di varietà e ornamento, così Foscolo, forse il primo, seppe tessere col drammatico il campestre e dare al fondo del quadro la freschezza, l'innocenza, la bellezza della natura. Presso alcune nazioni, la natura nei [c. 28b] libri d'immaginazione campeggia anche di troppo a spese dei personaggi, a guisa dei quadri del Poussin ove, in paragone degli alberi e delle montagne, le persone sembrano oggetti secondari. Gl'inglesi, per es., abituati a vivere alla campagna, riescono eccellenti paesisti in pittura, in poesia, in romanzi, in viaggi. Gl'italiani all'incontro sempre imprigionati nelle città, dimentichi della natura, si direbbe che questa non esista per loro. E quando pure come Tasso ed Ariosto vogliono descriverla, invece di copiarla e lasciarla qual'è, la foggiano a guisa di giardini francesi, e vi fanno, sia nell'isola d'Alcina, sia nel giardino d'Armida, un parco artificiale, i giardini di Versailles in vece di rappresentarvi il Val d'Arno, o i colli Euganei, quali Fosco lo così bene li descrisse etc.[63]

[60] È cassata nel ms. (con la giunta di un «no» a margine) la seconda stanza dell'ode (*Ai novelli repubblicani*, vv. 10-18): «Voi che ignari di voi già un tempo feste / Di mille regi sanguinari al soglio, / Cui cingeva terror morte ed orgoglio, / Sgabello eccelso de l'oppresse teste; / E degli ottimi al sangue inutil pianto / (Di tirannide vanto) / Mesceste a' piè degli empi, / Sorgete: il giorno è giunto / Di vendetta e di scempi».
[61] Nel ms.: «E».
[62] Cfr. *Ai novelli repubblicani. Ode* (1797), vv. 1-9, 19-27 (quindi in FOSCOLO, *Poesie*, cit., pp. 415-416): a margine della prima stanza il Carducci segnò un «1», a margine della terza un «2», così da evidenziarne la lettura continuata.
[63] Cfr. PECCHIO, *Vita di Ugo Foscolo*, cit., pp. 94-96.

Il Foscolo stesso nella *Notizia bibliografica*[64] dice essersi proposto di fare una narrazione nello stile italiano. Quello tra il francesismo [...] de' fiorentini e il toscanesimo dei lombardi.
[c. 29a] Su lo stile dell'*Ortis* (dal Carrer, *Vita di Ugo Foscolo*, 283 dell'ediz. Le Monnier, *Prose*, II):

> È lo stile dell'*Ortis* mirabilmente naturato giusta l'indole da cui move e i tempi che rappresenta[65]. Ché al giovane innamorato delle lettere e della poesia, e di quanto al mondo v'ha di più bello e magnanimo, convenivano quelle frasi coniate sul gusto antico, e quelle imagini e quelle parole tra l'erudito e il passionato[66]; e non poteva l'uomo incappato tra le furie della rivoluzione, e lasciatosi da esse potentemente aggirare, contentarsi della lingua venutagli da' dizionari, ma gli bisognava arricchirla colla sempre nuova ricchezza del cuore commosso. Fu giustamente avvertito che il fondo della prosa dell'Ortis molto ritiene delle prose politiche dell'Alfieri; bisogna però notare oltre a questo [c. 29b] che vi si sente maggior politezza, e nel tempo stesso, secondo i casi, un'andatura più snella. La lingua è più vicina a quella del Machiavelli e degli altri antichi, e nelle narrazioni direbbesi aver financo alcuna volta ritratto da' novellieri. Quanto al periodo, esso è rotto bensì, ma di que' frammenti, così tenui giunte, potrebbero comporsi perfetti periodi oratorii; e ciò mostra che il discorso della mente presedeva alla composizione, e la passione ne tagliava soltanto gli accessori. L'armonia di quello stile è tutt'altra da quella delle narrazioni scritte solitamente, ha molto del parlato e del giornaliero, e però s'insinua più facile e più efficace; e mentre ricopia la spontaneità e la disinvoltura della familiare conversazione, raggiugne non poche volte la squisitezza poetica[67].

[c. 30a] Idillio, paesaggio, malinconia.
Lettera 12 novembre, *Jeri giorno di festa* (Le Monnier, pag. 14):

> <Jeri giorno di festa abbiamo con solennità trapiantato i pini delle vicine collinette sul monte rimpetto la chiesa. Mio padre pure tentava di fecondare questo sterile monticello; ma i cipressi ch'esso vi pose non hanno mai potuto allignare, e i pini sono ancor giovinetti. Assistito io da parecchi lavoratori ho coronato la vetta, onde casca l'acqua, di cinque pioppi, ombreggiando la costa orientale di un folto boschetto che sarà il primo salutato dal sole quando splendi damente comparirà dalle cime de' monti. E jeri appunto il sole più sereno del solito riscaldava l'aria irrigidita dalla nebbia del morente autunno. Le villanelle vennero sul mezzodì co' loro grembiuli di festa intrecciando i giuochi e le danze di canzonette e di brindisi. [...]. E quando le mie ossa fredde dormiranno sotto quel boschetto alloramai ricco ed ombroso, forse nelle sere d'estate al patetico su surrar delle fronde si uniranno i sospiri degli antichi padri della vil la, i quali al suono della campana de' morti pregheranno pace allo spirito dell'uomo dabbene, e raccomanderanno la sua memoria ai lor figli>[68].

Spalanca le finestre, o Lorenzo (pag. 93):

> <Spalanca le finestre, o Lorenzo, e saluta dalla mia stanza i miei colli. In un bel mattino di settembre saluta in mio nome il cielo, i laghi, le pianure, che si

[64] Nel ms.: «biografica».
[65] Nel ms.: «che rappresenta»; ma nella stampa: «cui rappresenta narrando».
[66] Nel ms.: «il passionato»; ma nella stampa: «l'appassionato».
[67] Cfr. CARRER, *Vita di Ugo Foscolo*, § XXX, pp. 283-85.
[68] Cfr. U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in ID., *Opere edite e postume*, cit., vol. I (*Prose letterarie, I*, 1850), pp. 1-226: 14-15.

> ricordano tutti della mia fanciullezza, e dove io per alcun tempo ho riposato dopo le ansietà della vita. Se passeggiando nelle notti serene i piedi ti conducessero verso i viali della parrocchia, io ti prego di salire sul monte de' pini che serba tante dolci e funeste mie rimembranze [...]. Consola tutti i contadini che ti chiederanno novelle di me. [...]. Ma ora s'attristeranno nel nominarmi, perché in questi ultimi mesi passava muto e fantastico senza talvolta rispondere a' loro saluti, e scorgendoli da lontano mentre cantando tornavano da' lavori, o riconducevano gli armenti, io gli scansava imboscandomi dove la selva è più negra. [...]. Ti additeranno il ciglione della rupe sul quale, mentre il mondo era addormentato, io sedeva intento al lontano fragore delle acque, e al rombare dell'aria quando i venti ammassavano quasi su la mia testa le nuvole [...]. O antica mia solitudine! Ove sei tu? Non v'è gleba, non antro, non albero che non mi riviva nel cuore ali mentandomi quel soave e patetico desiderio che sempre accompagna fuori delle sue case l'uomo esule, e sventurato. Parmi che i miei piaceri e i miei dolori, i quali in que' luoghi m'erano cari tutto insomma quello ch'è mio, sia rimasto tutto con te; e che qui non si trascini pellegrinando se non lo spettro del povero Jacopo>[69].

Confronto con l'addio di Lucia del Manzoni:

> <Addio, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l'aspetto de' suoi più familiari; torrenti, de' quali distingue lo scroscio, come il suono delle voci domestiche; ville sparse e biancheggianti sul pendìo, come branchi di pecore pascenti; addio! Quanto è tristo il passo di chi, cresciuto tra voi, se ne allontana! [...]. Ma chi non aveva mai spinto al di là di quelli neppure un desiderio fuggitivo, chi aveva composti in essi tutti i disegni dell'avvenire, e n'è sbalzato lontano, da una forza perversa! Chi, staccato a un tempo dalle più care abitudini, e disturbato nelle più care speranze, lascia que' monti, per avviarsi in traccia di sconosciuti che non ha mai desiderato di conoscere, e non può con l'immaginazione arrivare a un momento stabilito per il ritorno! Addio, casa natìa [...]. Addio, casa ancora straniera [...]. Addio, chiesa [...]; addio!>[70].

Le gentildonne. Descrizioni vere, esempi.
Il paggio m'additò un gabinetto (pag. 26):

> <Il paggio m'additò un gabinetto ove innoltratomi appena, mi si fe' incontro una donna di forse trentacinque anni, leggiadramente vestita, e ch'io non avrei presa mai per cameriera se non mi si fosse appalesata ella stessa, dicendomi: La padrona è a letto ancora; a momenti uscirà. Un campanello la fe' correre nella stanza contigua ov'era il talamo della Dea; ed io rimasi a scaldarmi al caminetto, considerando ora una Danae dipinta sul soffitto, ora le stampe di cui le pareti erano tutte coperte, ed ora alcuni romanzi francesi [...].>[71].

La vecchia, *Così va caro amico* (pag. 37):

> <Così va caro amico: – stavami al focolare del mio castaldo, dove alcuni villani de' contorni s'adunano a crocchio a riscaldarsi, contandosi le loro novelle e le antiche avventure. Entrò una fanciulla scalza, assiderata, e fattasi all'ortolano, lo richiese della limosina per la povera vecchia. Mentre la si stava rifocillando al fuoco, esso le preparava due fasci di legna e due pani bigi. La villanella se li pigliò, e salutandoci, uscì. Usciva io pure, e

[69] Ivi, pp. 93-95 (lettera da *Firenze, 7 settembre*).
[70] Cfr. A. MANZONI, *I promessi sposi* (1840), cap. VIII.
[71] Cfr. FOSCOLO, *Opere edite e postume,* cit.*,* vol. I, p. 26 (lettera da *Padova, 11 dicembre, ore 2*).

> senz'avvedermi la seguitava, calcando dietro le sue peste la neve. [...]. Dopo breve ora entrammo in una capannuccia. Sedeva in un cantuccio una vecchierella con un caldano fra' piedi, pieno di brace smorzate, sovra le quali stendeva le palme, appoggiando i polsi su le estremità de' ginocchi.>[72].

Politica, *La natura crea di propria autorità* (pag. 39):

> <La natura crea di propria autorità tali ingegni da non poter essere se non generosi; venti anni addietro sì fatti ingegni si rimanevano inerti ed assiderati nel sopore universale d'Italia: ma i tempi d'oggi hanno ridestato in essi le virili e natie loro passioni; e hanno acquistato tal tempra, che spezzarli puoi, piegarli non mai. E non è sentenza metafisica questa: la è verità che splende nella vita di molti antichi mortali gloriosamente infelici; verità di cui mi sono accertato convivendo fra molti nostri concittadini: e li compiango insieme e gli ammiro; da che se Dio non ha pietà dell'Italia, dovranno chiudere nel loro secreto il desiderio di patria – funestissimo! perché o strugge, o addolora tutta la vita; e nondimeno anziché abbandonarlo, avranno cari i pericoli, e quell'angoscia, e la morte. Ed io mi sono uno di questi; e tu, mio Lorenzo. Ma s'io scrivessi intorno a quello ch'io vidi, e so delle cose nostre, farei cosa superflua e crudele ridestando in voi tutti il furore che vorrei pur sopire dentro di me: piango, credimi, la patria – la piango secretamente, e desidero Che le lagrime mie si spargan sole>[73].

Ah s'io non mi sentissi oramai (pag. 107):

> <Ah s'io non mi sentissi oramai spento quel fuoco celeste che nel caro tempo della fresca mia gioventù spargeva raggi su tutte le cose che mi stavano intorno, mentre oggi vo brancolando in una vota oscurità! s'io potessi avere un tetto ove dormire sicuro; se non mi fosse conteso di rinselvarmi fra le ombre del mio romitorio; se un amore disperato che la mia ragione combatte sempre, e che non può vincere mai – questo amore ch'io celo a me stesso, ma che riarde ogni giorno e che s'è fatto onnipotente, immortale – ahi! la natura ci ha dotati di questa passione che è indomabile in noi forse più dell'istinto fatale della vita – se io potessi insomma impetrare un anno solo di calma, il tuo povero amico vorrebbe sciogliere ancora un voto e poi morire. Io odo la mia patria che grida: SCRIVI CIÒ CHE VEDESTI. MANDERÒ LA MIA VOCE DALLE ROVINE, E TI DETTERÒ LA MIA STORIA. PIANGERANNO I SECOLI SU LA MIA SOLITUDINE; E LE GENTI S'AMMAESTRERANNO NELLE MIE DISAVVENTURE. IL TEMPO ABBATTE IL FORTE: E I DELITTI DI SANGUE SONO LAVATI NEL SANGUE. – E tu lo sai, Lorenzo; avrei il coraggio di scrivere; ma l'ingegno va morendo con le mie forze, e vedo che fra pochi mesi io avrò fornito questo mio angoscioso pellegrinaggio. Ma voi pochi sublimi animi che solitarj o perseguitati su le antiche sciagure della nostra patria fremete, se i cieli vi contendono di lottare contro la forza, perché almeno non raccontate alla posterità i nostri mali? Alzate la voce in nome di tutti, e dite al mondo: Che siamo sfortunati, ma né ciechi né vili; che non ci manca il coraggio ma la possanza>[74].

[72] Ivi, p. 37 (lettera del *22 gennajo*).
[73] Ivi, p. 39 (lettera del *17 marzo*).
[74] Ivi, p. 107 (lettera da *Milano, 4 dicembre*).

Falso sentimentale, *La tenera Gliceria* (pag. 46):

> <Le tolsi di mano il libro, e aprendolo a caso, lessi: «La tenera Gliceria lasciò su queste mie labbra l'estremo sospiro! Con Gliceria ho perduto tutto quello ch'io poteva mai perdere. La sua fossa è il solo palmo di terra ch'io degni di chiamar mio. Niuno, fuori di me, ne sa il luogo. L'ho coperta di folti rosaj, i quali fioriscono co me un giorno fioriva il suo volto, e diffondono la fragranza soave che spirava il suo seno. Ogni anno nel mese delle rose io visito il sacro boschetto. Siedo su quel cumulo di terra che serba le sue ossa; colgo una rosa, e – sto meditando: Tal tu fiorivi un dì! E sfoglio quella rosa, e la sparpaglio – e mi rammento quel dolce sogno de' nostri amori. O mia Gliceria, ove sei tu? una lagrima cade su l'erba che spunta su la sepoltura, e appaga l'ombra amorosa». Tacqui. Perché non leggete? diss'ella sospirando e guardandomi. Io rileggeva: e tornando a proferir nuovamente: Tal tu fiorivi un dì! – la mia voce soffocata si arresta; una lagrima di Teresa gronda su la mia mano che stringe la sua>[75].

Declamatorie visioni, guerreggiano, *Ho corsa tutta Toscana* (pag. 98):

> <Ho corsa tutta Toscana. Tutti i monti e tutti i campi sono insigni per le fraterne battaglie di quattro secoli addietro; i cadaveri intanto d'infiniti Italiani ammazzatisi hanno fatte le fondamenta a' troni degl'imperadori e de' papi. Sono salito a Monteaperto dove è infame ancor la memoria della sconfitta de' Guelfi. – Albeggiava appena un crepuscolo di giorno, e in quel mesto silenzio, e in quella oscurità fredda, con l'anima investita da tutte le antiche e fiere sventure che sbranano la nostra patria – o mio Lorenzo! io mi sono sentito abbrividire, e rizzare i capelli; io gridava dall'alto con voce minacciosa e spaventata. E mi parea che salissero e scendessero dalle vie più dirupate della montagna le ombre di tutti que' Toscani che si erano uccisi; con le spade e le vesti insanguinate; guatarsi biechi, e fremere tempestosamente, azzuffarsi e lacerarsi le antiche ferite. – O! per chi quel sangue? il figliuolo tronca il capo al padre e lo squassa per le chiome – e per chi tanta scellerata carnificina? I re, per cui vi trucidate, si stringono nel bollor della zuffa le destre e pacificamente si dividono le vostre vesti e il vostro terreno. – Urlando io fuggiva precipitosamente guatandomi dietro. E quelle orride fantasie mi seguitavano sempre; – e ancora quando io mi trovo solo di notte mi sento attorno quegli spettri, e con essi uno spettro più tremendo di tutti, e ch'io solo conosco. – E perché io debbo dunque, o mia patria, accusarti sempre e compiangerti, senza niuna speranza di poterti emendare o di soccorrerti mai?>[76].

[75] Ivi, p. 46 (lettera dell'*11 aprile*).
[76] Ivi, pp. 98-99 (lettera da *Firenze, 25 settembre*).

Quaderni carducciani n. 1 (2024)
ISSN: 3035-1936
DOI: https://doi.org/10.6092/issn.3035-1936/20322

FEDERICO CASARI

Ma c'era veramente bisogno della *recensio* d'autore? Una riflessione su alcune pagine di *Come lavorava Carducci*

ABSTRACT

Nel libro *Come lavorava Carducci*, pubblicato nel 2020, di cui è coautore l'estensore di questo saggio, appare la formula '*recensio* d'autore', che viene qui discussa nel dettaglio e precisata perché, nel modo in cui era presentata libro, poteva apparire non del tutto chiara. Nel saggio si sostiene che, quando si usa '*recensio* d'autore', bisogna spostare l'attenzione da un lato sulla collezione di carte privatamente inventariata da Carducci e, dall'altro, al modo in cui le ha usate per proporre la propria storia e la propria interpretazione dei suoi testi.

PAROLE CHIAVE: Carducci, archivio, catalogazione, *recensio*, autorialità.

In the book *Come lavorava Carducci*, published in 2020 and co-authored by the author of this essay, appears a denomination, the formula '*recensio* d'autore', which is now discussed at length and fine-tuned, as it could appear at first quite opaque. The essay argues that, using '*recensio* d'autore', the focus must be shifted on the one hand on the private collection of papers independently inventoried by Carducci and, on the other hand, on how he used his private papers to propose his own story as well as his own construal of his output.

KEYWORDS: Carducci, archive, inventory, *recensio*, authorship.

In queste pagine vorrei parlare di un aspetto dell'archivio carducciano che è rimasto in sospeso tra le pagine di *Come lavorava Carducci*, il libro che io e Carlo Caruso abbiamo scritto a quattro mani e pubblicato da Carocci nel 2020[1]. Si tratta della questione della *recensio* d'autore. Parlerò in prima persona, mantenendo la colloquialità dell'incontro bolognese dal quale hanno avuto origine queste pagine, per distinguere la mia voce da quella dell'amico Carlo e, soprattutto, per non attribuirgli responsabilità *in solidum*. L'occasione del convegno di Bologna mi ha permesso di chiarire meglio che cosa intendessi scrivendo '*recensio* d'autore', aiutandomi a

[1] F. CASARI-C. CARUSO, *Come lavorava Carducci*, Roma, Carocci, 2020.

✉ casarifederico@gmail.com, Ricercatore indipendente

Copyright©2024 Federico Casari
This work is licensed under the Creative Commons BY License.
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

specificare che non si tratta, anzitutto, di una definizione, né di una di quelle formule inventate per civetteria accademica. *Recensio* d'autore è, più che altro, la risposta a un interrogativo che mi si è costantemente ripresentato ogni volta che ho avuto a che fare con i cartoni degli autografi carducciani nella biblioteca di Casa Carducci a Bologna. In *Come lavorava Carducci*, sia pure nelle limitazioni di spazio imposte dalla collana, ho voluto cominciare ad affrontare questo dubbio perché, a mio avviso, potrebbe aiutare a dare risposte non solo strettamente filologiche ma anche, *lato sensu*, critiche e teoriche. Il motivo può apparire scontato, ma ho sempre ritenuto che la parte filologica del lavoro debba essere sostenuta da un interesse a priori, e che questo interesse debba rivestire non tanto e non solo il lato del "come lavorava", ma che ci si debbano fare delle domande più ampie, capaci di dare alle nostre indagini risposte non sull'essenza della letteratura ma, lo dico assumendo chiaramente una posizione anti-essenzialista, sulle sue condizioni di possibilità.

Quando consegnammo il manoscritto di *Come lavorava Carducci*, i *peer-reader* sollevarono obiezioni sulla *recensio* d'autore. La cosa mi lasciò un po' sovrappensiero, perché le avevo scritte avendo in mente il convegno di Losanna del 2013 sugli archivi d'autore. Anche se non era mai detto, da quelle pagine si poteva derivare quasi per inferenza che molte delle ricerche presupponevano che, negli autori studiati, ci fosse una «volontà d'archivio», una definizione di cui Paola Italia e Claudia Bonsi si sono in séguito servite nel 2021 nel loro capitolo sull'*editing* dei testi nel sesto volume della *Storia dell'italiano scritto* di Carocci[2]. Un'idea tangenziale, in un certo senso, alla mia, ma anch'essa non mi convinceva, come spiegherò nella prima parte di questo mio intervento. Nella seconda parte cercherò invece di chiarire che cosa io intenda per *recensio* d'autore e discuterò, sia pure a grandi linee, di un caso in particolare, quello dell'alternanza dei nomi autoriali di Giosuè Carducci ed Enotrio Romano nell'opera di Carducci, che raccoglie in modo operativo e, spero, più concreto le affermazioni contenute nella prima parte.

I

Mettiamoci anzitutto d'accordo sul senso di 'volontà d'archivio'. Possiamo dire che la volontà d'archivio esista e sia da ascrivere allo scrittore che intende conservare traccia dell'elaborazione delle proprie opere – e, per questo, intende o ha inteso costituire un archivio delle sue carte? Per rispondere a tale domanda, vorrei mettere a fuoco, in particolare, la prima parte di questa polirematica di cui stiamo parlando: la volontà, il convitato di pietra della filologia d'autore. È un termine controverso e scivoloso, dato che abbiamo a che fare con entità mentali. Gli studi più recenti della neurobiologia stanno mostrando, non senza polemiche, quanto la volontà sia un epifenomeno, ossia una sensazione cosciente effetto di procedimenti nervosi inconsci dei quali ancora non si sa nulla, e non, come ci suggerisce

[2] C. BONSI-P. ITALIA, *Riscrittura, revisione ed editing*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin, Roma, Carocci, 2014-2021, 6 voll., vol. VI (*Pratiche di scrittura*, 2021), pp. 254-281: 259 e 263.

l'esperienza comune, la causa degli eventi[3]. Da parte sua, la filologia si è sempre servita del termine 'volontà' in senso psicologico, come sinonimo di volizione, vale a dire un momento del più ampio fattore psicodinamico della motivazione, del raggiungimento di un obiettivo[4]. Si potrebbe addirittura avanzare l'ipotesi, alla quale tendo a credere, che la filologia si serva di questa terminologia in senso fenomenologico, trasferendo delle proprietà soggettive ad un'esperienza di tipo intellettuale, secondo la triade esperienza-fenomenologia-coscienza.

Da un punto di vista logico, se volessimo accettare l'ipotesi della volontà d'archivio, dovremmo inferire una proposizione di questo genere: che, cioè, vi è almeno un individuo *x* tale che questo *x* è un autore *e* allo stesso tempo possieda una volontà d'archivio. Proviamo a considerare questa proposizione da una prospettiva verofunzionale, secondo la quale si conosce il significato di una proposizione quando si sa come deve essere fatto il mondo perché essa sia vera. Mi concentrerò sulla seconda parte della proposizione. Stiamo tuttavia camminando su uno strato di ghiaccio sottile, perché abbiamo a che fare con un concetto quantomai controverso, la volontà. Siamo veramente sicuri di poter predicare una reificazione di queste condizioni, e in particolare il fatto che esse si identifichino in stati di cose che possono sussistere oppure no? In altre parole, dobbiamo considerare se ci sia una differenza reale tra il dire che una proposizione è in relazione potenziale di informazione con uno stato di cose *sussistente* e il dire che una proposizione è in relazione effettiva con uno stato di cose *possibile* (che può sussistere o meno)[5]. Di fronte a queste due possibilità non possiamo decidere per quale partito votare perché il fatto di avere a che fare con un'entità mentale o, come potrebbe persino essere, con uno psicologismo, fa andare il nostro ragionamento in cortocircuito. E questo accade perché dalla mossa che facciamo, avendo in mano nient'altro che una volontà psicologica (o addirittura epifenomenica), possono discendere scelte diverse, che non riguardano soltanto quello che c'è e di cui siamo disposti ad ammettere l'esistenza ma, direi quasi, anche la domanda «che cosa esiste», con la quale rischieremmo di trovarci a piedi pari nel campo della metafisica.

Preferisco rimanere, per il momento, nell'ambito dell'ontologia, cioè di ciò di cui siamo disposti ad ammettere l'esistenza. Ci si aprono due strade. Potremmo fare una scelta di tipo prescrittivo, e decidere di esplicitare che cosa deve esistere perché le nostre teorie sul mondo risultino vere, tanto che alla fine è l'impresa teorica nel suo complesso a guidarci nella determinazione delle nostre convinzioni su che cosa esiste. Potremmo anche fare, ed è quella che farò, una scelta di tipo descrittivo[6]. Non che

[3] Il termine 'epifenomeno', attribuito alla volontà, deriva dalle ricerche dello psicologo Daniel Wegner: cfr. A. BENINI, *Neurobiologia della volontà*, Milano, Cortina, 2022, p. 102.
[4] Rimando a un'opera di carattere generale come U. GALIMBERTI, *Nuovo dizionario di psicologia. Psichiatria, psicoanalisi, neuroscienze*, Milano, Feltrinelli, 2019², in particolare le voci *Motivazione* e *Volontà*, alle pp. 785-790 e 1310-1311 rispettivamente.
[5] A. VOLTOLINI-C. CALABI, *I problemi dell'intenzionalità*, Torino, Einaudi, 2009, p. 145.
[6] Cfr. A. C. VARZI, *Ontologia*, Roma-Bari, Laterza, 2019, pp. 38-39: la prima posizione è quella di Peter Strawson («il valore di questa concezione risiederebbe nella sua modestia [...] di origine kantiana che si accontenta di studiare il mondo attraverso un'analisi del nostro apparato concettuale») e Daniel Dummett («la filosofia nella sua interezza non può fare di meglio che aiutarci ad avere padronanza dei *concetti* di cui ci serviamo per pensare

quest'ultima sia libera da pregiudizi culturali o limiti cognitivi, perché è forse ingenua, anti-kantiana e si basa sull'inemendabilità del reale (ciò che esiste, esiste: in un punto celebre delle sue *Ricerche filosofiche*, Wittgenstein scriveva: «Quando ho esaurito le giustificazioni arrivo allo strato di roccia e la mia vanga si piega. Allora sono disposto a dire: "Ecco, è così che mi comporto"»)[7].

II

Parlando delle carte carducciane, in *Come lavorava Carducci*, ho scelto di cominciare adottando un orientamento di tipo descrittivo. Il punto di partenza è questo: il mondo che ci interessa è quello che è così come ce lo rappresentiamo, ed è quello che emerge attraverso le trame della nostra vita quotidiana (attenzione: è una mossa che riguarda il mondo e non il linguaggio). La volontà d'archivio, a mio avviso, è una non voluta confusione tra epistemologia e ontologia. In questo caso, proprio pensando all'archivio carducciano, mi voglio servire di una distinzione fatta dal filosofo italiano Maurizio Ferraris, per il quale ciò che chiamiamo archivio è una raccolta di tracce (vale a dire artefatti: i fogli manoscritti, le carte – che cosa c'è). Questi artefatti, però, non divengono archivio fino a quando non ricevono una registrazione, ed è proprio qui che entra in gioco l'epistemologia. L'archivio diventa tale (da archetipo a ectipo, come direbbe Ferraris), grazie a un'iscrizione pubblica, a un fatto istituzionale[8]. Prima di tutto ciò, non c'è archivio: prima di quella sanzione istituzionale ci sono solamente delle pile di carte che sono registrazioni individuali. Faccio un passo ulteriore, sempre seguendo Ferraris e la sua ontologia sociale[9]. Quando intervengono la registrazione o la stipula, l'archivio diviene un oggetto sociale. Diviene, come dice il Codice civile italiano, un'universalità di beni mobili che appartengono a una stessa persona e hanno una destinazione unitaria, il cui regime è disciplinato dall'art. 816[10]. Quella stipula o iscrizione è l'atto col quale l'archivio entra nel circuito più ampio dell'informazione. Mi rendo conto che sembra tutto fin troppo ovvio, ma quando noi parliamo di autografi, copie e circolazione, di abbozzi, liste, minute – tutta quella congerie di cui non esiste ancora una terminologia condivisa se non ancora quella strutturalista, e terribilmente vaga, di 'avantesto'[11] – ci troviamo di

il mondo»). La seconda posizione, quella di cui parlo qui, è adottata da Maurizio Ferraris sulla scia della psicologia ecologica di James Gibson e della fisica ingenua di Paolo Bozzi.

[7] L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 1967, p. 113 (§ 217).

[8] M. FERRARIS, *Documentalità*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 183 e 264.

[9] L'ontologia sociale è ossia quella disciplina filosofica che si occupa di distinguere gli elementi del mondo che non sono soggetti a negoziazione, per esempio il fatto che l'atomo di idrogeno ha un protone e un elettrone, da quelli che hanno carattere stipulativo, e dipendono da una negoziazione tra gli esseri umani: cfr. T. ANDINA, *Ontologia sociale. Transgenerazionalità, potere, giustizia*, Roma, Carocci, 2016.

[10] Cfr. <http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1942-03-16;262>.

[11] Per una precisa storia del termine e dei suoi vari mutamenti semantici cfr. D. FERRER, *Avantesto*, traduzione italiana di M. Zanardo, nel *Dictionnaire de critique génetique* dell'ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes) del CNR/ENS di Parigi (<http://www.item.ens.fr/dictionnaire/avantesto/>).

fronte alla necessità di distinguere questi due momenti, quello prima e quello dopo la registrazione: le pile di carte private da un lato, e il momento in cui divengono archivio dall'altra. È chiaro che, a questo punto, possiamo parlare di 'volontà d'archivio' solo quando anche l'autore è coinvolto in questa stipula. Altrimenti, se accettassimo 'volontà d'archivio' senza obiezioni, tutto ciò che ci rimane si risolverebbe, alla meglio, nel fare una catena di inferenze estratte da dati, che riguardano cose differenti da quelle indicate dai dati stessi (e avremmo dei 'dati derivativi', quelli per esempio che si ricavano quando si ricostruiscono i movimenti di una persona seguendo i movimenti di pagamento fatti con la sua carta di credito)[12]. Per questo motivo, in *Come lavorava Carducci*, ho speso molte pagine nel racconto della riorganizzazione dell'archivio dopo la morte di Carducci: dai vari passaggi (da Carducci alla regina Margherita di Savoia, da Margherita di Savoia al Comune di Bologna), agli atti iscrittori veri e propri in cui si istituzionalizza l'archivio come oggetto sociale. Le fasi istituzionali si possono leggere accuratamente trascritte da Sorbelli nell'introduzione al catalogo dell'archivio, a partire dall'atto di donazione della regina Margherita al Comune di Bologna, all'accettazione da parte del Consiglio Comunale della città, alla consegna delle carte da parte degli eredi di Carducci al Comune di Bologna, fino alla pubblicazione del catalogo e l'inaugurazione dell'archivio-biblioteca, il 6 novembre 1921[13]. Tutti questi documenti costituiscono ciò che Ferraris definirebbe l'"iscrittore', ossia tutti i passaggi giuridici che individualizzano l'atto e permettono di trasformare l'archetipo in ectipo: dove il termine 'passaggi giuridici' va inteso nel senso che gli è proprio, ossia tutto quello «che inerisce al processo estensivo di iscrizione di ciò che appare socialmente rilevante, dall'economia alla religione»[14].

Ora possiamo dedicarci a studiare il legame tra un autore e le sue carte senza che vi siano stratificazioni fuorvianti e confusioni tra il momento di nascita dell'archivio e la pila di carte, per dir così, maneggiata privatamente dal loro proprietario. I due momenti non devono mai sovrapporsi. Semmai, bisogna studiarli nella loro sequenzialità: l'ordinamento privato da un lato, e l'archivio dall'altro, prestando sempre molta attenzione al cortocircuito che potrebbe crearsi dopo l'atto di iscrizione pubblica, come nel caso di Carducci. Del resto, questo incrocio è propiziato dalla stessa cultura ottocentesca. Uno dei maggiori studiosi contemporanei del secolo decimonono, Jürgen Osterhammel, ha scritto che quella fu un'epoca di «memoria organizzata e, allo stesso tempo, di una maggiore osservazione di sé [*Selbstbeobachtung*]»[15]. In questa affermazione si riassumono entrambi i fili che abbiamo tirato fino a questo momento. Da un lato, l'Ottocento è un secolo di organizzazione della memoria, che poteva essere tanto pubblica (l'archivio, la biblioteca), quanto privata (le carte private, la biblioteca

[12] Questa definizione e l'esempio sono tratti da L. FLORIDI, *The Philosophy of Information*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 88.
[13] Per un ragguaglio preciso di questa vicenda mi permetto di rimandare a CASARI-CARUSO, *Come lavorava Carducci*, cit., pp. 21-30 e, per l'esposizione dei documenti cui si è cursoriamente accennato sopra, cfr. *Catalogo dei manoscritti di Giosue Carducci*, a cura di A. Sorbelli, Bologna, a spese del Comune, 1921-1923, 2 voll., vol. I (1921), pp. XXV-L.
[14] FERRARIS, *Documentalità*, cit., p. 281.
[15] J. OSTERHAMMEL, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhundert*, Monaco, Beck, 2010[5], p. 26.

privata). Dall'altro sta invece la «*Selbstbeobachtung*», quella osservazione di sé che si 'temporalizza', direbbe Reinhardt Koselleck, ossia dà all'individuo un posto e, soprattutto, la capacità di agire per mutare il movimento dinamico della storia.

Per questo motivo ho pensato alla '*recensio* d'autore': anche se qualcuno, maliziosamente, mi vorrà dire che la mia decisione è un ornamento architetturale (o addirittura mania di protagonismo, la volontà di coniare una formuletta), questa mossa permette, io credo, di eliminare qualcuno dei problemi legati alla natura psicologica della volontà. '*Recensio* d'autore' permette di parlare semplicemente di una particolare operazione fatta da un autore, certo intenzionalmente, ma indipendentemente da una presunta 'volontà d'archivio', sulle sue carte. Tenerne conto ci permette di poter ambire a studiare con più consapevolezza ciò che abbiamo tra le mani, nel caso di Carducci, prima della catalogazione di Sorbelli, che pure dice di aver mantenuto la sintassi delle carte carducciane. Non bisogna colpevolizzare l'archivista. Nonostante questa decisione richieda, da parte dello studioso odierno, un'attenzione particolare per evitare condizionamenti di prospettiva, è pur vero, come ha notato Simone Albonico, che la conservazione della traccia dell'assetto originario di un fondo archivistico, anche quando se ne rende necessario lo smembramento per il suo trasferimento in un'altra sede, può essere utile da un punto di vista di storia culturale, ma non solo. Nel caso di Carducci, la presenza (o l'assenza) di materiali è di per sé, ancor prima che una nota di ordine filologico, parte dell'interpretazione[16].

III

Devo, prima di andare avanti, fare ammenda. In *Come lavorava Carducci*, ho usato il termine *recensio* includendo in esso anche il censimento dei testimoni. Me ne sono accorto solamente di recente leggendo *La filologia italiana* di Francesco Bausi. In un passo sulla filologia di copia, Bausi nota che è frequente la confusione tra censimento e *recensio*: devo includermi tra i confusionari, e per questo motivo voglio sdoppiare l'imprecisa *recensio* e distinguere tra 'inventario d'autore' e 'recensio d'autore'[17]. In questo modo, ci toglieremo di torno anche le parole 'catalogazione' e 'archivio' che, come abbiamo appena visto, riportano a un contesto completamente differente: sono, ricordo ancora una volta, effetto del lavoro di istituzionalizzazione del materiale, storicamente compiuto da Albano Sorbelli.

Ritornando ai classici della filologia, in questo caso alla *Critica del testo* di Paul Maas, si specifica che durante la *recensio* il filologo confronta tutti i testimoni superstiti di un testo e, in base agli errori significativi, costruisce lo stemma, che lo aiuta a risalire all'archetipo[18]. La procedura della *recensio*, e il nome stesso di questa fase fondamentale della critica testuale, furono

[16] S. ALBONICO, *Una prospettiva sulle descrizioni dei fondi letterari moderni*, in *L'autore e il suo archivio*. Atti del Convegno (Losanna, 28-29 novembre 2013), a cura di S. Albonico e N. Scaffai, Roma, Officina Libraria, 2020, pp. 171-183: p. 176.
[17] F. BAUSI, *La filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 2022, p. 78.
[18] Cfr. P. MAAS, *La critica del testo*, traduzione italiana di G. Ziffer, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, p. 7.

attribuite a Lachmann solo successivamente, ma furono elaborate in modo scientifico nel corso dell'Ottocento dai grandi maestri della filologia di copia[19]. Proprio per questo motivo l'uso del termine *recensio* all'interno dell'àmbito della filologia d'autore è discutibile. Carducci ha certo inventariato i suoi autografi, ma in modo niente affatto sistematico. Non si è nemmeno dedicato a una *recensio*: non ha distinto tra gli *eliminandi*, tra errori e varianti, né ha indicato con precisione scientifica le relazioni di dipendenza di tutti i testimoni conservati di ciascun scritto. Tanto l'inventario quanto la *recensio*, per come li intendo, sono il risultato di un'operazione privata e personale, del tutto arbitraria e soggettiva, che non somigliano alla fase, per dir così, professionale della prassi filologica di copia, e nel caso di Carducci sono sì usati impropriamente: l'unica cosa che hanno in comune con il lavoro del filologo è che, per chi si trova davanti alle carte di Carducci, tracciare i rapporti tra i testimoni di un testo o di una raccolta è – per citare di nuovo Maas – «un lavoro spesso ingarbugliato»[20]. L'inventario e la *recensio* di Carducci sono, insomma, tutto il contrario di ciò che devono essere nella pratica filologica. Nel caso di Carducci, tuttavia, credo possiamo permetterci di usare i due termini 'inventario d'autore' e '*recensio* d'autore' per indicare una scelta fatta dall'autore e proprietario delle carte, il quale ha *privatamente* radunato tutti i testimoni superstiti di un testo e li ha descritti stabilendo quali rapporti esistano tra di essi. Un buon compromesso, io credo, in confronto all'aleatoria 'volontà d'archivio' perché la duplice distinzione che ho introdotto ci mette di fronte a una realtà di fatto, ci dice cioè, in breve, com'è la realtà, e descrive uno stato sussistente di cose.

IV

'Inventario d'autore' e '*recensio* d'autore' non sono tanto una definizione, quanto un avvertimento, un *caveat*. Si tratta, come già ho detto, di uno stato di cose anteriore all'atto iscrittore dell'archivio. In questo caso, mi servo della parola 'autore' senza temere che qualche critico femminista o post-strutturalista se ne abbia a male: non voglio indicare né Dio, né il padre, né una presenza patriarcale, né speculare su quella che da molti è ancora ostinatamente venduta, a tutt'oggi, come una funzione del testo. Più modestamente, credo, sono l'*auctoritas* dell'inventario e della *recensio*, proprio perché fatte intenzionalmente dall'autore in carne e ossa in persona, a pesare sullo studioso, a influenzarne il giudizio e a metterlo su una strada rischiosa. Se si aggiunge, come già abbiamo detto, in quale misura l'archivio istituzionale delle carte di Carducci riproduca la sintassi originaria, privata, delle carte un tempo proprietà dell'autore, l'effetto risulta geometricamente moltiplicato. E l'effetto è quello di farsi guidare, tanto nell'edizione quanto nella lettura e nell'interpretazione, dall'autore stesso, che ha già fatto per noi l'inventario e la recensio, talora indicandoci addirittura la data e l'ora di una certa redazione di un testo.

[19] S. TIMPANARO, *La genesi del metodo del Lachmann*, Torino, U.T.E.T. Università, 2003, p. 88.
[20] MAAS, *La critica del testo*, cit., p. 8.

Un caso tenuamente simile è quello di Luigi Meneghello. Chiara Lungo, parlandone al convegno di Losanna sugli archivi degli autori nel 2013, scrive che Meneghello fu un «archiviomane» (in questo caso, mi permetto di interpretare il termine 'archivio' nel senso di archivio privato), uno scrittore cioè che «plasma e riplasma l'archivio, per caos creativo e per insoddisfazione perpetua», al punto che ogni volta che siamo davanti alle carte di una delle sue opere, in apparenza «ci viene offerto il massimo grado di storicità» perché Meneghello non solo, a partire dagli anni Ottanta, ha lasciato saggi in cui ha descritto minuziosamente come sono nati i suoi libri, ma ha raccolto e ritrascritto (a suo dire, quindi ha selezionato ma, aggiungo io, privatamente) tutti gli appunti preparatori che, nel corso degli anni, hanno precorso la scrittura di ciascuno. Se, dunque, come diceva Chiara Lungo, l'impressione è quella di storicità al suo massimo grado, in realtà – ci avverte la studiosa – «dobbiamo fare i conti con il suo contrario, l'assoluta parzialità del risultato»[21].

Anche Carducci, nel corso della propria vita, riordinò le sue carte più e più volte. Ricostruire nel dettaglio questo percorso di stratificazione, oggi, potrebbe essere utile: si potrebbe certo fare, ma non so quanto sarebbe economicamente conveniente il risultato, parlando da un punto di vista di priorità scientifiche, naturalmente. È però possibile accorgersene direttamente, lavorando nel fondo, quando si trovano per esempio diverse numerazioni autografe che non corrispondono alla numerazione definitiva del pacco di carte che si sta studiando. Può essere che quelle numerazioni risalgano a carte consegnate in tipografia e poi, una volta ritornate, prelevate e inserite in mazzi raccolti successivamente, la cui camicia contiene spesso anche l'indicazione autografa del contenuto e una sua datazione. Può anche darsi il caso che siano carte prelevate altrove, da precedenti classificazioni, e rimesse in un mazzo con una datazione magari imprecisa, e rinumerate in un modo che non sempre, per noi, corrisponde all'effettiva successione temporale degli stati del testo. Ma, e continuo, può essere che queste carte siano anche andate perse nel tempo, e che la raccolta di Carducci si limiti ai superstiti, e sia incompleta, oppure che queste carte siano state riusate[22]: perché l'istituzionalizzazione monolitica dell'archivio prodotta da Albano Sorbelli e dai suoi collaboratori fa sì che noi tendiamo a cercare solo a Bologna, quando in realtà, come sto scoprendo per mia croce e delizia preparando l'Edizione Nazionale dei *Discorsi letterari*, i testimoni sono o possono essere anche altrove, o possono essere entrati posteriormente nell'archivio e poi andati perduti per sempre. C'è, insomma, il vizio di credere che a Bologna si trovi tutto, che in quel villino di piazza

[21] C. LUNGO, *Un «fanatico bisogno di ricostruire». Luigi Meneghello e il suo archivio*, in *L'autore e il suo archivio*, cit., pp. 143-155: 155.

[22] È il caso, per esempio, di *In un albo* dei *Levia Gravia*, che ho menzionato a p. 46 di *Come lavorava Carducci*, sfuggita in modo del tutto involontario all'editrice dell'edizione critica, Barbara Giuliattini (cfr. G. CARDUCCI, *Levia Gravia*, a cura di B. Giuliattini, Edizione Nazionale, Modena, Mucchi, 2006), dal momento che si trova nel *verso* di una scheda bibliografica sulla poesia tre-quattrocentesca in preparazione del saggio *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV* (pubblicato nel 1870 nella «Nuova Antologia»), dove mai verrebbe in mente a qualcuno di andarla a cercare. Per quanto mi riguarda, il ritaglio di carta con una redazione di *In un albo* mi capitò per puro caso tra le mani nel 2009 scartabellando tra alcuni appunti di Carducci, in preparazione della mia tesi di laurea sugli studi sul Quattrocento ferrarese e l'Ariosto latino di Carducci.

Carducci si possa fare una filologia autarchica. Non è così, e lo mostra molto bene l'intervento di Alberto Brambilla in queste pagine, a proposito delle collezioni carducciane che potremmo quasi chiamare *extra moenia*.

V

Anche per Carducci, usando le parole di Chiara Lungo, possiamo dire che le sue carte ci offrono apparentemente, o illusoriamente, il massimo grado di storicità; uno sguardo in profondità ci mostra, tuttavia, che non è così. L'esempio che voglio fare, e così apro la seconda parte del mio intervento, non è puramente ecdotico, ma riguarda l'alternanza tra ortonimia ed eteronimia. Da un lato, ci permette di osservare come, nell'inventario d'autore e nella *recensio* d'autore, Carducci abbia letteralmente smembrato la propria opera, provocando un fortissimo iato tra ciò che è a stampa, ossia le raccolte nelle loro successive pubblicazioni, e ciò che è nell'archivio[23]. Dall'altro, ci permette di osservare come il censimento d'autore e la *recensio* d'autore abbiano cancellato o messo in sordina momenti della biografia concreta e intellettuale di Carducci. Seguire le carte – censimento d'autore e *recensio* d'autore – porta in questi casi a falsi storici, dal momento che spazza via quasi completamente la ricezione dei testi, facendone dei pezzi isolati di lettura assoluta, col rischio che diventino Poesia intesa in senso essenzialista (di qui, non senza ironia, la P maiuscola).

Carducci pubblicò per molti anni i propri versi con il nome di Enotrio Romano: da *A Satana* del 1865 fino alle prime *Odi barbare* del 1877[24]. Di tutto ciò testimoniano le pubblicazioni; le carte invece lo mostrano in modo solo episodico e non sistematico. Il criterio di storicizzazione che adottò Carducci nel raccogliere le sue carte, come ci appare oggi, seguì tre direttrici: una prima, l'inventario d'autore, cioè l'estrazione di tutti i testi dalle loro raccolte, e la loro disposizione in senso latamente cronologico; la seconda, l'eliminazione di tutte le vestigia dell'alternanza eteronimia/ortonimia; la terza, una *recensio* che porta con sé non pochi problemi, tanto filologici quanto critici, nella ricostruzione del testo.

Enotrio Romano, come ho scritto in *Come lavorava Carducci*, non è uno pseudonimo, ma un eteronimo, nel senso in cui lo ha usato uno dei maggiori scrittori portoghesi del modernismo europeo, Fernando Pessoa

[23] Questo a sua volta sottolinea anche la mancanza completa, oltre che di una bibliografia degli scritti di Carducci, di una storia editoriale delle raccolte di poesia carducciane e uno studio della loro unità come libri di poesia. Cominciamo infatti ora ad avere più informazioni sui libri di poesia italiana della fase del modernismo e dell'età contemporanea, grazie agli studi di N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier Università, 2005 e di S. GHIDINELLI, *L'interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità nella poesia italiana contemporanea*, Napoli, Guida, 2013, oltre che al fascicolo monografico di «Versants. Rivista svizzera delle letterature romanze. Fascicolo italiano», LVII, 2 (2010), dedicato alla poesia italiana dell'Ottocento, a cura di M.M. Pedroni. Finché non si studierà nel dettaglio il libro di poesia ottocentesco dopo i *Canti* di Leopardi fino almeno agli importantissimi *Canti* di Aleardi sarà difficile, tuttavia, riuscire a far luce anche su quelli carducciani (per questo rimando a CASARI-CARUSO, *Come lavorava Carducci*, cit., p. 78, dove abbiamo proposto di ricondurre i libri di poesia di Carducci, almeno nelle loro *editiones ne varietur*, al *liber carminum* latino).

[24] Se ne può vedere un quadro sinottico in ivi, pp. 69-70.

(1888-1935)[25]. Nel 1928, circa, Pessoa scriveva che, mentre lo pseudonimo rappresenta «lo stesso poeta con un altro nome», l'eteronimo invece sta per «un poeta differente, concepito drammaticamente come un personaggio diverso dall'autore, e persino opposto all'indole di questi»[26]. Dobbiamo andare oltre le carte, e tornare ai libri pubblicati, per scoprire che questo Enotrio Romano è davvero un eteronimo, in un percorso che ho comparato, per complessità, a quello di Ugo Foscolo e Didimo Chierico, e che ho scoperto ritornare, per limitarmi ai miei studi, negli scritti di Ferdinando Martini, uno dei maggiori giornalisti culturali del secondo Ottocento. Chi sfoglia i *Levia Gravia* del 1868, quindi l'*editio princeps* di questa raccolta, vede che l'autore sul frontespizio è Enotrio Romano. Ma che non si tratti di uno pseudonimo lo dice l'indice, il quale non è semplicemente un indice e basta, ma qualcosa di più. Nell'*Indice e note*, come è intitolato, si trova una vera e propria biografia – anagrafica e intellettuale allo stesso tempo – dell'autore. Nella *Dedicatoria* si leggono queste parole, che commenterò via via tra parentesi quadre: «Inutile dire chi sia *Enotrio Romano* [«Inutile» perché divenuto famoso con *A Satana*]. Queste rime, alcune delle quali vennero altra volta in luce sotto il nome di un amico suo [cioè alcune delle *Rime* di San Miniato del 1857, la prima raccolta di Carducci, e altre stampate in altre sedi] che è proprio come un altro lui, sono ora dallo stesso amico raccolte»[27]. Per ora, Enotrio non è, per citare Pessoa, «opposto all'indole» di Giosuè Carducci; ma questo è l'inizio di un percorso di sdoppiamento e, attorno agli anni Settanta, coinvolgerà l'«indole» vera e propria. Cominciò nel 1865-66 e, nel corso del tempo, sarebbe arrivato a un punto tale che, come ha scritto Umberto Carpi – l'unico studioso che fino a oggi ha tentato uno studio sistematico di Enotrio/Carducci – fu costretto a spegnerlo, a soffocarlo[28]. Non a caso, quando *Levia Gravia* sarebbe ricomparso nel 1881, oltre a mostrare una scelta di testi parzialmente differenti e una prefazione nella quale si giustificheranno le scelte fatte in passato addirittura disinnescandole politicamente, questa raccolta fu riportata all'ortonimo 'Giosuè Carducci', e investita del titolo di 'edizione definitiva' che, a questa altezza cronologica, è una delle più belle dichiarazioni di provvisorietà mai fatte[29]. Lo sdoppiamento Carducci/Enotrio ci mette subito davanti a un

[25] Per i contemporanei fu uno pseudonimo, ma è pur vero che non possiamo incolparli di grossezza perché non si accorsero che Enotrio era un progetto ben più complesso. Per esempio, nel 1867 i curatori della «Rivista bolognese di scienze, lettere, arti e scuole», I, 2 (15 febbraio 1867), p. 193, parlavano dell'«illustre italiano che si nasconde sotto tale pseudonimo» annunciando la pubblicazione dei *Levia Gravia* di Enotrio Romano (usciti poi nel 1868), e stampando con l'eteronimo il sonetto *A Dante*, che sarebbe poi comparso in quella raccolta (III, XXII: «Dante, onde avvien che i voti e la favella», poi confluito, nell'*editio ne varietur*, in *Rime Nuove* II, XVI).

[26] F. PESSOA, *Teoria dell'eteronimia*, prefazione di F. Cabral Martins, a cura e con un saggio di V. Russo, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 146.

[27] E. ROMANO, *Levia Gravia*, Pistoia, Tipografia di Niccolai e Quarteroni, 1868, p. 211.

[28] U. CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, Pisa, Edizioni della Normale, pp. 290-291.

[29] Cfr. G. CARDUCCI, *Levia Gravia (1861-1867)*, edizione definitiva, Nicola Zanichelli, Bologna, 1881. La prefazione sarà poi ristampata in G. CARDUCCI, *Confessioni e battaglie. Seconda serie*, Roma, Sommaruga, 1883 [ma 1882]; ma la raccolta ebbe successivi rimaneggiamenti, fino a confluire, nel 1891, nel sesto volume della cosiddetta *editio ne varietur* delle *Opere* curate in parte da Carducci stesso. Per una storia dei testi si rimanda alla citata Edizione Nazionale di B. Giuliattini, pp. 27-38, che nella lista dei testimoni ha però tralasciato la quarta ristampa (1880) delle *Poesie di Giosuè Carducci (Enotrio*

problema di opacità referenziale. Ci viene detto che queste rime, comparse sotto il nome di un amico, sono ora raccolte da quell'amico sotto il nome di Enotrio. Questo «amico» si limita, come dice, ad aggiungere «qualche dichiarazione, quando l'argomento o l'occasione delle rime o certe allusioni la richieggano»[30]. Fa, cioè, il commento: un altro elemento, un altro mattone di questa struttura che non possiamo né dobbiamo assolutamente ignorare, la presenza, cioè, di due voci all'interno dello stesso libro, perché altrimenti avremmo distrutto il libro di poesia, e avremmo dato un pessimo servizio ai nostri lettori.

Da molto tempo, interrotto prima dalla pandemia del 2019-21 e poi dagli impegni lavorativi, sto ricostruendo una bibliografia dei testi carducciani comparsi col nome Enotrio Romano. Vorrei raccogliere tutte le composizioni in versi che Giosuè Carducci pubblicò almeno una volta come Enotrio Romano solo con tale attribuzione autoriale pienamente eteronima. La si può trovare nelle pubblicazioni su giornali, riviste o *plaquettes*: cominciata con la stampa dell'inno *A Satana* del 1865, come ho detto, si consolida con i *Levia Gravia* del 1868 e molte delle *editiones principes* degli epodi che saranno poi raccolti nel primo e secondo libro dei *Decennalia* (in seguito *Decennali*) all'interno delle *Poesie* pubblicate da Barbèra nel 1871. Questo testo, addirittura, sarebbe dovuto comparire col solo eteronimo, ma fu solo per la decisa resistenza dell'editore Gaspero Barbèra che a Enotrio Romano fu affiancato l'ortonimo Giosuè Carducci[31]. Esistono anche, poi, foglietti di annunci pubblicitari e altre testimonianze di cui mi sono accorto sfogliando vecchi fogli riutilizzati per schede o appunti tra le carte della biblioteca di Carducci, a testimonianza di una circolazione più ampia di quanto i soli libri e le sole pubblicazioni di poesia facciano immaginare.

Mentre nel caso in cui compare solamente il nome di Enotrio Romano parliamo di eteronimia piena, così non in altri due casi in cui, pure, incontriamo l'eteronimo. Il primo è quello delle *Poesie di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)* del 1871 (e edizioni successive). Qui, l'autore firma con l'identità autoriale ortonima, corrispondente cioè a quella anagrafica di Giosuè Carducci, mettendo tra parentesi Enotrio Romano, e avremo perciò una semi-eteronimia, perché a essere messo tra parentesi, cioè letteralmente 'dimezzato', se vogliamo, è l'eteronimo. Il secondo caso è

Romano), stampate originariamente a Firenze da Gaspero Barbèra nel 1871. In questo caso, il censimento filologico testimonia ciò che le carte censite dall'autore non mostrano: che, cioè, circolarono contemporaneamente più edizioni di *Levia Gravia* a distanza di pochissimi mesi, l'edizione Barbèra, attribuita al semi-eteronimo Giosuè Carducci/Enotrio Romano (nella quarta edizione con una prefazione di Adolfo Borgognoni in cui si parlava di Enotrio Romano, spiegando il perché di tale nome), all'interno della quale *Levia Gravia* altro non era che una sezione con un proprio ordinamento, e nello stesso tempo una cosiddetta *Edizione definitiva* attribuita a Giosuè Carducci. Della prefazione all'*Edizione definitiva* ho parlato, sia pure da un'altra prospettiva e in una fase della mia ricerca nella quale ero, ahimè, affascinato dalla semiotica del testo, in F. CASARI, *Un disagio della democrazia: Carducci e il giornalismo*, in *Giosuè Carducci prosatore*, a cura di P. Borsa, A.M. Salvadè e W. Spaggiari, Milano, Università degli Studi, 2019, pp. 89-110.

[30] ROMANO, *Levia Gravia*, cit., p. 211.

[31] La testimonianza è in una lettera di Carducci all'amico Giuseppe Chiarini del 3 ottobre 1869 (cfr. G. CARDUCCI, *Lettere,* Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1938-1968, 22 voll., vol. VI, p. 111). Un caso di 'volontà dell'editore'? Anche in tal caso, direi più che altro uno scontro di due progetti che arrivano a una negoziazione, lasciando da parte ancora una volta la componente psicologistica della 'volontà' nella disciplina filologica.

invece quello delle *Nuove poesie di Enotrio Romano* stampate da Galeati di Imola nel 1873, dove avremo invece un regime di semi-ortonimia perché ad essere messo tra parentesi è il nome anagrafico, l'ortonimo (di questa raccolta ci ha procurato un'edizione con commento presso Marsilio, nel 2014, Chiara Tognarelli, la quale ci ha confermato, nel corso del convegno, che la mancanza dalla copertina del nome 'Enotrio Romano' è stata una scelta commerciale dell'editore, giustificabile secondo le logiche del *marketing*)[32].

Questa è, a mio avviso, una linea di ricerca che riguarda al massimo grado la filologia, e che ci fa capire quanto questa disciplina sia legatissima alla teoria della letteratura o, più in generale, alla critica letteraria. Sono tutti modi di avvicinarsi a un testo, ugualmente validi e soprattutto complementari. Qualche anno fa Claudio Giunta ha sostenuto come troppe volte la filologia d'autore si trasformi in filologismo (sto parlando del saggio *La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata*)[33]. Non sono mai riuscito a dargli torto, anche se ho sempre avuto un piccolo dubbio: in quelle pagine, Giunta scriveva anche come la critica letteraria debba mostrare la via alla filologia, anche se in realtà non ho mai capito bene se, a suo avviso, esista una gerarchia di valori da seguire o meno. Quel saggio, tuttavia, ha ancora oggi il pregio di mettere in guardia contro la proiezione "all'esterno" della letteratura nei binomi "letteratura e…", per dire, geografia, scienza, immigrazione, psicanalisi ecc., anche se va detto che in Italia solo negli ultimi anni comincia a entrare con più sistematicità la ricerca che, dagli anni Ottanta in poi, ha innestato il post-strutturalismo nella decostruzione e nel post-modernismo[34]. Oggi le scienze cognitive si stanno interessando ai fondamenti della letteratura, e sta riprendendo un dialogo ormai interrotto da decenni tra i due ambiti disciplinari. Nel dibattito che oppone, almeno in area anglo-americana, gli studi cognitivi che si stanno rivolgendo alla letteratura e la *critical theory*, l'indirizzo più interessante è proprio quello dei cognitivisti. I cognitivisti sembrerebbero essersi accorti che la letteratura, mai più sollevatasi dai colpi inferti dai post-strutturalisti, è a tutti gli effetti uno strumento per pensare: mette alla prova la nostra fluidità cognitiva, la nostra capacità di comunicare attraverso il linguaggio, e di trasmettere questi valori attraverso le culture, verticalmente e orizzontalmente (nelle forme della ricezione, dell'imitazione e della traduzione). La letteratura possiede un carattere liminare, ci colloca sul limite tra il vero e il falso, e ci permette di viverlo in un rapporto di vera e propria immersione, mettendo alla prova le nostre capacità di *mind-reading*; ci mostra come la nostra mente sia incarnata nel nostro organismo e situata nel mondo; ci fa toccare con mano, in modo consapevole, che cosa siano l'indeterminatezza, la dissonanza cognitiva e tante altre esperienze del mentale che viviamo ogni giorno. La filologia d'autore è una disciplina che

[32] ID., *Nuove poesie*, a cura di C. Tognarelli, Venezia, Marsilio, 2014.

[33] In «Ecdotica», 1 (2011), pp. 104-119. Le pagine erano, per dir così, ritornate in vita a ridosso del convegno bolognese perché appena raccolte e di nuovo pubblicate nel volume *Gli orizzonti dell'ecdotica. Autori, testi, lettori*, a cura di F. Rico, Roma, Carocci, 2022.

[34] Per una ricostruzione di queste tendenze, derivate dalla filosofia continentale, cfr. le pagine di F. D'AGOSTINI, *Analitici e continentali. Guida alla filosofia degli ultimi trent'anni*, prefazione di G. Vattino, Milano, Cortina, 1997, pp. 405-446.

ha già in sé, in potenza, tutto l'armamentario per poter contribuire a questa nuova impresa dell'indagine letteraria.

VI

Ritorno ora a Carducci. Quando si rovista, così, tra le carte manoscritte dei testi carducciani, bisogna sempre avere in mente il *caveat* dell'inventario e della *recensio* d'autore. Perché è solo la filologia che ci può e ci deve dire non solo e non tanto la storia delle carte e delle varianti, ma ci mostra in pieno l'opacità referenziale del testo letterario, della quale dobbiamo rendere conto ai lettori e agli studiosi. Nel caso di Carducci/Enotrio, bisogna sempre stare all'erta perché il compito coinvolge non solo la mera operatività filologica ma anche la teoria letteraria.

Ho appena menzionato un problema di opacità referenziale, ossia di mancanza di trasparenza che riguarda il linguaggio. Che cosa intendo? Prendiamo l'enunciato «Il secoletto vile cristianeggia» che, sia pure in forma grammaticale leggermente diversa, leggiamo nel sonetto *Pietro Metastasio* («No, non morranno, in fin che tempra umana»)[35]. Se lo leggiamo nell'*editio princeps* (1857) avremo a che fare con questa struttura: 'Giosuè Carducci ritiene che il secoletto vile cristianeggia'. Scrivo senza remore 'Giosuè Carducci ritiene che' perché, come ha mostrato nel 1957 una delle maggiori teoriche novecentesche della letteratura, Käte Hamburger, con l'io lirico noi ci muoviamo nel campo di esperienza dell'io che enuncia: «il soggetto di enunciato lirico – scrive la studiosa – è identico, cioè logicamente indiscernibile dal poeta, così come il soggetto di enunciato di un certo saggio di storia, filosofia e scienza naturale coincide con il loro rispettivo curatore». Hamburger, che aveva un bagaglio filosofico attrezzatissimo, scriveva che, di fronte all'io lirico, noi «abbiamo a che fare soltanto con verità e realtà soggettive, cioè il campo di esperienza dell'io che le enuncia»[36]. Se noi leggiamo lo stesso verso nei *Levia Gravia* del 1868 avremo a che fare con una struttura differente: 'Enotrio Romano ritiene che il secoletto vile cristianeggia', ma in regime di semi-eteronimia avremo: 'Giosuè Carducci ritiene che Enotrio Romano ritiene che il secoletto vile cristianeggia'. Anzitutto, ogni volta che abbiamo a che fare con un verbo di attitudine proposizionale (*ritiene*, in questo caso) non possiamo più essere certi del valore di verità di quell'enunciato. La struttura di tale situazione,

[35] Dalle schede della mia bibliografia di Enotrio Romano schematizzo questi dati, a proposito del sonetto: *Princeps*: ortonima [G. CARDUCCI], *Rime* 1857 (*Sonetti* VII) *A Pietro Metastasio*
Prima attribuzione eteronima [E. ROMANO]: *Levia Gravia* 1868 (I, VI), senza titolo in pagina, titolo in *Indice e note*: *A Pietro Metastasio [1853]*
Semi-eteronimia [G. CARDUCCI (E. ROMANO)]:
- *Poesie* 1871 (sezione *Juvenilia* I, VII) *Pietro Metastasio*
- *Poesie* 1875 (sezione *Juvenilia* I, VII) *Pietro Metastasio* (con data 1853)
- *Poesie* 1878 (sezione *Juvenilia* I, VII) *Pietro Metastasio* (con data 1853)
- *Poesie* 1880 (sezione *Juvenilia* I, IX) *Pietro Metastasio*

Ortonimia [G. CARDUCCI]: *Juvenilia. Edizione definitiva*, III, XXXVIII *Pietro Metastasio*.
In questa occasione, per non appesantire troppo la nota, fermo qui la scheda, perché nelle seguenti edizioni il testo rimarrà sempre ortonimo e sarà sempre raccolto in *Juvenilia*.

[36] K. HAMBURGER, *La logica della letteratura*, a cura di E. Caramelli, presentazione di C. Gentili, Bologna, Pendragon, 2015, p. 272.

poi, ci pone davanti a una domanda: il valore di verità della proposizione rimane lo stesso, anche se essa ingloba il termine all'interno di un contesto che, in filosofia del linguaggio, si definirebbe iper-intensionale? Siamo, infatti, davanti a un referente doppiamente indiretto. È un contesto, come abbiamo detto, opaco, che rende difficile prendere una decisione. La filosofia analitica del linguaggio si porta con sé questo problema, definito in termini tecnici dei contesti non estensionali, fin dalle sue origini, ossia dall'opera di Gottlob Frege[37]. Nel corso del Novecento molti filosofi l'hanno affrontato, con interessanti soluzioni, dalla semantica dei mondi possibili alla semantica modellistica. Quando a essere coinvolta è la letteratura, però, il fenomeno è ancora più complesso, perché ogni cambiamento o sostituzione che noi tentiamo nel vivo dell'opera finisce in realtà per cambiare l'opera stessa[38]. Questo porta a due conclusioni. Da un lato, non possiamo evitare di tenere in conto ciò che sta prima di 'ritiene', anche se, a un confronto, nella *princeps* e in *Levia Gravia* il sonetto è identico o quasi (se non per il titolo, che pure è importante in quanto i titoli hanno valore cataforico). Nonostante una quasi sovrapponibilità, i due sonetti sono, a tutti gli effetti, due opere differenti, e dovremo abbandonare, nel procedimento dell'edizione, quell'atteggiamento puramente testualista in cui talora ricade la filologia d'autore. Nell'edizione critica, noi siamo tenuti a renderne conto. Dall'altro lato, ciò che sta prima di 'ritiene' per noi è importante perché Carducci (il proprietario delle carte) è intervenuto per eliminare uno dei due/tre soggetti dell'atteggiamento proposizionale (Giosuè Carducci, Enotrio Romano oppure Giosuè Carducci/Enotrio Romano). Con l'inventario, poi con la *recensio* d'autore, ha dunque tolto, confuso, ricostruito ad arte la traccia di varianti e di redazioni del testo. A noi non rimane altro che la parola di Carducci nel 1891, che ci esorta a saltare tutte le fasi anteriori del testo: ormai ciò che è venuto prima è storia, è passato, e i dettagli non contano. L'unica cosa che conta è, forse, il risultato della *Selbstbeobachtung*: ciò che è stato, e che l'uomo pubblico ora può osservare con distacco e abbandonare a sé, perché ha raggiunto non una forma di consolazione, ma una maturità differente, se proprio vogliamo metterla in termini etici ma anche stilistici, a patto che le due cose rimangano sempre distinte. Poi, se per lui i dettagli non contano, noi invece dobbiamo farne tesoro, perché non possiamo ricacciare nel fondo, ricostruire a nostro piacimento – come un autore ha invece pieno diritto di fare – la storia di un testo. Questi spunti, tutti nati dalla filologia, mostrano quindi quanto l'edizione critica di un testo abbia, *ex-ante* e *ex-post*, enormi potenzialità per impostare nuove domande e nuovi programmi di ricerca. Ci è bastato, nel nostro piccolo, un esempio all'apparenza innocuo per costringerci a rivedere convinzioni assodate e all'apparenza ormai chiuse.

[37] Merita di essere qui citata almeno la discussione fattane da W. VAN ORMAN QUINE, *Quantifiers and Propositional Attitudes* [1955], in *The Ways of Paradox and Other Essays*, Revised and enlarged edition, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1976, pp. 185-196.

[38] C. BARBERO, *Quel brivido nella schiena. I linguaggi della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2023, p. 69.

VII

Per concludere, vorrei tornare alle carte di Casa Carducci. Come ho purtroppo solo accennato per ragioni di spazio in *Come lavorava Carducci*, c'è un momento in cui inventario e *recensio* d'autore affiorano come un piccolo lampo che precede ancora di poco la vera e propria istituzionalizzazione dell'archivio. Accade tra il 1901 e il 1902, cioè tra la prima e la seconda edizione rispettivamente delle *Poesie 1850-1900*, il volume *omnibus* che Carducci fece allestire, con l'aiuto dei suoi collaboratori, da Zanichelli. Tra questi due volumi comparve, sempre stampato da Zanichelli, un opuscolo di poche pagine intitolato *Appendice alla prima edizione delle Poesie di Giosue Carducci*, in cui compaiono quattro fac-simile degli autografi, il primo dei quali è una poesia giovanile inedita, *Il Vaticinio*, che riporta tale annotazione: «Questa poesia inedita è data come saggio del carattere giovanile del Poeta, per espresso desiderio del quale non compare fra le stampate»[39]. L'intero contenuto del fascicolo fu assorbito nell'edizione delle *Poesie* stampata nel 1902, per poi rimanere in tutte le ristampe successive nel corso del secolo. Qui io leggo quell'unione tra l'opera e inventario e *recensio* d'autore; anzi, con la pubblicazione, quindi con l'immissione nel circuito editoriale pubblico, quelle poche riproduzioni di autografi divenivano oggetti sociali, carte riconosciute come tali da più di due persone, nelle quali, attraverso il nuovo mezzo tecnologico della riproduzione in fac-simile, l'autore lasciava intravedere gli autografi con le varianti intervenute durante la composizione. In questo modo, Carducci apriva agli sguardi dei lettori uno squarcio sulla propria officina, e faceva così rivivere il momento – sconosciuto ai più – della creazione poetica e anzi, più propriamente, come avrebbe detto qualche anno dopo Gianfranco Contini, dell'approssimazione del testo al 'valore'[40]. Che, togliendo alle parole di Contini il loro sapore forse essenzialista (tali, almeno, io le intendo, e non me ne vogliano gli esegeti di *Come lavorava l'Ariosto*), significa ciò che ho detto all'inizio: ci dice quali siano le condizioni di possibilità di un testo poetico, che, se mai, è una cosa ancor più importante e complessa, perché ci impegna oggi – almeno in sede professionale, perché bisogna pur vivere e godersi anche la letteratura! – non a una contemplazione ma, attraverso la filologia, la critica letteraria e la teoria della letteratura, all'onere della prova di queste condizioni.

[39] *Appendice alla prima edizione delle Poesie di Giosue Carducci,* Bologna, Zanichelli, 1902, p. XVI.
[40] G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizî di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241: p. 233.

Quaderni carducciani n. 1 (2024)
ISSN: 3035-1936
DOI: https://doi.org/10.6092/issn.3035-1936/20323

CHIARA TOGNARELLI

Un'esperienza di studio: le *Nuove poesie* di Carducci

ABSTRACT

L'autrice ripercorre le proprie ricerche dedicate alle *Nuove poesie* e ne stila un bilancio provvisorio. Le *Nuove poesie* hanno costituito a lungo un 'oggetto perduto' degli studi carducciani. Di ciò è stato corresponsabile il loro autore, che le ha smembrate nelle sillogi monumentali di *Giambi ed epodi* e *Rime nuove*. Eppure, le *Nuove poesie* costituiscono una tappa importante nell'itinerario poetico e ideologico di Carducci. La varietà di temi, forme e registri che le caratterizza restituisce, infatti, una preziosa istantanea della versatilità conseguita da Enotrio Romano nei primi anni Settanta.

PAROLE CHIAVE: Carducci, poesie, edizione, raccolta, storia.

The author retraces the research she has devoted to Carducci's *Nuove poesie* and draws up a preliminary assessment. Scholars have never focused on this topic as a whole, as Carducci himself dismembered these poems in *Giambi ed epodi* and *Rime nuove*. Nonetheless this collection marks a crucial step within Carducci's poetic and ideological itinerary. The variety of themes, forms and stylistic solutions that can be found in *Nuove poesie* highlights the versatility achieved by Enotrio Romano in the early 1870s.

KEYWORDS: Carducci, poems, edition, collection, history.

I

Per più ragioni, tra i «percorsi» e le «nuove prospettive» che costituiscono i poli tematici di questo Convegno, mi alletta particolarmente l'idea di ritornare a un percorso di studio che ho intrapreso più di dieci anni fa. Esaminerò, in una sorta di retrospettiva, le tappe di un itinerario che da tempo ha dato i suoi risultati. Risultati provvisori: mai, infatti, si dovrebbe ritenere conclusa una ricerca – è una cognizione, questa, che l'esperienza trasforma rapidamente in certezza granitica. È un fatto, inoltre, che i nostri studi siano soggetti a un fisiologico processo d'invecchiamento: l'autore, dopo anni, può esitare a riconoscersi nelle proprie pagine; tuttavia, se le conclusioni a cui era giunto erano ben fondate, sarà probabilmente rinfrancato dalla constatazione che il tempo trascorso e, con esso, l'arricchimento, anche vertiginoso, della bibliografia, non hanno causato radicali sconvolgimenti nel quadro d'insieme delle sue ricostruzioni. Tale è

✉ chiara.tognarelli@unipi.it, Università di Pisa, Italia

Copyright©2024 Chiara Tognarelli
This work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

l'impressione che ricavo ripercorrendo i miei studi sulle *Nuove poesie* di Carducci.

Le letture fatte durante il triennio dottorale mi avevano portata ad imbattermi in questa raccolta, che subito mi era parsa *sui generis* e che ancora oggi non esito a definire un *unicum* fra le sillogi carducciane, diversa com'è non solo da quelle che l'avrebbero seguìta[1], ma anche dalle tre che l'avevano preceduta[2]. Allora, nel 2007, la *Renaissance* degli studi carducciani occasionata dal centenario della morte del poeta stava determinando un ritorno con animo pacificato e forze rinnovate all'opera e alla figura di Carducci[3] – poeta, certo, ma non secondariamente prosatore, storico, critico letterario, editore e commentatore di testi, polemista e

* Ricorrerò alle seguenti abbreviazioni: CC = Casa Carducci (Bologna); *LEN* = G. CARDUCCI, *Lettere,* Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1938-1968, 22 voll.; *O* = *Opere di Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1889-1909, 20 voll.; *OEN* = G. CARDUCCI, *Opere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1935-1940, 30 voll. I volumi della nuova Edizione Nazionale delle Opere, avviata nel 2000 presso l'editore Mucchi di Modena, sono citati ogni volta in maniera completa.

[1] E, aggiungo, strutturalmente diversa anche dalla sua seconda edizione, G. CARDUCCI (E. ROMANO), *Nuove poesie*, seconda edizione con emendazioni ed aggiunte, Bologna, Nicola Zanichelli, 1875, poi riproposta, con modifiche, nel 1879 e nel 1881: ID., *Nuove poesie*, edizione terza con prefazione di E. Panzacchi, Bologna, Nicola Zanichelli, 1879, e ID., *Nuove poesie*, quarta edizione, Bologna, Nicola Zanichelli, 1881. Ne tratterò più avanti.

[2] Mi riferisco a ID., *Rime*, San Miniato, Tipografia Ristori, 1857; E. ROMANO, *Levia Gravia*, Pistoia, Tipografia Niccolai e Quarteroni, 1868; G. CARDUCCI (E. ROMANO), *Poesie*, Firenze, G. Barbèra, 1871. Segnalo che delle *Rime* Emilio Torchio ha fornito un'edizione critica nel 2009 (Roma, Aracne) e che Barbara Giuliattini ha curato per la nuova Edizione Nazionale delle Opere di Carducci l'edizione critica di *Levia Gravia* (Modena, Mucchi, 2006), poi riproposta nel 2021 nella veste tipografica più maneggevole assunta dall'EN a partite dal 2010.

[3] È quanto si auspicavano gli studiosi a conclusione delle celebrazioni per il centocinquantenario della sua nascita (1835-1985). Come aveva sostenuto Saccenti, occorreva prendere atto che «dall'ultimo Ottocento ad oggi ogni generazione *aveva* visto Carducci con occhi suoi, *aveva* sentito e 'scelto' il suo Carducci» e che «nessuno scrittore dell'Italia moderna *aveva* suscitato passioni contrastanti e divergenze critiche [...] al pari di Carducci», M. SACCENTI, *Introduzione ai lavori*, in *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantenario della nascita di Giosue Carducci*. Atti del Convegno (Bologna, 11-12-13 ottobre 1985), a sua cura, Padova, Antenore, 1988, p. 3. La ricezione generazionale dell'opera carducciana era stata confermata da Mengaldo: «Io, come molti della mia generazione, non riesco a guardare al fenomeno Carducci con l'animo sedato che so conviene alla critica, e ancor più alla metacritica, ma resto preso in un giro di sentimenti che svariano tra l'imbarazzo, un po' come verso un nonno non sempre presentabile in società, l'aggressività e la stizza», P. V. MENGALDO, *Un'occasione carducciana*, «Rivista di Letteratura Italiana», V (1987), pp. 503-512, poi in ID., *La tradizione del Novecento*, Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 75-89: 75. Altrettanto aveva fatto Eugenio Garin, formulando, però, un giudizio di segno opposto: «Per generazione io appartengo a quelli dei "cocci di bottiglia" – come diceva Luigi Russo: a quelli che scoprirono "con triste meraviglia" che "tutta la vita e il suo travaglio" è "in questo seguitare una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia". Alcuni giorni fa un amico mi colpì confessandomi che lui, quando era partigiano in montagna, pensava ai versi del *Comune rustico*. Mi confermai allora nell'idea che è davvero venuto il tempo di rileggere Carducci, con la sua retorica, ma anche con i suoi valori autentici e il suo non effimero significato», E. GARIN, *Giosue Carducci fra cultura e politica*, in *Carducci poeta*. Atti del Convegno (Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985), a cura di U. Carpi, Pisa, Giardini, 1987, pp. XXIV-XXV. Per una rilettura complessiva del dibattito del 1985 rimando a L. CURTI, *Carducci: l'ideologia italiana e il suo destino*, in *Giosuè Carducci a cento anni dalla morte. Poesia, storia, identità nazionale*, numero monografico della «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», X, 1-2 (2007), pp. 9-35.

intellettuale impegnato: il maggiore, è stato scritto, uscito dal Risorgimento[4]. Intatte, però, erano rimaste le *Nuove poesie*, ancora in attesa di un'indagine capillare e di una lettura globale.

A suggerirmi che quella raccolta avrebbe potuto costituire un oggetto di studio significativo erano le osservazioni, per quanto cursorie, di Guido Capovilla e Umberto Carpi. Entrambi – il primo in un profilo di Carducci edito attorno alla metà degli anni Novanta[5] e il secondo in una monografia incentrata sulla poetica e sulla militanza ideologica di Enotrio Romano[6] – avevano rilevato il valore estetico e storico-letterario delle *Nuove poesie*. A queste voci si aggiungeva quella di Riccardo Bruscagli, che già nell'aurorale *Carducci nelle lettere: il personaggio e il prosatore*, dalla specola dell'epistolario carducciano aveva còlto la torsione cui era andata soggetta l'identità del poeta tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta[7]. Possibile, allora, che la raccolta frutto di quel giro d'anni non significasse tutto questo? Sensato abbandonarla al destino di entità transitoria e fantasmatica al quale Carducci, dopo una seconda edizione dalla struttura rivoluzionata e infine smembrandola fra *Giambi ed epodi* e *Rime nuove*, aveva voluto ridurla?

Ho quindi cercato di indagare le peculiarità delle *Nuove poesie* in assoluto, in relazione alla parabola creativa di Enotrio Romano e nel quadro del loro tempo; in sintesi, ho provato ad «attraversar*ne* i testi»[8]. Mi sono mossa su più piani, seguendo linee di interesse tangenti e interdipendenti: ho cercato di chiarire i legami della raccolta con la poesia carducciana

[4] Così U. CARPI, *Un centenario per Carducci*, prima in «Per leggere», XIII, 7 (autunno 2007), p. 5, poi in ID., *Carducci. Politica e poesia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, p. 15. Il centenario della morte di Carducci ha occasionato una ricca messe di studi specialistici. Una rassegna critica esaustiva, per quanto auspicabile, non è qui possibile. Mi limito, pertanto, a segnalare gli atti dei principali convegni tenutisi nel corso del 2007: *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, a cura di E. Pasquini e V. Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009; *Qual musica attorno a Giosue. Nel centenario della morte di Carducci* (Bologna, Accademia Filarmonica, 28-29 settembre 2007), a cura di P. Mioli, Bologna, Pàtron, 2009; *Giosuè Carducci a cento anni dalla morte. Poesia, storia, identità nazionale*, cit.; *Carducci filologo e la filologia su Carducci*, Atti del convegno (Milano, 6-7 novembre 2007), a cura di M. Colombo, Modena, Mucchi, 2009; aggiungo, sebbene posteriori, gli atti del XVII Convegno internazionale di letteratura italiana «Gennaro Barbarisi» (Gargnano del Garda, 29 settembre-1° ottobre 2016), *Giosuè Carducci prosatore*, «Quaderni di Gargnano», 3 (2019), a cura di P. Borsa, A. M. Salvadè e W. Spaggiari. Segnalo, infine, il catalogo della mostra *Carducci e i miti della bellezza*, a cura di M. A. Bazzocchi e S. Santucci, Bologna, Bononia University Press, 2007 e i numeri monografici delle riviste «Per leggere», XIII, 7 (autunno 2007), «Transalpina», X (2007) e «Studi sul Settecento e l'Ottocento», II, 2 (2007). Fa il punto sulla bibliografia carducciana anteriore al 2007 P. PONTI, *Carducciana, aggiornamento critico-bibliografico*, ivi, pp. 119-162.

[5] G. CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, Milano-Padova, Piccin-Nuova Libraria Vallardi, 1994 (estratto da *Storia letteraria d'Italia: L'Ottocento*, a cura di A. Balduino).

[6] U. CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit.

[7] R. BRUSCAGLI, *Carducci nelle lettere: il personaggio e il prosatore*, Bologna, Pàtron, 1972.

[8] Concludendo i lavori del convegno *Carducci e la letteratura italiana* (1985), in polemica con Alberto Asor Rosa, Ezio Raimondi aveva richiamato ad «attraversare i testi» (con quanto ciò implica: è metodo «meno comodo di quanto non paia», ammoniva, «perché un testo rimanda sempre ad altri testi»), invece di lasciarsi ammaliare dal canto sirenico delle «grandi strategie», che «non danno più posto alla contingenza, non danno più posto ai drammi come incontri di persone, come esperimenti di parole, come difficoltà di problemi, con tutto ciò che determina insieme la nostra ricchezza e la nostra povertà», E. RAIMONDI, *Parole di congedo*, in *Carducci e la letteratura italiana*, cit., p. 323.

precedente e successiva; ho ricostruito la preistoria e la storia del libro, illuminando la rete di amicizie che ne aveva reso possibile la pubblicazione, e ho ripercorso quel trafficare di poesie e prove di stampa che, tra la primavera e l'estate del 1873, avevano fatto la spola tra la Bologna di Carducci e la Imola del tipografo; ho tentato di evidenziare i principi ordinativi della raccolta; mi sono chiesta se alla base delle *Nuove poesie* ci fosse un'intenzione strutturale e, nel caso, se essa mostrasse delle affinità con quella delle sillogi precedenti o se preannunciasse un metodo destinato a diventare prassi. Nel mio studio è stata predominante l'attenzione al macrotesto e ai contesti; minore, invece, quella riservata agli aspetti variantistici e micrologici dei singoli componimenti. Alla prova pratica, le *Nuove poesie* si sono rivelate una chiave d'accesso perfetta a un momento eccezionalmente turbinoso dell'itinerario poetico e ideologico di Carducci[9].

II

Le *Nuove poesie* di Enotrio Romano escono a spese dell'autore nel 1873, alla metà del mese di settembre. Il volume, improntato a princìpi bodoniani, si presenta graficamente austero. A stamparlo è Paolo Galeati, un tipografo imolese[10]: era stato suo padre Ignazio ad avviare la stamperia; Paolo gli era subentrato dopo essersi formato a Firenze, presso Le Monnier[11]. È molto probabile che Carducci fosse entrato in contatto con lui durante una delle sue frequenti trasferte repubblicane a Imola o tramite amici comuni[12]. È

[9] I risultati di questi studi sono confluiti principalmente in C. TOGNARELLI, *Le "Nuove poesie" di Carducci*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XV, 1-2 (2012), pp. 97-134 e, rimaneggiati e sintetizzati, nell'introduzione e nel commento a G. CARDUCCI, *Nuove poesie*, a cura di C. Tognarelli, Venezia, Marsilio, 2014. Costituiscono ramificazioni ulteriori di queste indagini i miei saggi dedicati al Carducci repubblicano e prosatore.

[10] «*E*legantissimo» lo definisce Carducci nella lettera del 26 dicembre 1872 a Carolina Cristofori Piva; aggiunge anche che senz'altro avrebbe composto un'edizione «più bella d'assai di quella di Barbèra», *LEN*, vol. VIII, p. 74. Su Paolo Galeati (Imola, 1830 - ivi, 1903) si veda *Un tipografo di provincia. Paolo Galeati e l'arte della stampa tra Otto e Novecento*, a cura di M. Baruzzi, R. Campioni e V. Martinoli, Imola, Editrice Cooperativa A. Marabini, 1991, e la recensione che ne ha fatto A. G. Cavagna, «La Bibliofilía», XCIV, 1 (gennaio-aprile 1992), pp. 116-118.

[11] All'età di vent'anni Paolo era stato mandato dal padre Ignazio a Firenze per perfezionarsi nell'arte tipografica presso Felice Le Monnier. Era così entrato nell'ambiente del Vieusseux e aveva stretto amicizia, fra gli altri, con Isidoro del Lungo, amico anche di Carducci, e Pietro Barbèra, figlio di Gaspare, a fianco del quale aveva lavorato nel biennio 1850-1851; Pietro Thouar – altro intellettuale che lo lega a Carducci – era stato uno dei suoi maestri: tre sere a settimana lo accoglieva a casa propria per perfezionare la sua formazione letteraria ed erudita; cfr. R. GALLI, *Paolo Galeati e la tradizione bodoniana a Imola*, Imola, P. Galeati, 1940. Segnalo che le lettere di Galeati a Carducci si leggono in A. GRILLI, *Giosue Carducci e un «tipografo elegantissimo»: Paolo Galeati*, «Studi Romagnoli», VI (1955), pp. 73-80.

[12] Già in una lettera dell'ottobre 1871 all'avvocato Antonio Resta, Carducci accenna proprio a «Paolino Galeati» e a un possibile e prossimo incontro con lui. Per i rapporti tra Carducci e il mondo repubblicano romagnolo cfr. CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., e C. TOGNARELLI, *«Noi democratici schietti»: la collaborazione di Carducci a «La Voce del Popolo» e alla «Voce del Popolo ed Alleanza» di Bologna*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVI, 2 (2014), pp. 115-147. Sulla partecipazione operosa di alcuni repubblicani imolesi alla pubblicazione delle *Nuove poesie*, EAD., *Le "Nuove poesie"*, cit., pp. 105 e n., 106 e n.

significativo che per le *Nuove poesie* abbia deciso di rivolgersi a un tipografo romagnolo: un indizio, questo, del suo progressivo e irreversibile sradicamento dai circuiti culturali ed editoriali toscani[13].

Le *Nuove poesie* comprendono quarantaquattro testi. Ad eccezione di uno[14], tutti sono stati composti tra la fine degli anni Sessanta e il maggio del 1873. Isolato in *Appendice* e privo di numero d'ordine è il *Prologo ai "Levia Gravia"*, steso, stando a quanto indicato in calce ai versi, nel settembre del 1865[15]. Precedono l'indice, posto in chiusura di volume, alcune note di autocommento: Carducci se ne serve per rivelare le proprie fonti letterarie,

[13] Come noto, le *Rime* del 1857 erano uscite per la Tipografia Ristori di San Miniato, mentre i *Levia Gravia* del 1868 erano stati stampati dalla Tipografia Niccolai e Quarteroni di Pistoia. Le *Poesie* del 1871, la *plaquette* delle *Primavere elleniche di Enotrio Romano* (agosto 1872) e la seconda e la terza edizione delle *Poesie* (1875 e 1878) escono a Firenze per Gaspero Barbèra, l'editore del praticantato filologico di Carducci; a partire dagli anni Settanta, complice Giuseppe Chiarini, Carducci ricorrerà a Francesco Vigo di Livorno per stampare i propri lavori di critica letteraria: fra gli altri, gli *Studi letterari* (1874), il discorso *Presso la tomba di Francesco Petrarca in Arquà il 18 luglio 1874* (1874), i *Bozzetti critici e discorsi letterari* (1876) e le *Rime di Francesco Petrarca sopra argomenti storici, morali e diversi. Saggio di un testo e commento nuovo col raffronto dei migliori testi e di tutti i commenti* (1876). Con la seconda edizione delle *Nuove poesie* (1875) entra in scena Nicola Zanichelli: è l'inizio di un sodalizio destinato a durare decenni. Da ricordare la breve ma significativa (soprattutto per il Carducci prosatore) stagione sommarughiana nella prima metà degli anni Ottanta (v. R. BRUSCAGLI, *Carducci: le forme della prosa*, in *Carducci poeta*, cit., pp. 391-462: 430-443). Per i rapporti con Barbèra, rimando a G. MAZZONI, *Giosuè Carducci e Gaspero Barbèra*, «Rivista d'Italia», IV, 2 (1901), pp. 57-69; R. BRUSCAGLI, *Una collana per l'«Universale de' leggitori»: Carducci, Barbera e la «Diamante»*, «Rara volumina, rivista di studi sull'editoria di pregio e il libro illustrato», 1 (2013), pp. 47-69; F. MARINONI, *«Volo col pensiero e col desiderio intorno a quei volumetti». Giosue Carducci e la Collezione Diamante*, in *Non bramo altr'esca. Studi sulla casa editrice Barbèra*, a cura di G. Tortorelli, Bologna, Pendragon, 2013, pp. 73-118; C. TOGNARELLI, *Le prefazioni di Carducci ai "Poeti erotici" e ai "Lirici" del Settecento*, in *Maestra ironia. Saggi per Luca Curti*, a cura di F. Nassi e A. Zollino, Lugano, Agorà & Co., 2018, pp. 65-75, e EAD., *«Su la soglia dell'opera». Carducci prefatore delle proprie raccolte poetiche*, in *Giosuè Carducci prosatore*, cit., *passim*; S. BARAGETTI, *Carducci editore: la collaborazione alla Diamante di Gaspero Barbèra*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 7 (2022), pp. 321-356. Per la collaborazione con Vigo, G. ALIPRANDI, *Giosue Carducci e l'editore livornese Francesco Vigo*, Livorno, Stab. poligrafico Belforte, [1957], estratto dalla «Rivista di Livorno», VII, 4 (luglio-agosto 1957), e T. BARBIERI, *Giosue Carducci e la stamperia livornese di Francesco Vigo*, Firenze, Sansoni antiquariato, 1961.

[14] Mi riferisco alla ballata *Rosa e fanciulla* (IV), composta a Firenze nel settembre del 1864. È probabile che Carducci abbia abbozzato o scritto la poesia durante il suo soggiorno fiorentino di quell'anno: fu infatti a Firenze dal 10 luglio al 4 settembre per lavorare al volume delle *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, edito poi per la Nistri di Pisa nel 1871; cfr. M. BIAGINI, *Giosue Carducci. Biografia critica*, Milano, Mursia, 1976, pp. 146-147 e G. CARDUCCI, *Rime nuove*, testimonianze, interpretazione, commento di P.P. Trompeo e G. Salinari, Bologna, Zanichelli, 1965, p. 129, cui rimanda anche Torchio in ID., *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. Torchio, Modena, Mucchi, 2016, p. 325.

[15] È incerta, tuttavia, la data di composizione poiché discordanti sono le indicazioni che si ricavano dalla carpetta, dalle stampe e dall'epistolario; illustra ora l'intricata questione Claudio Mariotti in G. CARDUCCI, *Juvenilia*, edizione critica a cura di C. Mariotti, Modena, Mucchi, 2020, pp. 309-319. Edito nei *Levia Gravia* del 1868 (E. ROMANO, *Levia Gravia*, Pistoia, Niccolai e Quarteroni, 1868, pp. 5-13), il componimento non figura nelle *Poesie* del 1871, bensì nelle *Nuove poesie* (1873[1] e 1875[2], ma non 1879[3] e 1881[4]); approderà, poi, col titolo di *Prologo* in apertura della prima edizione degli *Juvenilia* (1880), titolo e posizione che avrebbe mantenuto nelle successive edizioni della raccolta.

spiegare le allusioni più oscure e dare conto di alcune scelte metriche, vestendo i panni ora del professore, ora del polemista. Ad apertura di libro, accolgono il lettore quattro versi di Jacopone da Todi coi quali Enotrio Romano fa voto di pazienza e silenzio, seppur a termine: «Fama mia, ti raccomando / Al somier che va ragghiando: / Perdonanza più d'un anno, / Chi mi dice villania»[16].

L'impiego nel titolo dell'aggettivo 'nuove' stabilisce un rapporto contrastivo tra i versi della raccolta e i componimenti precedenti, che, se non 'vecchi', si suppongono quantomeno superati. Sulla radice di questa novità è possibile avanzare alcune ipotesi. Senz'altro queste poesie sarebbero state 'nuove' per molti dei loro potenziali lettori: nessuno dei componimenti presentati era già uscito in volume; diciassette erano inediti[17]; gli altri erano comparsi in opuscolo oppure su periodico – per lo più su quotidiani repubblicani romagnoli e sul livornese «Il Mare», prima «Gazzettino estivo» poi «Giornale letterario mensile», diretto da Giuseppe Chiarini[18]. Poesie 'nuove' anche per l'originalità stilistica e tematica che le differenzia dai versi che le avevano precedute: nuovi sono i testi memoriali e i «lavori di cesello»[19] – veri e propri incunaboli della poesia barbara – che vanno addensandosi nella parte centrale e conclusiva della raccolta. *Nuove poesie*, quindi, per distinguerle dalle *Poesie*, edite due anni e mezzo prima a Firenze da Gaspero Barbèra. Se la distanza cronologica è contenuta, la qualità del tempo trascorso suggerisce una maturazione profonda, che traccia un solco tra le *Poesie*, che la precedono, e le *Nuove poesie*, che la rivelano in tutta la

[16] CARDUCCI, *Nuove poesie*, cit., [s.n.p.]. Carducci fa riferimento a questo esergo nella prefazione alla prima edizione di *Juvenilia*: qui spiega di non aver reagito a un'aggressione di Eduardo Arbib (Firenze, 1840 - Roma, 1906) consumata sulle pagine de «La libertà», un quotidiano d'orientamento moderato fondato dallo stesso Arbib a Roma nel 1870, proprio per mantenere la promessa formulata per mezzo di quei versi: «non ebbi notizia dell'accusa se non dopo assai tempo che mi fu fatta. Era lo stesso. Non mi sarei difeso: volevo rimaner fedele al motto scritto in fronte al volume [...]. Ora, più che un anno è passato, e posso non difendermi ma raccontare», G. CARDUCCI, *Juvenilia*, edizione definitiva, Bologna, Nicola Zanichelli, 1880, p. IX, poi in *OEN*, vol. XXXIV, p. 71.

[17] Si tratta di *Rosa e fanciulla* (IV), *Commentando il Petrarca* (VII), *Brindisi d'aprile* (VIII), *Canzone di maggio* (IX), *Colloqui con gli alberi* (X), *Classicismo e romanticismo* (XI), *Primavera e amore* (XIV), *Feste e oblii* (XVIII), *Io triumphe!* (XIX), «*L'albero a cui stendevi*» (XXV), *Rimembranza di scuola* (XXVI), *Su' campi di Marengo la notte del sabato santo 1175* (XXVIII), *Panteismo* (XXXIII), «*Ove sei? de' sereni occhi ridenti*» (XXXV), «*Or ch'a silenzi di cerulea sera*» (XXXVII), *Vendette della luna* (XXXVIII) e *Anacreontica romantica* (XLIII). Il dato potrebbe forse mutare a seguito di nuove acquisizioni documentali. Grazie, ad esempio, alle ricerche di Arbizzani è stato possibile individuare la *princeps* dei due sonetti giambici de *Il cesarismo* (V) nel quotidiano «La Voce del Popolo» (Bologna), II, 10, 11 gennaio 1973, cfr. L. ARBIZZANI, *Giornali repubblicani bolognesi tra il 1867 e il 1874*, «Quaderni culturali bolognesi», I, 3 (settembre 1977), a cura di G. Roversi, Bologna, Atesa, 1977, pp. 5-30, e ID., *La stampa periodica socialista e democratica nella provincia di Bologna 1860-1926*, a cura di M.C. Sbiroli, Bologna, Editrice Compositori, 2014, p. 58.

[18] Cfr. tavola 1. Come ho già rilevato, fa eccezione il *Prologo ai "Levia Gravia"*, che era già stato pubblicato nei *Levia Gravia* del 1868. Per la ricostruzione della storia dei componimenti delle *Nuove poesie* cfr. G. CARDUCCI, *Giambi ed epodi*, edizione critica a cura di G. Dancygier Benedetti, Modena, Mucchi, 2010 e ID., *Rime nuove*, edizione critica a cura di Torchio, cit., entrambi editi per la nuova Edizione Nazionale delle Opere di Carducci.

[19] È un'espressione con la quale Carducci, scrivendo a Francesco Sclavo, indica le *Primavere elleniche*, ma si addice anche ad altri componimenti successivi affini; cfr. lettera del 23 febbraio 1873 a Francesco Sclavo, *LEN*, vol. VIII, p. 350; per la datazione di questa lettera, T. BARBIERI, *Postille alle «Lettere» di Giosue Carducci*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXIX, CXXXIX, 425 (1962), pp. 84-119: 99.

sua complessità. Del resto, sono macroscopiche le differenze tra le due raccolte: un catalogo sbilanciato verso il passato, la prima; un libro estemporaneo, «di trapasso»[20], la seconda.

III

Le *Poesie* hanno l'aspetto di una raccolta 'al cubo'. La aprono i *Decennali [1860-1870]* e la chiudono gli *Juvenilia [1850-1857]*; nel mezzo, i *Levia Gravia [1857-1870]*; in totale, un centinaio di componimenti, dai più ai meno recenti[21]. Ognuna delle tre sezioni è suddivisa in libri e introdotta da un'epigrafe che orienta la ricezione dei versi offrendo un ritratto del loro autore: bardo impegnato negli endecasillabi premessi ai *Decennali*, «A noi fra i tormentati or convien ire / Tesoreggiando le vendette e l'ire»[22]; vate che anela all'oblio nell'esergo a *Levia Gravia*, «Io di poveri fior ghirlanda sono: / Ed Enotrio alle dee m'appese in dono. // Qui l'arte deponendo e 'l van disio: / Altri chieda la gloria ed ei l'oblio»[23]; poeta, negli anni giovanili, assediato da asprezze e dolori, così come già Properzio: «*Nec tantum ingenio quantum servire dolori / Cogor et aestatis tempora dura quaeri. / Hic mihi conteritur vitae modus: haec mea fama est: / Hinc cupio nomen*

[20] CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 195.

[21] Nel libro il titolo di ogni sezione è seguito dalle indicazioni cronologiche che ho riportato, cfr. CARDUCCI, *Poesie*, cit., pp. 1, 105 e 223. Nella seconda edizione delle *Poesie* la successione delle sezioni sarà cronologica: *Juvenilia*, *Levia Gravia* e *Decennalia* (non più *Decennali*); cfr. G. CARDUCCI (E. ROMANO), *Poesie*, seconda edizione con giunte e correzioni dell'autore, Firenze, G. Barbèra editore, 1875. Si registreranno, inoltre, alcune migrazioni testuali: i *Decennalia* acquisteranno *«Vaghe le nostre donne e' giovinetti»*, che nelle *Poesie* del 1871 figurava in *Levia Gravia*, libro IV, XIII; il sonetto sarebbe poi passato con il titolo *«Ho il consiglio a dispetto»* in *Rime nuove*, libro II, XIX (*O*, vol. IX, p. 192). Una sorte simile avrebbe avuto anche il sonetto *La stampa e la riforma. Per il congresso tipografico tenuto in Bologna nel settembre 1869*, che nelle *Poesie* del 1871 figura in *Decennali*, libro III, VIII, e nelle *Poesie* del 1875 è collocato in *Levia Gravia*, libro IV, XI; la poesia migrerà, poi, col titolo *La stampa e la riforma* nelle *Rime nuove* fin dalla loro prima edizione del 1887 (libro II, XVIII); in questa raccolta sarebbe poi rimasta (*O*, vol. IX, ma libro II, XXXII). Di quest'ultimo sonetto ha trattato U. CARPI, *"La stampa e la riforma", ovvero "La stampa", ovvero "La stampa e la riforma. Per il congresso tipografico tenuto in Bologna nel settembre 1869"*, «Per Leggere», IX, 16 (2009), pp. 5-21, poi rifuso in ID., *Carducci. Politica e poesia*, cit.

[22] Questi versi sono tratti dalla canzone priva di titolo che chiude i *Levia Gravia* del 1868; nelle *Poesie* del 1871 la poesia, intitolata *Congedo*, sarà posta in chiusura del libro III di *Levia Gravia*; con l'edizione del 1881 di *Levia Gravia* acquisterà la posizione di testo d'esordio, posizione che avrebbe poi sempre conservato; cfr. CARDUCCI, *Levia Gravia* [1868], cit., p. 3; ID., *Poesie* [1871], cit., p. 203; ID., *Levia Gravia (1861-1867)*, edizione definitiva, Bologna, Nicola Zanichelli, 1881, p. 10.

[23] Questo doppio distico di endecasillabi rimati già figurava in apertura dei *Levia Gravia* pistoiesi; nell'indice, Carducci aveva aggiunto questa nota esplicativa: «Dedicatoria. – Inutile dire chi sia *Enotrio Romano*. Queste rime, alcune delle quali vennero altra volta in luce sotto il nome di un amico suo che è proprio come un altro lui, sono ora dallo stesso amico raccolte. E questi aggiunge all'indice qualche dichiarazione, quando l'argomento o l'occasione delle rime o certe allusioni la richieggano», CARDUCCI, *Levia Gravia* [1868], cit., pp. 4 e 211. Preceduti dal titolo *Licenza* e con in calce la data «186…» figureranno quale sigillo conclusivo in ID., *Juvenilia* [1880], cit., pp. 265-267.

carminis ire mei»[24]. Tre diversi ritratti, quindi, presentati come sfaccettature di un'identità composita.

Che il *punctum dolens* delle *Poesie* sia l'identità poetica del loro autore è confermato dalla lunga prefazione che le introduce e per mezzo della quale Carducci ripercorre la propria storia scandendone i passaggi cruciali e individuandone la costante nella vocazione rivoluzionaria, minoritaria e agonistica[25]. Definisce da «rompicolli»[26] persino i versi che nel 1858 aveva indirizzato a Vittorio Emanuele: versi che, suo malgrado, gli avevano procurato la fama di poeta regio allineato alla maggioranza vincitrice. Si era sottratto a quel ruolo molesto immergendosi nella filologia, nell'erudizione e nello studio ascetico del «movimento della rivoluzione nella storia e nella letteratura»[27]. Durante il primo lustro bolognese, in solitudine, aveva maturato chiare idee politiche; di pari passo l'ispirazione poetica si era differenziata, biforcandosi in due filoni: la sua ispirazione si era realizzata «lentamente», «nel suo procedimento interiore e dinanzi agli studi», nei *Levia Gravia*; «più rapidamente», «nella sua esteriore manifestazione dirimpetto alle questioni sociali ed ai fatti»[28], nei *Decennali*.

Tout se tient nella lettura in soggettiva di Carducci. Al classicismo pagano degli anni giovanili rispondevano l'*Inno a Satana*, le meditazioni dei *Levia Gravia* e gli scoppi d'ira dei giambi più recenti. E se la necessità di fare opposizione era stata, per lui ragazzo, un impulso istintivo sorretto da «idee artistiche [...] confuse e monche», nei *Levia Gravia* e nei *Decennali* era diventata «concetto, ragione, affermazione»[29], oltre che più precisa forma: limata quella dei *Levia Gravia*, buona per muri, giornali e piazze quella dei *Decennali*. Nel giovane della Toscanina ancora granducale si potevano riconoscere, seppure acerbe, le fattezze del professore sovversivamente satanico della Bologna a fatica italiana: vent'anni di scrittura poetica venivano così ricomposti in un autoritratto privo di incoerenze e sbavature.

Eppure qualcosa manca. Manca, in questo libro testamentario – per riprendere le parole dello stesso Carducci[30] –, una parola che permetta di immaginare ulteriori sviluppi. È, questa, una spia della crisi di identità e di ispirazione che, pur celata nelle *Poesie*, emerge vistosamente nei primi anni Settanta nel laboratorio poetico e nelle lettere di Carducci. Sarebbe servita una scossa decisiva, o una sbandata vigorosa, per superare l'*impasse*. Di questo passaggio cruciale le *Nuove poesie* costituiscono la cronistoria e il risultato.

[24] PROPERZIO, libro I, elegia VII: «e costretto a servire, piuttosto che il mio ingegno, il mio dolore, / lamento il duro tempo della mia giovinezza. / E in questo modo passa la mia vita ed è questa la mia fama, / da qui voglio che venga rinomanza ai miei versi», secondo la traduzione di G. Leto in *Poesia d'amore latina*, a cura di P. Fedeli, Milano, Mondadori, 2007, p. 171. Questi versi, che già figuravano in epigrafe alle *Rime* del 1857, costituiranno l'esergo dell'edizione definitiva degli *Juvenilia*. Per la professione di fede classicista che essi veicolano, rimando a Torchio, CARDUCCI, *Rime*, cit., p. 3.
[25] ID., *Poesie*, cit., pp. V-XXIII. Con il titolo di *Raccoglimenti* che Carducci le avrebbe dato pubblicandola in ID., *Confessioni e battaglie*, serie prima, Roma, Sommaruga, 1882, si legge in *OEN*, vol. XXIV, pp. 49-62.
[26] ID., *Poesie*, cit., pp. IX-X.
[27] Ivi, p. XII.
[28] Ivi, p. XV.
[29] Ivi, pp. XII-XIII.
[30] Lettera del 22 gennaio 1871 a Gaspero Barbèra, *LEN*, vol. VI, p. 291; cfr. più avanti.

IV

Mentre le *Poesie* sono caratterizzate da un esoscheletro rigido e articolato – prefazione in prosa, epigrafi, raccolte suddivise in libri omogenei, ordinati su base metrico-tematica –, le *Nuove poesie* presentano una selezione testuale più agile e varia: senza ripartizioni interne, esse accolgono poesie giambiche, elegie memoriali, liriche d'ispirazione storica, le tre *Primavere elleniche* e altri versi affini, un mannello di traduzioni dal tedesco[31]. Questa pluralità di forme, temi e registri le rende una raccolta ibrida, eccentrica e policentrica, che offre non una fotografia studiatamente di posa, ma un'istantanea mossa e senza filtri della poesia carducciana tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta.

Tre lettere di Carducci possono aiutare ad inquadrare le *Nuove poesie*. La prima risale al dicembre del 1871 ed è destinata a Giuseppe Chiarini; essa segue di pochi giorni la missiva con la quale il poeta aveva inviato all'amico la parte iniziale dell'epodo *Canto dell'Italia che va in Campidoglio*:

> del mio nuovo epodo ho caro che ti sia piaciuto il principio: sentirai, prima o poi, la fine. Ma ora voglio davvero farla finita con cotesta poesia, se non vengano ragioni esterne: voglio tornare all'arte pura, che di per se stessa è morale più di ogni altra. Ti manderò *Memorie di scuola*, idillio in versi sciolti brevissimo. Ora ti copio qui dietro un'ode di disegno greco, ispirata da due versi di Alceo[32].

Seppur *in nuce*, il sincretismo delle *Nuove poesie* è già definito.

La seconda lettera risale all'aprile del 1872. Ne è destinataria Carolina Cristofori Piva, interlocutrice attenta e musa che alla poesia carducciana fornisce vissuto e rinnovata ispirazione[33]. «Mi par di essere tornato a

[31] Si tratta della traduzione di sei *Balladen* (*Der König in Thule* di Goethe; *Karl I*, *Der Kaiser von China* e *Die schlesischen Weber* di Heine; *Der Pilgrim vor St. Just* e *Das Grab im Busento* di Platen) e di due liriche di Heine: *Im Mai*, tratta da *Letzte Gedichte*, e «*Auf Flügeln des Gesanges*» da *Lyrisches Intermezzo*. Su queste traduzioni e sulla produzione di Carducci ballatista segnalo P. GIOVANNETTI, *Il popolo è altrove. Carducci e la ballata romantica*, «Per leggere», VII, 13 (2007), pp. 191-222 e C. TOGNARELLI, *Carducci e Prati. Storia e teoria della ballata romantica italiana*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXX, 629 (2013), pp. 15-53. È ricca la bibliografia su Carducci e la letteratura e la cultura tedesche; mi limito, qui, a segnalare la recente pubblicazione di *Tra ammirazione e conflitto. Carducci e il mondo tedesco*, Atti del Convegno (Merano, 23-24 settembre 2022), a cura di A. Brambilla e J. Butcher, Milano, Mimesis, 2023.

[32] Lettera del 20 dicembre 1871 a Giuseppe Chiarini, *LEN*, vol. VII, p. 71. Allude a *Rimembranze di scuola* ed *Eolia* (ed. def. in *Rime nuove*, libro V, LXVI e libro IV, LXII).

[33] Non mi addentro nelle intricate vicende che riguardano il carteggio tra Carducci e Carolina Cristofori Piva (Mantova, 1837 – Bologna, 1881). Mi limito a segnalare gli studi più recenti: A. BRAMBILLA, *Il leone e la pantera. Frammenti di un ritratto amoroso*, in *Carducci e i miti della bellezza*, cit., pp. 74-89; S. SANTUCCI, *Lettere inedite di Carolina Cristofori Piva a Giosuè Carducci*, «Archivi del nuovo. Notizie di Casa Moretti», 10-11 (2002), pp. 69-80; R. BRUSCAGLI, *Carducci dall'epistolario ai carteggi*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», vol. X, 1-2 (2007), pp. 101-119: 108-119; L. MIRETTI-F. FLORIMBII, *Lettere di Lidia a Giosuè Carducci*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, cit., pp. 207-224, poi *Lidia a Giosuè. Frammenti di un epistolario*, a loro cura, Bologna, Archetipolibri, 2010; M. STERPOS, *Lidia a Carducci: riemergono le lettere*, «Studi e problemi di critica testuale», 85 (ottobre 2012), pp. 197-211; V. RODA, *Mito e demitizzazione dell'amore 'totale' nelle lettere di Carducci a Lidia (e di Lidia a Carducci)*, in *Giosuè Carducci prosatore*, cit.,

vent'anni!», le scrive Carducci, «E non avrei mai creduto di dover più amare!»:

> Parte gli studi aridi e lunghi e solitari a cui mi abbandonai perdutamente negli anni che seguirono il mio venticinquesimo, parte il disprezzo e lo sdegno che ho della società moderna e il fiero entusiasmo per il mio ideale filosofico e politico, parte l'oblio e l'odio degli uomini, mi avevan dovuto dare al cuore come uno smalto (direbbe Francesco Petrarca): e invece io amo, deliro, come a venti anni[34].

Non sfuggirà che i fatti biografici snocciolati da Carducci sono gli stessi che ha ripercorso nella prefazione alle *Poesie*; nella lettera, però, sono modellati alla luce dell'incontro con Lina e annunciano l'inizio di seconda giovinezza poetica: di fatto, una rinascita, e la conseguente possibilità di restituirsi a istanze artistiche troppo a lungo soffocate. Ancora a Carolina Cristofori Piva, nel giugno di quello stesso 1872, avrebbe scritto:

> tutta questa canaglia convenzionale e accademica, e forse io stesso, credevano che io fossi incapace e inetto a riprendere la grande poesia ideale e artistica; mi credevano e mi predicavano un selvaggio, un fazioso iconoclasta: me, greco! Certo, la loro stupida e mascherata e imbellettata società non mi aveva mai presentato una forma su cui fermarmi! […] Ma ora, per te, che sei un cuore e una mente e una forma estetica, vedi pure che ho fatto tre poesie che, ideali insieme e naturali, sono forse il meglio della mia concezione poetica rispetto alla bellezza [le *Primavere elleniche*][35].

Non occorrerà, certo, scomodare lo stesso Carducci per ricordare che sono i poeti a fare le Beatrici, e non viceversa[36]; basti allora dire che, al netto delle iperboli sentimentali, queste lettere documentano una *mutatio animi*: si mostra sicuro, Carducci, di potersi restituire a quella ricerca del bello che negli ultimi anni era stata raffrenata dalla poesia militante d'utilità sociale. La vocazione di artista libero da mandati di parte – «aristocratico in fondo», non «tribuno da strapazzo per accattar popolarità»[37] – sarebbe tornata ad imporsi su ogni altra. Come ha osservato Bruscagli,

---

pp. 283-298. È in corso d'opera il carteggio Carducci-Piva nell'ambito della nuova Edizione Nazionale delle Opere di Carducci.

[34] Lettera del 23 aprile 1872 a Carolina Cristofori Piva, *LEN*, vol. VII, pp. 146-147.

[35] Lettera del 2 giugno 1872 a Carolina Cristofori Piva, ivi, pp. 191-192. Scrive parole simili anche nella lettera del 10 giugno 1872, a proposito delle reazioni suscitate nella malvona Firenze dalla pubblicazione di *Dorica*: «"L'Antologia" ha pubblicato l'ode "Sai tu l'isola" ecc. Ora poi conto di pubblicare io tutte tre le odi in un fascicoletto. […] Io non so che effetto abbia fatto la ode lunga stampata nella "Nuova Antologia", perché oramai non ho più corrispondenza quasi con alcuno: a giudicarne da un amico o due, e da quel che ne dicono qui in Bologna, è una gran meraviglia che il poeta *del petrolio* (come mi chiamano a Firenze) abbia scritto di quelle cose, e una gran curiosità di conoscere l'Egeria misteriosa dal dolce nome. E pure certa gente ha creduto e crede che io non abbia altro che il dispetto e l'ira e il sogghigno: bisognerebbe che tu avessi letto quel che con molte [lodi] intramiste diceva di me la "Gazzetta d'Italia" or fa un anno! Altri poi mi chiamavano ricisamente *il selvaggio della penna*. Canaglia!», ivi, pp. 231-233; cfr. anche ivi, pp. 209, 220 e 343.

[36] Così nella lettera del 25 febbraio 1890 al settimanale «Rivista Illustrata», XV, 9 (1890), dove è pubblicata con il titolo *Dante e Beatrice*. Aveva già espresso il medesimo concetto in *Beatrice* (*Juvenilia*, libro IV, LXI).

[37] Lettera del 13 settembre 1872 a Carolina Cristofori Piva, *LEN*, vol. VII, p. 323.

> *l*a «bella poesia», inutilmente inseguita nei primi anni bolognesi, si afferma adesso proprio 'contro' un'ispirazione di tipo realistico: «Superba regina, tu hai richiamato ai sospiri e ai sogni di un giorno il poeta degli epodi, oh, via, non mi par vero!»: dove la 'plasticità' della poesia neoclassica si pone anzitutto come recupero di un'ispirazione legata agli anni della giovinezza[38].

Dunque, di nuovo vent'anni.

V

Alle *Poesie* Carducci aveva affidato un bilancio necessario, ormai ineludibile, della sua prima vita. Nel gennaio del 1871 aveva scritto a Barbèra per sollecitarne l'uscita: «è il mio testamento», spiegava all'editore; «Riposo. Se non muoio, ad ogni modo sono un invalido»[39]. A metà aprile, al termine di una travagliata contrattazione – di ripicche, irrigidimenti e risentimenti reciproci rimane traccia nel carteggio tra poeta ed editore[40] –, le *Poesie* erano finalmente uscite. A lungo Carducci doveva aver carezzato l'idea che potessero costituire una ragione d'affermazione e riscatto; tuttavia, l'apprezzamento sperato non sarebbe giunto. Nel maggio del 1871, rispondendo alla lettera di un giovane estimatore, sarebbe arrivato a confessare uno scoramento profondo: «mi sento rotolar dietro gli anni della gioventù [...] io sono un'ombra che passa. Chi si ricorderà di me?»[41].

Eppure, nella primavera del 1872 Carducci matura l'idea di dare alle stampe un nuovo libro di versi. Alla fine di dicembre il progetto ha preso forma: il 28 scrive a Chiarini che la stampa delle *Nuove poesie* sarebbe iniziata con l'anno nuovo. A gennaio comincia il *battage* pubblicitario. Il 12 *Avanti! Avanti!* esce su «L'Alleanza. Organo settimanale delle Società Repubblicane Consociate delle Romagne»: una breve nota lo presenta come «il Prologo al nuovo volume che si pubblicherà in Imola dalla tipografia I. Galeati». Alla fine del mese su «Il Mare. Giornale letterario mensile» di

[38] BRUSCAGLI, *Carducci nelle lettere*, cit., pp. 118-119. Nella lettera di Carducci citata in questo passo da Bruscagli (lettera del 13 aprile 1872 a Carolina Cristofori Piva, in *LEN*, vol. VII, p. 130), il richiamo ai «sospiri» e ai «sogni di un giorno» non è generico, ma circostanziabile e riconducibile a quanto si può leggere nella lettera del 21 novembre 1871 di Lina a Carducci, lettera riportata in A. EVANGELISTI, *Giosue Carducci (1835-1907). Saggi storico-letterari*, Bologna, Cappelli, 1934, p. 348; lo ha dimostrato lo stesso BRUSCAGLI, *Carducci dall'epistolario ai carteggi*, cit., pp. 117-118, cui rimando.

[39] Lettera del 22 gennaio 1871 a Gaspero Barbèra, *LEN*, vol. VI, p. 291. Sul ritardo di Barbèra e la rabbia di Carducci, cfr. lettera del 14 febbraio 1871 a Giuseppe Chiarini, ivi, p. 300.

[40] A CC, nel Carteggio Carducci, Corrispondenti, Cart. VIII, 10, sono conservate le lettere di Gaspero Barbèra al poeta: coprono l'arco di un ventennio, dal 1858 al 1878. Alcuni stralci di trascrizione sono contenuti in *Lettere di Gaspero Barbèra tipografo editore (1841-1879)*, pubblicate dai figli e con introduzione di A. D'Ancona, Firenze, G. Barbèra Editore, 1914; M. G. TAVONI, *Carducci e Barbèra fra lettere edite e inedite*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, cit., pp. 281-292; TOGNARELLI, *Le prefazioni di Carducci ai "Poeti erotici"*, cit., e EAD., *«Su la soglia dell'opera». Carducci prefatore delle proprie raccolte poetiche*, in *Giosuè Carducci prosatore*, cit.; BARAGETTI, *Carducci editore: la collaborazione alla Diamante di Gaspero Barbèra*, cit.

[41] Lettera del 7 giugno 1871 a Gabriele Buccola, *LEN*, vol. VII, p. 27. Su Buccola (Mezzojuso, Palermo, 1854 - Torino, 1885), cfr. TOGNARELLI, *Le "Nuove poesie"*, cit., p. 102n.

Livorno escono i sonetti *Il bue*[42], *Mito e verità* e *Sole e amore*. In nota i compilatori spiegano:

> Come altri giornali hanno annunziato, Enotrio Romano sta pubblicando un volume di nuove poesie pei tipi di I. Galeati ad Imola. I versi che qui stampiamo fanno parte di quel volume; e il primo componimento [*Avanti! Avanti!*] n'è come il prologo[43].

Poco meno di un mese dopo, il 9 febbraio, su «Il Sole» di Milano, Felice Cameroni avrebbe annunciato per marzo l'uscita delle *Nuove poesie*, definendo il loro autore il «più valente poeta civile, che vanti l'Italia contemporanea», il «vate cittadino, cantore di Satana e dei Cairoli»[44].

Già dalla fine del 1872 Carducci aveva iniziato a rivedere le poesie che intende pubblicare nella raccolta. A Galeati le invia manoscritte o, se già edite, tramite stampato con correzioni autografe. Indica per ogni componimento il numero d'ordine con il quale deve figurare nella raccolta. Da parte sua, Galeati controlla i materiali e ne fa prove di stampa che manda al poeta, restando poi in attesa di eventuali correzioni o integrazioni. Questi scambi – che riguardano blocchi di poesie più che singoli testi – avvengono tramite comuni amici – come gli imolesi Antonio Resta e Alessandro Zaccherini –, di persona o tramite posta. Il lavoro di composizione prosegue, ora più ora meno alacremente, nel corso della primavera. Il 25 aprile Carducci scrive a Chiarini che la stampa delle *Nuove poesie* procede «elegantissima e correttissima»[45]; a giugno lo rassicura sui tempi dell'uscita: «Le poesie verranno presto»[46]; a luglio precisa che mancano solamente «prefazione e note»[47]: ma la prefazione, che probabilmente Carducci immagina in prosa come quella delle *Poesie*, non sarebbe mai stata scritta. Il 4 settembre Galeati scrive nuovamente a Carducci per avere indicazioni definitive sul frontespizio: vuole sapere se deve stampare «come l'amico Resta desidera, […] GIOSUÈ CARDUCCI ed *Enotrio Romano* tra parentesi, come nella edizione Barbèra, o viceversa: ENOTRIO ROMANO e tra parentesi *Giosuè Carducci*», come lui e il poeta avevano già concordato[48]. Carducci dovette confermare l'indicazione già data: lo pseudonimo in corpo maggiore, nome e cognome in corpo minore e tra parentesi. Il 15 settembre le prime copie delle *Nuove poesie* sono pronte per essere inviate ai destinatari e ai distributori. Carducci si reca a Imola per seguire personalmente le spedizioni[49]; il 26 settembre se ne sta ancora occupando: «Sono in mezzo alla faccenda noiosa della spedizione del volume», scrive a

[42] Poi edita con il titolo definitivo *Il bove* nelle *Nuove poesie* del 1873.
[43] Cito da CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di Torchio, cit., p. 3. Nelle *Nuove poesie* avrebbe poi fatto da prologo *A certi censori*, mentre *Avanti! Avanti!* sarebbe scivolato in seconda posizione. Nella lettera del 28 dicembre 1872 Carducci dava a Chiarini precise indicazioni su quali poesie stampare sul «Mare»: «E tu non istampare gl'idilli nel *Mare*. Stampa più tosto i *Nuovi sonetti*, Mazzini, Cesare, il Bue, Mito e verità, Natura e anima», *LEN*, vol. VIII, p. 84 (corsivi e tondi così nel testo).
[44] L'articolo si può leggere a CC, Cart. VI, 4.
[45] *LEN*, vol. VIII, p. 184.
[46] Ivi, p. 213.
[47] Ivi, p. 223.
[48] *Ibidem*.
[49] *LEN*, vol. VIII, p. 283.

Carolina Cristofori Piva[50]. La stampa di tutte le copie, incluse le distinte, si sarebbe conclusa a inizio ottobre; soltanto alla fine di gennaio dell'anno successivo tutte le spedizioni sarebbero state fatte[51]. Il successo, salvo poche voci fuori dal coro – per lo più voci di moderati, manzoniani e 'malvoni', e anche quella di un cattolico di stretta osservanza quale Isidoro Del Lungo[52] –, sarebbe stato ampio: successo, finalmente, di pubblico e di critica.

VI

Sulfureo e greco, mosso da urgenze extraletterarie e devoto all'arte pura, cultore delle forme classiche e attento traduttore dei tedeschi: sono questi i tratti che segnano, nella prima edizione delle *Nuove poesie*, la fisionomia di Enotrio Romano. Alla vena civile più recente si intrecciano linee poetiche radicalmente diverse e divergenti, che prendono poi il sopravvento nella seconda metà della silloge, affidando al lettore, a mo' di congedo, il ritratto di un poeta tutt'altro che monocorde, che certo non ha rinnegato i propri trascorsi giambici[53], ma che neanche li ritiene più bastevoli alle proprie legittime aspirazioni. Salvo minime increspature, i componimenti si susseguono dai meno ai più recenti, seguendo docilmente l'ordine cronologico di stesura: ne deriva un ordito melangiato, la cui varietà non è costruita attraverso un'accorta *dispositio*, poiché è insita negli anni stessi immortalati dalla raccolta. Enotrio Romano rivela e rivendica la propria versatilità lavorando per addizione; è ancora il bardo repubblicano, il cantore della plebe e di Satana, ma la sua ricerca estetica si dirige con decisione verso i rinnovati miti giovanili: «l'ellenismo umano, il paganesimo vitale»[54].

A differenza delle *Nuove poesie* del 1873, fedeli alla simultaneità caotica di plurime sperimentazioni, la seconda edizione della raccolta seguirà la *ratio* della classificazione. Nelle *Nuove poesie* del 1875 Carducci suddividerà i componimenti in cinque libri, omogenei per motivi e stile; all'interno di ciascun libro disporrà i testi generalmente secondo l'ordine cronologico[55]. Il risultato di questo montaggio 'a freddo' sarà una silloge del tutto trasfigurata, legata alla prassi archivistica che già aveva segnato le *Poesie* del 1871, e anticipatrice di due delle grandi raccolte degli anni Ottanta: *Giambi ed epodi*, la cui prima edizione risale al 1882, e *Rime nuove*, edite nel 1887. Del resto, in *Giambi ed epodi* sarebbero confluiti, mantenendo

[50] *Ibidem*.
[51] GRILLI, *Giosue Carducci e un «tipografo elegantissimo»*, cit., p. 78.
[52] Cfr. G. CARDUCCI-I. DEL LUNGO, *Carteggio (ottobre 1858 - dicembre 1906)*, a cura di M. Sterpos, Modena, Mucchi, 2002, pp. 281-282; BRUSCAGLI, *Carducci dall'epistolario ai carteggi*, cit., pp. 106-107, e ID., *Pianto antico*, «Per leggere», VII, 13 (autunno 2007), pp. 51-64.
[53] *A certi censori* e *Avanti! Avanti!* in apertura di raccolta sono da leggere quali 'proteste in versi' contro chi aveva sminuito il valore dei *Decennali*; cfr. G. DANCYGIER, *"A certi censori"-"Ripresa"-"Intermezzo" (per la cronistoria di "Giambi ed epodi")*, «Studi di filologia italiana», XXXI (1973), pp. 361-388 e TOGNARELLI, *Le "Nuove poesie"*, cit., pp. 114-117.
[54] *LEN*, vol. IX, p. 258.
[55] In sintesi: epodi nel libro I; liriche principalmente di carattere autobiografico nel libro II; versi neoellenici nel libro III; poesie d'argomento amoroso nel libro IV; le traduzioni dal tedesco nel libro V.

legami e vicinanza, *Avanti! Avanti!* e il libro I delle *Nuove poesie* del 1875[56], così come in *Rime nuove*, ad eccezione del *Prologo ai "Levia Gravia"*, di *Rosa e fanciulla* e di *Brindisi d'aprile*[57], Carducci avrebbe riversato tutti gli altri testi della seconda edizione delle *Nuove poesie*. Nel decennio successivo le sillogi monumentali avrebbero cancellato il ricordo delle *Nuove poesie*. Era l'esito di un processo iniziato nel 1875 ed emblematicamente annunciato dal frontespizio della seconda edizione delle *Nuove poesie*, dove a figurare tra parentesi non è il nome dell'autore, bensì il suo pseudonimo. Un'inversione significativa, che, se si escludono le *Odi barbare* del 1877[58], prelude alla definitiva estromissione di Enotrio Romano dalle raccolte e, più in generale, dall'autobiografia poetica del Vate.

[56] Il libro I delle *Nuove poesie* del 1875 costituisce il nucleo originario del II libro della prima edizione di *Giambi ed epodi* (vi si aggiungeranno solamente *Giustizia di poeta* e *Per Vincenzo Caldesi (otto mesi dopo la sua morte)*, libro II, II e XIV dell'edizione definitiva); a comporne il I libro saranno invece i *Decennali* delle *Poesie* del 1871. A proposito di *Per il trasporto delle reliquie di Ugo Foscolo in Santa Croce* (che si legge nella seconda edizione delle *Nuove poesie*, libro I, V), occorre precisare che sarebbe passato nei *Levia Gravia* del 1891. Un accenno, anche, a *Commentando il Petrarca*: lo si legge in tutte le edizioni delle *Nuove poesie*; passerà poi in *Giambi ed epodi* (1882, libro I, V) e, nel 1894, in *Rime nuove* (libro II, XVIII). Sono transiti significativi, che consentono di misurare nel tempo quale lettura Carducci desse del sonetto, che evidentemente ai suoi occhi, dalla stesura nell'infuocato 1868 alla collocazione definitiva in *Rime nuove*, perde buona parte della caratura politica e militante originaria.

[57] Come già detto, il *Prologo* sarà inserito in apertura di *Juvenilia*. La ballata *Rosa e fanciulla* si leggerà nei *Levia Gravia* del 1881, libro I, VI; riedita nell'edizione del 1891, sarà infine inclusa nelle *Rime nuove* del 1894 (libro III, XXXVII), raccolta nella quale sarebbe rimasta. Senza passare dai *Levia Gravia*, *Brindisi d'aprile* transiterà direttamente dalle *Nuove poesie* a *Rime nuove* (1894, libro III, XXXVIII) per poi restarvi.

[58] Mi riferisco a *Odi barbare* di Giosuè Carducci (Enotrio Romano), Bologna, Nicola Zanichelli, 1877.

Tavola 1 – Le *Nuove poesie* del 1873

INDICE		COMPOSIZIONE E REVISIONE/I[59]	PRECEDENTI PUBBLICAZIONI
I	*A certi censori*	«19 nov. 1871-19 dec. 1871»[60]	«L'Alleanza» (Bologna), 1° gennaio 1872. «La Plebe» (Lodi), 27 gennaio 1872.
II	*Avanti! Avanti!*	set.-ott. 1872; gennaio 1873	«L'Alleanza» (Bologna), 12 gennaio 1873.
III	*Idillio maremmano*	aprile 1867; settembre 1872	«Il Monitore di Bologna», Bologna, 12 settembre 1873.
IV	*Rosa e fanciulla*	settembre 1864	
V	*Il cesarismo (Leggendo la introduzione alla Vita di Cesare scritta da Napoleone III)*	1868; sett. 1870; 27 dic. 1872	«La Voce del Popolo» (Bologna), II, 10 (11 gennaio 1973)[61].
VI	*Il re di Tule (Da Goethe's* Balladen*)*	27 marzo 1869	«Il Mare. Gazzettino estivo» (Livorno), I, 6 (25 luglio 1872), p. [2].

[59] Indico, qui, in forma sintetica, le date di composizione e di eventuale revisione, o revisioni, dei componimenti. La tabella ha il solo scopo di fornire un'idea della successione cronologica dei testi nella raccolta. Si noteranno alcune infrazioni: esse sono determinate dalla proposta di brevi cicli tematici, come il dittico *Autunno e amore* (XIII) e *Primavera e amore* (XIV), o dal posizionamento in zone calde del libro di poesie particolarmente significative – così, ad esempio, il terzetto d'apertura, che costituisce, nel suo complesso, un'articolata dichiarazione di poetica. Per un inquadramento più preciso e uno studio più approfondito della datazione dei singoli componimenti rimando ai *Giambi ed epodi* curati da Gabryela Dancygier Benedetti e alle *Rime nuove* curate da Emilio Torchio per la nuova Edizione Nazionale.

[60] È il periodo di composizione annotato da Carducci sulla carpetta, in Cart. II, 2, 16; per approfondimenti, CARDUCCI, *Giambi ed epodi*, edizione critica a cura di Dancygier Benedetti, cit., pp. 328-329.

[61] Stando a quanto registra Luigi Arbizzani, su «La Voce del Popolo» dell'11 gennaio 1873 (a. II, n. 10) escono, oltre all'articolo *Napoleone III* (poi in *O*, vol. VII, pp. 15-18 e in *OEN*, vol. XIX, pp. 177-182), i due sonetti giambici de *Il cesarismo*; cfr. ARBIZZANI, *La stampa periodica socialista e democratica nella provincia di Bologna 1860-1926*, cit., p. 58, e TOGNARELLI, *«Noi democratici schietti»*, cit., p. 133 e n. Come accertato in relazione ad altri componimenti delle *Nuove poesie* (TOGNARELLI, *Le "Nuove poesie"*, cit., pp. 104-112), anche per la composizione tipografica dei sonetti del *Cesarismo* Carducci potrebbe aver consegnato o inviato a Paolo Galeati il ritaglio della «Voce del Popolo» con eventuali correzioni manoscritte; il ritaglio non è però presente a CC, né nel Cart. I, 1, 236, né nel Cart. LXXXVI, Fondo Resta. Preciso, inoltre, che sulla carpetta degli autografi conservati appunto nel Cart. I, 1, 236 si leggono le indicazioni «sett. 1870-1868» e «27 dec. 1872»: l'ultima data potrebbe riferirsi alla conclusione della stesura dei sonetti o alla loro revisione in vista dell'uscita sul quotidiano repubblicano; le prime due, invece, potrebbero corrispondere rispettivamente al periodo di composizione («sett. 1870») e al momento della prima ideazione dei sonetti oppure alla loro occasione o all'inizio della stesura («1868»). Infine, è significativo che a partire dalla prima edizione di *Giambi ed epodi* (Bologna, Nicola Zanichelli, 1882, pp. 127-128: 128; libro II, III) il poeta abbia aggiunto in calce ai testi la data «settembre 1868», poi rimasta nell'edizione definitiva del 1894 (*O*, vol. IX, pp. 27-28: 28; libro I, V): intendeva legare entrambi i sonetti al clima politico di quel preciso momento storico e non tanto, presumo, fornire ai lettori l'indicazione esatta del momento di composizione.

VII	*Commentando il Petrarca*	apr. 1868; ott.-nov. 1872; «corretto 13 febbr. 73»[62]	
VIII	*Brindisi d'aprile*	apr.-mag. 1869; feb. 1872	
IX	*Canzone di maggio*	mag. 1869; feb., nov. 1872	
X	*Colloqui con gli alberi*	agosto 1868; «scritto 13 febbraio 1873»[63]	
XI	*Classicismo e romanticismo*	set. 1869; «finito 13 febbraio 1873»[64]	
XII	*Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica francese (21 settembre 1870)*	settembre 1870	«Gazzetta delle Università, giornale degli studenti italiani» (Pisa), [16] aprile 1871, col titolo *Il 21 settembre*. «Il Monitore di Bologna» (Bologna), 18 aprile 1871. «Almanacco repubblicano per l'anno 1872», dicembre 1871, col titolo *21 settembre*[65].
XIII	*Autunno e amore*	«riv. 8 gennaio 1872»[66]	*Nozze Bergamini-Samaritani*, Bologna, Stab. Tip. Monti, 8 gen. 1873, con titolo *A Jole*, in calce: «Enotrio Romano».
XIV	*Primavera e amore*	marzo 1873	

[62] Questo è quanto si legge sulla copertina dell'inserto contenente le prove autografe. Stando alle indicazioni del poeta, il 13 febbraio 1873 rivede *Commentando il Petrarca*, scrive *Colloqui con gli alberi* e termina la stesura di *Classicismo e romanticismo* (v. note successive) in vista del loro inserimento nelle *Nuove poesie*, cfr. TOGNARELLI*, Le "Nuove poesie"*, cit., pp. 106-108.

[63] Sulla carpetta del Cart. II, 2, 42 Carducci ha annotato: «pensato marzo o aprile 1868 | scritto 13 febbraio 1873»; tuttavia, come ricostruito da Trompeo e Salinari (CARDUCCI, *Rime nuove*, testimonianze, interpretazione, commento di Trompeo e Salinari, cit., p. 35), il termine *post quem* della stesura deve essere fissato alla metà di agosto del 1868; così anche Torchio in CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di Torchio, cit., p. 230.

[64] L'indicazione si legge lungo il margine sinistro della carpetta di uno degli autografi conservati in Cart. I, 1, 247 01c, ivi, p. 465.

[65] Si deve a Elisa Squicciarini il ritrovamento dell'autografo completo dell'epodo presso l'autografoteca Bastogi della Biblioteca Labronica "F.D. Guerrazzi" di Livorno: la poesia, priva di data ed intitolata *21 settembre*, era stata inviata da Carducci a Chiarini (in calce ai versi si legge «Giosue Carducci | all'amico GChiarini | salute»); successivamente era entrata a far parte della collezione del prof. Vittorio Bacci. Rimando a E. SQUICCIARINI, *Un epodo rivoluzionario: "Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica francese" in un ritrovato manoscritto autografo con varianti inedite*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 8 (2023), s.i.p.

[66] Riporto, qui, la data che Carducci scrisse sulla carpetta, ma segnalo che la datazione del componimento, così come l'identificazione della dedicataria, Jole, è tutt'altro che pacifica; cfr. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di Torchio, cit., pp. 339-342, e bibliografia lì segnalata.

XV	*In maggio (Da H. Heine's* Letzte Gedichte*)*	12-13 marzo 1871	«La Rivista Europea» (Firenze), II (1° luglio 1871).
XVI	*Per il trasporto delle reliquie di Ugo Foscolo in Santa Croce. (24 giugno 1871)*	mag.-dic. 1871	*XXIV giugno MDCCCLXXI*, [Firenze], Tip. M. Ricci, [1871].
XVII	*Da H. Heine's* Lyrisches Intermezzo	marzo 1871	«La Rivista Europea» (Firenze), II (1° luglio) 1871. «Il Mare. Giornale letterario mensile» (Livorno), 1° luglio 1872.
XVIII	*Feste ed oblii*	luglio 1871	
XIX	*Io triumphe!*	luglio 1871	
XX	*Il pellegrino avanti a San Just (Da A. v. Platen* Ball.*)*	12 luglio 1871	«Il Mare. Gazzettino estivo» (Livorno), I, 3 (14 luglio 1872).
XXI	*Carlo I (Da H. Heine's* Lazaro*)*	giugno 1871	«La Rivista Europea» (Firenze), II (1° luglio 1871). «Satana» (Cesena), I, 1 (8 luglio 1871), p. 8. «Il Mare. Gazzettino estivo» (Livorno), I, 17 (1° settembre 1872).
XXII	*L'imperatore della Cina. (Da H. Heine's* Z. Ged.*)*	giugno 1871	«Satana» (Cesena), I, 1 (8 luglio 1871), p. 7. «Il Mare. Gazzettino estivo» (Livorno), I, 17 (1° settembre 1872). «Il Gazzettino rosa» (Milano), VI, 247 (6 settembre 1872).
XXIII	*Ad Alessandro D'Ancona*	17 agosto 1871	*Dalla rapsodia IX dell'Iliade la risposta di Achille nella versione inedita di Ugo Foscolo*, Livorno, pei tipi di Francesco Vigo, [27 agosto] 1871.
XXIV	*Versaglia*	21 settembre 1871	«La Plebe» (Lodi), 2 novembre 1871, col titolo *Versaglia*. «Almanacco Repubblicano», II, Società Cooperativo-Tipografica, 1872.
XXV	*«L'albero a cui stendevi»*	giugno 1871	
XXVI	*Rimembranza di scuola*	nov. 1871; maggio 1873	
XXVII	*Giuseppe Mazzini*	11 febbraio 1872	«L'Alleanza» (Bologna), 13 febbraio 1872.
XXVIII	*Su' campi di Marengo la notte del sabato santo 1175*	6 aprile 1872	

XXIX	*Primavere elleniche* – I. *Eolia*	dicembre 1871	*Primavere elleniche* di Enotrio Romano, Firenze, Tipografia di G. Barbèra, 1872 [primi di agosto]. «Il Mare. Gazzettino estivo» (Livorno), I, 10, 8 agosto 1872.
XXX	*Primavere elleniche* – II. *Dorica*	aprile 1872	«Nuova Antologia», XX, LII, giugno 1872, con titolo: *Primavera ellenica. A Lina. Primavere elleniche di Enotrio Romano*, cit. «Il Mare. Gazzettino estivo» (Livorno), I, 10, 8 agosto 1872.
XXXI	*Primavere elleniche* – III. *Alessandrina*	maggio 1872	*Primavere elleniche di Enotrio Romano*, cit. «Il Mare. Gazzettino estivo» (Livorno), I, 10, 8 agosto 1872.
XXXII	*A un heiniano d'Italia*	21-22 giugno 1872	«Il Mare. Gazzettino estivo» (Livorno), I, I, 7 luglio 1872.
XXXIII	*Panteismo*	15 giugno 1872	
XXXIV	*I tessitori. (Da H. Heine's* Zeitgedichte*)*	27 giugno-6 luglio 1872	«La Voce del Popolo», II, 28, 1° febbraio 1873. Su periodico non identificato, CC., Fondo Resta, Cart. LXXXVI, 1, XXIX[67].
	«Ove sei? de' sereni occhi ridenti»	10-14 agosto 1872	
XXXVI	*La tomba nel Busento (Da A. v. Platen's* Ball.*)*	5-6 luglio 1872	«Il Mare. Gazzettino estivo» (Livorno), I, 3 (14 luglio 1872).
XXXVII	*«Or ch'a i silenzi di cerulea sera»*	17-18 settembre 1872	
XXXVIII	*Vendette della luna*	marzo 1873	
XXXIX	*Canto dell'Italia che va in Campidoglio*	20 agosto 1871; 11 dic. 1872	«L'Alleanza» (Bologna), 15 dic. 1872, da cui lo

[67] Di questa *Ballade* politica Carducci aveva dato tre anni prima una versione in prosa a «Il Popolo» di Bologna; cfr. T. BARBIERI, *Il Carducci e la sua sconosciuta collaborazione al giornale «Il Popolo»*, «Convivium», XXV (settembre-ottobre 1957), pp. 579-590 e XXVI (marzo-aprile 1958), pp. 191-202 e pp. 586-587, e CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., pp. 107-108. Ora la proponeva in versi su «La Voce del Popolo», e da «La Voce del Popolo» la poesia veniva ripresa e pubblicata almeno da un altro periodico, come testimonia il ritaglio – privo di indizi utili all'identificazione del periodico da cui è tratto – conservato a CC, nel Fondo Resta (Cart. LXXXVI, 1, XXIX); tuttavia, il fatto che il titolo della poesia e il nome del suo autore («I tessitori | di H. Heine») vi siano seguiti dalla nota «*(Dalla Voce del Popolo di Bologna)*» aiuta quantomeno a datarne l'uscita, senz'altro posteriore al 1° luglio 1873 e precedente la pubblicazione delle *Nuove poesie* (settembre 1873). Si può inoltre ipotizzare che, rinviando esplicitamente a un quotidiano repubblicano tacciato di sovversivismo quale appunto «La Voce del Popolo», anche il periodico in questione fosse d'orientamento radical-repubblicano. Indurrebbe a pensarlo anche quanto si legge sul retro del ritaglio, ossia un articolo polemico intitolato *Favoritismo*, che denuncia il trattamento di riguardo che il sig. Pesaro, «ributtante oppositore dei poveri maestri» nonché assessore di una città non nominata, avrebbe riservato all'immeritevole Eugenio Gasperini, maestro paradossalmente esemplare per assenteismo e amante delle gite a Venezia.

			riprendono «Il Presente» (Parma), 17 dic. 1872; «Il Gazzettino rosa» (Milano»), 18 dic. 1872; «La Favilla» (Mantova), 19 dic. 1872; «Il Povero» (Ferrara), 23 dic. 1872.
XL	*Mito e verità*	novembre 1872	«Il Mare. Giornale letterario mensile» (Livorno), I, 3, (dic. 1872 [fine gennaio 1873]).
XLI	*Per il quinto anniversario della battaglia di Mentana*	4 novembre 1872	«L'Alleanza» (Bologna), 3 nov. 1872, con titolo: *Quinto anniversario della battaglia di Mentana*. «La Voce del Popolo» (Bologna), I, 30 (4 nov. 1872).
XLII	*Sole e amore*	14-15 dic. 1872	*Per nozze Galli-Spangher*, Venezia, s.n.t., 9 gen. 1873, a firma di «Enotrio Romano», col titolo *Sole ed amore*. *Innanzi al Domo di Milano*; «Il Mare. Giornale letterario mensile» (Livorno), I, 3 (dic. 1872 [fine del gennaio 1873]), col titolo *Natura e anima*.
XLIII	*Anacreontica romantica*	maggio 1873	
XLIV	*Il bove*	21-23 nov. 1872	«Strenna bolognese. Raccolta di prose e poesie inedite», Bologna, Società Tipografica dei Compositori, 1873 [22 dic. 1872], col titolo *Contemplazione della bellezza*. «Il Mare. Giornale letterario mensile», (Livorno), I, 3, (dic.1872 [fine gennaio 1873]), col titolo: *Il bue*.
APPENDICE			
	Prologo ai "Levia Gravia"	1852-settembre 1865 (o 1866 o '67)	E. ROMANO, *Levia Gravia*, Pistoia, Tipografia Niccolai e Quarteroni, 1868, pp. 5-13.

Quaderni carducciani n. 1 (2024)
ISSN: 3035-1936
DOI: https://doi.org/10.6092/issn.3035-1936/20324

ALBERTO BRAMBILLA

Tra collezionismo e ricerca. Appunti su un'indagine in corso

ABSTRACT

Le infinite risorse della rete modificano e semplificano la ricerca anche in campo filologico segnalando una serie di materiali sino a ieri impensabili. Esiste tuttavia una zona grigia solo in parte sfiorata e poco accessibile, quella del collezionismo privato. Il presente contributo propone esempi concreti di autografi carducciani (in parte inediti) conservati nella raccolta di Roberto Fumagalli, sottolineando la necessità di una stretta collaborazione tra studiosi, collezionisti e librerie antiquarie.

PAROLE CHIAVE: Carducci, collezionismo, Fumagalli, lettere, autografi.

The infinite resources of the internet modify and simplify research even in the philological field by highlighting a series of materials that were unthinkable until yesterday. However, there is a 'gray area' that is only partially touched upon and not very accessible, that of private collecting. This contribution offers concrete examples of Carduccian autographs (partly unpublished) preserved in Roberto Fumagalli's collection, underlining the need for close collaboration between scholars, collectors and antiquarian bookshops.

KEYWORDS: Carducci, collection, Fumagalli, letters, autographs.

I

Uno dei settori culturali che spesso gli studiosi ignorano nel corso delle loro ricerche è quello che ruota intorno alla galassia che genericamente potremmo definire del collezionismo, nel caso specifico di cimeli carducciani[1]. Le ragioni sono ovvie. Trattandosi di raccolte per l'appunto

[1] Già in passato mi è capitato di studiare un'altra collezione privata di scritti e oggetti carducciani, provvidenzialmente approdati alla Biblioteca Ambrosiana: A. BRAMBILLA, *Reliquie carducciane nella Biblioteca Ambrosiana*, «Aevum», LVIII (1984), pp. 518-550. Lo stesso Carducci potrebbe del resto essere considerato un collezionista *sui generis* di

✉ albertobrambilla@fastwebnet.it, Elci – Équipe littérature et culture italiennes, Université Sorbonne, Francia

Copyright©2024 Alberto Brambilla
This work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

private e non pubbliche, di rado esse sono note; e, nel caso lo fossero, quasi sempre non sono facilmente accessibili ai singoli ricercatori[2]. Vero è che queste collezioni nel loro complesso testimoniano concretamente della diffusione in ogni angolo d'Italia di un culto carducciano che, incominciato già vivente il poeta-professore, si ampliò nei decenni successivi giungendo sorprendentemente – sia pure con pause e difficoltà – fino ai giorni nostri. In quanto tali esse non possono essere ignorate da chi cercherà di misurare il peso culturale e 'civile' che Carducci ha rappresentato nel corso del secolo XX, come del resto testimoniano molti luoghi pubblici espressamente consacrati alla memoria del poeta[3].

Sui diversi motivi, strettamente personali, che determinano la creazione di tali raccolte private, non voglio qui indagare; piuttosto mi preme indicare quali siano oggi i canali privilegiati per chi volesse costituire una qualsivoglia collezione. Essi sostanzialmente sono quattro, anche se nella pratica collezionistica quasi sempre si incrociano o collaborano: le proposte cartacee, ossia i cataloghi pubblicati dalle librerie antiquarie italiane e straniere; le offerte *on line* delle medesime o di singoli privati sui siti specializzati o sulle grandi piattaforme come *mare magnum*, *eBay* (che ha anche parecchie sezioni internazionali) e *delcampe*[4]; le aste periodiche, nella versione *on line* o in presenza; e ovviamente gli scambi fra privati o gli acquisti diretti effettuati presso le librerie antiquarie. Come possa uno studioso controllare tali canali, fluidi quanto veloci, in vista di ricerche specifiche[5], è oggi una questione quasi irrisolvibile, che tuttavia non può essere ignorata[6].

Per questi motivi in vista di qualsiasi ricerca sarebbe bene non trascurare il mondo, non di rado semi clandestino e molto variegato, dei collezionisti, in cui sono presenti non solo possessori gelosi dei loro reali o presunti tesori, ma anche collezionisti noti o particolarmente illuminati, a volte desiderosi di entrare in contatto diretto con gli studiosi al fine di valorizzare i loro acquisti. In circostanze particolarmente fortunate ciò può determinare la creazione di un triangolo virtuoso, in cui collezionisti,

testi letterari, quasi sempre collegati al suo lavoro storico-filologico e insieme poetico. Cfr. F. CESARI-C. CARUSO, *Come lavorava Carducci*, Roma, Carocci, 2020.

[2] Sul piano degli studi, o, meglio, dell'etica professionale, le conseguenze di tale giustificabile ignoranza possono essere pari a zero (nessuno potrà essere accusato di tale mancanza); ciononostante, malgrado la serietà del ricercatore in qualche caso possono indirettamente compromettere la completezza scientifica di un lavoro complesso come, per esempio, l'edizione critica di una silloge poetica o di un carteggio.

[3] Su quest'aspetto specifico, rinvio alla relazione di Simonetta Santucci; da parte sua Marco Veglia ha invece ben illustrato il valore sociale e civile dell'opera e della figura di Carducci. A questi due interventi bolognesi dunque tacitamente rinvio.

[4] Non mi soffermo sui rischi commerciali (ad esempio l'oggetto non corrisponde alla descrizione o si è deteriorato durante la spedizione) e legali che ciò può comportare all'acquirente, specialmente nel caso di materiale sottratto illegalmente dal venditore.

[5] La strada maestra consiste ovviamente nella consultazione dei cataloghi, sia cartacei che virtuali, anche se in quest'ultimo caso le immagini e le notizie relative ai materiali proposti vengono quasi sempre cancellate dopo la vendita dell'oggetto.

[6] Tale raggiunta consapevolezza dovrebbe comunque indebolire la convinzione, purtroppo molto diffusa, che l'Archivio (e la Biblioteca) di Casa Carducci contengano tutti i materiali possibili e perciò esaustivi per qualsivoglia ricerca. Purtroppo, le cose non stanno in questo modo.

studiosi e librai antiquari collaborano con reciproco vantaggio[7]. È quest'ultimo il caso che vorrei affrontare oggi attraverso alcuni esempi concreti, che derivano appunto da questo speciale laboratorio. Oggetto della mia breve rassegna saranno alcuni esemplari tratti dalla raccolta di autografi carducciani messa insieme dall'avvocato milanese Roberto Fumagalli, nel corso di circa mezzo secolo[8], di cui sto preparando un catalogo a stampa in collaborazione con Giovanni Biancardi[9].

Nel complesso la Raccolta di autografi Fumagalli è costituita da una sessantina di pezzi (lettere, cartoline postali, telegrammi e altro) che cronologicamente si estendono dal decennio postunitario sino agli ultimi anni di vita del poeta[10]. In effetti nella loro varietà essi rappresentano una specie di esemplare microcosmo epistolare in cui si intrecciano lettere di diversa tipologia e di differente registro. Vale a dire: strettamente legate alla creazione poetica; lettere di lavoro e ricerca (come quelle inviate allo studioso ed editore modenese Antonio Cappelli, che risultano le più numerose); lettere relative a concorsi e questioni accademiche; scritti di genere politico; oppure di carattere familiare (indirizzati alla moglie Elvira e alle figlie); e ancora di genere strettamente personale ed extrafamiliare (alludo alle relazioni epistolari con alcune amiche o semplici ammiratrici); e infine di polemica giornalistica, di rifiuto più o meno cortese di intervenire in una questione o in un'occasione celebrativa; e, lo vedremo tra poco, perfino di raccomandazione.

Gran parte di queste lettere, va subito detto, sono già state pubblicate (spesso, come avremo modo di constatare, con poca cura) nei volumi dell'Edizione Nazionale[11]; e tuttavia gli autografi recuperati risultano utilissimi perché trasmettono lezioni filologicamente ineccepibili, oppure offrono a volte preziose integrazioni (ad esempio riguardo alla data precisa di composizione e spedizione). E in genere consentono una maggiore comprensione dei testi, così come ci forniscono segnali significativi della psicologia di chi li ha vergati[12]. Un esempio concreto, ricavato appunto dal lavoro 'sul campo', permetterà di rendere esplicite queste affermazioni. Incominciamo dunque da una lettera che a puro scopo didattico potrebbe essere inserita nel quadro della sezione giornalistica, come sospesa tra militanza politica e *vis polemica*. Essa non presenta particolari problemi di lettura ed interpretazione e perciò può ben esemplificare l'aspetto più

[7] Cfr. G. BIANCARDI, *La curiosità filologica dei librai*, «ALAI», VI (2020), pp. 11-21.

[8] Complessivamente la collezione Fumagalli raccoglie anche molte opere a stampa di Carducci e parecchi studi critici sul professore-poeta.

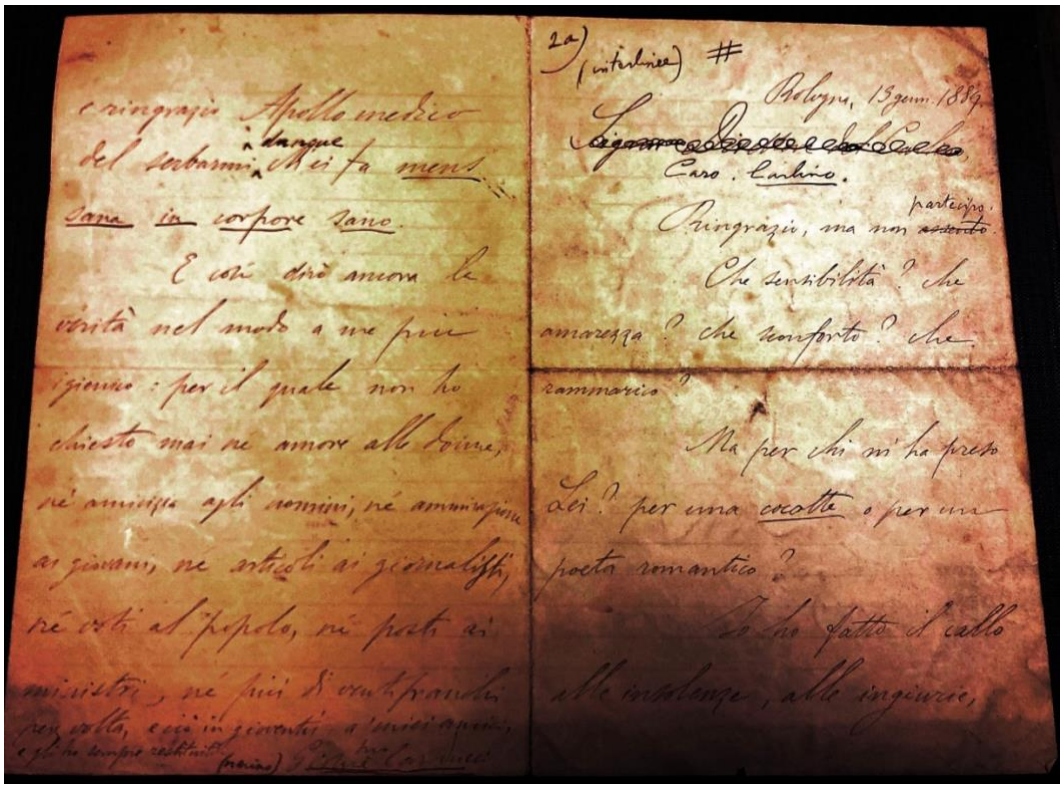
[9] Che è a sua volta uno studioso di vaglia (per le sue cure è stata di recente approntata l'edizione critica di *Rime e ritmi*) e titolare di una nota libreria antiquaria milanese.

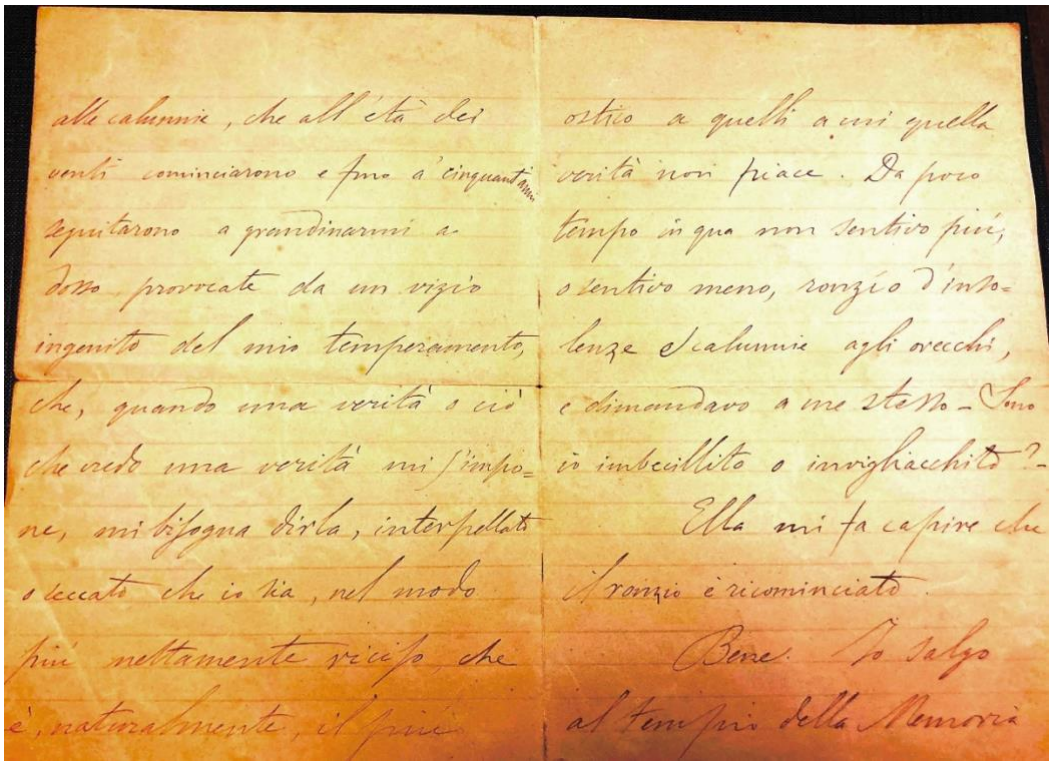
[10] Nella sua globalità la raccolta comprende anche documenti relativi ad alcune trascrizioni; e inoltre scambi di lettere tra possessori e curatori dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carducci (d'ora in poi *OEN* o, per le lettere *LEN*), nonché la documentazione sulle modalità di acquisto dei singoli pezzi da parte di Fumagalli.

[11] Per questo rinvio a due miei interventi: *L'epistolario carducciano: problemi di metodo,* in *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento,* a cura di A. Chemello, Milano, Guerini, 1998, pp. 315-33; *Problemi e prospettive nell'edizione dei carteggi carducciani*, in *Carducci filologo e la filologia su Carducci*, Atti del Convegno (Milano, 6-7 novembre 2007), a cura di M. Colombo, Modena, Mucchi, 2009, pp. 33-56.

[12] Si pensi in questo caso alle 'brutte copie' che trasmettono i ripensamenti dell'autore, o comunque alle lettere vergate di fretta, spesso senza un'attenta rilettura. Un esempio concreto in A. BRAMBILLA, *Carducci, Tommaseo (e Ascoli)*, in ID., *Spade, serti e diademi. Carducci fra poesia e impegno civile*, Roma, Aracne, 2020, pp. 303-325.

'comune' dei pezzi inseriti nella collezione. Ne propongo di seguito la riproduzione fotografica:





La lettera – scritta su quattro facciate – è indirizzata al Direttore (Amilcare Zamorani) del quotidiano bolognese «Il Resto del Carlino»; ed è datata «Bologna, 13 gennaio 1889» (sarà effettivamente pubblicata il giorno

dopo, lunedì 14 gennaio)[13]. La trascrizione non è compresa nel volume XVII dell'Edizione Nazionale delle *Lettere*, come ci si potrebbe aspettare, ma trattandosi di un testo divenuto 'pubblico', è raccolto in *OEN*, vol. XXV, pp. 280-281. Già di primo acchito esso incuriosisce per quella che potremmo definire la risistemazione grafica dell'*incipit*, effettuata a cura della redazione del quotidiano. In questo caso è evidente un uso strumentale dell'autografo carducciano rispetto alla sacralità e dunque all'intangibilità del testo vergato dal poeta. Nonostante la brevità dello scritto, esso ci offre una parola espunta, *assento*, sostituita da *partecipo*; e inoltre testimonia quattro lezioni diverse rispetto al testo di *OEN*. Tra esse mi pare significativa la terza, perché nella versione giornalistica è stato aggiunto un punto esclamativo al fine di alzare la temperatura polemica, per altro autorizzata dal veemente inizio retorico scelto da Carducci con la reiterazione della forma interrogativa.

> per chi m' ha preso] per chi mi ha preso
> Sono io imbecillito] sono io imbecillito
> il ronzio è ricominciato] il ronzio è ricominciato!
> Tempio della Memoria] tempio della memoria

Manca infine la firma di chiusura «Suo / Giosue Carducci», ma questa è una consuetudine adottata dell'Edizione Nazionale. Naturalmente non sappiamo se Carducci avesse avuto agio di visionare ed approvare le bozze dell'articolo, ma in questo specifico caso il suo testo originale è stato nel complesso rispettato.

Una volta messo a punto l'aspetto testuale, il curatore non può trascurare di indagare il motivo e il significato di tale rifiuto. A quale situazione o questione alludeva Carducci? Se non ho mal inteso, suppongo che alla base ci fosse una precedente responsiva a Paolina Schiff (Presidente del Comitato per la pace e la fratellanza fra i popoli) pubblicata l'8 gennaio 1889 nella «Gazzetta dell'Emilia»[14], con la quale il poeta rifiutava di aderire alla manifestazione pacifista organizzata in quei giorni a Milano. Quella rinuncia – motivata da convinzioni filosofiche di ascendenza darwiniana e da più prosaiche ragioni militari di fronte a possibili invasioni[15] – fu come spesso accade strumentalizzata; e Carducci, definito guerrafondaio a parole, fu addirittura accusato di desiderare la guerra non avendo potuto o voluto esercitarla sul campo durante le battaglie risorgimentali come *invece* scelsero molti suoi compagni di strada[16]. Una

[13] Per i rapporti di Carducci con il mondo giornalistico bolognese rinvio a F. CRISTOFORI, *Giornali e giornalismo*, in *Carducci e Bologna*, a cura di G. Fasoli e M. Saccenti, Milano, Silvana Editoriale, 1985, pp. 219-226.

[14] Poi in *OEN*, vol. XXV, pp. 278-280 (non a caso precede la lettera al «Carlino» e a sua volta anticipa una lettera a Felice Cavallotti in cui ritorna sul medesimo problema).

[15] Carducci propendeva per un'aggressività innata degli individui e delle nazioni, non sempre temperata dalle leggi e dalle motivazioni ideali; e in un contesto politico europeo in veloce trasformazione, soprattutto dopo la vittoria prussiana (1870), la questione di Tunisi (1881) e il conseguente cambiamento in politica estera del Regno con il passaggio alla Triplice alleanza, auspicava un'Italia sempre e comunque in armi, in grado di difendersi se attaccata.

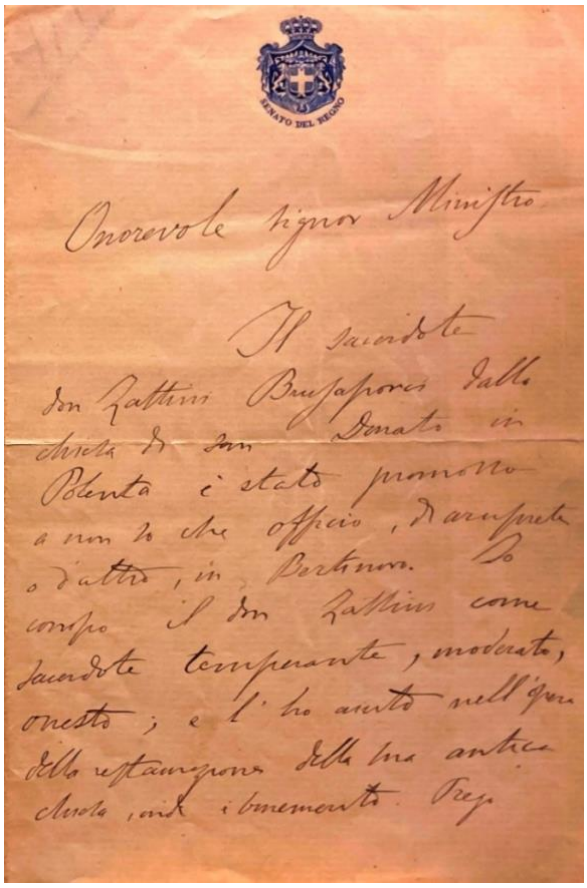
[16] Mi sono soffermato su queste accuse, che ebbero una coda polemica anche dopo la morte del poeta-professore in *Le guerre di Giosue*, in *Spade, serti e diademi*, cit., pp. 125-148.

testimonianza marginale, se adeguatamente interrogata, può dunque dischiudere panorami assai ampi e toccare tematiche di rilievo.

II

Passiamo ora a un secondo esempio concernente una lettera autografa di Carducci (scritta sulla prima e la terza facciata) che a un primo esame potrebbe sembrare inedita. Ne propongo qui di seguito la trascrizione integrale e poi la riproduzione della prima facciata:

> Onorevole signor Ministro,
>
> Il sacerdote don Zattini Brusaporci dalla chiesa di san Donato in Polenta è stato promosso a non so che officio, di arciprete o d'altro, in Bertinoro. Io conosco il don Zattini come sacerdote temperante, moderato, onesto, e l'ho avuto nell'opera della restaurazione della sua antica chiesa, onde è benemerito. Prego V. E. d'accordargli l'*exequatur*. Sono io che prego per un *prete*. Merito d'essere esaudito.
> Con piena osservanza,
> dev.
> Giosue Carducci



La chiusa della raccomandazione è un piccolo capolavoro retorico in cui lo stesso Carducci si mette in gioco; è infatti, implicitamente, il petroliere autore dell'inno a Satana, il framassone e l'anticlericale che qui

raccomanda un prete, don Luigi Zattini Brusaporci con cui il poeta aveva fattivamente collaborato in occasione dei restauri della Chiesa di San Donato.

La lettera (priva di busta) è genericamente indirizzata ad «un Ministro» e non è datata; da qui l'ipotesi iniziale che sia inedita. Essendo stata scritta su carta intestata del Senato, è sicuramente posteriore al 10 dicembre 1890, quando Carducci prestò giuramento come senatore del regno[17], ma è evidente che lo spazio cronologico per una ricerca proficua è molto largo. Il breve contenuto della lettera può tuttavia facilitare la datazione e permettere di ricostruirne il contesto, magari utilizzando altri carteggi. La citazione del luogo non può che riportare all'ode carducciana *La chiesa di Polenta* composta a Madesimo nel luglio 1897 e pubblicata da Zanichelli nell'ottobre di quello stesso anno[18]. L'*exequatur* (ossia il decreto dell'autorità governativa che rende esecutivo un atto di un'autorità straniera qual era quella proveniente dall'istituzione cattolica) era uno strumento di controllo della giurisdizione laica su quella ecclesiastica con la quale in pratica lo Stato concedeva o negava la pubblicazione e quindi l'attuazione delle disposizioni papali e di quelle delle autorità ecclesiastiche nazionali. Nel caso specifico si trattava del conferimento di benefici ecclesiastici vacanti, come si deduce da alcuni passaggi delle lettere di Don Zattini Brusaporci a Carducci[19]. Queste coordinate stringono di molto l'area cronologica; il Ministro che in quel lasso di tempo aveva la facoltà di concedere l'*exequatur* non può infatti che essere quello del Culto, vale a dire Camillo Finocchiaro Aprile (1851-1916). Questi dati consentono perciò di individuare con precisione la lettera in questione, che in effetti risulta già pubblicata nel vol. XX (a p. 183) di *LEN* con la data «Roma 2 novembre 1898». Vi è infine da aggiungere che il testo messo a stampa non era direttamente ricavato dall'autografo, ma derivava da precedenti pubblicazioni periodiche uscite negli anni trenta[20].

III

Proseguiamo il nostro discorso affrontando un altro documento epistolare, questa volta riferito all'ambito strettamente familiare. Si tratta di una lettera sinora inedita[21], scritta su tre facciate, indirizzata da Carducci alla moglie Elvira. Eccone la trascrizione:

[17] Cfr. G. CARDUCCI, *Discorsi parlamentari*, con un saggio di R. Balzani, Bologna, il Mulino, 2004.
[18] *La chiesa di Polenta*. *Ode di Giosue Carducci*, ristampa anastatica dell'Ode e del Commento di P. Amaducci, con un saggio di P. Palmieri, Comune di Bertinoro, 2016. Per la storia editoriale e per quella compositiva rinvio a G. CARDUCCI, *Rime e ritmi*, edizione critica a cura di Giovanni Biancardi, Modena, Mucchi, 2020, p. 19 e pp. 303-337.
[19] R. FANTINI, *Lettere degli Arcipreti di Polenta a Carducci*, «Aurea Parma», XLI, 2-3 (aprile-settembre 1957), pp. 75-85.
[20] Per ciò rinvio a *LEN*, vol. XX, p. 329.
[21] Neppure è presente nella sezione *Regesti* (posta in appendice a ogni volume) che spesso raccoglie brevi messaggi di carattere familiare.

Firenze 1 ag. 79

Elvira

Sono qui in casa del dott. Billi. Fa un caldo orribile. Mangio e bevo benissimo, chianti, bordeaux, champagne vin del reno etc. C'era Chiarini, e tornerà sabato sera. C'è Guido, suo cognato. C'è Severino passato caporale. Sappi che il partito democratico di Firenze mi porta candidato per la deputazione contro il Peruzzi nel collegio di Santa Croce. Bada, che non riescirò. Ma in somma esser portati candidati in Firenze contro il Peruzzi significa qualche cosa. Vedi che alla fine anche i fiorentini si sono accorti che io non faccio torto alcuno al loro paese. Tornerò lunedì a tempo per desinare. Bada, che sono avvezzato a bere di buon vino. Saluta Gino e il Ferrari. Bacia la Titti, e dille che metta giudizio; se no altro che Passamonte![22] Abbraccio la Bice e la Lauretta e te.

Addio.

Tuo Giosue Card

Nominato commissario per gli esami della Scuola Normale femminile di Firenze, Carducci – che proveniva da Perugia dove aveva svolto un analogo incarico presso il Liceo locale – era da tre giorni ospite dell'amico medico Luigi Billi e di sua moglie, la scrittrice e poetessa Marianna Giarrè[23]. Nella prima parte, la lettera trasmette il senso di un'allegra riunione tra amici quali Giuseppe Chiarini, o affezionatissimi allievi come Guido Mazzoni e Severino Ferrari, tutti ricevuti nell'abitazione di via Sant'Egidio al civico 16 dove risiedevano i coniugi Billi.

Carducci si conferma qui ottimo ed esperto bevitore, che non si fa certo pregare per assaggiare i vini più ricercati, di cui a dire il vero solo raramente poteva gustare a casa qualche bicchiere. Se la chiusa dello scritto ci trasmette l'immagine di un marito e di un padre affettuoso, la notizia forse più interessante riguarda l'impegno politico di Carducci, il quale non esita a scendere in lizza tra le file democratiche per contrastare nientemeno che un politico di lungo corso come Ubaldino Peruzzi, il quale infatti verrà rieletto con larghi consensi[24].

Lo stesso Giosue, del resto, era ben conscio della disparità incolmabile rispetto alla forza del rivale, e tuttavia manifestava alla moglie l'orgoglio per quella che gli appariva da un lato come un riconoscimento concreto della propria popolarità, dall'altro come una sorta di riconciliazione con il mondo politico democratico-repubblicano fiorentino, forse deluso dalla

[22] Ho qualche dubbio su questa trascrizione, forse imprecisa e che non trova spiegazioni definitive sul suo significato. Diverso il dubbio sul precedente *bordeau* / *bordeaux*, d'ordine puramente grafico.

[23] Da qui, suppongo, la M della carta intestata usata in questa occasione dal poeta.

[24] *Ubaldino Peruzzi. Un protagonista di Firenze capitale*, a cura di P. Bagnoli, Firenze, Festina Lente, 1994. Non è inutile ricordare che la moglie di Ubaldino, Emilia Toscanelli, teneva in quegli anni un prestigioso salotto politico-letterario, su cui scriverà esemplarmente E. DE AMICIS, *Un salotto fiorentino del secolo scorso*, Firenze, Barbera, 1902 (poi, con il titolo *Emilia e Ubaldino Peruzzi e il loro salotto*, in ID. *Ultime pagine. Nuovi ritratti letterari e artistici*, Treves, Milano, 1909, pp. 1-122); questo testo è stato riproposto con un'introduzione di Elisabetta Benucci, Edizioni ETS, Pisa, 2002: cfr. R. MELIS, *Elaborazione di 'Un salotto fiorentino del secolo scorso' di Edmondo de Amicis*, «Studi Piemontesi», XXXIII (2004), pp. 325-349.

scelta bolognese del toscano Carducci[25]. È questa una notizia sin qui, credo, poco o punto nota, che meriterebbe forse d'essere approfondita.

IV

La lettera familiare appena trascritta invita ad un'altra escursione toscana, che da Bologna ci conduce inizialmente a Livorno dove Giosue si reca per visitare la figlia Beatrice (sposata nel 1880 con Carlo Bevilacqua) e i nipotini Elvira e Giosue. Una tenera lettera a Elvira ricostruisce con dovizia di particolari i momenti salienti dell'incontro del nonno con i due bimbi e i loro genitori[26]. In una successiva, Carducci – che nel frattempo aveva raggiunto Orbetello, ospite di alcuni amici –, riferisce alla moglie delle passeggiate effettuate nei dintorni e la mette al corrente dei suoi prossimi spostamenti[27]:

> Orbetello, 22 ottobre 1884
>
> Cara Elvira,
>
> Sono qui, e sto bene. Ieri fui attorno su pe'colli e giù pe'l mare. Oggi faccio l'ascensione del monte Argentaro. Qui si mangia ottimo pesce e si beve un gran vino. Dimani parto per Roma. Scrivimi – al Consiglio superiore dell'istruzione pubblica – o in Via delle Carrozze n. 3.
> Addio. C'è la carrozza che aspetta. Ti abbraccio e bacio le figlie. Brilli?
> Tuo
> Giosue Carducci[28].

Tra questi due scritti familiari si può inserire ora una lettera inedita inviata il 21 ottobre ad una innominata "dolce amica". Ne riproduco l'autografo e ne trascrivo il testo:

> Orbetello 21 ott. 1884
>
> Mia dolce amica,
>
> Sul punto d'imbarcarmi sul lago salato fra Port'Ercole e Santo Stefano (un dio e un martire a fronte), vi mando un saluto, e l'annunzio che giovedì parto di qui alle 9 e sarò a Roma alle 12 e 30 o 40 p.m.
> Dimani salirò l'Argentaro, e mi rinfrescherò lo spirito, ché n'ho bisogno. A rivederci presto. Conto su le allodole. Preferisco le allodole ai cigni, animali inutili, o utili soltanto per le metafore o le comparazioni.
> Addio
> Suo Giosue Carducci.

[25] Carducci si era infatti impegnato nell'Associazione democratica bolognese ed era stato eletto nel Collegio di Lugo di Romagna. Cfr. M. BIAGINI, *Giosue Carducci*, Milano, Mursia, 1976², pp. 335-338.
[26] *LEN*, vol. XV, pp. 49-50 (lett. 3324, da Livorno, 18 ottobre 1884). Qui Carducci avvisa la moglie che a Orbetello sarà reperibile «presso il sig. Raffaello Del Rosso».
[27] Questa consuetudine deriva principalmente dalla necessità di ricevere la corrispondenza (spesso bozze da correggere) senza ritardi e perdite di tempo.
[28] *LEN*, vol. XV, pp. 51-52 (lett. 3327).

Diversi indizi fanno ritenere che la destinataria di questo scritto sia Dafne Nazari sposa di Carlo Gargiolli, amicissimo di Carducci sin dai tempi degli "Amici pedanti"[29]. In effetti essa da qualche mese si era trasferita con il marito Carlo – nel frattempo nominato direttore della Biblioteca Casanatense – da Verona a Roma, dove Carducci era diretto per i consueti lavori del Consiglio Superiore. L'abitazione dei coniugi Gargiolli era ubicata appunto in via Carrozze 3, dove non a caso Giosue aveva invitato la moglie a indirizzare eventualmente la corrispondenza.

Stabilito ciò, è mirabile la capacità di sintesi storica del poeta applicata in questo caso alle due località di Porto Ercole e Santo Stefano, reliquie onomastiche di due epoche e di due mondi (quello pagano e quello cristiano) contrapposti.

Nella frase finale, Carducci afferma di preferire le allodole ai cigni, come a confessare la scelta consapevole della semplicità rustica alla eccessiva e insopportabile retorica. Se questo sembra il senso generale, confesso non so sciogliere il significato (forse criptico?) specifico dell'affermazione che forse presuppone un comune terreno d'intesa che mi sfugge[30].

V

Il culto carducciano non trascura nulla e raccoglie devotamente ogni possibile testimonianza. Per chi si occupa da non molto di Carducci (e desidera interessarsene in maniera approfondita) può tornare utile anche una semplice scheda che riguarda un curioso documento conservato nella Raccolta Fumagalli. Si tratta di una breve nota manoscritta di accompagnamento a delle trascrizioni di *Sonetti* di Cecco Angiolieri trasmessegli dall'amico e collega Alessandro D'Ancona, con il quale Carducci intratteneva una fitta corrispondenza per delle comuni ricerche[31]. Questa è la trascrizione della nota:

> Questi foglietti[32] qui contenuti sono d'una copia che Alessandro D'Ancona fece fare dei sonetti di Cecco Angiolieri, o attribuiti a lui, da più codici[33]. Le notizie a piè pagina sono mie; e le scrissi nel 65 pel D'Ancona.

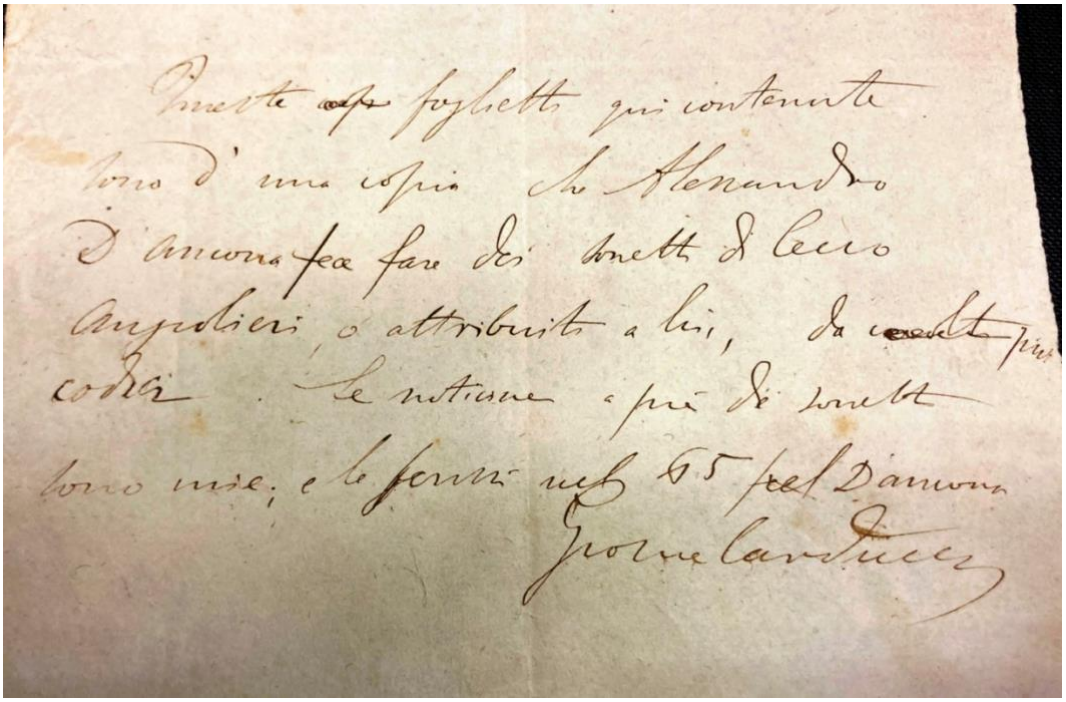
[29] T. BARBIERI, *Dafne, la Grazia velata*, «Studi e problemi di critica testuale», 5 (ottobre 1972), pp. 194-225; ID., *Tracce di Lidia, Dafne e Annie nella libreria di Giosue Carducci (Lina-Lidia, Dafne, Annie)*, «Il Carrobbio», XXII, 1996, pp. 211-230.

[30] Nel corso della mia esposizione orale, alcuni studiosi presenti hanno proposto soluzioni diverse. Se Simonetta Santucci propendeva per una soluzione per così dire 'gastronomica' (Carducci era amante della cucina di cacciagione), Marco Veglia suggeriva di collegare (in forma quasi di chiasmo) le allodole e i cigni alla coppia precedente Ercole-Stefano, così da rafforzare la contrapposizione fra mondo pagano e mondo cristiano (in versione, per così dire, 'francescana'). Infine William Spaggiari proponeva di indagare la presenza del tema delle allodole e dei cigni nei canti popolari contadini ben noti a Carducci. Tutte prove ulteriori di come non sia facile interpretare alcuni passi epistolari.

[31] Il foglio reca sul *verso* il numero 2140 scritto a matita, forse vergato da un precedente ordinatore del materiale depositato a CC. Il che fa supporre la provenienza della nota.

[32] In precedenza Carducci aveva scritto *Queste cose*, cancellando poi *cose* sostituite da *foglietti*.

[33] *Più* codici sostituisce un precedente *molti* codici.

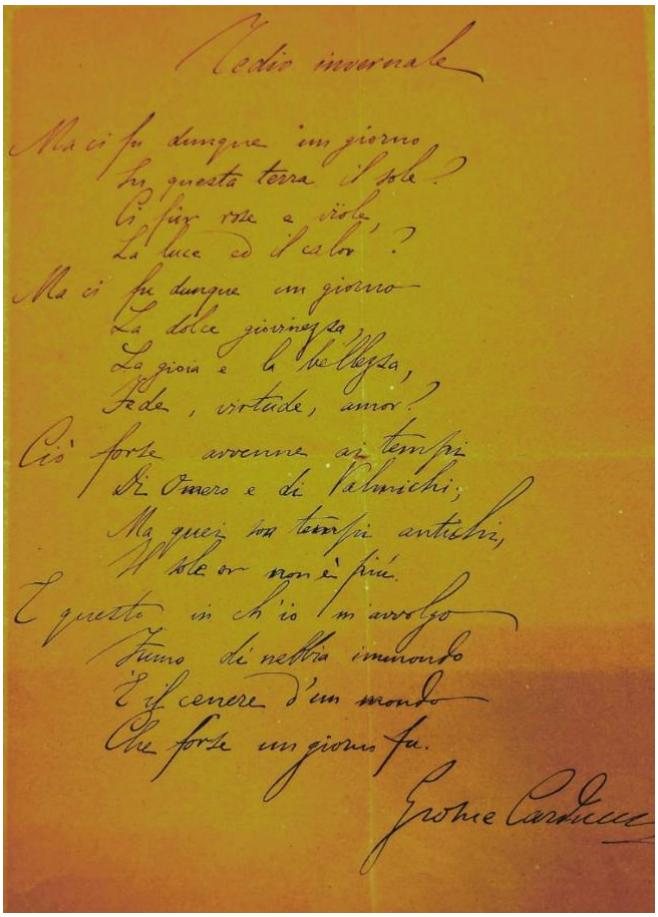


Come appare evidente, si tratta di un'annotazione di servizio, utile per raccogliere e ordinare dei materiali da collocare successivamente all'interno dell'archivio carducciano, un organismo in perenne evoluzione, soggetto a continue integrazioni e spostamenti a seconda delle esigenze della ricerca[34]. La corrispondenza di Giosue con il professore pisano ci permette di cogliere 'in diretta' uno di questi momenti, trasferendoci all'estate del 1865, quando incomincia lo scambio di «cartuccelle» in vista di una pubblicazione su Cecco che fu rinviata a una decina d'anni dopo[35].

VI

Concludo questa breve rassegna soffermandomi sul pezzo senz'altro più importante della Collezione Fumagalli. È una versione 'in pulito' di un testo poetico di rilievo, l'anacreontica (in quartine di settenari) *Tedio invernale*, stampata come è noto da Carducci in varie sedi e infine collocata (come XLIV° testo) nel volume delle *Rime nuove*, pubblicato da Zanichelli nel 1887[36]. Eccone la riproduzione fotografica:

[34] Cfr. CASARI-CARUSO, *Come lavorava Carducci*, cit., 2020, pp. 21-30.
[35] Cfr. *D'Ancona-Carducci*, a cura di P. Cudini, Pisa, Scuola Normale superiore di Pisa, 1972, p. 150 e segg. Lo studio annunciato sarà A. D'ANCONA, *Cecco Angiolieri da Siena, poeta umorista del secolo XIII*, «Nuova Antologia», 1874, pp. 5-57.
[36] Per un inquadramento generale rinvio a G. CARDUCCI, *Opere scelte*, a cura di Mario Saccenti, Torino, Utet, 1993, 2 voll., vol. I (*Poesie*), pp. 497-499. Personalmente mi ha sempre stupito la capacità in Carducci di muovere da una quasi banale situazione locale (l'interminabile inverno bolognese del 1875) per allargarsi a una sorta di paradiso perduto che riesce a collegare il mondo omerico a quello evocato nel *Ramayana*.


Tedio invernale

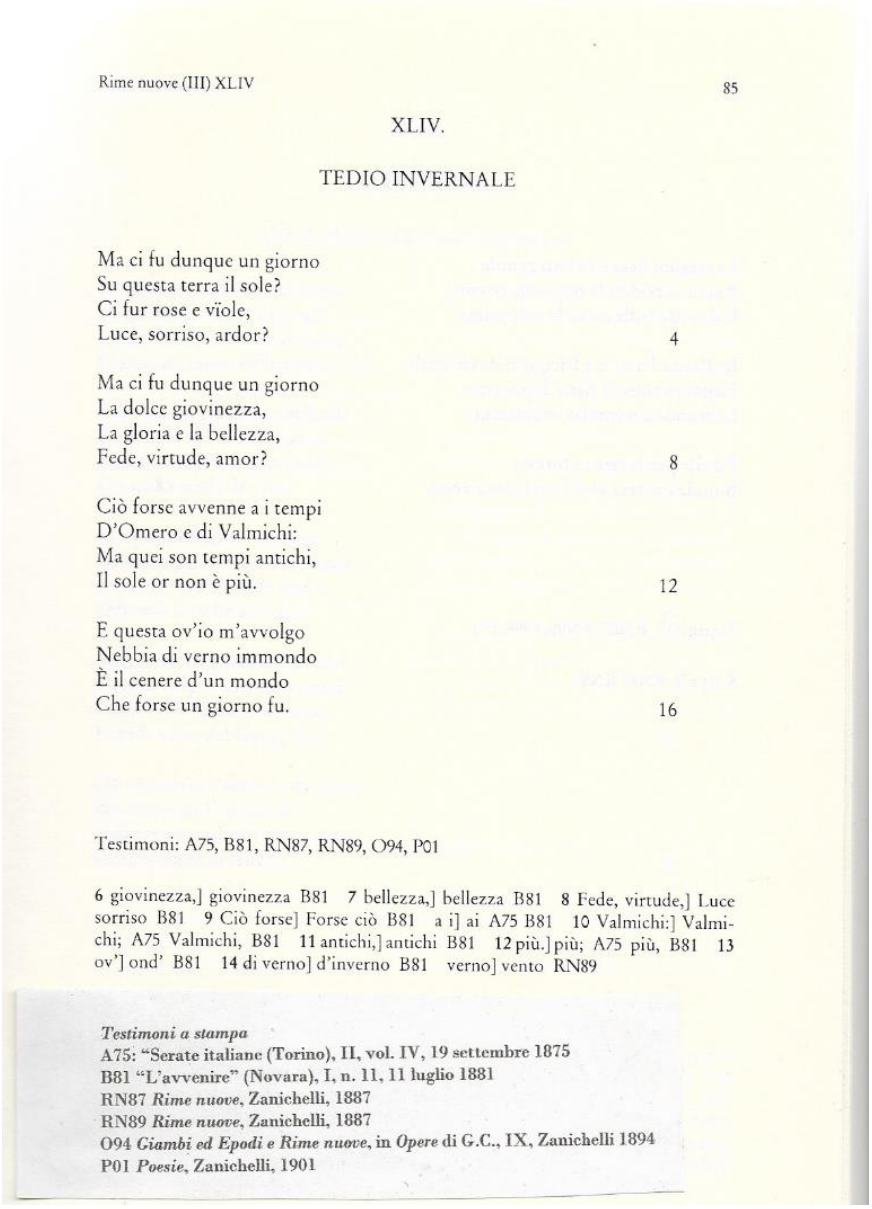
Ma ci fu dunque un giorno
su questa terra il sole?
Ci fur rose e viole
la luce ed il calor?
Ma ci fu dunque un giorno
la dolce giovinezza,
la gioia e la bellezza,
fede, virtude, amor?
Ciò forse avvenne ai tempi
di Omero e de' Palmichi;
ma quei son tempi antichi,
il sole or non è più.
E questo in ch'io m'avvolgo
fumo di nebbia immondo
è il cenere d'un mondo
che forse un giorno fu.

Giosue Carducci

Di questa preziosa testimonianza poetica non ha per ovvie ragioni potuto usufruire la pur accuratissima edizione critica delle *Rime nuove* approntata da Emilio Torchio nell'ambito della nuova Edizione Nazionale[37]. Ed è un vero peccato perché la versione qui proposta offre lezioni di estremo interesse. Un confronto fra i testi evidenzia le varianti:

v. 4: La luce ed il calor?
v. 7: La gioia e la bellezza
v. 10: Di Omero
v. 13: E questo in ch'io m'avvolgo
v. 14: Fumo di nebbia immondo

[37] G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di Emilio Torchio, Modena, Mucchi, 2016, p. 85 (che riproduco con l'inserimento di una *legenda*).



Rime nuove (III) XLIV 85

XLIV.

TEDIO INVERNALE

Ma ci fu dunque un giorno
Su questa terra il sole?
Ci fur rose e vïole,
Luce, sorriso, ardor?

Ma ci fu dunque un giorno
La dolce giovinezza,
La gloria e la bellezza,
Fede, virtude, amor?

Ciò forse avvenne a i tempi
D'Omero e di Valmichi:
Ma quei son tempi antichi,
Il sole or non è più.

E questa ov'io m'avvolgo
Nebbia di verno immondo
È il cenere d'un mondo
Che forse un giorno fu.

Testimoni: A75, B81, RN87, RN89, O94, P01

6 giovinezza,] giovinezza B81 7 bellezza,] bellezza B81 8 Fede, virtude,] Luce sorriso B81 9 Ciò forse] Forse ciò B81 a i] ai A75 B81 10 Valmichi:] Valmichi; A75 Valmichi, B81 11 antichi,] antichi B81 12 più.] più; A75 più, B81 13 ov'] ond' B81 14 di verno] d'inverno B81 verno] vento RN89

Testimoni a stampa
A75: "Serate italiane (Torino), II, vol. IV, 19 settembre 1875
B81 "L'avvenire" (Novara), I, n. 11, 11 luglio 1881
RN87 *Rime nuove*, Zanichelli, 1887
RN89 *Rime nuove*, Zanichelli, 1887
O94 *Giambi ed Epodi e Rime nuove*, in *Opere* di G.C., IX, Zanichelli 1894
P01 *Poesie*, Zanichelli, 1901

Va aggiunto che anche i manoscritti, puntualmente registrati e trascritti da Torchio, confermano l'importanza dell'autografo della Collezione Fumagalli[38]. Qui possiamo dunque toccare con mano la necessità di un collegamento stretto tra collezionismo e ricerca filologica.

[38] Ivi, pp. 349-353. Da un primo sommario esame sembra che l'autografo Fumagalli debba essere senz'altro collocato anteriormente a quello conservato nel Fondo Betteloni della Civica di Verona.

Quaderni carducciani n. 1 (2024)
ISSN: 3035-1936
DOI: https://doi.org/10.6092/issn.3035-1936/20325

SIMONETTA SANTUCCI

Casa Carducci: la casa-biblioteca-archivio e la casa museo

ABSTRACT

Si ripercorre brevemente la storia centenaria di Casa Carducci con l'intento di mettere a fuoco la fisonomia affatto originale dell'istituto proprietà del Comune di Bologna, aperto al pubblico nel 1921. Casa Carducci offre infatti, nel duplice assetto di biblioteca-archivio e di casa museo, grazie alla fedele ricostruzione del Bibliotecario dell'Archiginnasio – Albano Sorbelli – un esempio straordinario di unità e integrità di raccolte documentarie (libri, manoscritti, carte epistolari…) e museali (arredi, suppellettili di vario genere…) che non ha trovato riscontro per molti anni nel panorama culturale italiano. Un modello unico, almeno fino a quando, solo nella seconda metà del Novecento, altri contenitori dai molteplici contenuti legati a protagonisti della nostra scrittura letteraria, non diverranno patrimonio della collettività. Si ricordano, fra i beni culturali giunti integri alla fruizione pubblica, il Vittoriale di d'Annunzio, Casa Pascoli a Castelvecchio di Barga, Casa Moretti a Cesenatico, Palazzo Leopardi a Recanati, Casa Pirandello e Casa Moravia a Roma. Queste dimore illustri sono soprattutto per noi 'fucine', per dirla con un'espressione cara a Giosue Carducci, se è vero che i documenti custoditi nelle loro biblioteche-archivio, tutt'altro che silenziosi e immobili testimoni di un tempo trascorso, continuano a vivere nelle nostre esplorazioni e ricerche sull'Ottocento e Novecento.

PAROLE CHIAVE: Carducci, Sorbelli, restauro, biblioteca-archivio, casa-museo.

The centenary history of Casa Carducci is briefly retraced with the aim of focusing on the completely original physiognomy of the institute owned by the Municipality of Bologna, opened to the public in 1921. Casa Carducci offers in fact, in the dual structure of library-archive and house museum, thanks to the faithful reconstruction of the Archiginnasio Librarian - Albano Sorbelli - an extraordinary example of unity and integrity of documentary collections (books, manuscripts, epistolary papers…) and museum collections (furniture, furnishings of various kinds…) which he has not found for many years in the Italian cultural panorama. A unique model, at least until, only in the second half of the twentieth century, other containers with multiple contents linked to protagonists of our literary writing were destined for public use. Among the cultural assets that have reached public enjoyment intact, we remember d'Annunzio's Vittoriale, Casa Pascoli in Castelvecchio di Barga, Casa Moretti in Cesenatico, Palazzo Leopardi in Recanati, Casa Pirandello and Casa Moravia in Rome. These illustrious homes are above all 'forges' for us, according to an expression dear to Giosue Carducci, if it is true that the documents kept in their library-archives, anything but silent and immobile witnesses of a past time, continue to live on in our explorations and research on the nineteenth and twentieth centuries.

KEYWORDS: Carducci, Sorbelli, restoration, library-archive, house-museum.

✉ simo29556@gmail.com, *Edizione Nazionale delle Opere* di Giosue Carducci, Italia

Copyright©2024 Simonetta Santucci
This work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Quando Camilla Raponi e Alice Consigli insieme ad altri studenti del corso di Laurea Magistrale in Italianistica, tutti allievi della professoressa Francesca Florimbii, mi hanno proposto di partecipare a questo incontro sul tema *Studiare Carducci. Percorsi e nuove prospettive*, promosso e organizzato da loro nell'ambito del bando «Iniziative Eccellenza di Dipartimento Miur», ho accolto subito con piacere l'invito. E, poiché il progetto sotteso alle giornate di studio ha coinvolto Casa Carducci nel suo duplice assetto di biblioteca-archivio e di casa museo, mi è parso opportuno condividere con i giovani addetti ai lavori alcune note e riflessioni sulla fisionomia affatto originale dell'istituto aperto al pubblico centouno anni fa nell'edificio delle Mura di Porta Mazzini, che accolse Giosue Carducci dal maggio 1890 fino alla morte e dove hanno trovato una sistemazione definitiva e sicura le carte del suo archivio, non diversamente dai libri collezionati durante l'intera esistenza, allineati negli scaffali che arredano sei stanze dello spazioso appartamento al primo piano[1].

In che modo l'abitazione di Giosue e della moglie Elvira da residenza privata sia divenuta museo celebrativo del personaggio illustre, è fatto risaputo. Il significativo cambiamento di status si deve alla sovrana delle arti e delle Muse, secondo quella leggenda, di cui Carducci, come gli avrebbe rimproverato Benedetto Croce, era stato il creatore, una volta intonati nel 1878, i versi famosi a Margherita di Savoia che suscitarono un coro di accese polemiche nel *côté* repubblicano e non solo[2]. Altrettanto noti gli interventi messi in atto dalla regina madre, fautrice di generose e lungimiranti imprese, per assicurare alle generazioni future intatto il giacimento del «maggior poeta dell'Italia moderna»[3]. L'acquisto della libreria del letterato malato e bisognevole di un sostegno finanziario (costretto, dopo il '98, a provvedere al sostentamento della famiglia di Bice, la figlia maggiore) e quello di tutto il villino Levi Fontana finalizzato ad «evitare qualunque pericolo di dispersione e divisione» della mole documentaria qui raccolta, infine, dopo la morte di Carducci, il dono, nel 1907, dell'intero bene culturale al Comune di Bologna perché ne garantisse la perpetua conservazione e la tutela insieme alla pubblica fruibilità, sono invero tutte vicende ampiamente riferite dall'artefice del nuovo organismo

[1] In merito a un resoconto esauriente sulla nascita, la storia, il ruolo e la struttura, i contenuti molteplici, i vari compiti istituzionali, i progetti e le problematiche di Casa Carducci, rimando al mio saggio *Casa Carducci*, in *Carducci e i miti della bellezza*, a cura di M. A. Bazzocchi e S. Santucci, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 24-39. Sulle attività e iniziative recenti vedi il sito web dell'istituto <https://www.casacarducci.it>.

[2] G. CARDUCCI, *Alla Regina d'Italia. XX nov. MDCCCLXXVIII*, in ID., *Odi barbare*, edizione critica a cura di G. A. Papini, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1988, pp. 69-70. Sulla «fortuna» di Margherita di Savoia fra i poeti e sulla «leggenda» della regina che i nostri letterati e, in particolare modo, Carducci, alimentarono nell'ultimo quarto dell'Ottocento, si rinvia a C. CASALEGNO, *La regina Margherita*, Bologna, il Mulino, 2001, pp. 115-140; cfr. inoltre C. M. FIORENTINO, *Il mito della «bionda regina»*, in *Margherita di Savoia regina d'Italia*, a cura di M. P. Ruffino, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 34-39 (catalogo dell'omonima mostra, Torino, Palazzo Madama, 13 ottobre 2022-30 gennaio 2023).

[3] A. SORBELLI, *La biblioteca, la casa e i manoscritti di Giosue Carducci*, in *Catalogo dei manoscritti di Giosue Carducci*, a sua cura, Bologna, a spese del Comune, 1921-1923, 2 voll., vol. I (1921), pp. VII-LXXX: XXV.

bolognese, Albano Sorbelli[4], in pagine di recente rivisitate da Federico Casari e Carlo Caruso nel loro *Come lavorava Carducci*. E dal secondo capitolo del volumetto, tanto agile quanto prezioso per lo studioso e lo studente, ricavo questo nitido profilo della costruzione museale, colta qui nei suoi tratti distintivi, prima di essere illustrata nel contesto storico-culturale in cui prese forma:

> Casa Carducci costituisce un caso per molti versi unico perché, oltre a contenere quasi tutta la documentazione che riguarda l'opera letteraria e la multiforme attività pubblica dell'autore, è anche l'ultima casa dove egli visse, rimasta praticamente intatta dopo la sua morte e successivamente divenuta museo aperto al pubblico. Mobili, carte e libri non danno solamente l'idea di un luogo in cui tutto sia rimasto miracolosamente intatto dopo che l'orologio si è fermato, ma consentono di apprezzare molti aspetti della vita quotidiana di uno scrittore e professore universitario negli anni di formazione del nuovo Stato italiano e delle sue principali istituzioni politiche ed educative[5].

Specchio, secondo una metafora abusata, di chi l'ha abitata, la casa di uno scrittore aiuta a comprendere aspetti della sua personalità e momenti della sua opera, non di meno rivela le sue abitudini, i gesti di tutti i giorni, i rituali domestici alla luce dell"abitare' in una determinata epoca. È in grado di raccontare, pur riferendosi a un passato personale e privato – scrive Rosanna Pavoni – «con un linguaggio proprio risvolti di una società», di un tessuto storico, di un territorio, presentando al visitatore, una volta musealizzata, «il risultato di questa combinazione, in cui micro storia e macro storia trovano una efficace sintesi narrativa»[6].

Dedicandosi con particolare fervore al ripristino dell'appartamento carducciano, Sorbelli si era preoccupato in primo luogo di rappresentare al meglio l'identità che a suo giudizio lo connotava, ovvero il rapporto quasi simbiotico fra la dimora «severa, austera», situata in «uno dei luoghi più solitari della città», una villetta con una storia plurisecolare[7], ma dalla fisionomia semplice, per non dire trascurata, e l'«aspetto fiero e rude del suo grande abitatore»[8], noncurante di lussi, anzi amante di una quotidianità frugale e laboriosa, che sono il tenore e la cifra di una borghesia divenuta da ultimo benestante, eppure dedita a uno stile di vita sobrio e parsimonioso.

Dal piano interpretativo alle scelte operate nell'allestimento, l'esito è stato quello di avere restituito ai visitatori gli ambienti casalinghi, dei quali «fu religiosamente rispettato» l'abito «tanto per la forma», quanto per «l'intonazione generale»[9], così come erano quando vi avevano vissuto Giosue e Elvira. In questo modo, chi adotti una classificazione delle case

[4] Ivi, pp. VII-LXXX; quindi SANTUCCI, *Casa Carducci*, cit., pp. 28-29.
[5] F. CASARI-C. CARUSO, *Come lavorava Carducci*, Roma, Carocci, 2020, pp. 21-22.
[6] R. PAVONI, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare*, in *ICOM: International Commitee for Historic*, 2012, House Museums: <https://icom-argentina.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/27/2018/12/case_museo_it.pdf>, p. 1.
[7] *Visitando Casa Carducci. I libri e le immagini, gli oggetti e i ricordi*, testo di S. Santucci, fotografie di G. Bianchi, Rimini, Maggioli, 2009, pp. 7-8.
[8] SORBELLI, *La biblioteca, la casa e i manoscritti di Giosue Carducci*, cit., p. XX.
[9] Ivi, p. LIV.

museo fondata sul grado di autenticità, sul tipo di quella proposta da Edward M. Bruner, potrà senz'altro rilevare come la vicinanza all'originalità risulta «emotivamente avvertibile» nell'ultima abitazione bolognese del poeta professore[10], dove alcuni inevitabili cambiamentie gli accorgimenti indispensabili 'contro' il pubblico attuati in anni recenti per la salvaguardia delle collezioni, degli arredi, dei manufatti (alcune barriere protettive per gli oggetti e i libri, le telecamere del sistema di videosorveglianza e altri dispositivi) non rompono tuttavia l'incanto[11], né stravolgono «quella storia impalpabile, ma quanto mai percepibile» che è l'aura della casa museo[12].

Ma Casa Carducci offre prima di tutto, grazie alla fedele ricostruzione del Bibliotecario dell'Archiginnasio, un esempio straordinario di unità e integrità di raccolte documentarie e museali che non ha trovato riscontro per molti anni nel panorama culturale italiano, un modello unico, almeno fino a quando, solo nella seconda metà del Novecento, altri contenitori dai molteplici contenuti congiunti a protagonisti della nostra scrittura letteraria, non verranno destinati alla pubblica utilità. Mi riferisco, in primo luogo, per completare la triade delle corone *fin de siècle* cara ad Augusto Vicinelli[13], al Vittoriale degli Italiani inaugurato nel 1955 (prototipo di casa museo 'intenzionale', donata da d'Annunzio nel 1923 al popolo italiano quale prolungamento del proprio vivere inimitabile) e alla casa Cardosi-Carrara a Castelvecchio di Barga, dove, nel 1895, Giovanni e Mariù Pascoli si trasferirono, aperta al pubblico nel 1960. Nel gruppo esiguo di queste istituti così singolari ricorderemo pure il quartiere romano di Pirandello, in Via Bosio 13 B, che ha ospitato il letterato dal 1933 al 1936, sede, dal 1962, dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo, ma anzitutto la «casa vita» di Marino Moretti sul Porto Canale di Cesenatico[14], istituzionalizzata nel 1989, eppure già attiva alcuni anni prima perché al centro dell'esperienza senz'altro feconda di risultati sul piano teorico e operativo legata al progetto dell'Istituto per i Beni

[10] G. CAPECCHI, *Sulle orme dei poeti. Letteratura, turismo e promozione del territorio*, Bologna, Pàtron, 2019, p. 98, dove l'autore si sofferma (alle pp. 97-100) sulla categorizzazione elaborata dallo studioso americano (E. M. BRUNER, *Abraham Lincoln as authentic reproduction: a critique of Postmodernism*, «American Anthropologist», XCVI, 2 [giugno 1994], pp. 397-415).

[11] Cambiamenti che si sono verificati nel momento in cui, trascorsi gli anni della guerra, secondo il desiderio di Elvira e delle figlie di Carducci, fecero ritorno nell'appartamento, appena riassettato dall'ufficio tecnico comunale, gli arredi, le suppellettili, i mobili originali: vedi SANTUCCI, *Casa Carducci*, cit., p. 29.

[12] M. MAGNIFICO, *Il ruolo della famiglia*, in *Abitare la storia. Le dimore storiche-museo. Restauro sicurezza didattica comunicazione*. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 20-22 novembre 1997), a cura di L. Leoncini e F. Simonetti, Torino, Allemadi & C., 1998, pp. 50-51: 51. Va anche detto che Sorbelli, esperto museologo *ante litteram*, ha evitato di attuare, dentro il museo, interventi 'a favore' del pubblico (testi didascalici, cartellini esplicativi posti vicino ai vari manufatti) che, pur necessari per l'identificazione dei contenuti, visivamente potevano disturbare e allontanare dall'atmosfera stessa della casa ricreata. Oggi l'istituto fornisce ai visitatori che non desiderano usufruire del servizio della visita guidata, *depliant* o schede esplicative che facilitano il percorso museale.

[13] Cfr. *Le Tre corone. Carducci, Pascoli, D'Annunzio,* poesie e prose con profili e analisi estetiche di A. Vicinelli, Milano, Edizioni Scolastiche Mondadori, 1955.

[14] CAPECCHI, *Sulle orme dei poeti*, cit., p. 100. Queste case museo sono in buona compagnia del palazzo Leopardi di Recanati e dell'appartamento di Alberto Moravia sul romano Lungotevere della Vittoria, entrato a fare parte del Sistema Musei Civici di Roma Capitale nel 2010.

Culturali della Regione Emilia-Romagna (dal 2020 l'istituto non esiste più e le sue funzioni in materia di patrimonio culturale fanno capo all'Assessorato Cultura e Paesaggio della Regione) sull'ordinamento e la valorizzazione dei fondi letterari otto-novecenteschi presenti sul territorio emiliano-romagnolo[15]. Un programma di lavori che, animato dall'impegno di un gruppo composito di specialisti, fra biblioteconomi e bibliotecari, italianisti e archivisti, in nome della reciproca collaborazione fra descrizione scientifica dei documenti e competenza filologica, avrebbe dato avvio a un percorso destinato a durare nel tempo, grazie alla partecipazione di questo Dipartimento e di altri enti italiani deputati alla conservazione e allo studio del patrimonio archivistico e bibliografico moderno e contemporaneo come il Centro Manoscritti dell'Ateneo pavese e l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux allora diretto da Luigi Crocetti. Un piano di attività al quale purtroppo Casa Carducci non aderì (altrove ho sottolineato questa assenza) complici la chiusura decennale (1986-1996) dell'edificio storico sottoposto a un imponente restauro, nonché la carenza di personale addetto alla sua cura.

Proprio in quegli anni lontani (conservatrice di Casa Moretti, ero impegnata nell'inventariazione dell'epistolario e del *corpus* poetico del cesenaticense) facevano capolino nuove categorie di beni culturali – 'biblioteche d'autore e di persona', 'archivi d'autore e di persona', 'archivi culturali' – con cui oggi abbiamo una sicura familiarità in virtù delle definizioni elaborate, nel corso di oltre vent'anni, dalle scienze documentarie che hanno fatto i conti con la «necessità di leggere in un'ottica integrata ciascun fondo personale evidenziandone la struttura e le relazioni tra materiale bibliografico, scritture archivistiche, documenti museali e altri oggetti, così come le relazioni tra il produttore e il fondo stesso»[16]. E se allora Renzo Cremante auspicava che «qualsivoglia intervento istituzionale, di acquisizione o di tutela» facesse propria l'esigenza di evitare lo smembramento delle raccolte e specialmente «la separazione fra l'archivio propriamente detto e la biblioteca di uno scrittore»[17], Nazzareno Pisauri, per parte sua, metteva a fuoco il concetto di 'casa-biblioteca-archivio'[18], dove la giuntura esprime efficacemente l'interazione costante, i rimandi, i vincoli esistenti fra libri, altri stampati e carte manoscritte che caratterizza un fondo personale e al tempo stesso i legami profondi da questi intrecciati con gli oggetti e le varie suppellettili

[15] Il progetto dell'istituto regionale denominato «Individuazione, schedatura, catalogazione e incremento di nuclei documentari (fondi librari archivistici) riferiti alla produzione di scrittori emiliano-romagnoli fra Ottocento e primo Novecento esistenti sul territorio regionale» fu attuato fra il 1984 e il 1986 e a questo aderirono, fra le altre, la Biblioteca Malatestiana con il Fondo Renato Serra e la Biblioteca dell'Archiginnasio, depositaria della biblioteca e dell'archivio di Riccardo Bacchelli (cfr. «Informazioni». Bollettino bimestrale dell'IBC, luglio-ottobre 1984).

[16] Cfr. *Premessa* a *Linee guida sul trattamento dei fondi personali,* a cura della Commissione nazionale biblioteche speciali, archivi e biblioteche d'autore, versione 15.1, 31 marzo 2019 (<https://www.aib.it/struttura/commissioni-e-gruppi/gbaut/strumenti-di-lavoro/linee-guida-sul-trattamento-dei-fondi-personali/>).

[17] R. CREMANTE, *Gli archivi letterari del Novecento*, in *Progetto biblioteche*. Atti della Seconda conferenza nazionale dei beni librari (Bologna, 5-7 dicembre 1888), a cura di R. Campioni, Bologna, Analisi, 1989, pp. 142-148: 146.

[18] N. PISAURI, *Lussuria e devozione*, «IBC. Informazioni», IV, 3-4 (maggio-agosto 1988), p. 13-21: 17.

con cui hanno convissuto, con gli ambienti, le stanze, dove sono cresciuti, si sono sedimentati e sono stati gestiti dal loro soggetto produttore.

Queste specifiche tipologie appartengono a buon diritto anche Casa Carducci. Ne dà precisa conferma, sul versante della biblioteca-archivio, proprio il *Catalogo dei manoscritti di Giosue Carducci* poc'anzi citato, al momento l'unico strumento per addentrarci nel nucleo più antico dell'archivio, quello strutturato da Carducci stesso. Il titolo non deve però trarre in inganno: non si tratta infatti di un catalogo, bensì di un inventario. Il repertorio inoltre non censisce solo gli autografi dello scrittore, ma descrive sinteticamente, insieme a questi, di genere diverso (dai primi getti agli abbozzi, dalle stesure intermedie alle redazioni pronte per la stampa fino alle bozze con interventi di suo pugno o in pulito), un complesso eterogeneo di pezzi: ritagli di giornali, estratti, opuscoli, numeri di periodici, stralci di libri, pezzi epistolari e altro. Accostandoci così, attraverso il regesto sorbelliano, direttamente ai prodotti del laboratorio poetico (riuniti nelle prime tre buste), oltre ad accertare criteri e finalità del *modus operandi* carducciano nel loro assemblaggio, adesso compiutamente illustrati da Casari e Caruso sulla scorta di Paul Van Heck[19], si osserverà che la maggior parte dei reperti, ordinati dall'autore, diligente archivista di se stesso, in sequenza cronologica, sono contenuti in camicie confezionate da Carducci medesimo che ha utilizzato fogli di secondo uso intestandoli al titolo, o ai titoli diversi nel tempo assegnati alla poesia, cui fa in genere seguito, sempre di sua mano, l'indicazione della data in cui la suddetta è stata composta e sovente delle date in cui è stata di volta in volta rielaborata. E si verificherà principalmente come tali inserti siano veri e propri *dossier*, in cui l'autore ha adunato testimonianze differenti in rapporto alla loro natura materiale e ai contenuti, le quali tuttavia formano un nucleo organico in quanto dotate di coerenza tematica. Ecco, solo un campione che traggo da testi recentemente consultati a Casa Carducci. L'incartamento della barbara *A Giuseppe Garibaldi* (Mss., cart. II, 108), composta fra il 4 e 5 novembre 1880, mette in campo una discreta serie di testimoni: gli autografi dell'ode, due copie della stampa immediatamente eseguita da Zanichelli munite, entrambe, di interventi correttori dell'autore, una bozza con nota di Guido Mazzoni, un altro esemplare della prima edizione inviata da un anonimo recante diverse ingiurie al poeta definito «perfido maligno obriaco». Fin qui il componimento carducciano, cui sono state giustapposte altre scritture a questo inerenti: due ritagli di giornale, l'uno dal «Presente» di Parma in data 19 novembre 1880 con un articolo sulla poesia a firma «Cesare», l'altro ritagliato da «Le petit Toulousain» del 24 aprile 1887 con la traduzione in francese dell'ode di Julien Lugol, infine, un foglio manoscritto (datato 1 novembre 1881) su cui si legge la versione latina di *A Giuseppe Garibaldi* fatta da Antonio Boschini, insegnante al ginnasio di Pesaro, che sulla stessa chiede un parere a Carducci.

Il *Catalogo dei manoscritti di Giosue Carducci* è solo uno dei frutti del lavoro sapiente di riorganizzazione della biblioteca-archivio carducciana messo a punto da Sorbelli, perché nello spazio di un decennio, dopo il 1910, egli avrebbe predisposto, con l'ausilio di un'agguerrita squadra di collaboratori, altri dispositivi informativi consoni a promuovere presso gli

[19] Cfr. CASARI-CARUSO, *Come lavorava Carducci*, cit., pp. 21-25.

studiosi una ricezione efficace del complesso documentario custodito nella casa del suo Maestro[20].

Proprio queste operazioni catalografiche precedute, in ossequio alla volontà della donatrice, da indagini approfondite sui manoscritti del letterato svolte da una *équipe* di esperti[21], preannunciano la vocazione principale del nostro istituto, oggi appieno consolidata: un centro di informazione e di ricerca specializzata sull'autore e nel contempo, in considerazione delle ricchezze preservate, un imprescindibile punto di approdo per i nostri studi sull'Ottocento italiano. In ogni caso, quantunque Giosue sia stato un bibliomane geloso e talora «furioso», non siamo affatto in presenza di un bibliotafio: ci addentriamo piuttosto in un cantiere di attività scientifiche e di imprese editoriali[22], poiché i libri e le carte, un tempo strumento di lavoro del poeta, del filologo e del professore, sono oggi a disposizione dei ricercatori accolti nella sala di studio dell'istituto. Erano state peraltro le stesse disposizioni della donatrice a suggerire queste mansioni operative di Casa Carducci in perfetta sintonia e senza soluzione di continuità con quell' «alveo di organizzazione culturale» che sul finire dell'Ottocento – ne era convinto Emilio Pasquini – la guida intellettuale della nazione e il custode rigoroso della tradizione letteraria italiana aveva nutrito fra le mura del suo appartamento[23].

Non meno rilevante, nella casa-biblioteca-archivio, la rete di relazioni che si dipanano dagli scaffali delle librerie ai contenuti del museo, a riprova di trovarci in peculiari «monumenti-contesti» dove «ogni oggetto mantiene il vincolo naturale, il legame significativo, la relazione con l'edificio e tutte le altre cose che insieme formano il monumento, che a sua volta dà un significato particolare alle singole parti»[24]. Sostando, per

[20] Fra questi merita attenzione anche un inventario alfabetico dei corrispondenti di Carducci, con note sul contenuto dei relativi epistolari. Il regesto da me rinvenuto, manoscritto, purtroppo comprende i nominativi dei mittenti limitatamente alle iniziali A e B.

[21] Si fa riferimento naturalmente alle esplorazioni svolte, come prevedeva la *Donazione sub modo fatta da S. M. Margherita di Savoia Regina Madre alla Città di Bologna* (3 maggio 1907), dalla Commissione di studiosi incaricata di verificare se fra le carte di Carducci vi fossero inediti degni di pubblicazione. La commissione, nominata dal Comune di Bologna nel 1908 (composta da G. Albini, U. Brilli, A. D'Ancona, V. Fiorini, G. Mazzoni, G. Pascoli, V. Puntoni, F. Salveraglio, F. Torraca; presidente, F. Martini e segretario, A. Sorbelli) iniziò i propri lavori il 20 novembre di quell'anno per terminarli nel 1911. Cfr. SORBELLI, *La biblioteca, la casa e i manoscritti di Giosue Carducci*, cit., pp. XLV-XLIX e CASARI-CARUSO, *Come lavorava Carducci*, cit., pp. 26-27.

[22] Officina dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci (1935-1940) e delle Lettere (1938-1968) pubblicate da Zanichelli, Casa Carducci dal 1987 è sede della nuova Edizione Nazionale delle Opere di Carducci per i tipi dell'editore Mucchi. Sulle ragioni che hanno imposto un completo riesame e rifacimento editoriale del *corpus* carducciano si rimanda a G. A. PAPINI, *La nuova Edizione Nazionale delle Opere del Carducci*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, a cura di E. Pasquini e V. Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 255-259. Sull'attività del Comitato scientifico preposto a questa, presieduto dal 2017 da Francesco Bausi, sui volumi editi (2000-2022), cfr., nel sito web di Casa Carducci, la pagina <https://www.casacarducci.it/edizione-nazionale>.

[23] Vedi E. PASQUINI, *Inaugurazione di Casa Carducci*, «L'Archiginnasio», XCI (1996), pp. 265-272 (poi *Ritorno a Casa Carducci*, in ID., *Ottocento letterario. Dalla periferia al centro*, Roma, Carocci, 2001, pp. 147-153).

[24] A. MANFRON, *Catalogare per esporre*, nell'ambito degli interventi presentati durante la giornata di studio «In primo piano. Libri, spartiti, documenti, lettere nei musei di scrittori e musicisti», Biblioteca dell'Archiginnasio, 16 ottobre 2017, organizzata da ICOM Italia in

esempio, nell'antistudio, di cui si è impadronita la letteratura italiana del Settecento e dell'Ottocento, l'albumina incorniciata (alla parete con la porta che sbuca nel corridoio) raffigurante il busto di Leopardi scolpito da Giulio Monteverde (inaugurato a Recanati nel 1898 in occasione delle celebrazioni ufficiali del primo centenario della nascita del poeta in cui il senatore Carducci ebbe gran parte, pronunciando un solenne discorso e presentando l'opera sua fresca di stampa *Degli spiriti e delle forme della poesia di Giacomo Leopardi*) invita il visitatore-lettore a soffermarsi sul lotto leopardiano della biblioteca apparecchiato su tre palchetti di una scansia contigua, ricco di *editiones principes* acquisite fra il 1860 e il 1864, mentre le note d'acquisto apposte da Carducci su alcuni di questi volumi rinviano ai diari e ad altri appunti autobiografici consultabili nell'archivio, dove le buste L e LI serbano tutti i materiali che attestano il rapporto robusto e duraturo di Carducci con il «divino ingegno» di Recanati.

La trama di contenuti bibliografici e oggetti museali è infine particolarmente suggestiva nella stanza dalle pareti tutte coperte di libri, «dov'egli stette per tanti anni, per tante ore, ogni giorno, levandosi la mattina e lavorando fino all'ora della lezione»[25]. Siamo entrati nello studio dello scrittore, la sala in cui, più di ogni altra, Sorbelli ha inteso ricreare lo «spirito animatore e suscitatore» [26] del *genius loci*. *Monumentum* dell'«operaio delle lettere» ancora affaccendato, alle soglie del Novecento, sul grande scrittoio, lo studio è altresì custode del 'tempio' dove si venera la memoria di chi ha consacrato la sua opera di poeta e non solo ad educare il popolo italiano a 'riconoscersi' tale, andando fiero della propria identità. L'amore per la patria («L'Italia avanti tutto! L'Italia sopra tutto»[27]) celebrato da Carducci vate nazionale ha, naturalmente, i suoi martiri, i suoi eroi, le sue reliquie: la sala ne offre un nutrito assortimento. Vi sono i precursori e i 'padri' dell'Unità: Dante, ritratto in una famosa effigie del codice Riccardiano, spiccante nell'alcova della libreria Impero, è l'autore più assiduo insieme al più amato Petrarca evocato da un «feticcio» curioso appeso alla parete della finestra a mo' di quadro[28]. Né possono mancare, insieme al padrone di casa (nei busti di Cecioni, di Paolo Testi e di Emanuele Ordoño Rosales) i volti di alcuni arcinoti protagonisti della nuova Italia (Mazzini e Garibaldi, Alberto Mario, Agostino Bertani, Vincenzo Caldesi, Francesco Crispi, Benedetto Cairoli con la dolente 'madre di Groppello') sovrastati da una foto divulgatissima della «fulgida e bionda»[29] benefattrice, emblema della funzione unitaria esercitata dalla

collaborazione con IBC, Istituzione Biblioteche di Bologna e MAB Emilia-Romagna, pubblicato quindi in «IBC», XXV, 4 (2017), versione online*:* <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-201704/xw-201704-d0001/xw-201704-a0004>.

[25] R. SERRA, *Commemorazione di Giosue Carducci* (1914), in ID., *Carducciana*, a cura di I. Ciani, *Opere*, IV, Edizione Nazionale, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 38.

[26] A. SORBELLI, *Relazione del Bibliotecario al signor Commissario Prefettizio, anno 1921*, «L'Archiginnasio», XVII, 1-3 (gennaio-giugno 1922), pp. 1-34: 2.

[27] CARDUCCI, *Per il tricolore*, in ID., *Opere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1935-1940, 30 voll., vol. VII, p. 467-475: 475.

[28] Si tratta di un lembo della tunica nera con cui 'Messer Francesco' fu sepolto, incorniciato e donato a Carducci dalla vedova di Severino Ferrari, vedi V. FERORELLI, *E poi ti vengo a cercare: viaggio nelle dimore di poeti, scrittori e musicisti*, in *Case e studi delle persone illustri dell'Emilia-Romagna*, a cura di C. Ambrosini e C. Collina, Bologna, Bononia University Press, 2022, pp. 35-59: 39.

[29] CARDUCCI, *Alla Regina d'Italia. XX nov. MDCCCLXXVIII*, cit., p. 70.

dinastia sabauda. Questo apparato iconografico, nell'assetto ponderato di Sorbelli[30], chiama senza dubbio in causa sia il cantore dell'epopea risorgimentale (dai *Giambi ed Epodi* alle *Barbare* politiche), sia lo studioso del 'lungo Risorgimento' che, nella veste di appassionato raccoglitore di testimonianze patrie, ha riunito, proprio nel suo studio, una miniera di ricordi cronache elogi biografie epigrafi proclami racconti e versi riferibili a un'estesa parabola temporale (dalla pace di Aquisgrana, attraverso la «tempesta magnifica» del Quarantotto[31], al 1870), componendo un repertorio folto di supporti diversi (opuscoli, cartoncini, fotografie albumine, ritagli di giornale, estratti e fascicoli di periodici, manifesti, *affiches*) collezionati in 'capsule' disposte sul tetto delle imponenti scaffalature[32].

La stretta connessione fra i contenuti della biblioteca, dell'archivio e del museo, sui cui mi sono intrattenuta finora è dunque un dato di fatto, rivelando la struttura complessa di Casa Carducci, né di poco conto è la necessità, che ne consegue, dell'intreccio di competenze professionali diverse nel campo della conservazione, della catalogazione scientifica, della documentazione, della comunicazione e della didattica.

Merita da ultimo un po' di attenzione la tipologia 'casa museo' associata al nostro istituto dalle guide, dai portali turistici e da alcuni resoconti di itinerari letterari apparsi su quotidiani e riviste. Su questa specie museale, di contro all'assenza di norme specifiche nel Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio italiano a tutela della «complessità del patrimonio dell'abitare»[33], esiste ormai una bibliografia critica davvero cospicua che ha cominciato a vedere la luce nell'ultimo scorcio del secolo scorso contestualmente all'accresciuta disponibilità di questi spazi museali anche nel nostro paese, dove divengono via via mete privilegiate di un turismo culturale 'slow' che si muove sulle orme dei luoghi, dei paesaggi in cui sono vissuti i grandi personaggi della nostra storia.

Le ricerche, i dibattiti, i numerosi contributi di chi studia e si adopera in questo universo museale particolare (museologi, storici dell'arte, architetti, addetti ai beni culturali, specialisti delle tecnologie di comunicazione…) hanno messo sul tappeto, con l'intento di giungere alla definizione di problematiche specifiche e di procedure di lavoro comuni per metodo e spirito di intervento, temi molteplici e distinti. Dal concetto stesso di casa museo e della sua peculiare natura – il legame indissolubile fra contenitore e contenuti (materiali e immateriali) – alle diverse ragioni

[30] Vedi SANTUCCI, *Casa Carducci*, cit., p. 32.

[31] G. CARDUCCI, *Letture del Risorgimento italiano (1749-1870)*, a cura di M. Veglia, Bologna, Bononia University Press, 2006, p. 52.

[32] Nel 1995 questi materiali sono stati trasferiti in un deposito idoneo che garantisce loro una migliore conservazione. Nello studio sono rimaste alcune 'capsule' vuote per segnalare la loro originaria presenza in questa stanza della casa.

[33] «Il nostro Codice [D.L. 22 gennaio 2004, n. 42] infatti tutela sono i beni mobili e i beni immobili separatamente e per quanto riguarda questi ultimi, vengono citati 'le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico'. La complessità dell'abitare sembra dunque non avere ancora in Italia una forma di tutela istituzionalizzata, sebbene sia caratteristica distintiva della casa-museo», così E. M. MOROSI, *Quale futuro per le case-museo? Verso lo studio della realtà museale nell'area urbana della città di Helsinki*, tesi di laurea magistrale discussa con la prof.ssa M. C. Piva nell'a. a. 2017-2018, Laurea in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, Università Ca' Foscari Venezia, a. a. 2017-2018, p. 5.

che contribuiscono a rendere la casa museo una delle forme museali più attraenti e amate dal pubblico[34]; dalla sua potenza comunicativa (che risiede nella capacità di narrare non solo tramite oggetti concreti e catalogabili, ma anche attraverso i cosiddetti patrimoni immateriali, in quanto gli oggetti hanno un'anima e suscitano sentimenti e emozioni) fino all'attenzione posta nel distinguere le motivazioni dei processi di trasformazione di una casa in un museo.

La conferenza promossa dal Comitato Internazionale dei Musei (ICOM), *Abitare la Storia. Le dimore storiche / museo. Restauro sicurezza didattica comunicazione*, tenutasi nel Palazzo Spinola a Genova nel lontano 1997, primo capitolo di questa vivace operosità, ha senza dubbio segnato un momento cruciale. Nell'occasione era formulato l'appello di istituire un Comitato *ad hoc* delle dimore storiche e case museo, ratificato l'anno seguente (Comitato Internazionale Dimore Storiche Museo, DemHist). Prendendo atto, inoltre, della incomparabile molteplicità di forme che connota questa fenomenologia museale, si incominciava ad elaborare un sistema classificatorio ritenuto essenziale per rompere l'unità e la compattezza della definizione di casa-museo[35], pensato e condotto per favorire una migliore comunicazione al pubblico sulle specificità delle case museo. In più di vent'anni di attività, DemHist ha potuto accertare ben nove sottospecie «descritte partendo non da caratteristiche architettoniche ma, appunto, da caratteristiche che potremmo definire "narrative"»[36]. Non è certo questa la sede per passarle tutte in rassegna. Interessa ora la prima sottospecie, ovvero le «abitazioni di scrittori, artisti, musicisti, politici, eroi militari…, cioè di personaggi famosi internazionalmente o in grado di incarnare localmente i valori e le qualità in cui la comunità si riconosce e attraverso cui si presenta»[37], e, all'interno di questa sottospecie, restringendo il nostro campo di indagine, interessa fermarsi sulle case museo degli scrittori oggi attive in Italia.

Ecco qualche dato che desumo da una utilissima ricognizione svolta sui nostri musei letterari negli anni 2017-2019[38]. Sono sessantatré le realtà

[34] «La casa, l'abitare è un'esperienza che appartiene a tutti e questo fa sì che le persone si avvicinino alle case museo con fiducia, con la sicurezza di capire quelle stanze, il loro uso, le persone che le frequentavano e le abitavano; superano timori e incertezze che i musei "classici" possono provocare ("sarò preparato abbastanza, riuscirò a capire, mi annoierò …?") e, potremmo dire, diventano ospiti di un luogo amichevole» (PAVONI, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare*, cit., p. 1).

[35] R. PAVONI-O. SELVAFOLTA, *La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione*, in *Abitare la storia*, cit., pp. 32-36: 32-33.

[36] PAVONI, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare*, cit. pp. 3-4. Pavoni ha quindi applicato queste sub-categorie a una serie di case museo italiane ritenute le più espressive e scelte in modo che ogni regione fosse rappresentata (cfr. ID., *Case museo in Italia. Nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, Roma, Gangemi editore, 2016).

[37] Ivi, p. 4.

[38] Vedi M. GUARINO, *La mappa dei musei letterari e di musicisti*, in *Rappresentare scrittura e musica: forme dell'esporre nei musei letterari e di musicisti*. Atti della giornata di studio (Pieve Santo Stefano, 9 novembre 2019), Bologna, Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, 2020, pp. 12-13 (nel sito web di ICOM-Italia, cfr. il testo online: <https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2020/11/ICOMItalia.AttiGdS.PieveSantoStefano.2019.pdf>). La mappa curata da Micaela Guarino, Rossella Molaschi, Isabella Fabbri e Maria Gregorio (Commissione Musei letterari e musicisti in seno a ICOM-Italia) annovera pure «musei senza casa» (CAPECCHI, *Sulle orme dei poeti*, cit., p. 92) ovvero musei nati in edifici che non hanno

censite assimilabili alla sub-categoria in questione, con una dislocazione diversificata sul territorio nazionale (la Toscana, l'Emilia-Romagna, la Lombardia, il Veneto, il Friuli, le Marche, la Sicilia sono le regioni che ne contano il maggior numero). Quanto agli autori: si va da Dante, Petrarca, Boccaccio a tutto il Novecento, insieme a Pasolini, Moravia, Goffredo Parise. Volendo poi riunire in un'ideale classifica gli autori nostrani con più musei, il primo è proprio Giosue Carducci con quattro case memoriali, oltre quella bolognese, tra Romagna e Toscana [39]. Una popolarità considerevole per un letterato, la cui fortuna, inutile dirlo, nelle aule scolastiche e universitarie si è inabissata con un ritmo in costante discesa.

Ma ciò che mi sta a cuore sottolineare è come questi luoghi musealizzati (appartamenti, ville, palazzi storici o semplici stanze) formino un insieme tutt'altro che omogeneo. Tra i due estremi – da un lato la dimora pervenuta pressoché inalterata al godimento pubblico, e, dall'altro, la presenza di singole parti dell'edificio sopravvissute (magari indicate al turista con una targa) – esistono infatti molte forme intermedie. Sebbene ciascuna realtà museale rappresenti indiscutibilmente un *unicum*, non è tuttavia impossibile individuare un tipo predominante nella casa che, pur mutate le sembianze possedute quando vi era nato o vi era vissuto temporaneamente lo scrittore, ha conservato, malgrado ciò, e a dispetto dei successivi passaggi di proprietà, qualche traccia di lui, prima di essere adattata al ruolo di museo in suo onore. Il passaggio dalla sfera privata a quella pubblica ha comportato in questi casi l'allestimento di un percorso di visita (frutto dell'azione congiunta di diversi esperti), che, incentrato sull'esposizione di arredi, mobili, suppellettili, ora autentici, ora verosimiglianti (funzionali alla messa in scena dell'autenticità), e di documenti 'del' e 'sul' letterato estrapolati dai loro contesti d'origine (testi a stampa e manoscritti delle opere, testimonianze biografiche, documenti iconografici), racconta, *per exempla* e con un opportuno sussidio informativo e didattico, le tappe principali della vicenda umana e intellettuale dell'ospite insigne. Mi viene subito in mente, a titolo esemplificativo, il Museo Manzoniano istituito nel palazzo di famiglia in cui lo scrittore ha vissuto e lavorato dal 1813 al 1874 (visitabile oggi nel *restyling* a cura dell'architetto Michele De Lucchi con la supervisione di Fernando Mazzocca e di Angelo Stella[40]), che accoglie cimeli, autografi, libri appartenenti a lui o rilevanti per l'età sua e per il clima culturale provenienti dal Fondo Manzoni della Biblioteca Braidense insieme a

realmente ospitato lo scrittore (solo qualche esempio: il Museo Dantesco di Ravenna, i musei per Giovannino Guareschi a Soragna e a Brescello, lo Spazio Alda Merini a Milano e, soprattutto, *Spazi900* presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, vero e proprio viaggio nella storia letteraria del Novecento italiano attraverso autori di assoluta rilevanza, di cui la Biblioteca possiede i documenti originali.

[39] Le case toscane di Giosue sono quella natale di Valdicastello, il Centro di valorizzazione «Casa Carducci» di Castagneto, la casa museo di Santa Maria a Monte; in Romagna è possibile visitare, a Lizzano di Cesena, nella villa settecentesca dei Pasolini Zanelli (residenza dal 2007 dell'Associazione Musica Meccanica Italiana), *buen retiro* del poeta tra il 1897 e il 1906, la stanza dove egli ha riposato, rimasta intatta per volere della contessa Silvia.

[40] Il Museo Manzoniano, inaugurato il 15 dicembre 1965, preserva gli arredi originali dello studio e della camera da letto dello scrittore, mentre, in sostituzione degli altri arredi dispersi tra gli eredi, negli spazi restaurati, sono stati disposti mobili d'epoca. Sull'attuale allestimento, il quale si snoda in dieci sezioni, vedi <https://www.casadelmanzoni.it/content/il-percorso-museale>.

testimonianze e oggetti originali della Fondazione Centro Nazionale di Studi Manzoniani. Esempi analoghi sono offerti, nella nostra regione (dove le case museo, in virtù della recente legge del 10 febbraio 2022, si iscrivono fra i beni culturali da tutelare e valorizzare[41]), dal Museo Casa Pascoli a San Mauro, cuore della memoria del poeta nella terra dell'infanzia[42] e dal piccolo museo dedicato a Vincenzo Monti al piano superiore della sua casa natia di Alfonsine nella Romagna estense: una mostra di tre stanze le quali esibiscono edizioni rare delle sue opere tratte dal Fondo Oddo Montanari della biblioteca cittadina con alcuni autografi acquistati dal Comitato per le onoranze montiane. Non nascondo che mi piacerebbe rimanere più a lungo nel saldo e dinamico dominio del Coordinamento Case Museo dei Poeti e degli Scrittori di Romagna[43], dove in questi ultimi anni, in vista di un 'nuovo museo' imperniato, secondo le indicazioni di ICOM, non più sugli oggetti, bensì sull'orientamento dei visitatori, sono state sperimentate modalità di narrazione e comunicazione innovative così da rendere più avvincente l'esperienza di visita, captando l'interesse di un pubblico eterogeneo (dallo studioso all'appassionato di letteratura, dallo studente al semplice curioso, dal visitatore occasionale al turista di passaggio). Così se l'abitazione di Pascoli assieme alla Torre (Villa Torlonia) ha puntato sulle nuove tecnologie (realtà virtuale, realtà aumentata, dispositivi sonori immersivi)[44], la Casa Rossa di Alfredo Panzini, a Bellaria, è stata reinventata nella scenografia estrosa, eppure filologicamente puntuale, creata dall'artista Claudio Ballestracci[45].

Ritornando infine al nostro Carducci, un'altra storia racconta senza dubbio la sua casa sulle mura del Trecento, al pari di tutte le dimore pervenute integre alla collettività per volontà di chi le ha costituite, allestite, organizzate (d'Annunzio, Marino Moretti) o di sensibili e generosi interpreti (Margherita di Savoia, Maria Pascoli) del desiderio degli ospiti di tramandarle ai posteri[46]. Sono «luoghi della memoria autentici», come

[41] La legge «Riconoscimento e valorizzazione delle abitazioni e degli studi di esponenti del mondo della storia, della cultura, delle arti, della politica, della scienza e della spiritualità della regione Emilia-Romagna, denominate "Case e studi delle persone illustri dell'Emilia-Romagna"» è l'esito di un lungo lavoro di rilevazione che ha consentito di individuare sul nostro territorio più di novanta di questi siti. Cfr. <https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/case-studi-persone-illustri/la-legge>.

[42] Il percorso espositivo nelle stanze della casa natale accoglie documenti che sono il frutto di una lunga e mirata politica di acquisto da parte dell'istituto.

[43] Al Coordinamento hanno dato vita Casa Moretti (Cesenatico), Casa Guerrini (Sant'Alberto di Ravenna), Casa Monti (Alfonsine), Casa Oriani (Casola Valsenio), Casa Panzini (Bellaria), Casa Pascoli (San Mauro), Casa Serra (Cesena), Villa Saffi (Forlì), Villa Silvia-Carducci (Lizzano di Cesena). Cfr., in proposito, M. RICCI, *Rappresentare la scrittura e forme dell'esporre la letteratura. L'esperienza del circuito romagnolo delle case museo tra allestimento d'autore e nuove tecnologie*, in *Rappresentare scrittura e musica: forme dell'esporre nei musei letterari e di musicisti*, cit., pp. 41-46.

[44] Vedi il sito dell'istituto <https://parcopoesiapascoli.it/>.

[45] C. BALLESTRACCI, *Storia di un allestimento,* in *La Casa Rossa di Alfredo Panzini – Museo e Parco culturale*, al link: <http://www.casapanzini.it/it/allestimento.html>.

[46] Nella lettera del 1° gennaio 1906 Carducci ringraziava Margherita di Savoia per aver salvato la sua casa dalla vendita, e per avere reso «intangibile» l'«abitacolo dei pensieri e degli affetti miei» (G. CARDUCCI, *Lettere,* Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1938-1968, 22 voll., vol. XXI, p. 241).

bene le ha definite Lothar Jordan[47] , e sollecitano strategie di allestimento, di coinvolgimento del pubblico, di restauro, di ricerca scientifica inevitabilmente divergenti rispetto a quelle intraprese dai 'musei monografici' appena ricordati. Ma sono soprattutto 'fucine', per dirla con Carducci, se è vero che i documenti custoditi nelle loro biblioteche-archivio, tutt'altro che silenti e immobili testimoni di un tempo trascorso, continuano a vivere nelle nostre esplorazioni e ricerche sull'Ottocento e Novecento.

[47] L. JORDAN, *Standard e varietà dei musei letterari*, in *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, a cura di A. Kahrs e M. Gregorio, Bologna, CLUEB, 2009, pp. 150-159: 152.

Quaderni carducciani n. 1 (2024)
ISSN: 3035-1936
DOI: https://doi.org/10.6092/issn.3035-1936/20326

LAURA COLOSI, BEATRICE MARIA ROSSO, MARCO SEGHIZZI

Nel laboratorio di una lezione: Carducci e il viaggio di Ulisse

ABSTRACT

Il contributo presenta il risultato di un primo studio critico e filologico delle carte di Giosue Carducci relative a una lezione universitaria dedicata a *Inf.* XXVI (ACC, cart. XXVII, fasc. 19). Dopo la presentazione delle caratteristiche materiali degli autografi, il saggio approfondisce, per *specimina*, le peculiarità del taglio esegetico adottato da Carducci per guidare gli studenti nella comprensione dei passi più interessanti o controversi del testo dantesco. Affiora così l'immagine di una lezione erudita, preparata con grande dedizione e studio accurato delle fonti. Il lavoro si conclude con la descrizione del metodo esegetico di Carducci e delle fonti da lui utilizzate per trattare la secolare questione del viaggio oceanico di Ulisse.

PAROLE CHIAVE: Carducci, Ulisse, *Inferno*, Dante, lezioni.

The paper reports the result of an initial critical and philological study on Giosue Carducci's notes for his lecture about Inf. XXVI (ACC, cart. XXVII, fasc. 19). After illustrating the material characteristics of the autograph manuscripts, the essay delves, by specimen, into the peculiarities of the exegetical approach adopted by Carducci to guide students in understanding the most interesting or controversial passages of Dante's text. The image of an erudite lesson emerges, prepared with great dedication and carefully studying the sources. The work ends with a description of Carducci's exegetical method and the sources he used to analyse the centuries-old issue of Ulysses' oceanic voyage.

KEYWORDS: Carducci, Ulysses, *Inferno*, Dante, lessons.

1. Sul cartone XXVII, fascicolo 19: carte e tempi

Il cartone XXVII dell'Archivio di Casa Carducci, al fascicolo 19, raccoglie 144 carte autografe contenenti appunti per alcune lezioni che trattano i canti XXVI-XXVII dell'*Inferno* dantesco. Nella maggior parte dei casi, si

✉ laura.colosi@studio.unibo.it, Università di Bologna, Italia; brosso@nd.edu, University of Notre Dame, USA; marco.seghizzi@studio.unibo.it, Università di Bologna, Italia

Copyright©2024 Laura Colosi, Beatrice Maria Rosso, Marco Seghizzi
This work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

tratta di fogli di riuso scritti di getto (il *ductus* corsivo lo conferma). Le prime due carte riportano un elenco degli eventi storici, relativi a Bologna e alla Romagna, dell'ultimo quarto del XIII secolo, le cc. 3*r*-42*v* sono dedicate alla esposizione di *Inf*. XXVI e le restanti al canto successivo.

Le carte sono datate al maggio 1896 (Carducci ottenne la cattedra di Eloquenza Italiana a Bologna nel 1860, e pertanto queste carte sono frutto di esperienza pluridecennale di insegnamento universitario), anche se sulla camicia autografa si trova l'indicazione «gennaio» cassata. È verosimile che si tratti di un *lapsus* o, come ha sostenuto Albano Sorbelli, che la cassatura sia di altra mano: sappiamo infatti che nel gennaio del 1896 Carducci tenne una lezione dantesca per i suoi allievi[1]. In ogni caso, queste carte furono utilizzate per l'intero anno accademico.

Gli appunti sul *Inf*. XXVI contengono una generale introduzione alla bolgia, alcune carte sulla figura di Eliseo dal *Libro dei Re*, il motivo per cui è Virgilio a parlare con Ulisse e Diomede e, infine, le parole di Ulisse con particolare attenzione per il viaggio oceanico. Per quanto riguarda la modalità in cui sono strutturate le carte, uno schema si ripete sostanzialmente identico: indicazione del canto, del verso e talvolta di una parola chiave, a costituire una sorta di intestazione della pagina, segue quindi una parte argomentativa, composta da appunti di Carducci e/o da citazioni di altri autori.

Un altro aspetto interessante è la numerazione, di mano carducciana, delle carte, sul *recto* a matita rossa o blu. Il cambio del colore, alcune cassature e le correzioni dei numeri fanno pensare a un secondo momento di riorganizzazione e revisione delle carte.

II. L'esegesi dantesca del 'Carducci professore': il caso di *Inf*. XXVI tra «Chiose» e Cart. XXVII, fasc. 19

Le carte appena descritte sono una testimonianza del lavoro svolto da Carducci nelle vesti di professore e un'occasione per approfondire il suo instancabile interesse esegetico per il poema dantesco[2].

È risaputo che nella propria carriera accademica Carducci abbia riservato un'attenzione particolare a Dante e alla sua opera[3], e che il canto di Ulisse sia stato forse il 'testo infernale' cui era più affezionato. Una conferma di questo interessa si trova anche nella fitta serie di note e chiose che corredano il testo e gli interfogli dell'edizione Bianchi[4], rilevante *pendant* per osservare, tramite il confronto del materiale conservato nel fascicolo 19 del cartone XXVII, l'attitudine di Carducci a considerare il

[1] G. CARDUCCI, *Chiose e annotazioni inedite all'Inferno di Dante,* edizione critica a cura di S. Martini, Modena, Mucchi, 2013, p. 38.

[2] L'ambito delle lezioni universitarie di argomento dantesco non è un terreno completamente privo di studi critici e filologici, ma può contare sulle ricerche di Stefania Martini, che hanno fornito i primi ragguagli sul tema e sono un termine di confronto imprescindibile per chiunque si rapporti alle carte dantesche di Carducci.

[3] M. VEGLIA, *Giosue Carducci dantista dantesco*, in *Dall'Alma Mater al mondo. Dante all'università di Bologna*, a cura di G. Ledda e A. Zironi, Bologna, Bononia University Press, 2022, pp. 45-62.

[4] CARDUCCI, *Chiose e annotazioni inedite*, cit., pp. 416-435.

testo di Dante secondo prospettive variabili, motivate dalla volontà di porre in risalto elementi su cui non si era soffermato in precedenza.
Da un confronto tra le carte e le annotazioni si possono rilevare vari casi di contatto, che permettono anche di osservare l'evoluzione dei suoi metodi e interessi in diacronia: nelle carte del 1896 ci sono luoghi in cui Carducci approfondisce punti del testo dantesco non chiosati in precedenza, casi in cui riprende *ad verbum* quanto aveva appuntato in precedenza, e casi in cui, infine, approfondisce o esamina da differente prospettiva luoghi già oggetto di interesse. Le lezioni di Carducci non si esaurivano quindi nello sfoggio di un repertorio consolidato e sempre uguale, ma erano un'occasione di continuo studio e approfondimento.

Un esempio di analisi di un luogo del testo non esaminato precedentemente si trova nella c. 7*r*, in cui l'autore fa un'osservazione di carattere linguistico circa la particolare occorrenza del verbo "affatica" nel v. 87 e tramite citazioni da testi classici e volgari documenta ora i possibili sottotesti della lezione dantesca, ora casi in cui l'immagine dantesca riaffiora in testi successivi[5]. Un caso in cui Carducci riporta quasi *ad verbum* le chiose precedenti è rintracciabile nella c. 20*r*, in cui il poeta riprende la citazione tratta dalla *Germania* di Tacito, vergata nell'interfoglio F178b, per analizzare i vv. 90-91[6]. Infine, casi in cui ritorna su versi già esaminati, approfondendoli o affrontandoli da una nuova prospettiva, si possono ritrovare, tra gli altri, nella c. 4*r*, nella quale l'autore si è soffermato sulla vicenda del profeta Eliseo allusa ai vv. 34-35, mentre nell'edizione Bianchi si era focalizzato esclusivamente sull'etimo e sulle attestazioni della lezione "si vengiò", le nuove note di commento testimoniano quindi un interesse più documentario e culturale, finalizzato a mettere in chiaro l'identità del personaggio biblico citato da Dante; l'approfondimento di una materia già accennata nell'edizione interfogliata è presente nella c. 6*rv*, dove Carducci tratta in modo più approfondito i vv. 74-75 («ch'ei sarebbero schivi,/perch' e' fuor greci, forse del tuo detto»), riprendendo un motivo solo accennato nell'interfoglio F176d, ossia il privilegio di Virgilio rispetto a Dante nel rivolgere parola ai due dannati[7].

Ai dati ricavati tramite un confronto diretto occorre aggiungere un altro fenomeno già sottolineato da Martini, ovvero l'abitudine di Carducci di richiamare note di commento vergate in precedenza tramite segni di rappicco, rappresentati da lettere alfabetiche[8]. Quest'ultimo indizio spinge a pensare che Carducci, stendendo i propri appunti in modo frettoloso o in momenti di impeto creativo, riportasse in forma abbreviata quanto aveva già scritto su altre carte di lavoro, convinto che al momento dell'esposizione orale avrebbe avuto sottomano l'edizione Bianchi oppure

[5] Sono citati versi tratti dal libro I del De *rerum natura* di Lucrezio, dal libro II dei *Carmina* di Orazio, e versi tratti dalla tragedia *Giovanni da Procida* del drammaturgo fiorentino Giovanni Battista Niccolini.
[6] CARDUCCI, *Chiose e annotazioni inedite*, cit., p. 429.
[7] Sull'interfoglio citato Carducci riporta, probabilmente con delle riserve polemiche, il commento di Tommaseo al verso 75: «come nemici della città da cui sorse l'impero che il ghibellino vagheggia (?) Tom» (CARDUCCI, *Chiose e annotazioni inedite*, cit., p. 425).
[8] Carducci sugli appunti del '96 è solito riportare un sintetico riferimento a una fonte, seguito da una lettera alfabetica, che si ritrova anche nella pagina dell'edizione Bianchi, su cui aveva redatto un testo più ampio e completo.

sarebbe stato in grado di ricordarsi esattamente, o in forma 'parafrasata', i riferimenti a cui aveva alluso.
Da questo breve sondaggio sui punti di contatto tra due blocchi di appunti preparati in momenti diversi è possibile avanzare due osservazioni: le corrispondenze lievi e marcate fanno pensare che l'edizione Bianchi sia stata tra i materiali spesso consultati da Carducci per preparare le lezioni dantesche[9]; le differenze, invece, consentono di comprendere come in tempi diversi Carducci abbia adottato altri materiali e in alcuni casi abbia approfondito questioni non emerse in un primo momento o esposte in modo incompleto negli apparati dell'edizione Bianchi[10].

La lettura delle carte redatte per le lezioni del maggio 1896 consente di scandagliare i retroscena del metodo di lavoro del professore e di ricreare idealmente la dimensione performativa della lezione: è possibile «cogliere l'eco della lezione che fu» e altri elementi interessanti, che facciano luce sull'approccio adottato dallo stesso Carducci per spiegare agli studenti uno dei suoi canti prediletti[11]. Emerge anche come le lezioni di Carducci non si esaurivano quindi nello sfoggio di un repertorio consolidato e sempre uguale, ma erano un'occasione di continuo studio e approfondimento.
L'analisi del canto inizia dalla similitudine dei vv. 25-31[12], assunti come punto di partenza per chiarire il contesto, l'identità dei dannati, l'entità della loro pena, e si presenta nella seguente forma:

c. 3*r*:

Inf. XXVI 25 Inf. XXVII 1-132
del Cerchio VIII (fraudolenti) bolgia VIII
(mali consiglieri –
pena, vanno avvolti e ascosi dalle
fiamme che li fasciano e le fiamme
hanno il movimento delle lingue
per emetter fuori le voci dei rei.
Pietro di D. Allegorice fingit tales
passionari in igne: non, sicut

c. 3*v*:

ex una favilla potest destrui
tota civitas incendio, ita uno
verbo et uno consilio –
Anonimo: Siccome per aguati imbolarono
altresì le cittadi e gli uomini, e
qui da queste fiamme furo
imbolati eglino.

[9] Ne è una conferma la c. 46, sul cui *recto* Carducci riporta l'elenco di alcuni commenti di cui si è servito: «Inf. XXVI / codesti commenti / Casini / Scartazzini / Bianchi / Fraticelli / Pietro di D. / Filalete / Poletto».
[10] Un esempio utile potrebbe essere la nota stringata che Bianchi riporta in riferimento alla figura di Eliseo (vv. 34-35), approfondita da Carducci tramite l'ausilio di altri supporti.
[11] CARDUCCI, *Chiose e annotazioni inedite*, cit., p. 54.
[12] Bisogna ricordare che questi versi nell'edizione interfogliata sono contrassegnati da un segno curvo a matita rossa, che divide l'introduzione dai versi interessati dalla similitudine (cfr. ivi, p. 416).

S. Jac. epist. 3
faccia d

Gli appunti della prima carta hanno l'aspetto di una vera e propria introduzione al canto e rispecchiano la volontà prettamente didattica ed esplicativa del docente che, introducendo un nuovo argomento, vuole fornire ai suoi studenti le giuste coordinate per comprendere al meglio il seguito della vicenda. Alle parole d'esordio del Carducci seguono tre brevi citazioni, che arricchiscono con tono più colto le parole dell'autore, esposte per necessità didattica con uno stile discorsivo, e rendono conto della tradizione esegetica che il testo dantesco ha alle spalle. In questa carta Carducci affronta i versi danteschi attraverso voci di autorevoli commentatori antichi: le parole di Pietro Alighieri derivano dalla seconda redazione del suo commento latino e precisamente dalla chiosa ai vv. 40-42[13]; con il nome generico di Anonimo Carducci si riferisce al commento dell'Ottimo fiorentino stampato da Torri in tre volumi tra il 1828 e il 1829[14]. Il *verso* della c. 3 si conclude con un riferimento abbreviato all'epistola di S. Jacopo seguito dalla dicitura «faccia d»[15], che rappresenta il segno di rappicco formulato dall'autore per rintracciare direttamente l'interfoglio dell'edizione Bianchi contraddistinto dalla lettera «d», su cui aveva trascritto il seguente passo per spiegare in chiave teologica la pena che affligge i dannati: «La lingua è anch'essa un fuoco… la quale contamina tutto il corpo, infiammando il corso della nostra generazione et essendo infiammata dalla geena»[16]. La c. 3 ci fornisce una delle tipologie del commento *cum notis variorum* proprio di Carducci: la giustapposizione delle voci dei commentatori effettuata con uno scopo esplicativo, che si distingue da quella di valenza più contrastiva, di cui si serve di frequente per far risaltare le divergenze e le inesattezze della tradizione esegetica.

Dopo l'attacco iniziale di valore introduttivo si sviluppa il seguito della lezione con un'alternanza di momenti di lettura appassionata e momenti di analisi e approfondimento. L'ipotesi sembra plausibile poiché dall'elenco dei versi riportati negli appunti non si ricostruisce un'analisi capillare del testo, ma mirata ad alcuni luoghi peculiari e meritevoli di un'indagine immersiva e puntale. A questo proposito si può notare come Carducci, dopo essersi soffermato brevemente sul v. 39 nella c. 5*r*, nella successiva abbia puntato l'attenzione direttamente sui vv. 74-75, discutendoli, come

[13] Come già individuato da Martini, l'edizione di cui disponeva Carducci era quella stampata da Piatti nel 1845 a cura di Vincenzo Nannucci. Cfr. CARDUCCI, *Chiose e annotazioni inedite*, cit., p. 13.

[14] Questi dati sono sopportati dal confronto diretto tra gli appunti di Carducci e i commenti menzionati, ma un riferimento ai rispettivi commenti si scorge anche nel secondo discorso del saggio *Della varia fortuna di Dante,* pubblicato in tre fascicoli dalla «Nuova Antologia» tra il 1866 e il 1867. Nella parte relativa a *Gli editori e i primi commentatori della Divina Commedia* l'autore parla dell'Ottimo fiorentino come uno dei migliori lavori di esegesi dantesca di epoca medievale, nelle cui chiose è possibile raccogliere una testimonianza indiretta di commenti ormai perduti, e affronta la questione dell'autenticità del commento latino di Pietro Alighieri. Cfr, G. CARDUCCI, *Scritti danteschi*, a cura di F. Speranza, Torino, Aragno, 2022, pp. 251-258.

[15] Sulla carta la presente lezione è scritta al di sopra della lezione genetica «carta», cassata dalla mano dell'autore.

[16] CARDUCCI, *Chiose e annotazioni inedite*, cit., p. 424.

sarà descritto in seguito, con l'ausilio di commenti antichi e moderni accostati con un intento contrastivo; ma il luogo del testo dove si cimenta maggiormente il rovello filologico del professore sono i vv. 90-91, inerenti alle parole di Ulisse che ricorda le sue peripezie dopo l'abbandono dell'isola di Circe. Il discorso di Ulisse, che si muove dai vv. 91-93 e occupa le terzine centrali del canto, è uno degli argomenti a cui Carducci dà maggiore spazio nella lezione (cc. 8*r*-19*v*) e viene affrontato attraverso continui rimandi alla tradizione letteraria, mitologica ed esegetica per ricostruire le varie interpretazioni che si sono diffuse nel corso dei secoli, e l'insieme di fonti e conoscenze che poteva possedere Dante per alludere al viaggio di Ulisse nel suo poema.

Dalle carte affiora l'immagine di un'esegesi erudita, di livello alto, che mostra il massimo interesse verso tutti gli aspetti del testo e cerca di mostrare in modo esaustivo l'insieme di conoscenze e di competenze che devono entrare in gioco nel lavoro di analisi del testo[17]. Nell'esegesi dantesca Carducci si dilunga su singole lezioni del testo, discutendone l'etimologia, ricostruendone la vicenda storico-linguistica, riportando casi in cui un termine appare con una particolare accezione o contesti letterari, sia classici sia moderni, favorevoli a documentare la fortuna di una parola. Nella c. 8*r* è possibile avere una dimostrazione diretta dell'esame storico-linguistico del testo:

> Inf. XXVI 6
> 91. Sottrasse me Mi nascose, mi ritenne,
> lusingando, seducendo –
> Sottrarre: tirare altrui al suo volere
> con inganno. Nella V. d. S^ta^ M. Maddalena, 75
> il reduit turbas detto di Cristo
> da' Farisei è vero così "andava sottraendo
> il popolo di Dio". Vita S. Fr. 178
> "Conobbe… che ciò facea per sottrarlo
> a minore o a più fredda pertinenza".

Nella carta trascritta Carducci documenta il particolare significato del verbo s*ottrarre* nelle parole di Ulisse ai vv. 90-92, attraverso espressioni sinonimiche ed esempi testuali volti a giustificare l'accezione del verbo nel verso dantesco. In questo modo il professore vuole guidare i propri studenti nell'interpretazione del testo sottolineando il significato peculiare che nel verso dantesco possiede un verbo di uso comune. Questa carta consente anche di cogliere il senso e la sostanza dell'esegesi dantesca di Carducci, poiché la nota storico-linguistica è relativa a uno dei quei versi su cui ritornerà ripetutamente nel corso della lezione, e ci invita a comprendere come l'analisi della parte centrale del canto sia stata

[17] Il corpo a corpo con gli autografi delle lezioni universitarie permette di vedere in azione il metodo di lavoro di Carducci professore e dare ulteriore ragione a studi e ricerche che si erano già soffermate su questo tema, come il lavoro di Marco Veglia che, attraverso le testimonianze di coloro che avevano conosciuto il professore e frequentato le sue lezioni, ci informa del modo in cui Carducci in aula si dedicava alla lettura, spiegazione e analisi dei testi letterari. Cfr. M. VEGLIA, *Carducci professore*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, a cura di E. Pasquini e V. Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 467-479.

condotta sotto diverse angolature e secondo un andamento progressivo, che prima ha investito il piano linguistico e superficiale del testo, poi l'aspetto del contenuto, approfondito attraverso uno scavo nella tradizione esegetica e l'apporto di fonti di varia natura.

Nelle carte sono inoltre ricorrenti parentesi che consentono di inquadrare nello specifico la vicenda personale di figure storiche, bibliche o mitologiche, come nella già menzionata c. 4, che contiene il riferimento alla figura del profeta Eliseo, tratto da un volgarizzamento trecentesco del *Libro IV dei re*, come si evince dall'indicazione bibliografica riportata dalla mano dell'autore nel margine superiore della carta, sotto la trascrizione del verso da commentare.

Non mancano affondi storiografici o mitologici, e ricognizioni della temperie intertestuale e intratestuale, come si nota nella seguente trascrizione rispettivamente delle cc. 5*r* e 8*v*:

XXVI 39 3
"Levava gli occhi miei bagnati in pianti
E vedea (che parean pioggia di manna)
Li angeli che tornavan suso in cielo;
Ed una nuvoletta avean davanti.

92-93
Litora adit nondum nustricis habentia nomen
Metam. XIV 157
Tu quoque litoribus nostris, Aeneia nutrix,
Aeternam moriens famam, Caieta, dedisti
Aen. VI 1-2

Nel primo caso (a c. 5*r*) Carducci coglie l'eco della canzone dantesca *Donna pietosa e di novella etade* nel v. 39[18], di cui non fornisce un preciso riferimento bibliografico data la stretta familiarità di Carducci con le rime di Dante; mentre per i vv. 92-93 (si veda c. 8*v*) riporta la citazione di due testi classici che si riverberano nel testo, fondamentali per far comprendere alla platea di studenti come Dante abbia attinto dalla cultura classica la credenza della mitica fondazione di Gaeta da parte di Enea.

Anche in queste carte si può cogliere l'acume filologico che contraddistinse l'esegesi carducciana del 'Dante interfogliato', ma qui lo sguardo attento alla correttezza della lezione del testo sembra cedere il passo a una sensibilità filologica a servizio della tradizione esegetica antica e moderna. Nella c. 6*rv* Carducci si sofferma sui vv. 74-75 (*ch'ei sarebbero schivi,/ perch' e' fuor greci, forse del tuo detto*) e affronta l'analisi delle parole di Virgilio cercando di definirne il senso più appropriato a fronte di una tradizione esegetica ora troppo ermetica ora troppo semplicistica.

Carducci si addentra nella questione menzionando le voci di commentatori antichi e moderni per esaminare un *locus* oscuro del testo e non sempre compreso in modo esatto dalla tradizione. In apertura espone le parole di un commento recente di Grion apparso sul «Propugnatore»[19],

[18] In questo caso la fonte potrebbe essere il commento di Scartazzini.

[19] Sul *recto* Carducci riporta il seguente passo: «Virg., perché quale / mantovano veniva / da Tebe cioè da sangue greco, dall' / itacense ha cortese risposta e particolareggiata /

nel quale l'autore sostiene che il vantaggio di Virgilio rispetto a Dante sia la provenienza da Mantova, città di discendenza greca, che non ha nulla in comune con la Firenze di Dante, «nata dal gentil seme romano cioè troiano» e nemica naturale dei greci. Nel margine inferiore del *recto* della c. 6 trascrive anche un breve commento latino, la cui provenienza è ancora da comprendere con chiarezza[20], attinto per enunciare un'altra ipotesi interpretativa: il merito di Virgilio sta nell'aver esaudito un desiderio comune alle anime dei dannati, ossia quello di aver parlato di loro nella sua opera consacrandoli a una fama perpetua.

Nel *verso* riporta poi un'interpretazione ricorrente nei commenti medievali e rinascimentali, che riconosceva il privilegio di Virgilio nella conoscenza della lingua greca, sconosciuta invece a Dante. Questa *communis opinio* dei commentatori viene confutata da Carducci con il riferimento all'esordio del canto seguente, da cui si comprende che Virgilio si era rivolto ai due eroi omerici usando il lombardo (vv. 20-21). Segue poi un'altra interpretazione, elaborata sulla falsa riga del commento di Tommaseo citato nell'interfogliata, che giustifica l'atteggiamento ostile dei dannati nel vedere in Dante un figlio dell'Impero che nacque dalla caduta di Troia, ma pure in questo caso Carducci constata la debolezza del ragionamento, poiché, come Dante, anche Virgilio è romano e cantore di quell'Impero che sorse dalle macerie di Troia.

In questo caso gli appunti di Carducci, in parte ancorati a un riferimento bibliografico, esplicitato in forma estesa o abbreviata, consentono di comprendere il percorso esegetico escogitato dal professore per entrare nel cuore della questione. È inoltre utile notare che questa carta si conclude con uno dei pochi esempi in cui l'autore 'alza la voce' e attraverso un progressivo accostamento delle fonti invita a valorizzare, con la formula «Meglio di tutti il Lana»[21], il commentatore che secondo lui ha saputo proporre l'analisi più accurata di quei versi[22].

narrazione, che non avrebbe avuto / Dante fior., discendente dal gentil seme / romano cioè troiano, seme nemico dei / Greci che distrussero Troia. / G. Grion Propugn. Anno III 1870/Pag. 67».

[20] Il testo menzionato è il seguente: «Isti erant obligati Virgilio, quia, ipse scripserat de ipsis et dederat ad perpetuam famam».

[21] Nella carta 4*v* l'affermazione di Carducci è seguita dalla trascrizione delle parole del commentatore medievale: «Elli furono persone / di grande stato nel mondo: forse che dispegerebbono / te, però che mai ebbero ragione alcuna di / esserti domestici; ma io che scrissi nel mio volume di / loro merita per quella sua amistade».

[22] È possibile pensare che in questa carta Carducci si sia ispirato all'impostazione del commento di Scartazzini. Infatti, anche quest'ultimo nell'esaminare vv. 74-75 sottolinea il merito del Lana e usa un taglio esegetico che Carducci sembra seguire alla lettera: «Il *Tom.*: "E come Greci superbi, e come nemici della città da cui sorse l'impero che il Ghibellino vagheggia." Ma in tal caso non avrebber avuto alcun motivo di dare ascolto a Virgilio più che a Dante. Altri: sdegnerebbero il tuo linguaggio; e ricordano che Virgilio sapea di Greco, Dante no. Così l'*An. Fior.*, *Ott.*, *Benv. Ramb.*, *Vell.*, *Dan.*, ecc. Ma dai v. 3 e 20, 21, del seguente canto risulta che anche Virgilio non favellò coi due spiriti nella loro lingua. E già *Vinc. Buonanni* osserva: "Quelli spositori che vogliono che Dante intenda che Virgilio parlasse loro in greco s'ingannano, perchè vedrete nel seguente canto ch'egli dice di aver parlato loro nella sua lingua natía." Bene il *Lan.*: "Elli furono persone di grande stato nel mondo; forse che dispreggerebbono te, però che mai non ebbono ragione alcuna d'esserti domestici; ma io che scrissi nel mio volume di loro meritai per quello sua amistade"».

La competenza filologica di Carducci si intravede nell'approfondito lavoro esegetico: la consapevolezza della storia dell'esegesi del testo induce un'attività di ricerca e di confronto tra le fonti con lo scopo di individuare i punti problematici della tradizione e veicolare una corretta comprensione del contenuto del testo, foriera di un'esegesi coerente, attendibile e documentata.

La questione relativa all'assenza di chiose correttorie o variantistiche verso il testo dantesco può essere giustificata pensando che Carducci abbia esaurito tutte le sue riserve verso la tradizione del testo della Commedia nell'edizione Bianchi oppure che per le lezioni del '96 abbia utilizzato come testo base un'edizione più autorevole, dove non erano necessarie correzioni o riflessioni sulle varianti della tradizione. Bisogna altresì puntualizzare che probabilmente in questa circostanza il discorso di Carducci non puntasse tanto alla tradizione del testo quanto alla tradizione esegetica, come dimostra la numerosa rosa di commenti e studi menzionati per esaminare dettagliatamente i passi più interessanti del canto.

III. Carducci e la tradizione del viaggio di Ulisse

Fulcro del XXVI canto che Carducci analizza nelle carte prese in esame è senz'altro il viaggio oceanico di Ulisse, narrato da Dante in una chiave profondamente legata alla tradizione latina del mito. Come ben sappiamo, ma non è superfluo ricordare, secondo la narrazione di Dante l'eroe omerico, dopo la lunga permanenza presso il promontorio laziale in cui viveva la maga Circe, non tornò ad Itaca dalla moglie, dal padre e dal figlio. Il suo desiderio di conoscenza vinse quello di ricoingiungersi ai cari e Ulisse riprese la navigazione con un piccolo gruppo di compagni. Oltrepassate le colonne d'Ercole ebbe inizio il folle volo in acque mai solcate, per cinque mesi navigarono in mare aperto finché all'orizzonte non apparve una montagna, speranza di salvezza presto delusa, dalla quale si alzò un turbine che sollevò l'imbarcazione, la fece ruotare su sé stessa e infine inabissare. A raccontare tutto ciò è lo stesso Ulisse interpellato da Virgilio.

Carducci parte dalle parole del personaggio omerico, dal discorso diretto, soffermandosi sui vv. 90-102. L'analisi non è di certo lineare, il Carducci non procede seguendo l'ordine dei versi e in alcuni casi torna più volte sugli stessi, alternando fonti a lui più vicine a fonti antiche della tradizione latina. Così facendo Carducci riesce a far dialogare mondo antico e contemporaneo, oppositori e sostenitori del viaggio oceanico. Come già detto sopra, la volontà è quella prettamente didattica ed esplicativa del docente che, introducendo un nuovo argomento, vuole fornire ai suoi studenti le giuste coordinate metodologiche ed esegetiche per entrare nel cuore della ricerca.

Nella c. 10*r*, da cui parte l'analisi del viaggio oceanico di Ulisse, Carducci appunta a inizio rigo i vv. 91-93 senza riportarne la trascrizione, ma con l'indicazione di una possibile fonte adottata dal poeta. Secondo Carducci Dante per questo episodio riprende gli spunti narrativi dal libro XIV delle Metamorfosi di Ovidio, in cui è Macareo, uno dei compagni

dell'eroe rimasto sulla costa campana, a narrare ad Enea la permanenza di Ulisse e i suoi compagni presso l'isola di Circe, e la seguente partenza. Interpretazione con cui concordano diversi commentatori a noi più vicini come per esempio Chiavacci Leonardi, la quale sostiene che Dante, dato che non conobbe l'*Odissea*[23], debba aver tratto ispirazione da questo episodio delle Metamorfosi di Ovidio, e M. Picone secondo il quale questo passo dell'"*Odissea* di Ovidio" è «il germe dal quale si origina l'intero episodio della Commedia»[24].

Nella c. 11*r* Carducci ritorna sui vv. 90-91 per approfondire il dibattito sorto sul possibile ritorno a Itaca di Ulisse prima della ripartenza in mare aperto. Tra le voci degli esegeti che si sono distinti come detrattori di questa ipotesi cita Filalete, il quale sosteneva che, secondo Dante, Ulisse, abbandonata la terra di Circe, non fosse più tornato a Itaca proseguendo per l'Oceano. Carducci fa capire agli studenti di essere in sintonia con il pensiero di Filalete e contrario all'opinione dei contemporanei Scartazzini e Tommaseo, i quali sostenevano invece che Ulisse fosse tornato a Itaca e avesse deciso di abbandonarla nuovamente. A quest'ultima tradizione rimanda anche l'appunto presente alla fine della c. 11*v* «Vedi Tennyson»[25] .

Confutata l'ipotesi di un ritorno a Itaca, l'analisi di Carducci si dilunga sulla tradizione del viaggio oceanico di Ulisse.
Nella c. 12*rv* insiste ancora sui vv. 90-91 riportando la traduzione dell'*Odissea* di Pindemonte per rendere conto della tradizione omerica: è stata Circe a consigliare di andare all'estremo occidente al di là dell'oceano per consultare l'ombra di Tiresia e degli eroi dell'Ade.

Il Carducci accosta a questa la tradizione posteriore ciclica, la quale è diversa (e non riguarda il discorso di Dante) e probabilmente lo fa per mostrare un esempio di come sia stato tramandato nel tempo il mito di Ulisse: Telegono, figlio di Ulisse e di Circe, viene mandato dalla madre a ricercare il padre. Giunto a Itaca comincia a predare e, assalito da Ulisse e da Telemaco, uccide il padre e fa dell'altro, «molte cose che non riguardano il racconto di Dante»[26]. Nella c. 13*r* Carducci si sofferma sulla tradizione omerica del viaggio di Ulisse e sulla strada intrapresa per dirigersi verso il regno dei morti. Con tale intento riporta la traduzione di Pindemonte dell'XI libro dell'*Odissea* in cui viene menzionata la terra dei Cimmeri[27], baia situata all'estremo limite occidentale del mondo conosciuto che, grazie alle indicazioni di Circe, Ulisse e la sua ciurma raggiungono attraversando il Mar Mediterraneo. Approdato dunque sulla terra dei Cimmeri, Ulisse seguirà le indicazioni di Circe e discenderà nell'Ade. A questo proposito Carducci si serve della traduzione omerica di Pindemonte per aprire una parentesi di approfondimento, dalla c. 14*r* alla

[23] D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2016, 3 voll., vol. I (*Inferno*), p.782.
[24] M. PICONE, *Dante, Ovidio e il mito di Ulisse*, «Lettere Italiane», XLIII (1991), p. 514.
[25] Così scrive Carducci nella c. 9*v*. Probabile riferimento alla poesia *Ulysses* che Alfred Tennyson scrive nel 1833 e pubblica nel 1842 nel suo secondo volume di versi, l'edizione che probabilmente Carducci consultò. Il poeta riprende allo stesso tempo sia l'antico eroe di Omero che l'Ulisse dantesco. Infatti l'Ulisse di Omero apprende da una profezia di un ultimo viaggio che effettuerà dopo aver ucciso i corteggiatori della moglie Penelope.
[26] Così scrive Carducci nella c. 12*v*.
[27] Lì, dopo aver celebrato un sacrificio in loro onore, Odisseo invocò le ombre dei morti, allo scopo di interrogare lo spettro dell'antico indovino Tiresia sul suo futuro.

c. 17*r*, sulla collocazione dell'accesso al regno dei morti analizzando le fonti antiche che hanno approfondito l'argomento. Servio nel commento all'*Eneide*, mentre sta discorrendo riguardo la regione dei morti, sostenendo che anche Omero la ponga nelle parti dell'Italia, fa un riferimento al viaggio oceanico di Ulisse: «quamquam fingatur in extrema Oceani parte Ulixes fuisse»[28], sottolineando quindi come in realtà Omero stesso nell'*Odissea* avesse posto l'Ade ai confini dell'oceano. Carducci affianca questa posizione a quella di Domizio[29] che, rifacendosi al pensiero di Stazio, riteneva che la credenza di un viaggio di Ulisse nell'Oceano Occidentale fosse nata dal fatto che Omero avesse chiamato il mar Tirreno con il nome di Oceano, denominazione dell'età epica poi circostanziata. Carducci dà quindi inizio ad un *excursus* tra le fonti per documentare l'opinione che commentatori antichi avevano del viaggio oceanico di Ulisse. L'intento potrebbe essere quello di documentare gli allievi circa il dibattito che si è sviluppato intorno al tema e le versioni alternative che hanno arricchito la tradizione del viaggio di Ulisse. Tra le fila dei sostenitori Carducci pone anche il poeta latino Claudiano, il quale ne *In Rufinum. I, 120* colloca l'accesso all'Ade sulle coste atlantiche della Gallia. Una posizione che invece si discosta dalle altre è quella di Seneca, che commenta l'impossibilità concreta del viaggio di Ulisse: «Non vacat audire, utrum inter Italiam et Siciliam iactatus sit an extra notum nobis orbem, neque enim potuit in tam angusto error esse tam longus»[30] ma nel farlo diventa testimone dell'esistenza di un dibattito acceso all'interno del mondo latino sulla geografia del viaggio di Ulisse. Carducci sulla c.13*v* ricorda inoltre che, in tempi ancora più tardi, il teologo arabo Giovanni Damasceno e Iacopo Mazzoni, filosofo del Cinquecento, sostenevano che i viaggi di personaggi favolosi in una terra posta negli ultimi confini dell'oceano avessero suggerito a Dante l'idea di collocare il Purgatorio nell'emisfero australe in mezzo all'Oceano. È probabile che Carducci riporti quanto detto da queste due fonti poiché ritiene che tra i «personaggi favolosi»[31] in questione di certo vi sia Ulisse, il cui viaggio oceanico ha ispirato Dante non solo per la storia dell'eroe narrata nel XXVI canto ma addirittura per la posizione geografica del Purgatorio[32].

[28] Così Carducci scrive nella c. 14*r*. La cui traduzione in italiano è: «sebbene si immagina che Ulisse fosse stato nell'estrema parte dell'oceano».
[29] Domizio Calderini (Torri del Benaco, 1446 – Roma, 1478) è stato un umanista italiano che ha commentato le *Silvae* di Stazio nel 1469.
[30] Così Carducci scrive nella c. 17*r*. Da L. SENECA, *Epistuale Morales ad Lucilium*, Liber XI, LXXXVIII. La cui traduzione in italiano è: «non c'è tempo di ascoltare se fu sbattuto fra l'Italia e la Sicilia, oppure oltre i confini del mondo a noi conosciuto, visto che non avrebbe potuto vagare così a lungo in uno spazio tanto ristretto».
[31] Così Carducci scrive nella c. 15*v*.
[32] La montagna che appare ad Ulisse prima di morire, come questi racconta nel XXVI canto a Virgilio, è identificabile secondo A. M. Chiavacci Leonardi con quella del *Purgatorio*. ALIGHIERI, *La Divina Commedia,* cit., vol. I, p. 791.

IV. Alcune osservazioni sulla tradizione latina del viaggio di Ulisse

«La tradizione latina classica aggiunge dei tratti originali alla leggenda di Ulisse: la dilatazione atlantica dei suoi viaggi e la sete di conoscenza»[33].

Carlo Sensi ha sottolineato che quella che Carducci realizza dalla c. 18*r* alla c. 20*v* è un'operazione che mostra come questa dilatazione avvenga. In primo luogo, il Carducci attraverso il vaglio consueto delle fonti affronta la dilatazione del viaggio sul litorale atlantico dell'Iberia. La prima fonte riportata è il Poggiali, il quale, nel suo *Commento alla Divina Commedia* del 1807 («il Poggiali poi ripreso dal Costa, Bianchi, Scartazzini e Casini»[34]), cita Plinio per un viaggio di Ulisse nell'Oceano. Plinio nella *Naturalis Historia* parla di Olisipo (l'attuale Lisbona), ma sarà Solino, nella sua *Raccolta di cose memorabili* ad attribuire ad Ulisse la fondazione di Lisbona[35], perciò ben al di là delle Colonne d'Ercole. Strabone afferma che Omero avrebbe localizzato nell'Atlantico buona parte delle avventure di Ulisse e a sostegno della sua tesi cita Asclepiade di Mirlea, un grammatico greco del II sec. a. C., che nel suo commento all'*Odissea* racconta di offerte votive di Ulisse, di suoi anathémata, conservati in un tempio di Athena eretto in un'ignota città di Odysseía da localizzare sulla costa mediterranea dell'Iberia. Parla di Olisipo anche Fazio degli Uberti nel *Dittamondo*[36], *IV, 27*, il cui disegno secondo questi edificò Ulisse per dimostrare di essere arrivato «al fin di questo regno». Probabilmente Carducci menziona la voce di Fazio degli Uberti come testimonianza della fortuna che ha avuto nel corso del tempo un'ipotesi già in voga ai tempi di Strabone.

Infine, sulla c. 20*rv*, cita un passo del III libro della *Germania* di Tacito per documentare come nel mondo latino la dilatazione del viaggio di Ulisse si sia spinta sino all'oceano settentrionale:

> Ulixem
> quidam opinantur longo illo et
> fabuloso errore in hunc Oceanum
> delatum adisse Germaniae terras,

[33] C. SENSI, *Isole e viaggi: l'Ulisse di Dante*, a cura di S. Re Fiorentin, Leia, Berna 2012, p. 59.
[34] Così appunta Carducci nella c. *18r*.
[35] Carducci nella c. 19*v* riporta «G. G. Solino Ibi (In Lusitania) oppidum Olisipo ab Ulixe conditum».
[36] L'opera per cui Fazio gode di una modesta fama è il *Dittamondo*, un lungo poema didascalico in cui racconta di un viaggio da lui intrapreso per percorrere tutto il mondo allora conosciuto dopo un incontro con figura allegorica della Virtù, in compagnia del geografo romano Gaio Giulio Solino, che gli offre la possibilità di descrivere i panorami e le particolarità delle città visitate. Fazio percorre, guidato da Solino, l'Italia, la Grecia, la Germania, la Francia, la Spagna, l'Europa settentrionale, l'Africa allora nota, una piccola parte dell'Asia; il viaggio gli dà occasione di raccontare o ricordare una gran quantità di leggende di ogni genere; oltre a Solino, Plinio il Vecchio, Isidoro di Siviglia, Pomponio Mela sono le sue principali fonti. Evidente l'imitazione della Commedia dantesca. La narrazione, sviluppata in sei libri in terzine dantesche e in terza rima, ciascuno dei quali diviso in numerosi capitoli di un centinaio di endecasillabi, risulta monotona e scarsamente ispirata, salvo in qualche punto ove l'autore abbandona l'enciclopedismo e trova un'espressione felice dettatagli per lo più da patriottismo o commozione. Fazio vi lavorò dal 1346 alla morte, senza completarlo.

> Asciburgiumque, quod in ripā Rheni
> situm hodiequeincolitur, ab illo
> constitutum nominatumque; aram
> aramquin etiam Ulixi consecratam,
> adiecto Laërtae patrisnomine,
> eodem loco olim repertam, monu[37]
>
> mentaque et tumulos quosdam Graecis
> litteris inscriptos in confinio Germaniae
> Raetiaeque adhuc exstare.

Alla fine della c. 20*v* Carducci con la testimonianza di Solino racconta anche di come Ulisse toccò le sponde della Britannia. Solino nel libro XXII dei *Collectanea Rerum Memorabilium*[38] afferma che Ulisse sia giunto anche in Britannia, e che in Calidonia (ai confini dell'attuale Scozia) sia stato trovato un altare con un'iscrizione greca, testimonianza che Ulisse fosse arrivato sin lì. Quello che fa Carducci dalla c. 18*r* alla c. 20*v* è mostrarci tre sponde che il viaggio di Ulisse tocca, quella dell'Iberia, della Britannia e della Germania, ricorrenti nella tradizione latina, con l'intento di mostrare come il mito nel corso del tempo sia stato rimaneggiato e le varie voci a cui Dante ai suoi tempi poteva attingere per narrare il viaggio scellerato di Ulisse.

[37] La cui traduzione tratta è la seguente: «[Del resto alcuni pensando che] anche Ulisse, trasporato in questo Oceano in quel lungo e leggendario errare abbia raggiunto le terre della Germania, e che Asciburgio, la quale, situata nella riva del Reno anche oggi è abitata, da lui sia stata fondata e (così) chiamata; che anzi nello stesso luogo un tempo fu trovata un'ara consacrata a Ulisse, aggiunto il nome del padre Laerte, e che al confine della Germania e della Rezia esistono ancora monumenti e alcuni tumuli iscritti con caratteri greci».

[38] Carducci indica invece il libro 25 e riporta la citazione in modo differente.

Quaderni carducciani n. 1 (2024)
ISSN: 3035-1936
DOI: https://doi.org/10.6092/issn.3035-1936/20327

ALICE CONSIGLI, CHIARA COTIGNOLI, CAMILLA RAPONI

Sulle *Odi* di Parini: Carducci e gli appunti per le lezioni

ABSTRACT

Con il presente lavoro si intende dare una presentazione generale dei fascicoli carducciani relativi alle lezioni tenute dal poeta negli anni 1874-75, riutilizzate poi nel 1880-81, 1881-82 e 1901-02, su cui viene posta particolare attenzione. Per prima cosa si è deciso di trattare il censimento e la catalogazione delle carte, seguito da un'analisi della figura di Carducci professore nel rapporto con i suoi studenti, per arrivare a osservare infine come questo materiale sia confluito nelle pubblicazioni a stampa.

PAROLE CHIAVE: Carducci, professore, lezioni, Parini, appunti.

This work aims to give a general presentation of the papers written by Carducci relating to the lessons given by the poet in 1874-75, then reused in 1880-81, 1881-82 and 1901-02, on which particular attention is paid. First of all, it will be provided a report of the papers, followed by an analysis of the figure of Carducci as a professor and his relationship with students, to finally observe how this material has been incorporated into his essays.

KEYWORDS: Carducci, professor, lessons, Parini, notes.

Giosue Carducci insegnò all'Università di Bologna a partire dal 26 settembre 1860, anno in cui venne incaricato da Terenzio Mamiani di tenere la cattedra di Eloquenza italiana – in seguito chiamata di Letteratura italiana – che mantenne fino al 1904, quando decise di abbandonare definitivamente l'insegnamento.

Molti e diversificati furono gli argomenti da lui affrontati durante le lezioni universitarie di quegli anni: in particolare, tenne numerosi corsi pariniani tra il 1874 e il 1902: «Argomento del primo corso (1874-75) dedicato da Carducci al Parini fu il commento delle *Odi*, ordinate cronologicamente. Gli appunti di queste lezioni, integrati con altri redatti successivamente furono riutilizzati negli anni 1880-81, 1881-82 e infine 1901-02»[1]. Anche in una lettera al Chiarini dell'aprile 1902, il professore

[1] C. SGUBBI, *L'insegnamento di Giosuè Carducci nell'Università di Bologna*, Università degli Studi di Torino, Tesi di Dottorato di ricerca in Italianistica, VII ciclo, coordinatore prof. Arnaldo Di Benedetto, febbraio 1996, pp. 118-119. Per orientarsi tra il cospicuo

✉ alice.consigli2@studio.unibo.it, chiara.cotignoli3@studio.unibo.it, camilla.raponi2@unibo.it, Università di Bologna, Italia

Copyright©2024 Alice Consigli, Chiara Cotignoli, Camilla Raponi
This work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

afferma infatti di aver commentato le *Odi* di Parini nel 1890-91, e di aver ripreso e terminato l'argomento proprio nell'anno 1901-02[2].

Pertanto, all'interno dell'ampio materiale sull'argomento, si è stabilito di concentrarsi sulle lezioni tenute da Carducci nell'anno 1901 attorno alle *Odi* di Parini. In particolare, «nell'archivio [di Carducci] si conservano gli appunti manoscritti, solo in parte autografi, di due lezioni tenute nel gennaio»[3]: in questa sede verranno analizzati quelli che fanno riferimento alla prima lezione e che sono conservati manoscritti nel Cart. XLVIII.5.II[4]. In questa prima lezione il professore «suddivise lo svolgimento della poesia lirica italiana in tre periodi: petrarchesco, chiabreresco, pariniano e, dopo aver riassunto la biografia e la bibliografia del Parini, ne distinse la produzione delle odi dal 1756 al 1777 e dal 1783 al 1795»[5]. Questo fascicolo è autografo, come è indicato anche da un'annotazione di mano di Sorbelli presente sulla camicia, che riporta il titolo '18 fogli autografi' e la data '16 gennaio 1901'. Questa scrizione è a penna nera ed è nella stessa grafia che riporta in alto a destra della stessa carta la collocazione del fascicolo, ovvero 'Cart. XLVIII.5.(II)'. In alto a sinistra, invece, si trova la scrizione '05_002_01CR', a matita e di mano diversa, che riguarda la numerazione progressiva delle cc. contenute nel fascicolo. Questa scrizione è riportata sempre in alto a sinistra del *recto* di ciascuna carta (ad eccezione della c. 7, dove è riportata in basso a sinistra). È presente anche un'ulteriore numerazione, sempre progressiva ma diversa, a matita blu, riportata per la maggior parte delle cc. in basso a destra del *recto*[6]. Le cc. che compongono il fascicolo sono 19, tutte con scrittura *recto*/*verso*, ad eccezione della c. 1*v* che è bianca. La grandezza è la medesima per tutte – 16cm x 22cm – e ogni carta presenta 12/13 righe di scrittura. Le cc. 2*r*-19*v* sono scritte a matita e il *ductus* è corsivo: la mano è di Carducci. Per quanto riguarda il contenuto, il testo è diviso in quattro parti, distinte con numeri romani progressivi. Alcune porzioni del discorso sono cassate con un tratto che attraversa verticalmente la carta, eseguito o con la stessa matita con cui è scritto il testo, o con una a volte rossa, a volte blu (la medesima che riporta anche la numerazione citata in precedenza, per questo è da ritenersi che quest'ultima sia di mano di Carducci). Tutte le cc. presentano o sul lato destro o sul lato sinistro un margine per le correzioni e in alcune di esse sono presenti delle piccole note accanto al testo principale. È rimasta traccia anche di correzioni sia *inter scribendum* sia tardive. Vi sono delle varianti interlineari e alcune parole, soprattutto titoli di componimenti, sono sottolineate.

Altro materiale di nostro interesse, perché ugualmente relativo all'anno 1901, si trova nel Cart. XLVIII.6.I e conserva le «dispense litografate degli

materiale raccolto su quest'ultimo tema e decidere quale filone portare avanti nel lavoro, è stato necessario consultare l'accurata tesi di dottorato redatta nel febbraio 1996 dalla dottoressa Carlotta Sgubbi, conservata presso Casa Carducci, nella quale viene fornita un'ampia descrizione di tutto il materiale raccolto e conservato in merito al suo oggetto di ricerca.

[2] G. CARDUCCI, *Lettere,* Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1938-1968, 22 voll., [d'ora in avanti *LEN*], vol. XXI, pp. 69-71 (lett. 5994, da Bologna, 25 aprile 1902).

[3] SGUBBI, *L'insegnamento di Giosuè Carducci nell'Università di Bologna*, cit., p. 119.

[4] Per il censimento delle cc. sono stati consultati i due fascicoli di nostro interesse che si trovano nel Cart. XLVIII conservato all'interno dell'Archivio di Giosue Carducci nella Biblioteca di Casa Carducci a Bologna.

[5] SGUBBI, *L'insegnamento di Giosuè Carducci nell'Università di Bologna*, cit., p. 120.

[6] Data la duplice numerazione delle carte, si è preferito seguire la prima indicata nel testo.

appunti presi quell'anno dagli allievi Gildo Passini, C. Cattini e Gino Lega»[7]. Questo fascicolo contiene gli appunti degli alunni di Carducci sulle lezioni da lui tenute ed è materiale idiografo. Si compone di 30 pagine, che per la maggior parte corrispondono più o meno alle due lezioni tenute da Carducci nel 1901. In particolare, le pagine 1-9 riprendono la prima lezione, argomento principale della presente ricerca.

Le pagine 9-27, invece, corrispondono alla seconda lezione, il cui argomento è «in generale l'ode in Italia nel Settecento, e più specificatamente delle rime composte dal Parini negli anni 1752-77»[8]. Le rimanenti pagine 28-30, poi, riguardano la versificazione pariniana e, ancora, l'ode in Italia. Procedendo con lo studio del fascicolo, sulla camicia è presente un'annotazione, sempre di mano di Sorbelli, che riporta il titolo 'Dispense litografate contenenti le lezioni dell'anno 1901'. Questa scrizione è a penna nera e nella stessa grafia che riporta – nell'angolo in alto a destra della stessa c. – la collocazione del fascicolo, ossia 'Cart. XLVIII.6.(I)'. Le dispense vere e proprie presentano sulla prima pagina in alto il nome 'Giosuè Carducci'; sotto, il titolo 'Delle odi di Giuseppe Parini', seguito da un sottotitolo tra parentesi tonde '(Resoconto stenografico per cura di G. Passini - C. Cattini - G. Lega)'; in basso sono riportati luogo e data di realizzazione, ossia 'Università di Bologna. 1901'. Le pagine che compongono il fascicolo sono numerate in maniera progressiva a partire dalla terza; la numerazione è in alto al centro, inserita tra due lineette basse. Le cc. presentano tutte la medesima grandezza – 19,3cm x 28cm – e ognuna ha 36 righe di scrittura. Il testo è vergato con inchiostro nero, lo stesso della numerazione in alto. Il *ductus* è corsivo: la mano che riporta il testo principale è la medesima, attribuibile probabilmente a uno degli studenti di Carducci. Le pagine dalla 3 alla 20 presentano a qualche centimetro dal bordo destro o sinistro un margine, tracciato in verticale con un segno di matita blu o rossa; anche nelle rimanenti pagine c'è sempre un margine libero, seppur non evidenziato. Al loro interno trovano spazio alcune annotazioni, in parte a matita, in parte a penna nera, con altro inchiostro rispetto al testo principale e di mano diversa: dal confronto della grafia però, non si può accertare che siano di mano di Carducci. Le note a margine riportano principalmente i titoli di componimenti, date o sintetici riferimenti, sottotitoli che hanno lo scopo di riassumere ciò che è contenuto nella parte corrispondente del testo principale rispetto a dove è localizzata la nota. Sono presenti, inoltre, sporadiche correzioni a matita, che consistono in aggiunte di segni interpuntivi o parole e cassature con un tratto spesso. Come ha evidenziato anche Sgubbi, queste ultime sono attribuibili a Carducci e rendono il fascicolo un materiale idiografo. Altre correzioni sono sovrascritte e a penna; ci sono inoltre alcune parti del testo, come alle pagine 17 e 18, dove la scritta a penna sembra ricalcare una scritta sottostante.

Se già l'enorme quantità di manoscritti autografi carducciani contenenti poesie, discorsi letterari, prose di memorie e documenti personali testimoniano lo sviluppo del lavoro compositivo del poeta e forniscono un profilo di quella che era la sua persona, non meno può dirsi dei fascicoli

[7] SGUBBI, *L'insegnamento di Giosuè Carducci nell'Università di Bologna*, cit., pp. 121-122.
[8] Ivi, p. 122.

riguardanti le lezioni universitarie tenute a Bologna. L'esempio delle carte autografe contenenti la lezione datata 16 gennaio 1901, attraverso il confronto con il fascicolo in cui sono conservate le dispense litografate degli appunti presi durante il corso di quell'anno accademico dagli allievi Passini, Cattini e Lega, fornisce un interessante resoconto dei tratti di Carducci in una veste diversa da quella altisonante di poeta vate alla quale spesso viene semplicisticamente ricondotto.

Come illustrato, i 18 fogli autografi corrispondono nei contenuti alle prime nove delle trenta pagine di cui si compone il fascicolo di dispense; a confermare l'avvallo della fonte da parte del professore si aggiunge la presenza di sporadiche correzioni apposte sul testo da Carducci stesso, che dovette quindi averlo letto e implicitamente approvato. Egli, infatti, ricontrolla con precisione il materiale raccolto dai propri studenti, presumibilmente per tener traccia del proprio corso e nel contempo ricevere un riscontro di quanto i giovani allievi avessero recepito del suo insegnamento. Senza dubbio Carducci dovette apprezzare l'iniziativa degli studenti di raccogliere e litografare il contenuto delle lezioni del corso da lui tenuto; a dimostrarlo, sia il fatto che «in una lettera degli anni '70 sembrava invidiare il Villemain, che faceva regolarmente stenografare le sue lezioni»[9], sia la considerazione stessa che il poeta ebbe delle dispense – testimoniata dai segni di revisione apposti sul testo – che deve aver affiancato ai suoi autografi nella preparazione dei saggi a stampa.

Dal confronto tra i due testimoni però, appare subito chiara un'incongruenza: a partire dal foglio autografo numerato dal poeta con matita blu come '16' infatti, seguono quattro facciate cassate alternativamente prima con la stessa matita blu utilizzata per la numerazione delle carte, poi con matita rossa, infine di nuovo con matita blu; questa serie di cassature provoca una ripetizione nella numerazione dei fogli, poiché, essendo la carta numero 17 completamente cassata sia nel *recto* che nel *verso*, lo stesso numero compare nuovamente sul *recto* della carta successiva, che, capovolta, riporta anche il numero 18 sul *verso*. Queste ultime carte contengono una seconda parziale redazione di cenni sulla vita di Giuseppe Parini, già precedentemente illustrati dal poeta nelle prime pagine del fascicolo. Sin dalla prima stesura Carducci doveva aver avuto qualche dubbio nell'illustrare le tappe della biografia del suo autore: nella carta che risulta contrassegnata con il numero '2' – su quello che è indicato come *verso* del foglio per un errore di catalogazione, il che si evince dal contenuto del testo – il primo tentativo di introduzione dell'argomento è infatti cassato a sua volta, qui con la stessa matita utilizzata anche per la stesura del corpo del testo. Probabilmente il poeta non doveva avere in mente sin da subito la struttura con la quale poter più efficacemente spiegare ai suoi alunni la scansione di una vita e di una produzione così ricca come quella pariniana. Tentò quindi una prima panoramica stringata, immediatamente cassata; stese poi un vero e proprio elenco cronologico più dettagliato associando a ogni anno i fatti biografici più rilevanti e/o la composizione di un testo o la pubblicazione di una raccolta, che sarà poi lo schema effettivamente adottato a lezione; tuttavia ancora nel momento della stesura Carducci dovette avere ulteriori ripensamenti, che lo spinsero, in coda al testo, a valutare un'ulteriore suddivisione della materia, ripartita

[9] Ivi, p. 121.

in questo caso in due blocchi distinti, uno riguardante la vita, l'altro la produzione poetica, che non lo convinse però fino in fondo e finì per essere completamente scartata.
Emerge qui chiaramente l'impegno di Carducci professore nell'adattare il suo discorso al pubblico di studenti che si troverà di fronte: nell'ottica di un insegnamento universitario, Carducci dovette considerare da un lato sufficiente fornire un quadro schematico della vita di Parini, dall'altro fondamentale specificare le tappe da lui considerate imprescindibili, come dimostra ad esempio l'esigenza di aggiungere, nel passaggio dalla prima stesura alla seconda, l'anno in cui il poeta si trasferisce a Milano (1738), la data in cui viene avviato prete (14 giugno 1754), l'anno in cui entra in casa del duca Serbelloni come precettore del figliuolo (1754) e quello in cui ne esce (1762). La necessità di tracciare linee guida che indirizzino gli studenti, l'interesse che Carducci ha nel riuscire a chiarire ciò su cui focalizzarsi in vista della prova d'esame, il metodo da utilizzare durante lo studio individuale al di fuori dell'aula universitaria sono ancor più evidenti se consideriamo con quanta minuzia decida di appuntare sul suo canovaccio anche raccomandazioni di questo tipo:

> Studiando le Odi del P., io non amo che voi mandiate a mente e andiate ripetendo ciò che ne ha detto e scritto questo o quello; vorrei che voi leggeste tutte e bene esse odi secondo il tempo in che furono scritte e con la cognizione dei fatti e delle persone a cui si riferiscono o a cui accennano. Per ciò è mio dovere indicarvi i libri che possono conferire a quest'uopo[10].

Non vivere lo studio in modo passivo, non imparare pedissequamente, senza ragionare, indagare, interrogarsi di fronte alle opinioni e alle teorie che vengono proposte: insomma, sviluppare il proprio spirito critico è ciò che Carducci chiede ai suoi studenti, la capacità personale di elaborare una propria idea sugli argomenti trattati mediante gli elementi a propria disposizione. Nonostante i contenuti siano importanti, ancora di più lo è spiegare i processi con i quali avviene l'apprendimento per consentire agli allievi di imparare a studiare in un modo realmente efficace.

Tanto quanto Carducci appare nella veste tipica del professore, Passini, Cattini e Lega non tradiscono l'animo di studenti sì devoti, ma anche concentrati sul superamento dell'esame universitario, quindi attenti ai consigli e alle indicazioni del maestro. A pagina 5 del fascicolo delle dispense si legge infatti, riportato alla lettera, parte del discorso sopracitato, che plausibilmente Carducci, rileggendo il lavoro, pone tra parentesi – sembrerebbe quasi amorevolmente – proprio perché considerazioni di carattere prettamente pratico; di certo il poeta non doveva però considerarle in alcun modo secondarie al corpo della lezione: anch'esse infatti confluiranno all'interno del 'Preambolo' a un corso di lezioni sulle odi del Parini, nel volume *Studi su Giuseppe Parini, Il Parini Maggiore*[11].

Da quest'analisi risulta la modernità dell'insegnamento universitario di Carducci. Didattica e apprendimento sembrano nella sua concezione parti

[10] Cart. XLVIII.5.II, c. 05_002_07 (numerazione autografa '6').
[11] G. CARDUCCI, *Studi su Giuseppe Parini*: *il Parini Maggiore*, ora in ID., *Opere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1935-1940, 30 voll. [d'ora in avanti *OEN*], vol. XVII.

di un più ampio sistema, assumono un significato nuovo e vengono considerati aspetti complementari di un unico processo di comunicazione. Dalle parole del professor Carducci viene delineandosi il profilo dell'insegnante come figura che produce educazione non solo per i contenuti che presenta, ma soprattutto per la relazione che stabilisce con l'alunno. Gli studenti, a loro volta, producono educazione nella misura in cui, rispondendo agli stimoli, provocano riflessioni e reazioni che influiscono in senso positivo sull'insegnamento stesso. Maestro e alunno, quindi, nella comunicazione che Carducci crea con i propri allievi, instaurano tra loro un processo di reciproca autoformazione. Pur essendo il rapporto fra docente e discente asimmetrico perché l'insegnante, esercitando una funzione di guida e di orientamento, occupa una posizione di dominanza sull'alunno, Carducci, assolta la sua funzione, guarda al lavoro svolto anche dagli occhi degli studenti. Lo scambio docente-discente è educativo nella misura in cui l'insegnante considera l'alunno un interlocutore attivo e non passivo, capace di risposte che inducono anche lui a un continuo processo di autoformazione: dalle carte carducciane emerge un rapporto di equilibrio, in cui l'educatore/insegnante è guida all'apertura di un cammino di formazione ed è interprete dell'esperienza, si trova in uno stato di superiorità che è però funzionale e mai gerarchica.

Dopo aver delineato e analizzato la natura delle lezioni e la funzione di Carducci come insegnante, la presente ricerca si prefigge di capire in che misura le carte del corso 1901-02 possano essere confluite nei saggi del nostro. L'abitudine del poeta di tenere conto delle sue lezioni[12] lascerebbe intendere che i medesimi appunti potessero avere anche uno scopo ulteriore al di fuori del puro contesto accademico. Carducci, come già accennato, si occupa di Parini durante l'anno accademico 1874-1875, ancora nel 1880-81, 1881-82 e infine nel 1901-02.

Tutti gli studi scritti da Carducci intorno alla figura di Parini sono stati riassunti in due volumi per l'Edizione Nazionale, *Studi su Giuseppe Parini, Il Parini Maggiore*[13] e *Studi su Giuseppe Parini, il Parini Minore*[14].
Trattando in questa sede soltanto le lezioni di Carducci sulle *Odi* di Parini, ci si limiterà ad analizzare la sola loro corrispondenza con gli studi condotti da Carducci sull'autore. A questo proposito, gli studi portati avanti prima dell'anno accademico al quale queste lezioni fanno riferimento (1901-02) si mostrano particolarmente distanti da quello che il professore propone a lezione. Diverso è il caso delle pubblicazioni successive a tale data o, ancor di più, dei lavori mai pubblicati in vita dall'autore.

Le prime grandi Odi di Giuseppe Parini, la salubrità dell'aria, l'educazione, il bisogno, la musica è il titolo di uno studio al quale Carducci, pur avendo ricevuto una prima volta le bozze di stampa, non poté dare l'ultima revisione[15]. I lavori preliminari allo studio in oggetto si ritrovano in un fascicolo dal titolo: *Note e Appunti per le odi del Parini lette e commentate* conservato nel medesimo cartone delle lezioni autografe del nostro e delle litografie delle lezioni. Insieme agli appunti autografi di

[12] Risultano infatti numerosi i cartoni conservati presso l'Archivio di Casa Carducci contenenti appunti delle lezioni tenute presso l'ateneo di Bologna da Carducci stesso.
[13] CARDUCCI, *Studi su Giuseppe Parini*: *il Parini Maggiore*, cit.
[14] ID., *Studi su Giuseppe Parini*: *il Parini Minore*, ora in *OEN*, vol. XVI.
[15] Secondo quanto indicato dall'Edizione Nazionale, che queste raccoglie, a cura di Luigi Federzoni.

Carducci sono presenti nel fascicolo anche frammenti presumibilmente derivanti dall'edizione che delle *Odi* fece Filippo Salveraglio, nel 1881[16].

Salveraglio era stato allievo di Carducci alla fine degli anni '70 e portò avanti con il professore una fitta corrispondenza[17]. Vi è una lettera in particolare, datata 3 giugno 1878, che ci testimonia la presenza di Salveraglio alle prime lezioni su Parini[18]. La lettera in questione mostra come Carducci nutrisse verso l'allievo una certa fiducia, testimoniata anche dalla presenza della sua opera nelle prime bozze proemiali dello studio[19]. Non solo: il testo di cui disponiamo si mostra molto simile agli appunti delle lezioni degli alunni Passini, Cattini e Lega che, come si è detto, Carducci fece litografare nel 1901-02. Si potrebbe ipotizzare, quindi, che il lavoro di Salveraglio, in qualche misura, possa essere confluito nel corso universitario 1901-02, ritornando in quella stessa sede in cui era nato[20].

Tuttavia, poiché era intendimento di Carducci trattare nel suo studio solo le 4 odi sopra citate – *la salubrità dell'aria, l'educazione, il bisogno e la musica* – ci si concentrerà sulla spiegazione di queste all'interno delle lezioni.

La prima ad essere introdotta è l'ode *La salubrità dell'aria*, ripresa poi anche nella litografia, catalogata come 18esima[21] e indicata come il precetto della musa pariniana. Mentre all'interno delle carte delle lezioni la citazione che di questa ode viene fatta è funzionale alla spiegazione del componimento, all'interno del presente studio funge da preambolo, indicandolo, insieme a l'*Educazione* e *Il Bisogno*, come i tre lavori più insigni del gruppo 1756-1783[22].

All'interno dello studio seguono indicazioni stilistiche e storiche sul collocamento delle tre odi non solo nell'arco della produzione poetica di Parini, ma anche della tradizione letteraria italiana tutta. Indicazioni che

[16] G. PARINI, *Le Odi dell'abate Giuseppe Parini*, riscontrate su manoscritti e stampe, con prefazione e note di F. Salveraglio, Bologna, Zanichelli, 1881.

[17] Filippo Salveraglio fu allievo di Carducci alla fine degli anni '70. La corrispondenza con il professore si interessa principalmente degli sviluppi dell'edizione del Salveraglio sui lavori del Parini e dei ritardi nelle risposte di Zanichelli; per approfondimenti si rimanda a *LEN*, voll. XI-XXII.

[18] Carducci infatti scrive: «[…] Ora ascolti: un imbecille qualunque mi accusa di aver *infamato dalla cattedra il Parini,* di averlo rappresentato come un gesuita e un uomo venale. Desidero che Ella attesti che le mie lezioni misero il proposito di studiare per due anni il Parini e se dica che io infamai il Parini e se i resultamenti de' suoi studi sui documenti Le provarono che io infamassi il Parini. Poche righe ma sollecite. […]» (*LEN*, vol. XIII, p. 305). La risposta di Salveraglio è conservata presso l'archivio di Casa Carducci. Risulta essere il carteggio C., 50 (18.345-28.494) dal titolo *SALVERAGLIO, Filippo*. La risposta alla missione in questione si ritrova nella testimonianza catalogata come 28347 e conservata nel medesimo carteggio.

[19] Si rimanda a quanto detto in precedenza sulla presenza di frammenti dell'opera di Salveraglio nel fascicolo dal titolo *Note e Appunti per le odi del Parini lette e commentate*.

[20] A sostegno di questa tesi vi è una lettera datata 6 dicembre 1881 e inviata a Salveraglio nella quale Carducci scrive: «a questi giorni ho più volte citato in questioni pariniane, a lezione, il nome e l'autorità di Filippo Salveraglio.», da *LEN*, vol. XIII, p. 216. Se Carducci scrive apertamente di aver citato Salveraglio durante il corso 1881-82 non è difficile ipotizzare che possa aver fatto lo stesso o, quanto meno, possa averne subito l'influenza anche per il corso 1901-1902.

[21] Per la descrizione del cartone in questione si rimanda alla presentazione iniziale.

[22] Si rimanda poi il giudizio di Carducci sull'ode alla Musica.

molto ricordano quanto detto da Carducci stesso in *Primi crepuscoli della lirica moderna e italiana*, del 1903[23].

All'interno delle lezioni, invece, l'arco produttivo di Parini viene diviso in due macro-periodi: il primo dal 1756 al gennaio 1777, il secondo dal 1783 alla primavera del 1795 con l'ode *Alla Musa*. Notiamo quindi come le odi da Carducci prese in esame per il suo studio coprano l'arco temporale del primo periodo di produzione pariniana citato a lezione.

La disamina procede con l'analisi delle prime *Odi*, precisando come queste fossero di fatto o lette nell'Accademia o composte per occasioni speciali. La prima ad essere introdotta è l'ode *La vita rustica*, che risulta assente all'interno dello studio. Segue poi l'analisi dell'ode *Alla salubrità dell'aria*, la cui trattazione si presenta identica sia nelle lezioni sia nello studio, dove viene usata per avviare l'analisi dei componimenti. La trattazione dell'ode prosegue con i luoghi del componimento che rimandano alla Brianza; Carducci per conferire spessore e chiarezza alla propria spiegazione rievoca suoi ricordi personali d'infanzia:

> Magnifica arditezza quel *crescente pane*, che spunta fuori tutto nuovo dalla lingua poetica ed è il frumento che vien maturato sotto il terren lavorato per diventare pane a premiare quella instancabilità di lavoro, a nutrire quella baldanzosità di persone, quel colorito, quella allegria. Ricordo nella maremma toscana di aver udito bambino ripetere questo che diceva proverbio lombardo "sotto la neve ci sta lo pan"[24].

Le lezioni proseguono poi con l'*Impostura*, ode non analizzata nello studio, dove, infatti, si passa subito a trattare *l'Educazione*. Qui il componimento è introdotto come ode al risanamento dell'anima della vita. Anche in questo caso lo studio e le litografie procedono uguali, salvo qualche minima riscrittura e la menzione della lode che di questo componimento ne fa Manzoni[25].

Si procede poi con l'analisi de *L'innesto del vaiolo*[26], non presente nel saggio; segue *Il bisogno*, composto nello stesso anno, il 1765, un'ode che, seppur apparentemente potrebbe sembrare d'occasione, dedicata a Pietro Antonio Wirtz, cela molto di più. La trattazione, più ampia nello studio rispetto a quanto riportato dalle litografie, mostra la rappresentazione del poeta elvetico e del contesto storico entro cui l'ode si colloca, destinata a svelare la vera materia del componimento: il miglioramento di una procedura criminale, di una riforma sociale. Viene infatti citato e riportato tra le fonti che devono aver ispirato il Parini il *Dei delitti e delle pene* di

[23] G. CARDUCCI, *Primi crepuscoli della lirica moderna e italiana*, «Nuova Antologia», IV, CIV, 752 (16 aprile 1903), pp. 521-532.

[24] Per il passo riportato nel saggio *Le prime grandi Odi* si veda: G. CARDUCCI, *Le prime grandi Odi di Giuseppe Parini*, in ID. *Studi su Giuseppe Parini: il Parini Maggiore*, cit., pp. 329-361: 359. Nelle litografie, invece, lo stesso è riportato nella pagina numerata come 18, nella quale si legge: «[…] mi ricordo in Toscana, nel mio paese fin da bambino avea udito fra le grandi nevicate del gennaio citare questo che chiamavano proverbio lombardo: Sotto la neve ci sta lo pan che corrisponde all'espressione così bella ed ardita del Parini».

[25] «L'educazione fu composta nel 1764, un anno dopo *il Mattino* e due anni dopo *l'Emilio* del Rousseau. È menzionata con particolare cenno d'onore da Alessandro Manzoni, ricordando del nostro poeta gl'intendimenti democratici della lirica finemente articolata.», da CARDUCCI, *Le prime grandi Odi di Giuseppe Parini*, cit., p. 345.

[26] «Ora veniamo a questa ode sull'innesto del vaiolo […]» dalla litografia catalogata come n. 19.

Beccaria, ma non solo: infatti, viene anche menzionato il vestibolo dell'inferno di Virgilio come chiara rappresentazione di cosa sia il bisogno[27]. Lo stesso passo di Beccaria, così come quello di Virgilio, viene anche citato all'interno delle litografie. Anche il luogo dell'ode riportato risulta essere il medesimo, salvo per la prima strofa iniziale, che non è presente nello studio[28].

L'ultima ode trattata all'interno de *Le prime Odi*, *La musica* o – come sin da subito la chiama Carducci all'interno delle carte delle lezioni – *L'Evirazione*. Come riportato sia nello studio sia nelle lezioni, quest'ode prende spunto dalla Gazzetta di Milano del 16 agosto, che parla delle riforme attribuite a papa Clemente VII, fra le quali doveva comparire anche quella per proibire l'evirazione e i cantanti evirati, aprendo i teatri anche alle donne. Carducci si interroga tuttavia, in entrambi i luoghi, sull'effettiva influenza che questo articolo di cronaca possa aver avuto sull'ode, o se questa non fosse stata piuttosto prodotta su suggestione dell'Accademia. In tal caso però, l'ode andrebbe spostata al 1768 come anno di pubblicazione, ultimo anno dei Trasformati. Sia nelle lezioni sia nel saggio, poi, Carducci mostra di non apprezzare fino in fondo questo ultimo componimento: «Questa quarta Ode mostra stanchezza e abbandono anche nel metro così robustamente e variamente atteggiato alle precedenti»[29] scrive il poeta nello studio, che si chiude con quest'ode[30].

In conclusione, quindi, si potrebbe ipotizzare che fosse effettivamente presente in Carducci l'intento di revisionare e conservare quanto detto durante le lezioni sul Parini tenute nell'anno accademico 1901-02 come materiale per futuri studi, confermando una particolare attenzione nella costruzione delle proprie lezioni. Sono tuttavia evidenti differenze sostanziali, di stile, di scelta e proposta degli approfondimenti, che collocano sicuramente i saggi su un livello più specialistico di presentazione della materia e illustrano come Carducci, pur utilizzando le sue stesse carte come base di studio, fosse capace di indirizzare brillantemente lo stile dell'elaborato a seconda del destinatario.

[27] «et metus et malesuada Fames ac turpis Egestas» (VIRGILIO, *Eneide*, VI, v. 276).

[28] Si trova infatti nelle litografie: «Con le folgori in mano / la legge alto minaccia / ma il periglio lontano / Non scolora la faccia / Di chi senza soccorso / Ha il tuo peso sul dorso. […]», dalla litografia n. 22.

[29] CARDUCCI, *Le prime grandi Odi di Giuseppe Parini*, cit., p. 359.

[30] Tra i componimenti invece che, citati all'interno delle carte delle lezioni, non sono stati ripresi dal Carducci ne *Le prime grandi Odi di Giuseppe Parini*, si segnalano in particolare *La laurea* e *L'innesto del vaiolo*, sulle quali Carducci condusse due studi nel 1905, entrambi dettati dal poeta e mancanti di revisione, secondo quanto indicato dall'Edizione Nazionale, che queste raccoglie, a cura di Luigi Federzoni.