

RICCARDO BRUSCAGLI

Pianto antico

L'albero a cui tendevi
La pargoletta mano,
Il verde melograno
Da' bei vermigli fior,

Nel muto orto solingo
Rinverdi tutto or ora
E giugno lo ristora
Di luce e di calor.

Tu fior de la mia pianta
Percossa e inaridita,
Tu dell'inutil vita
Estremo unico fior,

Sei ne la terra fredda,
Sei nella terra negra;
Né il sol piú ti rallegra
Né ti risveglia amor.

Miracolosamente bilicato tra vita e letteratura, occasione biografica e poesia, esempio insigne, anzi, del carducciano vivere la vita attraverso la letteratura¹, *Pianto antico* ha visto i suoi lettori, peraltro, inclinare ora verso un apprezzamento della sincerità e spontaneità di affetti e di sentimenti del breve carne, ora verso un accertamento, fattosi nel tempo sempre più sofisticato, della memoria poetica, invero fittamente addensata nei sedici versi della poesia. Tuttavia, si può dire che l'ideale contesa tra i sostenitori del candore emotivo di *Pianto antico*, e i chiosatori implacabili del suo spessore letterario, non sia mai arrivata allo spargimento di sangue: unanime essendo il consenso sul merito della poesia, e sulla perfetta conversione in essa di pathos esistenziale e sapienza formale, espressione del sentimento e densa eleganza dei riferimenti poetici². Si che ogni nuova lettura non potrà esimersi dal ricominciare proprio da queste due 'facce' della composizione, qui più che altrove (nel resto dell'opera carducciana, s'intende) tanto in evidenza quanto intimamente compenstrate.

Il 9 novembre 1870, mercoledì, nella casa bolognese di Via Broccaindosso, morì il primo figlioletto maschio di Carducci, Dante; così chiamato in memoria del fratello minore del poeta, morto suicida a vent'anni. Il Carducci dà notizia del suo lutto in una serie di lettere scritte di seguito, nei giorni 10-14 no-

vembre, prima al fratello Valfredo, poi agli amici Ferdinando Cristiani, Francesco Bartolini, Giuseppe Chiarini³. Secondo il resoconto carducciano, ripetuto in tutte queste lettere con poche varianti, Dante era morto dopo «otto giorni» di febbri e di agonia, «di un versamento al cervello», «di un travaso al cervello o di un versamento, non so come chiamino questa infame crudeltà della natura»; mentre il poeta scrive a Valfredo, si sta preparando il suo funeralino: «La sua povera mamma è stata 14 giorni con la morte su gli occhi: figurati. Ora lo veste e gli fa la ghirlanda per mandarlo nella fossa accanto alla sua nonna». Nell'insieme, la scrittura epistolare si dispone entro il registro, sempre frequentato da Carducci in simili occasioni, di un linguaggio di cronaca familiare, domesticamente dimesso, venato di tonalità proverbiali e colloquiali; l'emergenza di una possibile memoria senecana⁴ non intacca la composta umiltà del dettato; mentre la vistosa anafora allitterante, ripetuta da Carducci in apertura alle lettere («Il mio povero bambino *mi è morto; morto* di un versamento al cervello»; «Il mio povero bambino *mi è morto, mi è morto* di un travaso al cervello[...]»; «Il mio povero bambino *mi è morto; morto* mercoledì passato [...]») se può già presagire l'andamento anaforico delle due ultime strofe di *Pianto antico*, sembra rientrare agevolmente, come quelle strofe stesse, in quella che è stata chiamata, generalmente, la «formula del patetico»⁵. In conclusione, sembra di dover sottolineare soprattutto l'atmosfera raccolta, di dramma chiuso in un interno domestico, che caratterizza questa prima verbalizzazione del lutto: si noti la presenza della figura materna, colta in un gesto di femminile cura del piccolo defunto, nonché il ricordo della nonna, e l'iscrizione della nuova perdita in una dolorosa sequenza di lutti familiari («A febbraio la mia povera mamma; ora il mio bambino; il principio e la fine della vita e degli affetti»)⁶ e, infine, la menzione della «fossa» («[...] gli fa la ghirlanda per mandarlo nella fossa [...]») come tragica destinazione del figlioletto: «fossa» per altro pertinente al colore colloquiale (e toscano) di queste pagine, e ancora ignara, mi pare, della «terra negra» del carne futuro.

Dopo queste lettere d'avviso del lutto, Carducci elabora per la prima volta in poesia la sua perdita, come è noto, nel sonetto *Funere mersit acerbo*, datato al ventitre dicembre, dunque poco più di un mese dopo la morte del figlioletto⁷. Il sonetto si apre con un patetico «tu...», ma l'interlocuzione non è rivolta al piccolo morto bensì all'altro Dante, il fratello del poeta (vv. 6-7: «ei che nel grande e santo / nome te rinnovava...»), chiamato ad accogliere «giù nell'adre / sedi» il fanciulletto piangente, e come smarrito «là su la fiorita / collina toscana», nei pressi del cimitero dei familiari: «O tu che dormi là su la fiorita / Collina toscana, e ti sta il padre a canto; / Non hai tra l'erbe del sepolcro udita / Pur ora una gentil voce di pianto?». Il componimento appare visibilmente scritto sul crinale di due motivi ispirativi e di due tonalità poetiche differenti: una alta, classicheggiante, e di tinta perfino eroica: si veda il titolo, citato dall'*Eneide* (VI 429) e in particolare, con stretta pertinenza, dalla menzione delle *infantum animae* che vagiscono, *in limine primo*, all'ingresso degli Inferi; suggestione che certo agisce nel passaggio fra le due terzine del sonetto, quando il familiare «sepolcro» erboso dell'inizio, e la «romita...porta» del cimitero a cui batte il piccolo Dante si convertono in un solenne scenario di Erebo neoclassico: «L'om-

bra l'avvolse, ed a le fredde e sole / vostre rive lo spinse. Oh, ne l'adre / sedi accogli lo tu...». Inoltre, il ricordo della morte del fratello suicida induce una movenza 'eroica', tra dantesca e foscoliana (o leopardiana), che recupera in pieno le venature sublimanti con cui il Carducci aveva volontariamente nobilitato nelle lettere, a suo tempo, la fine tragica e oscura del fratello⁸: «anch'ei la vita fugge, o fratel, / che a te fu amara tanto». Ma appunto, come si è già detto, questa *facies* neoclassica rappresenta solo un aspetto della poesia: vi si mischia, infatti, un ben riconoscibile registro più domestico e familiare, non solo nella bella e nostalgica menzione incipitaria del cimitero campestre dove riposano il padre e il fratello, ma anche nella movenza finale, in cui il fanciullo, sul limitare dell'ombra che lo avvolge, «al dolce sole / ei volge il capo ed a chiamar la madre» e, soprattutto, nell'attacco della prima terzina, che reagisce vivamente all'alta chiusa retorica delle quartine, e, ritraendo quell'eroismo un po' di maniera, davvero stonato per un bimbetto di quattr'anni, ricolloca la sua fine in una dimensione più credibile e in uno scenario quotidiano: «Ahi no! Giocava per le pinte aiole, / e arriso pur di vision leggiadre / l'ombra l'avvolse...». Senza voler indulgere ad una lettura necessariamente evolucionistica del motivo, e pur lasciando a *Funere mersit acerbo* il suo particolare registro e sapore linguistico – misto appunto, e suggestivamente contrastato – è tuttavia impossibile non tracciare dei collegamenti tra questa prima formalizzazione poetica dell'evento luttuoso e quello che sarà, dopo pochi mesi, *Pianto antico*. Collegamenti, e istruttive differenze. *Funere mersit acerbo* vive infatti ancora in una dimensione di lutto familiare, condiviso: coinvolge i propri morti – il fratello, il padre – e, assai significativamente, in chiusa, la figura materna. Il fanciullo è immaginato come un'*umbra* del mondo classico: vagante in quello spazio indefinito, tra terreno e oltramondano, di qua insomma dal definitivo varco d'Acheronte, che è destinato ai morti del mondo antico, e che ancora li trattiene, in qualche modo, nel mondo dei vivi; o, almeno, tra quello dei vivi e gli Inferi senza ritorno. Per contro, sono «le pinte aiole» del verso 9, in cui Dante «giocava», a imporsi come precedente diretto dell'«orto» di *Pianto antico*: in una dizione preziosa, coerente con la tonalità della terzina, ma anche qui inequivocabilmente legata all'immagine solare del fanciulletto che riempie della sua infantile allegria il giardino di casa.

Il primo getto di quello che diventerà *Pianto antico*, conservato nel ms. Cart. II 9 della Biblioteca di Casa Carducci, è datato «giugno 1871»; come è stato giustamente notato, alla vigilia di quello che sarebbe stato il quarto compleanno del piccolo Dante; indubbia la pressione anniversaria sull'occasione della poesia⁹. Questo primo getto presenta un'organatura già definitiva, anche se la stratigrafia delle varianti ci metterà di fronte un movimento testuale assai significativo. Da subito infatti si profila la ripartizione del testo in due tempi simmetrici, di due quartine ciascuno: il primo dedicato al rinverdire del melograno, il secondo, con rapida conversione dalla modalità descrittiva a quella allocutiva, modulato come un appello diretto al figlioletto perduto, marcato dal riaffiorare vistoso della “formula del patetico”, nell'anafora del *tu*, del *sei*, del *né*. E da subito, nello spessore già denso della memoria letteraria, pare che s'im-

ponga in primo piano quella, a suo tempo assai ben descritta e indagata da Pietro Collareta¹⁰, del *Tumulus* pontaniano per Lucio (*Conquiritur cum amaraco de morte Lucii filii*), che offre senz'altro il collegamento del figlio perduto con la pianta amata; anche se, si badi, il 'rinverdire' di quest'ultima è messo in contrasto non con l'impossibile ritorno del primo, ma con l'inaridirsi del padre-«pianta», su cui incombe una desolata vecchiaia priva di 'umori' vitali: «[...] tu viresces, et novam indues comam, / beata amarace, foliis novis novo / amictu! at ego senex subarescam miser / humore vacuus». D'altronde, ognuno vede la distanza che separa il 'tumulo' del Pontano dall'invenzione del Carducci. E si dice 'invenzione' proprio perché, al di là dello spunto generale e di singole, possibili combaciature testuali, l'organizzazione retorica e comunicativa dell'ode carducciana sembra che abbia ben poco a che fare con il modello pontaniano. Qui infatti il padre dialoga con la *misella amaracus*, la derelitta maggiorana, che, senza le cure del piccolo giardiniere che ne prendeva così bella cura, deperisce miseramente: «Foliis quid, heu, amarace, heu, quid floribus / nudata squalles moestula? Heu, quid languida / arentibus comis et horrido sinu, / lugubri amictu fles misella amarace? / [...] Deest enim qui te rigabas, et tuus colonus ille [...]»; onde la menzione del suo rinverdire come sicura riaffermazione del ciclo stagionale al quale la pianta non potrà fare a meno di felicemente sottoporsi, rivestendosi di «novo amictu». Il quadro carducciano è, a tutta evidenza, tutt'affatto diverso. Qui il colloquio avviene direttamente tra il padre e il figliolletto morto, e il melograno «rinverdi tutto or ora»: il ciclo stagionale si è già compiuto, e proprio dalla sua vivida evidenza scaturisce il desolato paragone che governa i due tempi della poesia; né il rapporto tra Dante e il melograno va oltre lo stupore infantile di fronte a quei «bei vermigli fior» evidentemente oggetto di entusiasmata meraviglia da parte del fanciulletto; niente a che vedere con le cure del piccolo 'colono' pontaniano¹¹, con le sue annaffiature che levavano la sete alla diletta maggiorana, e che ora saranno sostituite dalle lacrime del padre. In una parola, appare inevitabilmente remoto il ricercato giuoco di freddure a contrasto che sorregge il pur delicato e commovente tumulo latino; il confronto prova soprattutto, semmai, l'inveramento esistenziale, in un'aura di disarmante domesticità, della colta suggestione umanistica. Ciò non toglie, tuttavia, che una notazione (effimera sia pure, nella vicenda variantistica del testo) trasmigri da Pontano a Carducci: il cui «orto», in prima stesura, è detto «poveretto»: aggettivo non del tutto casuale e provvisorio, se vi si può rispecchiare, com'è probabile, l'enfasi sul termine *misellus*, insistentemente attribuito all'amaraco, e anche più precisamente all'*hortus* o *hortolus* di Lucio nei carmi pontaniani¹².

Fin da questo primo getto, inoltre, la poesia che sarà *Pianto antico* individua la sua forma metrica nel modello dell'ode vittorelliana, e anzi, in una variante peregrina di quel modello che non è sfuggita alla raffinatezza degli esegeti¹³. Fin dall'inizio, dunque, il *tumulus* carducciano, con netto stacco dalla grande tradizione sonettistica di *Funere mersit acerbo*, intona il suo compianto sul pentagramma di una musica, o musicetta, settecentesca, echeggiando fra l'altro, come pare innegabile, l'odicina del Vittorelli *Ecco ritorna il mese*, devota alla celebrazione

del ritorno della bella stagione, e chiusa da un verso in cui si riconosce assai bene il calco ritmico e lessicale, almeno in parte, dell'ultimo verso carducciano: «Tutto germoglia al tempo / de la stagion novella / ma nel tuo cuore, o bella, / no, non germoglia amor»¹⁴. Lo sconcerto – o l'ammirazione – per l'ardire col quale Carducci adopera una tale forma metrica, così connotata in direzione di una lieve cantabilità rococò, per un tema così drammaticamente luttuoso, accompagna l'esegesi di *Pianto antico* si può dire da sempre; anche se non sono mancati interventi che hanno indicato l'uso di simili metri per tematiche serie se non nella tradizione arcadica, almeno in utilizzazioni ottocentesche cronologicamente più vicine al poeta¹⁵. Ma in ogni caso rimane comunque evidente l'intenzione espressiva: alleggerire fino al possibile la forma metrica, per simmetrica correzione (e forse perfino ipercorrezione) del luttuoso evento qui rammemorato; imbrigliare preventivamente in una forma breve e sincopata il rischio dell'effusione sentimentale¹⁶, evitando in pari tempo la marmorea solennità sepolcrale che interponeva i versi di *Funere mersit acerbo*.

Nella seconda stesura del testo, trattenuta dal ms. Cart. 86.1 (XIII) del Fondo Resta, intervengono alcuni pochi, ma radicali interventi¹⁷: la poesia acquista la chiusa, mancante nel primo getto; la «piccoletta mano» del v. 2 si impreziosisce, e insieme si intenerisce, diventando, con flagrante prelievo tassiano¹⁸, la «pargoletta mano» del testo definitivo; l'ingorgo irrisolto della terza quartina (*tu fior della mia vita > tu di mia stanca vita > mio solo immenso amor > solingo immenso amor*) si scioglie pur senza giungere alla dizione finale, testimoniata solo nella prima stampa: *Tu fior della mia pianta / percossa e inaridita / della mia sola vita / tu caro unico fior > Tu fior della mia pianta / percossa e inaridita / tu di mia scura vita / estremo unico fior*; dove è notevole soprattutto l'abbandono del *solingo* di primo getto, che transita, in leopardiana endiadi con *muto*, sull'orto domestico dell'esordio¹⁹: andando a significare non la solitaria gioia rappresentata dal figlioletto per il padre, ma l'improvviso, silenzioso abbandono del deserto giardino di casa.

L'acquisto leopardiano appena accennato induce a rimarcare come, nella tradizione esegetica dell'ode, si siano venuti scoprendo echi dei *Canti* non solo sempre più precisi, ma anche ideologicamente rilevanti. Innanzitutto, dal leopardiano *Risorgimento*: in cui si è voluto stanare addirittura il titolo (beninteso, presente solo da *Rime Nuove* in poi) dell'anacreontica carducciana: «Pur di quel *pianto* origine / era l'*antico* affetto» (vv. 25-26); nonché il calco sintattico e la chiusa della terza quartina: «*E voi, pupille tenere, / Sguardi furtivi, erranti, / Voi de' gentili amanti / Primo, immortale amor*» (e in Carducci, con identica anafora vocativa e con similissimo tricolon nel verso di chiusa: «*Tu fior della mia pianta / Percossa e inaridita, / Tu dell'inutil vita / Estremo unico fior*»)²⁰; a cui si può aggiungere, a rincalzo, anche il riscontro da *Le Ricordanze* 49: «o dell'arida vita unico fiore»; per tacere di altri riscontri meno vistosi, ma tutti significativamente assiepati entro il tema del «nichilismo leopardiano»²¹. E infatti, non siamo evidentemente di fronte a prelievi di segno neutro. Essi introducono nella levità musicale dell'odicina vittorelliana una filigrana di timbro grave, e di netta ascendenza ideologica duramente pessimista, negata ad ogni

speranza²². L'aridità del vivere, il cieco non senso della vicenda umana, la fugacità delle speranze e delle illusioni, insomma, tutto il circolo stoicamente disincantato del pensiero leopardiano infonde nel carne luttuoso un controcanto allusivo duro e tetragono ad ogni consolazione. Rispetto a questa filigrana espressiva, francamente appaiono di assai minor conto altre assonanze individuate dalla pur ammirevole cura degli esegeti; come l'ode di Agostino Cagnoli, *Sulla fossa d'una fanciulla*, frutto di un leopardismo leziosamente spiritualizzato che al di là di alcune poche e vaghe assonanze lessicali non sembra davvero candidarsi, a mio parere, alla responsabilità di testo «tramite tra Carducci e Leopardi»²³; o come l'anacreontica *Dal piccolo ferètro* di Giovanni Prati, che potrebbe essere citata, più che come possibile suggestione per il *Pianto antico* carducciano, quale esempio tipico della maniera funebre a cui la poesia di Carducci diametralmente si contrappone. Perché al di là della (pur tutt'altro che trascurabile) similitudine dell'opzione metrica – sia Cagnoli che Prati dimostrano persuasivamente la praticabilità di metri 'leggeri' per tematiche gravi e funebri²⁴ – e al di là, naturalmente, dell'affinità tematica, che riporta tutte queste poesie all'interno dell'alveo di genere della maniera funebre ottocentesca, la splendida unicità di *Pianto antico* sta proprio nella 'resistenza' a quella maniera e, in particolare, alla facile, sentimentale religiosità e spirituale vaporosità che così spesso accompagna il compianto dei piccoli morti.

La poesia che sarà *Pianto antico* va a stampa per la prima volta nelle *Nuove poesie* del 1873; senza titolo, com'è noto, ma accompagnata da un'epigrafe in greco, tratta dal canto funebre in onore di Bione, attribuito a Mosco: «ὄστερον αὐ ζῶοντι καὶ εἰς ἔτος ἄλλο φύοντι [...] καὶ αὐ μὲν ὦν σίγα πεπυγασμένος ἔσσεια ἐν γῆ...», che nella traduzione di Leopardi suona così: «[...] rivivono e rinascono un altr'anno [...] Or tu sotterra in tenebroso loco / sempre muto starai»; se poi ricollochiamo la citazione greca nel suo appena più ampio contesto, vediamo precisarsi già nel testo greco anche l'allusione vegetale: «Ahi tristi noi! Poi che morir negli orti, / le malve, o l'appio verde, o il cresco aneto, / rivivono, e rinascono un altr'anno. / Ma noi ben grandi, e forti uomini, e saggi / dormiam poiché siam morti, in cava fossa / lunghissimo, infinito, eterno sonno, / e con noi tace la memoria nostra. / Or tu sotterra in tenebroso loco / sempre muto starai» (Idillio Terzo, *Canto funebre di Bione bifolco amoroso*, vv. 140-148)²⁵. L'epigrafe ribadisce dunque con le parole dei classici il motivo del non-ritorno del morto e, insieme, il rifiuto reciso di ogni consolazione spiritualista: le moderne suggestioni leopardiane escono rafforzate, evidentemente, dal collegamento eloquente alla poesia antica. Solo in *Rime nuove* quell'epigrafe sarà sostituita, finalmente, dal titolo universalmente noto, tanto bello, nella sua splendida allitterazione interna, quanto, ancora oggi, un po' enigmatico. Valgimigli ne offrì a suo tempo una spiegazione autorevole quanto lineare:

Nelle carte manoscritte la poesia non ebbe e non ha nessun titolo; nella coperta è solo ripetuto, come titolo, il primo verso, 'L'albero a cui stendevi'; né altro titolo ebbe mai nelle varie edizioni delle *Nuove Poesie*, compresa la quarta del 1881. [...] Veramente

il titolo, potremmo dire, già era implicito in alcuni versi greci di un ignoto poeta del primo secolo avanti Cristo, due de' quali il Carducci aveva iscritto sul principio della poesia in edizioni delle *Nuove Poesie*, per esempio nella prima del Galeati di Imola del 1873 [...] Il titolo vero che abbiamo nacque assai dopo: [...] Nacque nel 1879; precisamente quando il Carducci scrisse l'elegia *Fuori alla Certosa di Bologna*. Dice l'ultimo distico: «Freddo è qua giù: siamo soli. Oh, amatevi al sole! Risplenda», ecc.; il quale riapre e ripete il motivo di tutta l'ultima strofe di *Pianto antico* [...] Mandando il Carducci al Chiarini l'11 settembre del 1879, la elegia della Certosa, scrive: «ti mando una elegia fatta sur un pensiero antico». Pensiero antico: pianto antico. Ed ecco il perché e il senso di questo titolo su cui tante e tanto vane e vaghe congetture e interpretazioni furono scritte da critici e da commentatori.²⁶

Il «pensiero antico» sarebbe dunque l'antica, pagana percezione della vita terrena come l'unica concessa all'umanità, ovvero la persuasione desolata che dopo di essa non vi sia che il freddo e l'ombra del sepolcro; concetto che Valgimigli, nel suo commento a *Rime nuove*, ribadiva anche nelle note ai versi conclusivi di *Fuori alla Certosa*, risolutamente ricondotti ancora una volta all'ispirazione dell'anacreontica per il piccolo Dante²⁷. In conclusione, *Pianto antico* vorrebbe dire “compianto fatto alla maniera antica”, o “secondo il pensiero degli antichi”, “epicedio all'antica”. Interpretazione più che soddisfacente, purché non pretenda di farsi troppo perentoriamente esclusiva, e purché al titolo venga mantenuta una sua felice polisemia. Difficile, per esempio, scartare del tutto l'opinione di chi ha voluto vedere nel titolo carducciano piuttosto un'allusione all'antichità del sentimento illustrato nell'ode: ovvero al dolore, antico e di sempre, vecchio quanto il mondo, del genitore privato anzi tempo della sua creatura²⁸. E non soltanto: il meccanismo di formazione di questo celebre titolo ricorda molto da vicino quello di un'altra poesia funebre del Carducci, stavolta ispirata alla perdita di Lidia (e in posizione cronologica assai più favorevole della barbara *Fuori alla Certosa*): ovvero, la ballata, datata nell'autografo 28 aprile 1886, che in *Rime nuove* compare nello stesso Libro II di *Pianto antico*, ma a buona distanza da quest'ultima (LV), col titolo *Ballata dolorosa*. Ancora una volta un metro 'debole', lieve e 'danzante', per una materia luttuosa; ma ciò che qui più conta è la sequenza dei titoli: negli autografi, da *Ballata funebre* a *Ricordanza antica*, fino all'approdo definitivo a, come detto, *Ballata dolorosa*. Perché *Ricordanza antica*? Qui l'allusione al pensiero 'funebre' degli antichi non sembra proponibile; più naturale che Carducci volesse alludere al ricordo di una perdita ormai lontana nel tempo. E però: Lidia era mancata nel 1881, e la poesia si data, come appena detto, al 28 aprile 1886: cinque anni bastano a rendere una ricordanza 'antica'? (in questo caso, naturalmente, l'aggettivo sarebbe ancora più legittimo in *Pianto antico*, che re-intitola una poesia – e un ricordo – ormai distante più di quindici anni). Ma nella ballata per Lidia, 'antico' vorrà essere inteso piuttosto come 'alla maniera antica': non classica, in questo caso, ma romanza; e non in senso ideologico, ma formale. Come se Carducci volesse sottolineare che il suo lutto intende esprimersi in forme volutamente non attuali, di antica tradizione, rinnovandone nostalgicamente il profumo. Su questa linea, l'«antico» di *Pianto antico* potrebbe allora riferirsi, non tanto alla classi-

cità e al suo pensiero funebre, ma proprio alla 'antichità' della forma metrica, ovvero alla tradizione dell'anacreontica settecentesca. E la celebre intitolazione potrebbe allora leggersi come 'compianto secondo una forma antica – e magari un po' disusata – della tradizione poetica italiana'.

Tuttavia, il fatto che il nuovo titolo si ponga come sostitutivo dell'epigrafe greca che accompagnava l'ode in prima stampa, conferisce autorità primaria all'interpretazione tradizionale, e induce a ritenere che proprio al 'pensiero' funebre degli antichi si riferisca, almeno in prevalenza e in primo luogo, *Pianto antico*. In questo senso anche il suggerimento di Pastore Stocchi, che nel melograno di nuovo virente sottolinea l'allusione al mito di Persefone, dea iconicamente legata a quel frutto, e simbolo della primavera ritornante, può forse essere spinta un passo più oltre²⁹. Perché se è vero che il domestico melograno dell'orto di via Broccaindosso può essere insieme pianta domestica, biograficamente concreta e riconoscibile, e insieme reincarnazione del mito persefonèo di morte e resurrezione, si potrà e dovrà anche osservare come questo mito appaia comunemente incorporato nella tradizione e nell'iconografia cristiana: innumerevoli le testimonianze pittoriche in cui il melograno appare associato alla figura del Cristo; per di più, normalmente rappresentato fra le mani tenerelle di innumeri bambini Gesù della nostra tradizione iconografica, specialmente rinascimentale. Il melograno, simbolo persefonèo, ma anche cristiano, di morte e resurrezione, appare insomma nell'ode carducciana come amara smentita di ogni speranza di sopravvivenza: il piccolo morto è «nella terra fredda, è nella terra negra», e non c'è amore di padre che possa riportarlo in vita. E a questo proposito, un reagente esterno, ma rivelatore, può essere rappresentato dal giudizio pronunciato, a proposito dell'ode carducciana, da Isidoro Del Lungo, in una delle lettere recentemente ripubblicate nell'Edizione Nazionale dei carteggi. Rispondendo, il 21 ottobre 1873, all'invio delle *Nuove poesie* di Enotrio Romano, il Del Lungo, pur in mezzo a molti apprezzamenti, non può celare il dissenso e la distanza, ideologica e di gusto, che lo separa ormai dall'amico, specie di fronte a certe poesie:

E che altre mi piacciono in tutto, me lo impedisce, senza però farmene disconoscere le bellezze, il pensiero o il senso che racchiudono; la XVIII [*Feste ed oblii*] troppo discorda dagli affetti che in me destava nel maggio e giugno di quest'anno, quand'ero là a visitare come ispettore scuole di preti e di frati, il vedere per le vie di Roma passare i soldati italiani, che non mi riesce ancora figurarmi come sgherri regii o come soldatini di piombo; e la XXV [*L'albero a cui stendevi*], rammentandomi la tomba del mio Robertino, mi richiama a tutt'altri pensieri da quelli che i tuoi tetri versi significano³⁰.

Ha probabilmente ragione il curatore del carteggio quando parla di «giudizio...ingeneroso che deve aver ferito il C. anche umanamente»; di «una profonda incomprendione», di un «grosso colpo» «inferto, non si sa quanto consapevolmente...al rapporto di amicizia che lo legava al poeta»; e non è la prima volta, d'altronde, che queste lettere, al di là di clichés psicologici di maniera, ci rappresentano un Del Lungo agro, petulante, aggressivo, cui fa riscontro al contrario un Carducci scherzoso, indulgente, spesso intento a smussare affettuosamente

mente la permalosa ipersensibilità dell'amico. Ma al di là delle dinamiche, psicologiche e di scrittura, di queste lettere, ciò che qui più interessa è il duro, quanto pertinente richiamo del Del Lungo al «tetro» carattere del *tumulus* carducciano. Ci voleva la suscettibilità di un cattolico spiritualista per resistere alla seduzione musicale e alla sincerità d'accenti dell'odicina e puntare il dito sul suo fondo amaramente pessimistico. Molto opportunamente, a questo proposito, Sterpos riporta in nota alla lettera in questione l'epitaffio di Robertino Del Lungo, tuttora visibile nel cimitero fiorentino delle Porte Sante: «O Robertino / che appena XVI mesi / sei stato co' tuoi fratellini / e co' tuoi genitori / Isidoro Del Lungo e Edvige Mazzanti / ed ora vivi immortale fra gli angeli / Veglia prega benedici / dal paradiso / ai dolori alle speranze nostre / che il tuo bel corpicciuolo / qui riponemmo piangendo / la sera del III Aprile MDCCCLXXIII». È chiaro che Isidoro legge *L'albero a cui stendevi* mentalmente a confronto con la retorica dell'epigrafia funebre ottocentesca, di cui l'epitaffio per il piccolo Roberto potrebbe essere assunto a esempio emblematico. Dal confronto, la poesia carducciana esce davvero rafforzata nel suo carattere di epitaffio secolare, tetramente negato ad ogni facile speranza d'occasione, ad ogni consolazione di Paradiso: il bimbo sepolto e separato dalla luce del sole si oppone con muta, compressa, nera disperazione, ai piccoli angeli della tradizione cimiteriale ottocentesca³¹. E la durezza ideologica dell'anacreontica, così puntualmente rivelata dal Del Lungo, fa spiccare ancora di più, per contrasto, la tenue musica – la musica antica – di una ninna nanna senza riscatto.

Rimane da annotare qualche osservazione circa il possibile incremento di significato che *Pianto antico* acquista andando a collocarsi in raccolta, nei 'libri' di poesia carducciani. Non occorrerà esagerare tale eventuale incremento; ma alcuni effetti di rifrazione, per così dire, potranno essere utilmente osservati. O, magari, di non rifrazione: perché, almeno nell'arco che va da *Nuove poesie* del 1873 a *Rime nuove* dell'87 (con l'esclusione dunque di *Odi barbare*, l'unica raccolta carducciana nata da subito come tale; le poesie di *Giambi ed epodi* a lungo vivono incluse in raccolte precedenti), è evidente che Carducci segue criteri di assemblaggio anche vari e diversi, ma comunque tenacemente resistenti a facili contiguità tematiche o psicologiche. Ciò spiega la collocazione 'discreta' di *Pianto antico*, nell'arco delle prime raccolte che la contengono, dal 1873 al 1879 (e ristampe). Infatti in prima uscita, nelle *Nuove poesie* 1873, all'interno di una sequenza indivisa di quarantaquattro pezzi, Carducci colloca *L'albero a cui stendevi* (XXV) fra *Versaglia* (XXIV) e *Rimembranze di scuola* (XXVI): come dire, fra *Giambi ed epodi* (a cui *Versaglia* approderà con titolo esplicitato: *Versaglia [Nel LXXIX anniversario della Repubblica francese]*) e *Rime nuove*, se volessimo anticipare una polarizzazione fra il Carducci, per così dire, *con e senza* retorica, di cui egli fu il primo artefice, appunto smistando la *satura lanx* delle raccolte prime nei due versanti programmatici del libro 'civile' e del canzoniere 'intimo'. Certo, fa effetto leggere il musicale *tumulus* per il piccolo Dante dopo le strofe ardentemente repubblicane di *Versaglia*; mentre, invece, è più agevole la connessione tematica e lessicale con *Rimembranze di scuo-*

la. Qui non soltanto ritorna il tema generico della contrapposizione tra la vita e la morte, tra il rigoglio solare della bella stagione e il buio e freddo della tomba, ma affiorano i raggelanti lemmi conclusivi di *Pianto antico* (*terra negra, terra fredda*): «e me veggendo / corporalmente ne la negra terra / freddo, immobile, muto [...]».

Ma alla indubbia affinità tematica fra le due poesie fa da brusco contrasto la forma metrica: giacché *Rimembranze di scuola* (titolo ovviamente echeggiante, non a caso, *Le ricordanze* leopardiane) è l'unica poesia in versi sciolti di tutta la produzione di Carducci; l'unica sua concessione ad una maniera più volte e in vario modo deprecata, anche a fronte dell'idolatrato Leopardi, come maniera di per sé impoetica e aliena dalla vera tradizione lirica italiana. La congiunzione tematica si accoppia dunque ad un violento iato formale: iato, come è stato sottilmente detto, anche fra due 'leopardismi', essendo *L'albero a cui stendevi* reminiscente, come si è visto, delle strofette proprio del *Risorgimento*, e *Rimembranze di scuola*, invece, del modello della canzone libera prevalente nei *Canti*³². In *Nuove poesie* del '79 *L'albero a cui stendevi*, collocata nel Libro II, e numerata VI, viene sottratta alla contiguità sia di *Versaglia* (che in questa raccolta transita nel Libro I, dove già si addensano poesie tutte destinate a *Giambi ed Epodi*), sia di *Rimembranze di scuola*, che in questo stesso Libro II scivola però di qualche posizione (adesso viene numerata X). Prima e dopo l'ode per il piccolo Dante, vengono adesso collocate rispettivamente *Classicismo e romanticismo* (quartine di endecasillabi) e *Colloqui con gli alberi* (sonetto); che non offrono, mi pare, legami significativi con la poesia in questione (a meno di non voler istituire un rapporto, puramente 'vegetale', fra il melograno e gli alberi rammentati nella poesia successiva, che sono la quercia, l'alloro, la vite, l'abete...) ³³. Ma l'effetto di contesto più evidente (e contraddittorio) si ottiene in *Rime nuove*: raccolta che rappresenta indubbiamente, come sopra si è detto, una polarizzazione di tematiche intime e personali, rispetto alle prime raccolte 'miste', ma che rimane comunque di non facile catalogazione, e per la quale credo si possa davvero parlare, con Martelli, di 'canzoniere romanzo' ³⁴: un libro in cui la forma, e meglio ancora le tradizioni formali della poesia italiana, più che le tematiche, guidano la sequenza e la distribuzione dei singoli pezzi. *Pianto antico* si colloca, in *Rime nuove*, al centro perfetto di queste due tensioni, struttive e tematiche, contrastanti. Da una parte, è flagrante l'effetto 'discreto' ottenuto attraverso il suo distanziamento rispetto a poesie affini. Adesso infatti *Pianto antico* (finalmente così intitolata) si colloca (nel Libro III) tra *In maggio* e *Nostalgia*, mentre *Rimembranze di scuola*, che sembrava fin qui il componimento più vicino, e destinato ad una qualche contiguità, viene smistato all'inizio del Libro V ³⁵. Ma soprattutto è notevole il comportamento rispetto alle altre due poesie che, in *Rime nuove*, commemorano la perdita del piccolo Dante. *Brindisi funebre* (poesia d'altronde di stampo heiniano, poesia di umore, in cui il ricordo del «pargolo gentile» si mischia con scatti di rabbia e malinconia e delusione) compare nello stesso Libro III di *Pianto antico*, ma a debita distanza (al numero LVII); a tutta evidenza abilitata comunque alla presenza in questa sezione della raccolta dal suo metro (anche qui, quartine di settenari). Ma *Funere mersit acerbo*, che sappiamo così vicina, nel tempo di composizione e nell'occasione biografica, a *Pianto antico*, si legge nel Libro II, che è tutto

di sonetti, in undicesima posizione. Nelle raccolte precedenti a *Rime nuove*, *Funere mersit acerbo* non compariva; ma qui sì, e il richiamo tematico è ovviamente fortissimo quanto vistosamente eluso dalla struttura del libro. La distribuzione metrica (il libro secondo tutto di sonetti, il terzo tutto di forme 'deboli' della nostra tradizione) la vince insomma sulla tematica, sulla psicologia e sulla biografia. Ma questa è soltanto una delle forze di contesto che agiscono nella dislocazione di *Pianto antico* nella raccolta definitiva. Il suo incorniciamento, al contrario, tra *In maggio* e *Nostalgia* testimonia di una pulsione opposta, rivolta alla creazione di una sequenza marcatamente autobiografica, legata dai connettori tematici ed esistenziali della delusione, della voglia di morte, del fastidio del vivere, in cui il lutto per la perdita del figlioletto va ad incasellarsi come riprova, quasi, di una propria mitografia, intonata sui registri cupi, nostalgici, corrucciati, che andranno a comporre il ritratto in pubblico più divulgato, e poi quasi proverbiale, del poeta. Si badi che in *Nuove poesie* 1873 *In Maggio*, che, come recita il sottotitolo, è una traduzione *Da H. Heine's Lezte Gedichte*, appariva al numero XV, ben a distanza rispetto a *L'albero a cui stendevi* (XXV), all'interno, come si è già osservato, di una sequenza tipicamente mista, che accosta in questa raccolta composizioni di metro e tema vario, mescolando liberamente poesie originali e traduzioni. *Nostalgia* nel '73 non compare: composta, o meglio finita, più tardi, viene stampata nelle *Nuove poesie* a partire dall'edizione 1875: col titolo *Desiderio della patria*, nello stesso Libro II dell'anacreontica per il piccolo Dante, ma scalata di varie posizioni (*L'albero a cui stendevi* VI, *Desiderio della patria* IX). Qui fra l'altro la traduzione heiniana (semplicemente sottotitolata *da Heine*) finisce nel Libro V, che è tutto di traduzioni. Insomma, il trittico autobiografico di *Rime nuove* si forma manipolando in profondità l'assetto delle raccolte precedenti: Carducci da una parte estrae *In Maggio* dal mazzo delle traduzioni (che anche in *Rime nuove* sono confinate nell'ultimo libro), conferendole eccezionalmente il carattere di composizione originale, personale; dall'altra, muove *Desiderio della patria* (ora *Nostalgia*) in contiguità a *Pianto antico*. Fra l'altro, egli restaura così l'originale prossimità cronologica delle composizioni: *In Maggio* è infatti datata 12-13 marzo 1871; *Pianto antico*, giugno 1871; *Nostalgia*, in primo abbozzo, aprile 1871. Ne risulta non solo che il trittico di *Rime nuove* sembra voler quasi ricomporre il 'diario' poetico dei mesi primaverili successivi alla morte del piccolo Dante, ma che la composizione de *L'albero a cui stendevi* si pone come il culmine e il punto d'arrivo di una sia pur breve stagione poetica, di una davvero "triste primavera" carducciana. In conclusione, le vicende 'contestuali' di *Pianto antico* mi sembra che rappresentino un sintomo, né minore né indifferente, delle modalità con cui Carducci maneggia i due versanti della letteratura e della vita, della forma e del sentimento; sempre in tensione fra le ragioni di una militanza poetica esigente e severa, riluttante di fronte alle lusinghe sentimentali del «vil muscolo nocivo»; e quelle di un'estroversione autobiografica prepotente ma cifrata, allusiva, schermata; difesa non soltanto, eventualmente, dallo slontanamento in una forma 'antica', ma anche dai giuochi e sottintesi di preziose rifrazioni contestuali.

NOTE

¹ Secondo la bella proposizione di M. Martelli, "Rime nuove" di Giosuè Carducci, in *Letteratura Italiana Einaudi, Le Opere*, Volume III, Torino, Einaudi, 1995, p. 675: «Vedremo... come l'opposizione tra arida erudizione ed autentica umanità sia uno schema interpretativo del tutto inutilizzabile per un Carducci, se il Carducci stesso proprio nella letteratura identificò il solo modo di fruire la vita nella sua autenticità. [...] noi pensiamo di soltanto chiarire come tutto nel Carducci divenga *letteratura* e come, soltanto in questo suo divenire *letteratura*, trovi il modo di trasfigurarsi poeticamente».

² Sulla questione si veda ora la messa a punto, assai garbata, di C. Caruso, *Genesi e prima fortuna di "Pianto antico"*, GSLI, 601 (2006), pp. 35-36.

³ Sono le lettere 1231, 1232, 1233, 1234 dell'Edizione Nazionale delle *Lettere*, VI (1869-1871), Bologna, Zanichelli, 1941, pp. 246-54.

⁴ Dalla consolatoria *Ad Lucilium*, 99,2: «Decessit filius incertae spei, parvulus: pusillum temporis perii». Così suggerisce Caruso, *Genesi e prima fortuna...*, cit., p. 33.

⁵ A questo proposito appropriatamente richiamata (dal conio del tedesco *Pathosformel*, d'invenzione warburghiana), da Caruso, *Genesi e prima fortuna...*, p. 44, nota 33.

⁶ Così nella lettera a Valfredo, in *Lettere*, cit., p. 246.

⁷ Pubblicando il sonetto per la prima volta in *Poesie 1871*, Carducci vi appose la data 9 novembre 1871; data anniversaria della morte del piccolo Dante e a tutta evidenza simbolica. Non sembra insomma da condividere il parere del Salinari, nel cappello introduttivo alla composizione (in G. Carducci, *Rime Nuove*, Testimonianze, interpretazione, commento di Pier Paolo Trompeo e Giambattista Salinari, Bologna, Zanichelli, 1970): «Per quanto possa apparire strano sotto l'aspetto psicologico, è molto probabile che la data segnata dal Carducci non sia soltanto simbolica, ma corrisponda alla verità e cioè che il sonetto sia stato composto il giorno stesso della morte del figlio» (p. 45).

⁸ «[...] sentirai come magnanimamente e da uomo greco e romano proprio morisse quel giovine che sopravvisse un quarto d'ora alla ferita. E lo scrivere della morte di lui sarebbe tema degno di Giacomo Leopardi» (*Lettere*, I, p. 281). E a tale proposito si veda il mio *Carducci nelle lettere. Il personaggio e il prosatore*, Bologna, Patron, 1972, pp. 56-65.

⁹ Vedi Caruso, *Genesi e prima fortuna...*, cit., che giustamente definisce l'ode «un componimento di anniversario» (p. 36). Il compleanno del piccolo Dante cadeva il 21 di giugno.

¹⁰ P. Collareta, *In margine a "Pianto antico"*, «Convivium», XXVII (Nuova serie, 1959), pp. 221-26.

¹¹ Collareta cita anche un altro carme pontaniano in compianto di Lucio, in cui al posto della maggiorana sono le rose, a deperire per le mancate cure del figlio morto (*Conqueritur apud rosas de morte Lucii filii*): «Quid, o rosae, quid lassulae reflectitis / caput, comaeque decidunt e vertice / honosque foliis deciduus omnis perit?». Anche qui, l'organizzazione del discorso poetico è la stessa: le piante, abbandonate dal piccolo giardiniere («Lugetis an vos Lucium colonolum, / qui vos colebat aureis rastellulis, / argenteis qui vos potabat calculus?») inaridiscono miseramente, così come inaridisce nell'imminente vecchiaia il povero padre orbatò del figlio: «Ah, senex miser, / sic ipse tabescet, ecc.».

¹² Collareta, *In margine...*, cit., p. 223.

¹³ Si è spesso osservato, infatti, che il Carducci avrebbe un poco modificato il metro dell'ode vittorelliana, nella quale le strofe rimano in chiusa due a due, legando invece con la stessa rima tutte le chiuse di tutt'e quattro le quartine (*fior: calor: fior: amor*). Ma a questo «aveva già pensato lo stesso Vittorelli, che così aveva costruito, ad esempio, *Clori mi disse un giorno* e *Sopra un crescente platano* (e tutte e due le volte proprio adottando la rima -or): soluzione, dunque, che il Carducci riprendeva dal Vittorelli stesso» (Martelli, "Rime nuove"..., cit., p. 687, nota 45). Altri riscontri a rinforzo dell'osservazione di Martelli ha segnalato M. M. Pedroni, *Commentando il Carducci. Nuove su "Pianto antico"*, «Studi e problemi di critica testuale», 71 (2006), p. 220, nota 1.

¹⁴ La nota sull'ascendenza vittorelliana del metro di *Pianto antico* risale a P. P. Trompeo, *I capricci del pedante*, in «Corriere d'informazione», 19-20 settembre 1955, citato poi nel cappello introduttivo alla poesia, in Carducci, *Rime Nuove*, cit. Trompeo nota anche che questo stesso me-

tro viene adottato da Carducci in altre tre poesie di *Rime Nuove: Maggioiata, Tedio invernale, Davanti una cattedrale*; anche se la prima, vicinissima nei tempi di composizione a *Pianto antico* (primavera 1871) gli sembra in realtà «una specie di imitazione antifrasica o piuttosto di amara parodia della citata anacreontica vittorelliana. [...] Si potrebbe dire che su lo stesso tronco vittorelliano aveva fatto nel maggio un innesto heiniano e nel giugno l'innesto greco».

¹⁵ Si veda qui sotto, alla nota 22.

¹⁶ Sorprende, a questo proposito, che parte della critica abbia potuto parlare, come nota Caruso (*Genesi e prima fortuna...*, cit., p. 46) di «urlo straziante del padre orbato del figlio»: quando è indubitabile, invece, il tono di «elegia famigliare», più che di «corrotto tragico» (ibidem), dell'odicina carducciana.

¹⁷ Per una analisi esaustiva della vicenda variantistica di *Pianto antico*, si rimanda al saggio del Caruso, pp. 40-6.

¹⁸ Cfr. *Aminta*, I 309: «Essendo io pargoletto, sì che a pena / giunger potea con la man pargoletta / a còrre i frutti da i piegati rami / de gli arboscelli [...]» e *Gerusalemme liberata*, II 40: «Tenera ancor con pargoletta destra / strinse e lentò d'un corridore il morso» e XII 12-3: «E scherzando seco, al fero muso, / la pargoletta man securo stendi». In particolare da quest'ultimo passo «provieni 'stendevis' del ms., mantenuto nelle edizioni anteriori a quella dell'87, che ha 'tendevis' con felicissima eliminazione della spirante iniziale, giustificata invece nel Tasso dall'allitterazione 'secura stendi'» (Collareta, *In margine...*, cit., p. 223, nota 2). Per altro, il Tasso conosce anche un «pargoletto piede»: «Giulio, ch'in questo campo incerto e breve / de la vita mortal dianzi ponesti / il pargoletto piede [...]» (T. Tasso, *Rime*, Edizione critica a cura di F. Gavazzeni e V. Martignone (Edizione Nazionale delle Opere, IV), III, vv. 1-3, p. 5).

¹⁹ Cfr. infatti *La vita solitaria*, v. 104: «me spesso rivedrai solingo e muto». Il riscontro è di G. Gorni, *Il melograno, l'asino e il cardo (su due "rime nuove") del Carducci*, «Studi di Filologia Italiana», L (1992), pp. 187-88.

²⁰ Per questi riscontri si veda il citato saggio del Caruso, pp. 49-50.

²¹ Così Pedroni, *Commentando il Carducci*, cit., p. 217. All'intervento di Pedroni si rimanda per un prospetto fin qui il più completo possibile delle memorie poetiche di *Pianto antico*; per la segnalazione delle ascendenze leopardiane di maggiore rilievo si vedano comunque anche A. Zambelli, *La memoria leopardiana in Carducci poeta*, «Italianistica», XX (1991), pp. 237-38, Gorni, *Il melograno...*, cit., nonché le note di commento a *Pianto antico* di F. Finotti, in *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1999, IV, pp. 453-54.

²² A questa tonalità grave dell'anacreontica contribuisce un'unica, ma ben distinguibile consonanza col Dante infernale: i vv. 14-15 di *Pianto antico* («sei ne la terra negra / né il sol più ti rallegra») rimano infatti con «ne l'aere dolce che dal sol s'allegra [...] or ci attristiam ne la beltetta negra» di *Inferno*, VII, vv. 122-24; cfr. Pedroni, *Commentando il Carducci*, cit., p. 217, nota 3.

²³ Così il già citato Pedroni, *Commentando il Carducci*, pp. 219-20; nello stesso saggio (pp. 221-22) si avanza il confronto con *Dal picciolo ferètro* di Giovanni Prati.

²⁴ Ancora il Pedroni (p. 220) si dichiara convinto che «l'adibizione della forma vittorelliana ad epicedio, condivisa da entrambe le odicine, nella fattispecie in morte di un bambino, fa dubitare, almeno per due ragioni, che Carducci giunga a *Pianto antico* senza la mediazione del Cagnoli»; le «due ragioni» essendo la forma metrica 'legata' in chiusa (per cui si rimanda qui dietro alla nota 13), adottata anche dal Cagnoli, e il fatto che «Quanto all'argomento funebre, Vittorelli non lo tratta mai con il metro dell'anacreontica, di norma riservato all'amore e alle nozze». E tuttavia, in mancanza di altre prove, sarei più prudente nell'attribuire all'odicina del Cagnoli un peso d'innovazione così decisivo.

²⁵ M. Pastore Stocchi (*Nota su "Pianto antico"*, in *Dal Tommaseo ai contemporanei*, Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro, II, a cura di B. M. Da Rif e C. Griggio, Firenze, Olschki, 1991, pp. 152-53) osserva che la reimmissione dell'epigrafe carducciana nel suo contesto ne rivela, a dire il vero, l'incongruità rispetto all'intenzione espressiva del poeta: «Il riscontro con lo pseudo-Mosco è poi irrilevante anche per un altro rispetto. Tra quel luogo dell'*epitaphios* e il *Pianto* corre infatti una sostanziale differenza di significato che un lettore come Carducci non può non aver colto. Lamentando la morte di un vocale spirito l'anonimo greco non esprime dolore per la perdita in sé, non intende cioè o non sa dar voce all'umano sentimento della morte,

ma semmai si rammarica con gnomica genericità che l'uomo, essere superiore, debba soggiacere all'oblio e che il nome e il canto del poeta non sopravvivano in un ciclo perenne di rinnovamento come le piante o il gracido della rana. [...] Si vede bene che la didascalia originaria non dà alcun soccorso per l'intendimento di *Pianto antico*, anzi senza dubbio ne inquina la corretta lettura perché tra quel passo dell'idillio e la mesta anacreontica carducciana non può esservi, al di là di qualche piccola somiglianza di particolari, nessuna consonanza rivelatrice». Si potrà però obiettare facilmente che proprio questa era l'intenzione del Carducci: ritagliare da un contesto almeno in parte diversamente orientato una citazione bella e suggestiva, adattandola a *titulus* della sua anacreontica, anche a costo di forzarne, o 'distrarne' un poco il significato.

²⁶ Manara Valgimigli, *Carducci allegro*, Bologna, Cappelli, 1955, pp. 42-43.

²⁷ Così infatti il commento ai vv. 35-40 dell'ode barbara in questione: «*Freddo è qua giù* ecc. Si ripensa all'ultima strofe di *Pianto antico* "Sei ne la terra fredda" ecc. Il motivo è lo stesso che il C. nella lettera al Chiarini citata sopra, dell'11 settembre 1879, dichiarò "pensiero antico". E di qui ebbe il suo titolo la poesia per il figlioletto Dante, che è del giugno 1871, e che nessun titolo ebbe in principio e lo ebbe solo molto più tardi, nella prima edizione di *Rime Nuove* del 1887».

²⁸ «Questo è il pianto antico ed eterno di ogni genitore che abbia perduto il suo *glykeròn thalòn* [...] e la poesia di Carducci si proietta in quella dimensione mitica, cioè universale, della sofferenza» (Pastore Stocchi, *Nota su "Pianto antico"*, cit., p. 158). E si veda anche il cappello introduttivo a *Pianto antico* in Carducci, *Opere scelte*, I, *Poesie*, a cura di M. Saccenti, Torino, UTET, 1993, pp. 490-92.

²⁹ Si veda Pastore Stocchi, *Nota su "Pianto antico"*, cit., pp. 154-59.

³⁰ G. Carducci - I. Del Lungo, *Carteggio (ottobre 1858 - dicembre 1906)*, a cura di M. Sterpos, Bologna, Mucchi Editore, 2002, Lettera n. 178 (21 ottobre 1873), p. 281. Scrivendo ad altri, il dissenso del Del Lungo si era espresso anche più francamente: «Sono arrivate costà le *nuove poesie d'Enotrio Romano* stampate elegantissimamente dal Galeati d'Imola? Oh che mostruosa cosa può diventare l'ingegno d'un gran poeta, qual'è certamente il C., una volta entrato in certe strade! Io l'ebbi ieri questo libretto, mandatomi dall'autore stesso, e vado pensando in che tenore scrivervi i miei ringraziamenti». Così Isidoro a Cesare Guasti, il 9 ottobre 1873 (vedi nel *Carteggio* citato, p. 39).

³¹ La possibile traccia di una ricasazione delle consolatorie usuali si legge anche nelle prime lettere carducciane di avviso del lutto, e segnatamente in quella a Ferdinando Cristiani: «No, non è vero che è meglio che sia morto: me lo volevo crescere e educare a modo mio, doveva sentire, pensare, lottare anche lui *per il bene e per il vero* [corsivo d'autore]» (*Lettere*, cit., p. 248).

³² *Analizza con finezza la questione dei rapporti fra i due "modelli" metrici leopardiani il Caruso, Genesi e prima fortuna...*, cit., pp. 50-55.

³³ Per scrupolo di precisione, si potrà tuttavia osservare che l'ultima terzina di *Colloqui con gli alberi*, dedicata all'abete, riecheggia un motivo tetramente funebre: «Ma più onoro l'abete: ei fra quattr'assi, / nitida bara, chiuda al fin li oscuri / del mio pensier tumulti e il van desio».

³⁴ «Forse, il modello che con maggior nitidezza, pur se in filigrana, si scorge al fondo di *Rime nuove* è quello di un 'canzoniere', le cui singole sezioni siano definite in parte in base al metro e in parte in base all'argomento: non diversamente da quello che possiamo vedere nelle testimonianze dugentesche dei 'canzonieri' delle origini [...]» (Martelli, "*Rime nuove*" di Giosuè Carducci, cit., p. 674).

³⁵ È da notare che la presenza di *Rimembranze di scuola*, unica poesia in endecasillabi sciolti di tutta la produzione carducciana, all'interno di una raccolta programmaticamente di 'rime', e in posizione eminente all'inizio del Libro V, ha destato irrisolta perplessità: vedi M. Martelli, *Versi, non rime [Carducci, Leopardi, Foscolo, Dante] in Zapping di varia letteratura. Verifica filologica. Definizione critica. Teoria estetica*, Prato, Gli Ori, 2007, pp. 327-28: «Come e perché Carducci in un volume di *Rime nuove* abbia potuto, in apertura del quinto libro, ospitare gli sciolti [...] delle *Rimembranze di scuola*, è arcano che sfugge a me, è ben vero, ma che, credo, sfuggirebbe a chiunque, se questo chiunque - come non mi sembra che alcuno finora abbia fatto - la singolarissima aporia non mancasse di constatare» (p. 327).