

INTORNO AL TESTO

FRANCO CASTELLANI

Sulla migrazione delle Rime di San Miniato

A Gigliola Frosini

I – IL PROGETTO DELLE RIME DI SAN MINIATO

I.1. Dai primi tentativi di raccolta alle “Rime” di San Miniato.

Il progetto delle *Rime* diventò esecutivo con la seguente dichiarazione al Chiarini dell'aprile 1857: «*Jacta est alea!* Il manifesto per le mie *Rime toscane* è stampato: né posso più ritrarmi»¹. Con le parole all'amico in realtà Carducci prese un impegno irreversibile con se stesso e da quel momento il “dado” fu veramente “tratto” per la storia del “libretto”. Esso fu stampato il «XXIII luglio 1857» in 500 copie², e quel breve lasso di tempo (che andava dall'impegno alla pubblicazione) fu contrassegnato da un attento lavoro di revisione dei testi prescelti per il libro. L'ideazione fu lunga e preceduta da molti tentativi di raccolta, poi falliti, che ebbero la funzione di preparare l'esordio delle *Rime*: i primi anni poetici di Carducci furono infatti caratterizzati da una proliferazione di progetti, di cui danno testimonianza gli editori di Carducci³, le lettere e le prefazioni del poeta. È la “lettera di dedica” di Carducci al Travaglini del 1850 che dà notizia sulla più antica «raccolta di poesia che aveva per titolo “La Voce dell'anima”»⁴; del 1851 doveva essere invece una «raccolta» di sole «odi»⁵, mentre del 1853 fu il disegno di *Liriche d'amore di Giosuè Alessandro Carducci da Valdicastello*⁶. La frenesia di organizzazione non si placò neppure con l'evento delle *Rime* e parallelamente ad esse l'autore tentò di confezionare una «raccoltina di rime tutta del 1857»⁷. Le raccolte che non videro mai la luce furono concepite tra il 1850 e il 1857. Do qui di seguito i titoli, aprendo l'elenco con le raccolte citate dal Sorbelli per concluderlo con quelle dedotte dalle note di PV⁸:

- 1) *Memorie e versi* (Sorbelli, p. 3).
- 2) *Raccolta di poesie del 1851* (Sorbelli, p. 8).
- 3) *Raccolta di Odi* (Sorbelli, p. 10).
- 4) *Quattro sonetti di G.A. Carducci da Valdicastello* (Sorbelli, p. 12).
- 5) *Liriche di amore di Giosuè Alessandro Carducci da Valdicastello*, del 1853 (v. nota a VII *Il lamento del trovatore*, p. 546).
- 6) *Una delle varie raccolte di Rime che il C. pensò fra il 1851 e il 1855* (v. nota a X *Ad Apollo*, p. 547: la poesia «Appartiene ad una delle più antiche»).
- 7) *Questa raccolta non è anteriore al 1855* (raccolta «dedicata forse a Elvira Menicucci», v. nota a XI *A la fanciulla*, p. 547).
- 8) *Raccolta di sonetti del 1851 e 1852* (v. nota a XIV *Tiene il mio core una tal testolina*, p. 547).
- 9) *La voce dell'anima* del 1850 (v. nota a XL, p. 553; cfr. LEN, I, 13 e la

nota relativa dei curatori, a p. 323: «Lettera di dedica, ma non compiuta, di una raccolta di poesie che aveva per titolo “La voce dell’anima”»)

10) *Raccolta (forse di versi satirici e scherzosi)* (v. nota a LVII, p. 558).

È dalla loro proliferazione che si deduce l’urgenza di consegnare i testi (appena) scritti a una macrostruttura che li potesse rappresentare e far parlare in modo unitario⁹. Ma proprio l’urgenza e l’immediatezza tradirono il compito. Anche una raccolta ben strutturata, per non parlare di canzoniere, richiede una coerenza interna (una «favola»¹⁰) coniugata a uno stile: entrambi gli elementi erano ancora acerbi nel Carducci degli esordi. Egli cercò infatti strenuamente di individuare con l’apprendistato una propria vicenda lirica e di maturare un proprio stile: eventi riservati al futuro. I microtesti subirono quindi un’organizzazione più umorale che strutturale, e la conseguenza fu una loro interminabile ricombinazione che portò a un processo d’aggregazione e disgregazione delle raccolte: solo le *Rime* (la pubblicazione intendo) posero fine a questo flusso incessante. Fu rilevante invece la serietà dell’impegno preso fin da giovanissimo. Anche la “Prefazione” (ma non pubblicata) delle *Rime* di San Miniato lo sottolinea con orgoglio:

A voi dunque, miei soli e cari mecenati, si spettano di diritto queste rime [...] sono in esse otto anni di gioventù tolti a molti comodi a dilette moltissimi¹¹.

Un impegno rivendicato contro la “facilità” dei poeti romantici¹² – «i quali tutti novità ed emozione e slancio camminano a balzelloni immaginandosi pur di volare»¹³ – e nobilitato dal riferimento implicito ai «sette anni di studio matto e disperatissimo» leopardiano, con cui ribadiva polemicamente a quale programma letterario e a quale autore magistrale Carducci si richiamasse con la sua pratica di poeta. Le *Rime* dunque rappresentarono la matura realizzazione di quelle prime aspirazioni.

Con la loro pubblicazione si ebbe il doppio effetto di chiudere la stagione adolescenziale e di condannare le composizioni escluse dal libro – la maggior parte di loro almeno – a diventare ‘estravaganti’¹⁴. Gli editori dell’*Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci* (Bologna, Zanichelli, 1935–1940, voll. 30) le hanno raccolte nel primo volume intitolato *Primi versi*, subito dopo le *Rime* di San Miniato¹⁵. Ma tornando alla lettera al Chiarini citata in apertura scopriamo come il progetto, nelle intenzioni di Carducci, doveva essere molto più ambizioso di quello che poi risultò realmente:

Il libro sarà composto di una prefazione in prosa lunga assai, di una prefazione in versi – poi, I° libro, sonetti: 2° libro, odi – 3° libro, ballate – 4° libro, canti. – Due altri sonetti ho fatto, e finito secondo il costume pagano l’ode alla beata Diana, che è la più di gusto antico fra le mie odi oraziane¹⁶.

Il programma fu ribadito nuovamente al suo amico pure un mese dopo:

Il mio libretto sarà diviso in Sonetti: Odi: Amori metafisici, idest ballate e i due sonetti: Canti¹⁷.

I desideri però si scontrarono presto con ragioni economiche che causarono probabilmente il ridimensionamento del progetto; ricordiamo infatti che Carducci autofinanziò il libretto, e fin dall'inizio, per la verità, le difficoltà furono annunciate al Chiarini:

Jacta est alea! Il manifesto per le mie *Rime toscane* è stampato: né posso più ritrarmi. Pensa a persuadere il Targioni che la cosa non è fatta male, avuto riguardo a' debiti grandi ch'io mi ritrovo. Per l'amor di Dio, non mi fate rimprovero ora perché altramente troppo pensiero me ne piglierebbe. Dio birbone! Guardate di farmi associati piuttosto: ché sarà un affar buono¹⁸.

Furono cause esterne a motivazioni estetiche, è probabile, che indussero Carducci a selezionare un ristretto numero di testi dal suo già vasto repertorio 'sparso' per un 'canzoniere' non dico risolto (nei modi petrarcheschi) ma più coerente con le proprie ragioni interne. Solo i sonetti e i canti dunque sopravviveranno al progetto iniziale e la seconda sezione – grazie all'indicazione metricamente indeterminata del titolo, d'ascendenza leopardiana¹⁹ – consentirà di riassorbire in sé le prove migliori dei due libri decaduti di odi e ballate. Forse, proprio i limiti finanziari fecero emergere una crisi, come detto, già latente e accelerarono una maggiore consapevolezza critica sulla propria opera che, ridimensionando il progetto e togliendo il coraggio – per il venir meno di forti convinzioni – di un deciso indebitamento, costrinse l'autore a una nuova revisione.

L'intendimento del Carducci, manifestato molti anni dopo nelle sue *Risorse di San Miniato*, di ripianare i debiti contratti con i suoi creditori attraverso la stampa e la vendita delle *Rime* fu, per quanto onesto, oggettivamente irrealizzabile e Carducci stesso, nonostante «l'ardita speranza», ne fu pienamente consapevole («altro che ardita! sfacciata dovevo dire») ²⁰. Che tale intendimento fosse una illusione, lo spiega bene il Sozzi:

Non poteva essere che un'illusione di ragazzi ingenui. A farsi bene i conti, anche nel caso che le copie si fossero vendute, non se ne sarebbero cavate più di mille lire, da cui si dovevano detrarre le spese di stampa e le percentuali ai librai [...] ²¹.

Quello di pagare i debiti con la vendita del libretto, in realtà, fu solo un pretesto per dissimulare, e giustificare con una 'forte' necessità, l'ambizione della pubblicazione al fine di ottenere una prima notorietà e ricevere finalmente un primo giudizio libero, esterno alla sua brigata «pedante», sulla sua prima raccolta lirica. Ovviamente Carducci fu costretto comunque a fare i suoi conti, non tanto per estinguere i debiti pregressi, quanto per impedire almeno che aumentassero. A quanto pare, non vi riuscì: «I debiti, anzi che estinguere, dilagarono». L'inquietudine di Carducci durò tutto il tempo della preparazione

della stampa: l'epistolario di quei mesi è costellato continuamente da affermazioni preoccupate²². Per sintesi, citiamo ancora dal testo del Sozzi:

Così la stampa di quelle poesie fu decisa: si cominciarono a raccogliere firme di adesione, a cercare la carta per la stampa a un prezzo conveniente, ché, superfluo dirlo, la pubblicazione era a spese dell'autore. Il Carducci era sulle spine: trovare i quattrini necessari per provvedere alle spese era un problema della massima gravità; e poi, di tanto in tanto, s'affacciava quel dubbio orrendo, il timore di fare un buco nell'acqua, che tutte quelle copie (500 pensava di farne stampare) gli rimanessero sullo stomaco, invendute (*ibidem*, pp. 162-3).

Anche le difficoltà economiche, ripeto, contribuirono per la loro parte alla lucidità critica. Fu costretto infatti a realizzare un'edizione la più economica e contenuta possibile. Detto in altri termini, significò per Carducci operare una forte selezione dei numerosi testi di cui già disponeva, e la selezione non poteva essere che una selezione di qualità per proporre al lettore la raccolta e le poesie migliori della sua produzione lirica.

Già la lentezza della fase progettuale (che iniziò, come detto, dai primi tentativi di raccolta risalenti al 1850 circa) evidenziò le forti difficoltà di Carducci a conciliare in una struttura possibile testi dalla natura molto, troppo diversa, e che furono il frutto di una continua (e immediata) imitazione di opere, delle più disparate, della tradizione. La lezione di tanti autori ammirati, e subito imitati, non riuscì a sedimentarsi compiutamente nelle sue prove e tale modalità di scrittura ingombrò pesantemente il suo agire poetico: il "composito" dello stile pervase anche la struttura, costringendo il Carducci a operare delle scelte – delle esclusioni irreversibili – per sanare le contraddizioni emerse tra i testi.

A questo proposito è illuminante la *Prefazione ad una raccolta di Rime del 1853*²³ dedicata *Ad Enrico Nencioni* che, descrivendo gli studi magmatici, e la loro mole, da cui derivano le sue poesie, dichiara implicitamente la situazione di stallo organizzativo in cui verrà presto a trovarsi il Carducci, e quale sforzo critico sarebbe occorso per tentare di armonizzare l'inconciliabile. Riportiamo qui il punto principale:

Tu ridevi [Carducci si rivolge al Nencioni] meco quando mi vedevi ora tutto intento ed ammirato su l'andar vario grave maestoso di Orazio e dei Latini, e poi da questa quiete vitale rialzarmi nel tumulto selvaggio ed efficace di Ossian e delle ballate settentrionali: or tutto rapito nei trecentisti e [...] quindi [...] ributtarmi nel caldissimo e sovente sterile dei moderni; ed ora in Petrarca ed ora in Anacreonte; ed ora in Dante ed ora nel Tasso, e in Alfieri e in Schiller, e in Giusti e in Prati, e in Pellico e in Leopardi. E da vero ch'egli era un bel mostro drammatico questo traduttore or di Saffo or di Orazio [...]: questo verseggiatore e di odi oraziane e di sonetti petrarcheschi e di scherzi anacreontici e di satire a la Giusti e di fraseologie a la Foscolo e di cupaggini leopardiane²⁴.

E concludendo esclama «Ahi!»:

...rudis indigestaque moles:

 Non bene junctarum discordia semina rerum:
 nulli sua forma manebat:
 Frigida pugnabant calidis, humentia siccis,
 Mollia cum duris, sine pondere habentia pondus²⁵.

E come de' miei studi così dei miei versi e più de' miei affetti. Lo ripeto, perché tu di per te scorga questo nesso in leggendo,

con una citazione dalle *Metamorfosi* di Ovidio (unita alla successiva affermazione) che illustra lucidamente la natura della propria lirica e le difficoltà implicite di organizzarla in una raccolta unitaria. Ecco perché il «Carducci giovane, che si assomma nelle cosiddette Rime di San Miniato, del 1857, è un poeta composito»²⁶. Pure il progetto delle *Rime*, con una tale coscienza, era destinato a fallire – come accadde per tutte le raccolte precedenti –, ma il Carducci si trasse di stallo con una scommessa: che le *Rime* sarebbero state solo la prima tappa del lungo percorso futuro ed ebbe l'intuizione che, con la loro pubblicazione, avrebbe chiuso la prima stagione per aprirsi alla nuova. Carducci, come fece con le raccolte mancate rispetto alle *Rime*, e come farà con le opere future, «non brucia mai le proprie esperienze, e le rimette sempre in ciclo»²⁷: è così che l'annuncio della suddetta *Prefazione* del 1853:

Or questa prima carriera è chiusa con l'anno diciottesimo. Un'altra mi alletta magnificamente. Io mi sento in lena; l'anima mia sfavilla nella prova: ma la via è lunga ed aspra. Iddio m'ajuti e la memoria d'Italia. A dio²⁸,

si farà veramente profetico solo a partire dal “ventunesim'anno”. Dunque alla pubblicazione le *Rime* arrivano con due sezioni sole di “sonetti” e “canti”, che ricordano vagamente quelle metriche dei codici antichi, i quali disponevano, ma in modo invertito, le canzoni e i sonetti. Naturalmente i codici con canzoni proponevano testi dallo schema corrispondente, mentre l'espedito generico di “canti” consente a Carducci di riunire sotto un'etichetta unica i risultati più diversi e interessanti della sua prima attività sperimentale pluristrofica, condotta fino al 1857. Se la prima sezione può sembrare omogenea (ma vedremo più avanti come sia un dato solo apparente) per la forma adottata – il sonetto –, quella dei canti è sicuramente una sezione mista²⁹ con la quale Carducci esegue un repertorio di forme metriche della tradizione italiana, tanto più ampio e significativo se sommato ai componimenti dei restanti *Primi versi*. Per dare una dimostrazione ‘visiva’ della varietà e dell'impegno prodigati con tale repertorio, riporto qui sinteticamente la schedatura dei metri e degli schemi dei canti³⁰:

- 1) *A Ottaviano Targioni Tozzetti*: ode saffica, A_{5s+5} B_{5s+5} B_{5s+5} a₅.
- 2) *Una sposa*: ode, abbc(c)A.

- 3) *Dante*: canzone, strofe libere in versi di endecasillabi e settenari, variamente rimati.
- 4) *A Giulio Partenio*: ode alcaica³¹, A₅B₅cc.
- 5) *A Enrico Pazzi scultore*: canzone petrarchesca, aBC aBCC dEFEFDGG.
- 6) *Agli amici commensali*: ode, a₅bc₅b.
- 7) *La bellezza ideale*: ballata antica XY ABABBY.
- 8) *Alla beata Diana Giuntini*: ode saffica, ABAC₅.
- 9) *Ultimo inganno*: ballata antica, XYY ABABBY.
- 10) *A Febo Apollo*: quartina savioliana di settenari sdrucchioli non rimati e piani rimati, a₅bc₅b.
- 11) *Per la processo del Corpus Domini*: lauda con *ripresa* e *replica*, xyXY ABABBcC.
- 12) *Agli italiani*: ode saffica, ABBc₅.
- 13) *Saggi di un canto alle muse*: endecasillabi sciolti.

Oltre ai metri naturali della tradizione italiana³², Carducci sperimenta le varie forme dell'ode: è in particolare con la saffica, l'alcaica e la quartina savioliana (che sotto le sembianze moderne tradiscono, filogeneticamente, la matrice classica) che attingerà per via indiretta alle forme greco-latine. È in questa prima fase di tirocinio intenso che Carducci si scopre senza saperlo apprendista 'barbaro', ma la riproduzione di tali metri antichi in italiano, più che avvenire direttamente dalle fonti, passa principalmente dalla mediazione di opere³³ e traduzioni³⁴ italiane: si veda l'affermazione del 1881, di un Carducci ormai maturo che si permette giudizi disincantati sulle proprie prove giovanili: «nessun barbaro: allora [1852], al più, rifacevo alcaiche su 'l modello del Fantoni»³⁵. Quella di rifare i metri classici è una vocazione antica dunque che darà il suo frutto maturo con le *Odi barbare*, giusto vent'anni dopo se prendiamo come termine la prima edizione del 1877. Ma oltre a valere come esempi di 'traduzione' dei metri antichi, tali opere importano anche il modello organizzativo – il macrotesto – dei testi di origine: anche per questa via, mediata, quindi Carducci ritrova la struttura delle sezioni a libro dei testi latini da lui tanto privilegiata (le *Odi* di Fantoni sono, con i loro libri, un esempio di riferimento ai *Carmina* di Orazio che ebbe molto presente). Non a caso, infatti, tutte le opere future di Carducci (tranne *Rime e Ritmi*) saranno organizzate a libri, e non sarà questo sguardo retrospettivo rivolto alle *Rime* a condizionarci. Non va dimenticato intanto che già il progetto iniziale definì libri le quattro parti delle future *Rime* ma fu la loro riduzione a due (compreso lo sfoltoimento dei testi) che fece risultare troppo enfatico e inadeguato il termine rispetto ai modelli di riferimento; è da questa soggezione che il libro si trasformò in modesta sezione metrica. Ma che *sonetti* e *canti* fossero già dei libri *in nuce* è confermato dalla seconda pubblicazione di Carducci, *Levia gravia* del 1868³⁶, la quale infatti recupera le *Rime* di San Miniato nel proprio *corpus* e le trasforma (sostanzialmente) nei primi due libri d'apertura³⁷. Con l'esordio delle *Rime* Carducci indica a se stesso quale sarà il suo modello organizzativo preferito, che riconoscerà e individuerà pienamente solo con le prove mature. Più che la 'modernità' del canzoniere petrarchesco³⁸ quindi

(che agirà quasi inconsciamente come macrotesto di riferimento naturale per il settore dei sonetti) al Carducci sarà congeniale l'organizzazione a libri dei testi latini (coerente in questo con il recupero e la difesa del classicismo)³⁹. Con il montaggio del libretto dunque Carducci scopre e 'inventa' il suo modello, epperò allo stesso tempo le *Rime* – rispetto alle aspettative del progetto – furono una raccolta incompiuta: lo conferma come detto la cancellazione di due libri su quattro. Ma perché Carducci vi rinunciò? È molto probabile che i due libri decaduti fossero in realtà, ancor prima, due recuperi dalle antiche raccolte progettate. Lo svela in parte il titolo metrico del «2° libro, odi»⁴⁰, che coincide con la *Raccolta di Odi*⁴¹. Inoltre la vicinanza del tema amoroso esistente tra il terzo libro venuto meno di «Amori metafisici»⁴² e le *Liriche di amore di Giosuè Alessandro Carducci da Valdicastello*⁴³, consente l'ipotesi del riutilizzo se non dell'intera raccolta, almeno di parte dei suoi testi. Comunque sia, qui non è tanto importante dimostrare la puntuale identificazione delle raccolte a cui risalirebbero i due «libri», quanto sottolineare il fenomeno di recupero⁴⁴. Carducci quindi, inizialmente, pur di esordire con un'edizione consistente, ebbe la tentazione di riciclare i due libri che, provenendo da una stagione di apprendistato, nei fatti, con la loro mancata pubblicazione in versione di raccolta aveva già sconfessato come «puerili». Ebbe la lucidità, solo all'ultimo momento, di sacrificarli (se avesse ceduto alla tentazione, avrebbe confezionato una raccolta già superata per i troppi testi 'antichi' che avrebbe contenuto; qualche testo singolarmente potè essere recuperato dalle edizioni future, ma non i libri o le raccolte in quanto tali: la loro disposizione originaria avrebbe dato una testimonianza di inattualità insostenibile per il Carducci maturo), ma così facendo esautorò contemporaneamente le *Rime* della struttura che aveva progettato per loro, e allestì infine una raccolta dalla versione mutilata. A causa del suddetto collasso, si creò un 'vuoto' strutturale che Carducci non riuscì a colmare con un pronto inserimento di due «libri» nuovi. Le *Rime* tentarono di compensare l'implosione da quattro «libri» a due sezioni con assestamenti interni, ma rimarranno sempre una struttura contratta. Perché nel 1857 Carducci non riuscì a disporre una raccolta all'altezza del suo progetto? La stampa delle *Rime* rispose più al bisogno di prendere posizione polemica nel dibattito letterario, e quindi di pubblico esordio, che a una maturità raggiunta della raccolta e alla piena sintonia con la nuova condizione in cui venne a trovarsi Carducci nell'estate del 1857. A quel tempo infatti – ossia alla data del montaggio del libretto – Carducci non disponeva di molti testi nuovi (coerenti stilisticamente e tematicamente) in grado di costituire libri a sé stanti – aggiornati e omogenei – che potessero sostituire quelli cassati: per questo i pochi composti fino a quel momento⁴⁵ furono tutti riassorbiti e distribuiti tra i «sonetti» e i «canti»⁴⁶. Le poesie della nuova stagione lirica che stava nascendo nell'animo di Carducci inoltre o non erano state ancora scritte oppure non furono subito riconosciute dal suo autore⁴⁷. All'appello delle *Rime* mancarono dunque testi nuovi per fare nuovi libri. Carducci quindi assemblò la raccolta migliore che a lui fu possibile all'altezza del 1857. Con i criteri estetici maturati fino ad allora, scelse i testi più riusciti del suo reper-

torio; tutte le novità del 1857 furono assorbite nelle *Rime* e il vuoto aperto dai libri abrogati non poteva essere al momento riempito: solo la maturazione futura (stilistica e personale) poteva dar luogo a libri nuovi. Se guardiamo alla cronologia, notiamo che le *Rime* sono costituite per la maggioranza da testi appartenenti ai primi anni Cinquanta. Solo un terzo del totale era del 1857: fu una raccolta dunque sbilanciata più sul passato che registrata sul presente, ma Carducci non volle – o non seppe – più indugiare alla pubblicazione in attesa di comporre la raccolta matura del futuro (che per le *Rime* furono *Juvenilia*). Nondimeno la pubblicazione delle *Rime* ebbe un doppio pregio per la storia futura di Carducci. Con le *Rime* approdò finalmente a un primo risultato di raccolta possibile, e, uscendo quindi dal limbo delle possibilità, pose fine all'idea – irrealizzabile ma covata per tutta la transizione degli anni Cinquanta – di una raccolta totale, o di una somma di raccolte, che accogliesse tutti i testi fino a quel momento scritti. Dal punto di vista macrostrutturale, inoltre, le *Rime* segnarono un passaggio decisivo. Se dal punto di vista di *Juvenilia* le *Rime* furono solo il loro primo annuncio, dal punto di vista strutturale rappresentarono una vera scoperta (per se stesso, ovviamente, e non in assoluto: come già detto la 'scoperta' fu mutuata dal canone latino), costituendo il modello di raccolta base a cui s'ispirarono – perfezionandolo – tutte le opere del futuro: da *Juvenilia* a *Odi Barbare*. E questo fu davvero un evento non marginale. Se giudichiamo invece dal punto di vista di *Juvenilia*, le *Rime*, più che incompiuta, furono un'edizione prematura: rispetto a loro infatti, nacquero prima come 'progetto' e non, dopo, come 'raccolta'. Solo posteriormente e retrospettivamente, infatti, sappiamo che *Juvenilia* costituirà la forma finale della raccolta nata con le *Rime*. Quindi, a seconda del punto di vista che si assume, le *Rime* furono contemporaneamente un libro incompiuto e prematuro. Perché? Perché in realtà furono una raccolta di 'transizione'; come del resto lo furono tutti i libri 'intermedi' di Carducci, rispetto all'edizione definitiva. Specificatamente per l'evoluzione delle *Rime*, esaminerò più avanti questo aspetto. Di transizione, voglio dire, tra i primi (e ormai superati) progetti degli anni Cinquanta e i futuri *Juvenilia*.

I.2. Il superamento delle «Rime» come raccolta

Dunque le *Rime* rappresentarono il primo nucleo di *Juvenilia*, e il loro superamento come raccolta conferma la loro natura di transizione. Carducci, dopo l'edizione del 1857, non ristampò più le *Rime* come libro a sé stante, neppure con le *Poesie* del 1901 che della sua produzione lirica costituiscono l'opera omnia e la volontà definitiva⁴⁸. C'è una ragione evidente. Carducci non poteva ristampare unicamente il primo stadio della metamorfosi che avrebbe trasformato le *Rime* in *Juvenilia*: quello stadio fu consegnato alla storia di *Juvenilia*⁴⁹. Le *Rime* vennero 'annullate' come (quel particolare stadio di) raccolta, ma continuarono a vivere attraverso la migrazione dei testi – individuale o coagulati in nuclei – nelle edizioni seguenti, e dopo parziali sconfessioni e alter-

ne riabilitazioni quei testi risorsero tutti tra *Juvenilia* (prevalentemente) e *Levia gravia* (solo tre canti) di O91⁵⁰. Se i testi delle *Rime* non avessero trovato cittadinanza in *Juvenilia*, oggi il libretto sarebbe ricordato solo come opera di esordio della carriera di Carducci. Verrebbe da dire quindi che le *Rime* furono sconfessate come libro della giovinezza poiché la loro precoce pubblicazione non consentì di rappresentarla esaurientemente, e come detto esse nacquero sotto la ‘urgenza’ di dare una prova di esistenza nel campo della poesia. Solo la maturità consentì a Carducci molti anni dopo – con il distacco e il superamento di quella fase – di realizzare *Juvenilia*, il vero libro rappresentativo di tutta la giovinezza, come il titolo stesso esprime significativamente, e permise con il senno di poi di considerare le *Rime* – assieme alle altre edizioni che seguirono – solo un documento intermedio verso quel risultato. Tutto vero, se non fosse che Carducci compose «dentro i termini del 1860» (ossia, come già specificato, entro il 1850–1860) tutti i testi di *Juvenilia*, tranne due, come già precisato in altra nota, del 1866 – e fra questi vi erano comprese tutte le poesie delle *Rime* (tranne tre canti): si assiste dunque a un forte scarto temporale tra il montaggio di *Juvenilia* e la precocità di composizione dei suoi testi. Come mai infatti il poeta impiegò poi ben trentun’anni per riconoscere e assemblare la raccolta di *Juvenilia*⁵¹? Nonostante la tempestività della scrittura, Carducci non sembrò individuare celermente i testi di *Juvenilia*, o meglio, più che i testi i libri. Solo esaminando la tecnica usata per la composizione dei «libri» si spiega il grande ritardo del montaggio di *Juvenilia*. Carducci infatti li definisce nel tempo seguendo un’unica metodologia strutturale: grazie alle prove di combinazione preliminari dei microtesti verifica tra questi una prima compatibilità «di idee e stile»⁵², poi, attraverso il tempo dilatato e diacronico delle singole edizioni, lavora per comporre sezioni omogenee: fu questa la tecnica ‘strutturale’ che Carducci usò per realizzare tutti i «libri» delle sue raccolte, e non solo quelli di *Juvenilia*. Il cuore del lavoro macrostrutturale di Carducci fu sempre incentrato sui libri: la riuscita della raccolta passava dalla loro definizione. Ad ogni passaggio di edizione si assiste infatti alla riformulazione incessante dei libri, ed ogni edizione ‘intermedia’ tra le *Rime* e *Juvenilia* costituì per Carducci un’occasione di lavoro per migliorare l’assetto delle sezioni della raccolta, collaudando nuovamente e rimettendo a volte in discussione nuclei e sequenza dei testi conquistati dall’edizione precedente. L’intento ogni volta era di montare i libri più idonei e completi possibili: sia inglobando e calettando delle nuove poesie tutte quelle ritenute adatte⁵³, sia recuperando dei testi più antichi quelli riscoperti nel frattempo validi. Ma non solo: Carducci lavora all’interno della singola sezione per la sua riuscita e contemporaneamente all’integrazione generale dei libri – revisionando spesso la loro disposizione⁵⁴ – per raggiungere l’equilibrio migliore dei due ordini e avvicinarsi così, progressivamente, alla raccolta finale. In pratica, tutte le edizioni precedenti furono la forma base per la definizione della forma successiva, fino all’approdo finale – nel nostro caso – di *Juvenilia*. Lo dimostra in modo significativo la storia editoriale intercorsa tra le *Rime* e *Juvenilia* di O91⁵⁵.

II – ANALISI DELLA MIGRAZIONE DI ALCUNI TESTI DELLE *RIME* DI SAN MINIATO

È mia intenzione, adesso, esaminare i movimenti (macrotestuali) che alcune poesie delle *Rime* di San Miniato hanno avuto durante il loro percorso editoriale fino a *Juvenilia*, per illustrare alcuni aspetti strutturali della tecnica di montaggio usata da Carducci nel costruire i propri «libri»: la fisionomia che hanno i «libri» di *Juvenilia* è figlia (anche) di quel processo lento di elaborazione iniziato proprio dalle due sezioni delle *Rime* di San Minato.

II.1. *La dedica e l'epigrafe.*

Cominciando l'analisi dalla soglia delle *Rime*, in apertura troviamo prima l'epigrafe di Properzio e poi la dedica a Leopardi e Giordani. Esse hanno un'importante funzione per il libretto, che fra poco analizzerò, ma ancor prima è interessante descrivere il loro percorso editoriale. La dedica in sostanza trovò posto solo in R57, poi verrà definitivamente esclusa dalle stampe future, mentre l'epigrafe (a parte la parentesi di LG68 che la eliminò assieme alla dedica) sarà presente in tutte le edizioni seguenti, raggiungendo con J80, che di *Juvenilia* costituisce la prima forma di edizione definitiva, la conferma definitiva: ovviamente c'è una spiegazione alla cancellazione della prima e al mantenimento della seconda.

Con la dedica a Leopardi e Giordani, Carducci dimostra di avere piena coscienza del ruolo fondamentale che i due «maestri» hanno avuto per l'elaborazione della sua «teorica» e per la sua poesia giovanile: essa, oltre a essere un omaggio sincero e ammirato (nonostante la convezionalità della formula letteraria), mostra a un lettore consapevole il suo valore 'programmatico'⁵⁶. Le parole di «maestri» e «grandissimi» vanno quindi prese seriamente poiché attestano l'influsso che i due hanno avuto sulla formazione del primo Carducci⁵⁷. Oggi forse può stupire che la dedica accomuni allo stesso livello d'importanza i due autori, ma se consideriamo come il Giordani, dal Carducci e dagli *Amici pedanti*, fosse ritenuto «un “maestro di vita” e come questi fecero del giordanesimo un'ideologia» la sorpresa viene meno⁵⁸. Molteplici le lettere di Carducci in cui è apertamente dichiarata l'ammirazione per il Giordani; come ad esempio, le lettere del:

15 maggio 1857 al Chiarini («Il Giordani! Oh il Giordani! Quanto m'ha pieno di sé! Come io l'ammiro, come l'amo! Grand'uomo costui, scrittore grandissimo veramente, e grandissimo filosofo[...]), 18 giugno '57 sempre al Chiarini («Oh quel Giordani, quel Giordani, quel divino Giordani! [...]» L I 239), 26 luglio '57 al Gussalli ecc.⁵⁹

Qui non è necessario ripetere quello che la critica ha già ricostruito e a cui si rimanda⁶⁰; mi limito a ricordare che l'insegnamento dei due autori costituirà per Carducci un autentico modello estetico e di vita:

Non dal Foscolo, ma dal Leopardi, sia direttamente sia per mediazione giordaniana, derivavano adesso l'ispirazione, e norma di vita e di condotta, i migliori giovani, i quali perciò non dissociavano i nomi del Giordani e del Leopardi non perché l'uno rappresentasse l'*optimum* della prosa e l'altro *optimum* della poesia, ma perché il retaggio di entrambi unitariamente suggeriva una regola esistenziale, che travalica, pertanto, la poesia e le lettere, importa uno "stile" e un impegno⁶¹.

È questo, sinteticamente, quello che Carducci vuole esprimere con il suo elogio ai due. È un elogio a carattere globale (sottolineato dalla posizione generale della dedica, ad apertura del libretto) per la loro funzione di «maestri» e di guida, e non solo di «autori»: l'elogio limitato alla sola attività di scrittori sarà riservato ai dedicatari dei sonetti – cosiddetti – commemorativi⁶². Il riconoscimento per loro sarà, appunto, quello specifico di grandi delle lettere, il cui esempio etico e letterario andrà imitato e perseguito. Per Carducci la funzione pedagogica della letteratura è un valore centrale, fin dalla sua prima giovinezza: «La mia Raccolta [Carducci si riferisce a un suo progetto di "storia letteraria d'Italia"] non dovrebbe avere uno scopo solamente estetico; nulla a fatto: dovrebbe dare un'idea della storia della poesia italiana, su cui si dovrebbe in seguito formare una Poeta civile, cittadino, e puramente nazionale» (ma si vedano le importanti pp. 67–71 di LEN, I, che qui non posso citare per esteso).

La diversità di elogio rivela in realtà il legame strutturale che esiste tra dedica e sonetti. La dedica infatti annuncia fin d'ora e introduce a un 'genere' che occuperà una parte importante nelle *Rime*: quello celebrativo. In termini strutturali, dal punto di vista della *fabula*, la dedica non costituisce un'anticipazione (ma semmai una retrospezione) poiché i sonetti sono stati scritti prima e non dopo la dedica (tutti i sonetti d'encomio infatti furono concepiti a Celle nel 1853, mentre si presume che la dedica sia nata in prossimità della pubblicazione delle *Rime*, nel 1857). Lo è – un'anticipazione – in termini d'intreccio. In questo senso, essa non si trova sulle soglie ma diventa parte interna alla raccolta e di fatto l'apre, alla stregua di un primo testo lirico: è proprio perché l'epigrafe è già un elogio a Leopardi e Giordani che Carducci non dedicherà loro una poesia specifica da destinare alla serie dei sonetti d'encomio.

Il giovane Carducci quindi, nutrendosi profondamente del magistero lirico di Leopardi e del pensiero e della prosa di Giordani, con la dedica delle *Rime* volle dichiarare tutto il suo debito e il suo riconoscimento ai due «autori e maestri». Ma essa svolse un altro ruolo, che fu strategico e funzionale al debutto lirico di Carducci: rivelando i modelli letterari delle *Rime*, e quindi manifestando a chiare lettere la loro natura classicista e antiromantica, la dedica annunciava in modo netto e polemico quale fosse la posizione letteraria assunta da Carducci – al suo esordio – nel dibattito culturale dei primi anni Cinquanta, dominato dalla moda del pensiero tardo-romantico e dal successo del Prati che fu «sostanzialmente un successo di pubblico»⁶³. Questo però non significa che Carducci fosse immune da influenze romantiche, tutt'altro:

I versi del Prati. Splendidi, armoniosi, immaginosi quanto volete; ma a chi si faccia ad imitarli pur troppo è vero che non ispireranno se non fiacchezza; e ammortizzeranno

sempre l'anima dei giovani in una inedia di facili immagini senza pensieri. Ecco il primo passo che io feci nella imitazione del Prati: e così avrei seguito, e così, dimenticato l'Allighieri e il Petrarca, avrei castrata la mia gioventù e sminuzzata in decasillabi e in settenari, se non venivano i poeti latini e specialmente Orazio a riscuotermi. Pure era fato che in sul più bello della mia conversione, quando io non respiravo che Dante Petrarca Poliziano ed Ariosto, dovessi ricadere nella maniera del Prati. Lo san le due prime parti della mia sciaguratissima novella "Amore e Morte". Né questo sia detto a disdoro del Prati, di cui ammiro la feconda immaginazione e l'affetto sparso in tutti i suoi versi, prime doti di vero poeta: ma amerei che i miei giovani amici intendessero bene il secondo periodo di questa nota. In questo stesso tempo io novello Calandrino partorii uno sconcio aborto che allora io chiamavo poema, e v'eran diavoli tempeste fulmini e streghe, tutta la Germania in somma. Argomento ne era la "Piccarda Donati" cantata nel Paradiso dall'Allighieri⁶⁴.

Ciò nonostante, è sufficiente leggere la *Prefazione* alle *Rime* di San Miniato per avere un quadro organico e mirato della 'polemica' che Carducci intese provocare attraverso la semplice pubblicazione della sua prima raccolta lirica contro «le teoriche moderne» e i poeti loro sostenitori. Ne diamo uno stralcio sintetico ma significativo:

Che se mi si chiedesse a che miri io con queste rime, direi franco: anche il contrastare la moda creduta non buona è un'ambizione di certi spiriti; e questa ha mosso me a dar fuori le mie rime⁶⁵.

La dedica dunque esprimeva in termini sintetici ma inequivocabili la scelta di campo compiuta da Carducci. Considerato che la suddetta *Prefazione*, alla fine, non venne pubblicata e che con essa lo scrittore delineò i principi delle *Rime* e più in generale della sua poetica giovanile, costituendo per questo un documento estremamente interessante, fu la dedica a suo modo a supplire alla funzione di *Prefazione* e assunse – come già detto più volte – un forte intento programmatico: essa dichiara in modo implicito che poeta autentico è solo colui che si richiama alla tradizione delle tre «letterature»⁶⁶, ed essendone fautori anche per questo Leopardi e Giordani furono gli autori prescelti dalla dedica; che è poesia autentica solo quella che si forgia sulla lezione dei grandi classici attraverso il principio d'imitazione (esso stesso di origine classica) che, specularmente, Carducci contrappone alla spontaneità e al «furor poetico» dei romantici⁶⁷. A questo proposito si veda la considerazione sarcastica che egli fa nella suddetta *Prefazione*:

Così fra noi italiani, vedete, quel retore aristocratico d'Asti che fe' tragedie come uno scolare le declamazioni; quel Monti veramente eunuco [...], quel carnalaccio di Ugo Foscolo [...]; quel bravo ragazzo del Leopardi traviato come fu dal Giordani [...] dettero all'Italia corrotta la *poesia d'arte e d'imitazione* poesia *accademica a tasselli a mosaico lardellata sudacchiata* (cfr. OEN, V, 204–5)⁶⁸.

Se non si considera dunque quanto fu determinante per l'estetica del primo Carducci e per l'arte della sua scrittura il concetto d'imitazione – la difesa del

quale era per lui *tout court* la difesa del classicismo – ci sfugge completamente il senso dell'operazione compiuta con la stesura delle *Rime* (e in generale con la prima attività lirica). Tale operazione non fu il frutto di una tendenza corriva all'imitazione per assenza di originalità, e a causa della quale le *Rime* sarebbero da considerarsi una semplice opera centonista, ma fu la conseguenza di una scelta precoce, coerente e consapevole, di poetica che fonda il segreto della scrittura nel seguente principio: «è necessario un infinito studio e una grandissima imitazione dei classici, [...] senza le quali condizioni non si può essere insigne scrittore»⁶⁹. La prassi dell'imitazione quindi è conseguente a una scelta poetica e non a un gesto inconsapevole. L'imitazione delle *Rime* è fin troppo esibita per essere liquidata come semplice centonismo: la lirica giovanile di Carducci ne ha le caratteristiche, ma non le finalità. Il poeta infatti non sceglie la via dell'imitazione per una facile resa dei propri versi, o per una scarsa coscienza della loro qualità, al contrario: essa rivela tutta l'ambizione e il rigore di Carducci a produrre una poesia dalla forma perfetta che passi dal lento assorbimento della lezione dei classici, da cui semmai tentare di liberarsi dopo lungo tirocino per superamento interno. Con il caso Prati però, abbiamo visto come l'imitazione di Carducci sia condotta in realtà a tutto campo. Alla fine, ogni fenomeno lirico è passibile di mimesi. In questo senso, la tecnica dell'imitazione è il vero principio base e imprescindibile del fare poetico dell'autore. Ma con tale operazione egli rischiò di soffocare, invece che di rafforzare, la propria vena poetica: questa fu la scommessa della sua poesia e forse un rischio calcolato fin dall'inizio. Se, in termini generali, si assiste a una disseminazione capillare della lezione poetica della tradizione nel tessuto delle *Rime*, l'operazione si fa particolarmente acuta con i *Canti* di Leopardi, i quali spesso vengono fruiti come un'autentica enciclopedia lirica, per l'oggettiva difficoltà del giovane Carducci di possederne la 'filosofia'. Qui non possiamo dare che alcuni lacerti della fenomenologia del leopardismo di Carducci, esaminando la quale però si riesce a evidenziare alcune caratteristiche generali dell'arte di imitare del Carducci. Si prenda il v. 6 del primo canto *A Ottaviano Targioni Tozzetti* delle *Rime*:

Dove il tuo spendesi tempo migliore.

Come si vede, Carducci è capace di condensare in un solo verso, emistichi e sintagmi provenienti da più luoghi leopardiani. In un primo momento infatti, si è convinti di individuare subito i vv. 17–8 di *A Silvia*

*ove il tempo mio primo
e di me si spendea la miglior parte*

ma l'orecchio non rimane completamente soddisfatto. Non si sospetta infatti di trovarsi di fronte a un vero corto circuito di citazioni (interne tra l'altro allo stesso Leopardi), che il seguente emistichio del v. 11 de *Il passero solitario* rivela:

il lor tempo migliore:/⁷⁰

Quello che in un primo momento sembrava solo un gioco di ricombinazione, si precisa invece in una citazione puntuale che ha il miracolo di sintetizzare in un colpo solo due versi così noti e ingombranti di Leopardi. Un altro esempio di più tessere dei *Canti*, che vengono condensate in uno stesso verso da Carducci, lo si vede con il v. 14 del sonetto 15 delle *Rime*, che dà la misura del riciclaggio compiuto da Carducci del vocabolario di Leopardi:

E de la cara vita il caro fiore.

Anche se a una prima lettura non sembra, il verso è un concentrato di citazioni leopardiane. Essendo costituito da un primo emistichio di sette sillabe (con accento secondario sulla sesta) e da un secondo di quattro (con arsi obbligatoria sulla decima), il verso è un endecasillabo *a maggiore* come il quarantanesimo de *Le ricordanze* di Leopardi, del quale riproduce in modo identico la struttura

o dell'arida vita unico fiore.

Ma non solo: in entrambi i versi, gli accenti principali di sesta e di decima sono incarnati dalla stessa parola: *vita* e *fiore*. Già questo sarebbe sufficiente come 'citazione', ma l'impulso all'imitazione di Carducci spesso è così forte che lo porta a eccedere e a riempire il proprio verso con un sovrappiù delle lezioni originarie. Infatti il doppio aggettivo *caro* del sonetto proviene dal v. 44 (di poco precedente al v. 49) de *Le ricordanze*:

Il caro tempo giovanil; più caro

ripetizione che, a differenza della fluidità del testo di Leopardi, rende troppo carico il dettato del verso carducciano. Tutto ciò che abbiamo detto sulla struttura dell'endecasillabo, vale anche per il v. 16 del *Passero solitario*:

Dell'anno e di tua vita il più bel fiore

Anch'esso infatti è un endecasillabo *a maggiore* con cesura (tra il primo e secondo emistichio⁷¹) dopo la settima sillaba, e ha le stesse parole-accento di *vita* e *fiore*: queste le troviamo ripetute più avanti anche ai vv. 110–13 delle *Ricordanze*

Malor, condotto della vita in forse,
piansi la bella giovinezza, e il fiore

e l'abbinamento conferma che lo stilema è di marca leopardiana, di cui Carducci mostra di avere precisa memoria⁷². Anche i vv. 27–29 della III parte del canto *Saggi di un canto alle muse* (II,13,III) sono contrassegnati da un montaggio di termini leopardiani:

Ahi! ferreo sonno de 'l buon tempo antico⁷³
 Preme le belle fantasie: sottentra
 l'arido vero: e l'universo tace.

Segnalo intanto che «de 'l buon tempo antico /» è formato da una calettatura di più emistichi leopardiani; infatti sulla clausola di verso

del suo buon tempo, /

del *Sabato del villaggio* (v. 11; clausola che riemerge – anche lì in chiusura di endecasillabo – al v. 134 de *Le ricordanze*: «suo buon tempo /») Carducci sovrappone e innesta il «tempo antico /» della *Palinodia al Marchese Gino Capponi* (v. 225). Rimanendo ancora a Leopardi, si veda l'uso che il poeta fa di «sottentra». Il verbo ricorre due volte soltanto nei *Canti*, al v. 68 de *l'ultimo canto di Saffo*:

Ogni più lieto
 giorno di nostra età primo s'involà.
 Sottentra il morbo, e la vecchiezza

e al v. 58 de *Le ricordanze*

Qui non è cosa
 ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro
 Non torni, e un dolce rimembrar non sorga.
 Dolce per sé; ma con dolor *sottentra*
 Il pensier del presente

Come si vede in entrambi i casi il verbo introduce la condizione negativa del presente (e del futuro) che fa dileguare quella ideale della memoria o, a contrasto, fa appurare all'autore che la giovinezza è ormai perduta. Allo stesso modo Carducci non solo recupera il vocabolo in rima come nel caso de *Le ricordanze*, ma impiega il termine con la stessa azione di vanificazione leopardiana (nel caso) delle «belle fantasie», a favore dell'«arido vero»⁷⁴ e non sfugge ovviamente come i due vocaboli riuniti in sintagma provengano dal linguaggio ad alta valenza filosofica del pessimismo dei *Canti*⁷⁵. Come abbiamo visto fino a ora, s'è prodotto una fusione di forte intensità di versi e parole leopardiani e con «e l'universo tace /» che risente del settenario «e tutto l'altro tace /» de *Il sabato del villaggio* (v. 32) il lavoro d'intarsio di Carducci si conclude. A volte, la citazione puntuale non è inserita nei propri versi per dare autorevolezza al significato che si sta esprimendo e che si vuole comune alla fonte richiamata, ma è materiale lirico che Carducci impiega per la sua qualità formale, così che la citazione si trova completamente decontestualizzata rispetto alla sua origine. Si veda intanto il v. 5 del sonetto 23 delle *Rime*:

Tu sol di tanto amore oggi mi resti,

qui il preciso riscontro è il Foscolo di *Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo*, v. 12:

Questo di tanta speme oggi mi resta!

anche se per «mi resti/» il richiamo di «Quanto a viver *mi resti*» di Leopardi (*La sera del dì di festa*, v. 22) è molto forte. Infine, la struttura del v. 5 ricorda un altro endecasillabo di Carducci:

Quel che di tanta gloria oggi ci avanza⁷⁶

che a sua volte echeggia apertamente il v. 91 delle *Ricordanze* di Leopardi:

di cotanta speme oggi m'avanza.

Il v. 6 del sonetto invece:

E l'inganno mio dolce anco peria:

è una ricomposizione dei vv. 49–50 di *A Silvia*:

Anche peria fra poco
La speranza mia dolce, [...]

Il riscontro è ancora più puntuale dopo la correzione che J80 fa di *anco* in *anche* del v. 6, ripristinando il sintagma originario «anche peria» di Leopardi e confermando la strenua fedeltà di Carducci al suo modello⁷⁷. Sulla prima citazione di Leopardi infine, a mio avviso, s'innesta pure il ricordo dei vv. 2–3 di *A se stesso*: «Peri l'inganno estremo, / ch'eterno io mi credei. Perì». Non è possibile proseguire ancora con l'esame del leopardismo del primo Carducci, ma come si vede dall'inflazione di citazioni dei versi presi in esame (qui nello specifico, e più in generale delle *Rime*) l'imitazione è condotta in modo del tutto trasparente e per questo non ci sono motivi d'imbarazzo o timori per accuse di centonismo: non ci sono dubbi sulla sua natura di tirocinio. Ovviamente Carducci, all'altezza delle *Rime*, non è in grado di praticare una citazione sapiente e consumata che sia capace di aumentare attraverso il calibrato uso dei versi imitati i significati del testo. La citazione non è fatta per stabilire una condivisione con la fonte citata e quindi dare prestigio ai propri versi, creando così una 'corrispondenza d'amorosi sensi' con l'autore ammirato. A uso del proprio tirocinio, l'imitazione si consuma in modo un po' indifferente sulla lezione dei classici (e non solo, come abbiamo visto), senza troppo distinguere, e così facendo Carducci annulla le peculiarità dei testi imitati; per giunta, per l'inevitabile ibridismo che si produce nel tessuto dei suoi versi, a essere compromessa è proprio l'aulicità e la purezza della lingua che l'autore persegue con l'imitazione. È la giovinezza di Carducci a non permettere questo grado di abilità, ma sarà proprio grazie alla precoce e lunga pratica dell'imitazione che – come dice il Baldacci – il Carducci maturo eviterà di commettere gli errori

della mimesi esplicita: «[Il Carducci] non sarebbe mai caduto nei tranelli dell'imitazione diretta, e sia pur freschissima, come accadeva al Praga»⁷⁸. Per troppa urgenza di apprendere, Carducci va nella direzione opposta alla sua volontà. Imitando infatti l'intera tradizione letteraria per impadronirsi dei segreti dell'arte, egli produce involontariamente un risultato (a suo modo) moderno di contaminazione e corruzione. l'ambizione classica del poeta di creare un verso limpido nel contenuto e compiuto nella forma, ossia un verso che coniughi perfettamente il significato al suo significante, produce il risultato opposto di un significante spesso ridondante e di una forma con un contenuto spesso involuto, per eccesso d'imitazione. Paradossalmente, ne risulta un'operazione profondamente anticlassica. Infatti, con tali interventi, la lingua della sua poesia subisce una profonda contaminazione di generi e d'esecuzioni liriche che intacca il sublime perseguito; Carducci, con l'intarsio d'emistichi eterogenei della letteratura e rimontati senza pudori nel suo verso, fa perdere alle fonti la loro immediata riconoscibilità e viola la loro intangibilità. È proprio grazie alle dimensioni dell'orchestrazione, imponente, che l'operazione sarebbe risultata profondamente innovativa se fosse stata portata alle sue estreme conseguenze, e se Carducci non avesse avuto la 'mente poetica' che aveva: «La poesia del Carducci è romantica, abbiamo detto; ma non la sua mente poetica; e quella mente è il *nodo* che lo tiene al di qua del moderno e della sua dialettica, che altro non poteva essere che la dialettica del nuovo, dell'esperienza bruciata e scontata fino in fondo. Carducci non brucia mai le proprie esperienze, ma le rimette sempre in ciclo»⁷⁹. Con la pubblicazione delle *Rime*, dunque, Carducci centra l'obiettivo di suscitare una polemica letteraria che lo faccia conoscere come poeta⁸⁰. Il valore provocatorio e ideologico della dedica però viene colto pienamente solo dai contemporanei, una volta superata la temperie culturale degli anni Cinquanta e acquisita la posizione classicista di Carducci, essa perde d'immediatezza⁸¹ per il pubblico e quindi di significato per il suo autore: è questa la ragione della sua definitiva esclusione.

Passando finalmente a esaminare il testo della dedica:

A VOI
GIACOMO LEOPARDI e PIETRO GIORDANI
VIVENTI
QUESTE MIE RIME
COME AD AUTORI E MAESTRI⁸²
OFFERTO AVREI VERGOGNANDO
LE QUALI PARMÌ ORA SUPERBO
CONSECRARE
ALLA MEMORIA DI VOI GRANDISSIMI
IO PICCOLISSIMO

vediamo come l'elogio sia iscritto nel testo stesso e non solo manifestato a parole esplicite. Il Carducci infatti ha voluto rendere loro omaggio utilizzando gli stessi strumenti del loro magistero (con procedura tipica dei poeti). Da una parte infatti Carducci manifesta gratitudine al Giordani cimentandosi con il

genere dell'epigrafe volgare⁸³, di cui lo scrittore piacentino fu stimato in generale (e nello specifico dal Carducci, suo) maestro: dimostrando così nei fatti, dall'interno, il suo discepolato⁸⁴. Dall'altra, la lode a Leopardi avviene con una citazione da un'altra dedica famosa: quella *Agli amici suoi di Toscana*:

Sia dedicato a voi questo libro, dove io cercava [...] di consacrare il mio dolore⁸⁵.

Venendo all'epigrafe⁸⁶ di Propertio, si veda come essa sia intimamente legata alla dedica più di quanto possa apparire e il loro punto di legame sia costituito proprio dalla citazione in filigrana della dedica di Leopardi, ora riportata. Dall'epigrafe infatti:

Nec tantum ingenio quantum servire dolori
Cogor, et aetatis tempora dura queri.
Hic mihi conteritur vitae modus: haec mea fama est;
Hinc cupio nomen carminis ire mei

si coglie una tonalità esistenziale di natura curiosamente leopardiana⁸⁷. L'affinità delle due fonti in realtà è frutto del loro accostamento (mentale), operato da Carducci per attribuire alla *Rime* un preciso messaggio. È come se Carducci (con l'abbinamento in 'assenza' tra la citazione leopardiana della dedica e l'epigrafe di Propertio) svelasse nella dedicatoria di Leopardi la fonte properziana. Di comune infatti, le due citazioni hanno il significato di celebrare attraverso il proprio canto – il canto incarnato dalla propria opera – il dolore⁸⁸. È questo il senso che Carducci intende dare con il canto delle sue *Rime*: il «dolore» è qui evocato a loro insegna. Non importa se poi tale significato sarà tradito sostanzialmente dal contenuto delle *Rime* stesse, che canteranno cose (ben) diverse (e in modo ben diverso) dal 'dolore' leopardiano (ma indiziariamente la vicenda dimostra quanto forte fosse la fascinazione di Leopardi sul primo Carducci).

È questo il tono, il senso generale che la raccolta assume con la citazione di Propertio in apertura, e fu questo il significato che Carducci volle attribuire a tutte le raccolte intermedie e in particolar modo a *Juvenilia*, esportando l'epigrafe di R57. In ultima analisi, se l'epigrafe dà una tonalità esistenziale e un senso atemporale a *Juvenilia* tanto che la raccolta, nell'invenzione della mitologia personale di Carducci⁸⁹, diventa il libro dei canti giovanili del dolore, la dedica a Leopardi e Giordani, per la contingenza della sua polemica contro i tardo romantici, contrasta fortemente con l'atemporalità suddetta. È anche per questo che Carducci, consapevole della contraddizione, fu costretto a operare una scelta e sacrificò la dedica delle *Rime* a vantaggio dell'epigrafe.

II.2. Il movimento dei testi 'solitari'

Del primo passaggio dei sonetti, da R57 a LG68, si osserva intanto che vengono tutti riproposti nel I libro⁹⁰ sostanzialmente secondo l'ordine originario

(con qualche lieve ritocco della sequenza). È da P71⁹¹ che la revisione della sequenza dei nuclei e dei testi si farà più articolata. Ma procediamo con ordine. Posso subito dire, come premessa generale e sinteticamente, che la prima sezione di R57 è composta da testi 'solitari' che s'intercaleranno a serie di sonetti. Se i nuclei dispongono al loro interno poesie dotate di un argomento comune che li unisce, i testi solitari che rimangono esclusi dalle serie, per la funzione che svolgono o a causa della loro diversità tematica, si troveranno giustapposti tra di essi e ai nuclei della sezione.

II.2.1. I sonetti 1, 14–17

Sarà proprio a causa della funzione generale di proemio che Carducci userà la poesia *A Giuseppe Chiarini* per aprire la sezione dei sonetti, e per questo motivo la escluderà da ogni serie di R57. Basta leggere il sonetto per cogliere l'intento proemiale dei suoi versi:

A GIUSEPPE CHIARINI⁹²

Forse avverrà, se destro il fato assente
Affettuoso alcun voto mortale,
Giuseppe, e s'a più ferma età non mente
Il prometter di questa audace e frale;

Che d'amor d'ira e di pietà possente
Surga con maggior suon pronto su l'ale
Questo verso, che fioco or more quale
Eco incerta per notte alta silente:

Pur caro a me; che de 'l rio viver lasso,
Ma ogni or di voi sacre sorelle amante,
Lo inscrivo or qui come in funereo sasso;

Pago se alcun dirà: fra il cieco errante
Vulgo onde il bello italo nome è basso
Fede ei teneva a 'l buon Virgilio e a Dante.

Durante la sua migrazione editoriale, il sonetto non perderà mai il suo ruolo di prologo, ma se fino a P75 fu confinato all'interno di un solo «libro» – nel primo delle rispettive edizioni⁹³ – da J80 in poi, finalmente e uscendo dal contesto ristretto della sezione, conquisterà la sua posizione eminente e generale, a premessa dell'intera raccolta. Il sonetto – data la sua brevità, rispondente bene alle dimensioni contenute delle *Rime* – verrà affiancato nel ruolo e subordinato all'enfasi versificatoria del *Prologo* (epistola di centodue distici), che risulterà, specularmente, più consono a introdurre la 'solennità' di *Juvenilia*.

Sebbene in modo più articolato, manterranno una posizione costante anche i sonetti 'solitari' (dal quattordicesimo al diciassettesimo), i quali nelle *Rime* fecero 'serie' proprio per la diversità della loro occasione di scrittura (si va dalle occasioni sentimentali dei sonetti 14 e 16, al tema leopardiano della «sepoltura di un giovine», all'elogio pindarico del cavallo), non riconducibile a un denominatore comune, e a causa della loro contiguità cronologica e geografica. Furono concepiti tutti a Pisa nel 1854 (tranne il 14 che fu redatto comunque nel dicembre 1853) e 15–17 furono i soli tre sonetti (su un totale di 5 testi) delle *Rime*, scritti nel 1854. Va detto infatti che solo per se stessa la cronologia (di composizione) agisce da elemento di coesione testuale in assenza di temi comuni e quindi – come in questo caso – in presenza di testi eterogenei, o viceversa funziona da distinzione come nel caso di I,6.

I sonetti 14 e 16 avranno immediata e chiara destinazione nel I libro⁹⁴. Alterna invece l'assegnazione di 15 e 17. Al sonetto 15 Carducci trovò prima collocazione appropriata nel terzo libro di LG68⁹⁵ calettandolo con testi affini per tema e stile doloroso (di marca leopardiana e petrarchesca); seguirono poi i transitori ripensamenti di P71 e 75, che declassarono il sonetto al I libro; Carducci, infine, trasse definitivamente il sonetto 15 dalla condizione isolata di R57, abbinandolo al sonetto *Passa la nave mia, sola, tra il pianto*⁹⁶ il quale, trovandosi in apertura, svolse la funzione di proemio al III libro di J80, e ne dettò le linee morali attraverso l'allegoria classica (ma di sapore romantico) della nave solitaria⁹⁷ che affronta i pericoli del mare aperto:

Passa la nave mia, sola, fra il pianto
De gli alcïon, per l'acqua procellosa;
E la involge e la batte, e mai non posa,
De l'onde il tuon, de i folgori lo schianto.

Volgono al lido, ormai perduto, in tanto
Le memorie la faccia lacrimosa;
E vinte le speranze in faticosa
Vista s'abbatton sovra il remo infranto.

Fuori di metafora, è il poeta che sfida con coraggio e apertamente le difficoltà della vita:

Ma dritto su la poppa il genio mio
Guarda il cielo ed il mare, e canta forte
De' venti e de le antenne al cigolío:

che il modello del sonetto sia *Passa la nave mia colma d'oblio* di Petrarca⁹⁸ è cosa nota, ma il racconto dell'uomo che superati gl'ostacoli e i pericoli vissuti durante il viaggio della sua vita (simboleggiata dalla nave) va inesorabilmente verso il «nubiloso porto de l'oblio», ossia verso la sua fine, risente forse, impercettibilmente, di un altro «faticosissimo viaggio» (Giuseppe De Robertis): quello del «vecchierel bianco e infermo» del *Canto notturno* (v. 21) il quale, dopo mille peripezie, alla fine del suo pellegrinaggio, precipiterà nell'«abisso» orrendo.

Sarà solo una suggestione, ma (oltre alla consonanza delle immagini, nella totale diversità dei contesti) alcune tracce lievissime dei vocaboli usati dal Carducci sembrano tradire la loro memoria (anche) leopardiana. È difficile infatti ignorare completamente l'eco che suscita il «senza posa» del *Canto notturno* (v. 31) sul «e mai non posa» del sonetto, tanto più che il sintagma non ricorre nel testo di Petrarca. Anche l'impiego di una parola ad alta valenza come «oblio», sembra essere un altro 'labile' indizio del ricordo che Carducci ebbe del *Canto* leopardiano durante la stesura del sonetto, e non solo del testo di Petrarca. Il termine in rima al v. 13: «Al nubiloso porto de l'oblio» è sicura memoria e propagazione automatica dall'*incipit* petrarchesco «Passa la nave mia colma d'oblio». È interessante notare però che lo stesso termine si trovi in rima anche nel contesto (non marino ma montano) del *Canto notturno* e in situazione altamente significativa, ossia alla fine del viaggio del «vecchierel» leopardiano dove precipitando nell'«abisso» il tutto «obblia» (la scena chiude la strofa, come è in chiusura di sonetto l'immagine di Carducci):

Colà dove la via
E dove il tanto affaticar fu volto:
Abisso orrido, immenso,
Ov'ei precipitando, il tutto *obblia* (vv. 33–36)

Non si registrano (altri) contatti formali, ma solo una lieve analogia tra l'epilogo del sonetto e la seconda strofa del canto: al termine del viaggio è la fine che attende sia il «vecchierel» che il vogatore del sonetto (e fatte ovviamente le debite differenze, è proprio per l'analogia della parabola tra il «faticosissimo viaggio» del *vecchierel* e della *nave* che i labilissimi riscontri sopra indicati acquistano maggiore legittimità). L'ultima terzina di Carducci suscita però un curioso effetto su chi legga confrontando i due testi, quello di sembrare una specie di parafrasi lirica dei versi di Leopardi: l'endecasillabo finale infatti più che chiosare in modo pleonastico il verso precedente («Al nubiloso porto de l'oblio») sembra scritto per pronunciare il termine taciuto dell'«abisso orrido, immenso» di Leopardi ed equivalente alla morte, o più precisamente «A la scogliera bianca de la morte». Forse l'allegoria del sonetto di Petrarca gli suscitò un collegamento mentale con la parabola esistenziale del *Canto* di Leopardi: l'invenzione del viaggio travagliato «per montagna e per valle» del *vecchierel* del *Canto* dovette sembrargli la variante montana della metafora marina di Petrarca e contaminò attraverso il suo atto poetico le due fonti e le mise dunque segretamente in contatto. Sarà proprio la terzina finale di *Passa la nave mia*

– Voghiam, voghiamo, o disperate scorte,
Al nubiloso porto de l'oblio,
A la scogliera bianca de la morte

che funzionando da perfetto connettore per la sua chiusa funeraria, introdurrà adeguatamente e anticiperà il tema sepolcrale espresso fin dal titolo del sonetto 15, del quale do qui di seguito il testo con note di commento:

Alla sepoltura di un giovine

Che ti giovò su le fallaci carte
 Sfiorar gli anni tuoi belli ed il natio
 Vigore in su la cote aspra de l'arte,
 O troppo a questa amico e in te non pio?

Or qui te da la luce alma diparte
 Dura quiete e sempiterno oblio.
 O speranze d'onore a 'l vento sparte:
 O brama di saper che ti tradio!

Pèra chi a 'l vero inesorato e a' danni
 De 'l vero addisse quella età migliore
 Che più pronta risponde a' cari inganni!

Ch'ora non piangerei spento il fulgore
 Gaio de 'l tuo sembante e i candidi anni
 E de la cara vita il caro fiore.

Si veda la curiosa coincidenza del titolo del sonetto con una frase di Leopardi espressa in una lettera del 1831 a Carlotta Medici Lenzone, nella quale parla di un «bassorilievo per la sepoltura di una giovane» ad opera dello scultore Tenerani. Si veda la lettera n. 1670, a p. 1840 del II volume di G. Leopardi, *Epistolario*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998. Si veda anche il cappello introduttivo di D. De Robertis al componimento di Leopardi: *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, in G. Leopardi, *Canti*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1978, p. 400 da cui è tratta l'indicazione della lettera e della definizione leopardiana. Penso che sia solo una coincidenza dovuta alla ritualità della frase e non una citazione di Carducci, però tale coincidenza conferma il genere 'sepolcrale' del sonetto.

1. *fallaci carte*: l'emistichio è rifatto ovviamente sulle «sudate carte /» di Leopardi, *A Silvia*, v. 16, che si trova anch'esso in clausola di verso.

2. *Sfiorar gli anni tuoi*: cfr. «Il fior degli anni tuoi», Leopardi, *A Silvia*, v. 43 e in particolare la n. 15 di D. De Robertis che riepiloga tutte le occorrenze del sintagma nei *Canti* (il quale «risale a Petrarca, *RVF*, 268, 39»). Il verso leopardiano, che qui è modificato lievemente, diventa pura citazione al v. 7 («e 'l fior de gli anni tuoi») di *Per i funerali d'un giovine*, un sonetto di *Juvenilia* (apparentemente) affine al presente che, già dal titolo e assieme alle rime (*pio, natio, oblio*), rivela il suo debito e il suo legame con I, 15. Si veda anche: I, 5, 5 («Fiorir de' miei verd'anni»); I, 16, 2 («il fior di tua stagion novella»).

5. *luce alma diparte*: cfr. «Di qual sol nacque l'alma luce altera /» *RVF*, 220, 12; «Sia l'alma luce ...»; *RVF*, 251, 3; si veda anche «nell'alma / Luce» di Leopardi, *Inno ai Patriarchi*, v. 5 (in nota al citato verso, D. De Robertis documenta un riscontro virgiliano: «È la «lux... alma» di Virgilio, *Aen.* VIII 455»). Ma forse il riscontro più vicino risulta essere il v. 12 di IX delle *Rime* del Casa: «Quanto la vostra luce alma m'è tolta/»; la collocazione dell'emistico senario in clausola di verso è comune ai due endecasillabi, oltre all'identità della formulazione *luce alma* (e non *alma luce*, come è per i casi petrarchesco-leopardiani), inoltre, anche se con significati diversi, entrambe le parole rima (*diparte /*; *m'è tolta /*) indicano 'separazione'. Ma *diparte* in rima torna al v. 8 di Leopardi («desir, che mal da terra si diparte»), che rimando con *Marte* e *parte* presuppone lo schema del sonetto 31 di Petrarca (*diparte, parte, Marte*), il quale (avendo *sparte* come parola rima,

identica al sesto verso di Carducci) è indiziato fortemente di essere la fonte comune dei due sonetti posteriori.

6. *sempiterno oblio*: cfr. l'identico «sempiterno oblio /» di Leopardi al v. 58 di *Amore e morte*; con la citazione puntuale Carducci in sostanza si avvale dell'autorità della canzone per legittimare pienamente il tema funebre del sonetto.

9. *Pèra chi*: cfr. il puntuale «Pèra chi» (v. 79) dell'ode *A Luigia Pallavicini* di Foscolo. ~ *a 'l vero inesorato*: cfr. «inesorato» di Leopardi, *La ginestra*, v. 267; «Il vero inesorabile» del canto II, 10, 177 di R57; i vv. 100-105 di Leopardi, *Ad Angelo Mai* («A noi ti vieta / il vero appena è giunto [...] poter tuo primo ne sottraggon gli anni; / e il conforto perì de' nostri affanni.»); ma il *vero* a cui tematicamente si ricollega è quello di Leopardi, *A Silvia*, v. 60 («all'apparir del vero / tu misera cadesti») che attraverso di sé recupera, richiamandoli, tutti gli altri.

10. *addisse*: cfr. il v. 26 della poesia di Carducci XLV *Ricordi d'amore*, «Addisse te» in PV. ~ *età migliore*: sui quattro casi dei *Canti*, Leopardi due volte dispone l'aggettivo *migliore* in rima, come qui; ma se «tempo migliore /» (di derivazione petrarchesca) del *Passero solitario*, v. 11 è vicino verbalmente, i vv. 17-8 di *A Silvia* («Ove il tempo mio primo / e di me si spendea la miglior parte /») agiscono sulla clausola di verso e più diffusamente sul tema del sonetto, incentrato per la morte prematura a rimpiangere «gli anni belli sfiorati su la cote aspra de l'arte».

11. *cari inganni!*: vedi l'identico emistichio in rima del Leopardi di *A se stesso*, v. 4: «di cari inganni /».

12. *Ch'ora non piangerei*: che i versi di *A Luigia Pallavicini*, poesia già richiamata per il raffronto del v. 9, intessano gli endecasillabi del sonetto lo conferma pure il riscontro di «Ch'ora non piangerei» con il v. 85 dell'ode foscoliana: «Chè or non vedrei».

Per I,17 invece scioglierà più tardi il dubbio della destinazione, facendolo prima stazionare nel I libro di LG68, P71 e 75, e poi scivolare al III di J80 e restanti edizioni.

II.2.2. “A Enrico Nencioni”: storia di un'autonomia testuale.

II.2.2.1 Introduzione.

Pure il sesto sonetto di R57 – con l'invocazione all'amico prediletto Enrico Nencioni – conquisterà stabilmente e fin dall'inizio la posizione alta del I libro⁹⁹, e tale posizione non verrà revocata durante la sua migrazione editoriale, a causa della sua condizione di testo autonomo rispetto ai sonetti contigui di R57 (e delle raccolte successive). Se si considera che I,6 è l'unica poesia delle *Rime* di San Miniato composta nel 1852, l'indipendenza del testo sembra favorita anche dalla data di composizione. Ma la ragione più vera della sua autonomia, a mio avviso, è da individuare nella complessa vicenda redazionale del sonetto, articolata in due revisioni importanti¹⁰⁰ che hanno modificato in modo profondo il senso del testo. Autonomia che significò il mancato inserimento del testo in una serie delle raccolte ma che non gli precluse la possibilità d'instaurare legami testuali – da ‘esterno’ – con alcune liriche della sequenza dedicata a Emilia Orabuona. Le mutazioni redazionali del sonetto (causate dal-

la necessità di Carducci di riformare intimamente il suo significato) avrebbero richiesto inoltre ardue e contemporanee trasformazioni 'formali' (sincroniche e diacroniche) anche dei sonetti limitrofi, in modo che fossero in grado di tenere il passo dei cambiamenti di I,6, per mantenere con esso adeguate relazioni. Prima di procedere all'esame critico del sonetto, è necessario soffermarsi sulle vicende biografiche che Carducci visse poco prima di correggere il testo del 1852. Va subito detto intanto che il lavoro di revisione non riguardò solo il presente sonetto ma coinvolse, in un processo generale, tutte le poesie che erano in procinto di costituire la raccolta, di prossima pubblicazione, delle *Rime* di San Miniato¹⁰¹. Come sappiamo, la decisione irreversibile di pubblicare il libretto delle *Rime* risale all'aprile del 1857 e per onorare questo impegno Carducci cominciò fin dai primi giorni di maggio un lavoro sistematico (e «corale») di revisione testuale¹⁰². Esso però fu condizionato da un amore di Carducci: il poeta, nonostante fosse fidanzato con Elvira Menicucci, fin dai primi mesi del 1857 s'invaghì di Emilia Orabuona ed ebbe con lei una sofferta relazione sentimentale. Il rapporto si tramutò presto in rottura. È una lettera del 4 maggio che il poeta inviò all'amico Chiarini a ricostruire efficacemente gli eventi:

A Giuseppe Chiarini, Firenze. [San Miniato], 4 Maggio [1857]

Carissimo Chiarini, Sull'affare dei Menicucci poche e libere parole, ché ora non ho tempo né voglia a discorrere cose che più non mi toccano. La lettera credo con ragionata certezza proveniente da loro: anco la credo cosa imprudentemente scioccamente miserabilmente fatta. Credi a quello che dirò ora? Io comincio a far senno: né più importava della fanciulla Orabuona: in casa da una settimana non andavo più: i capelli miei le avevo negato, dopo avuti i suoi: a lettere sue non rispondevo: me ne ridevo apertamente: vien quella lettera, scombussola i genitori che fino allora non sapevano nulla dell'amore, mette all'aria mezzo il paese: me irrita terribilmente: risposi come dovevo rispondere. I Menicucci (padre e figliuolo) sabato furono qua su: tennero lungo e sciocco ragionamento coll'avvocato [Carlo Orabuona, padre di Emilia]: si fecero corbellare per la loro mania del chiacchierare (parlo del vecchio); me trovaron duro, durissimo, sì che a pena risposi alle loro proposizioni, tutte però fuori del soggetto nostro. Colla fanciulla Orabuona ho rotto ogni rapporto: con lettera derisoria assai le rimandai capelli e chiome sue e quanto avevo di lei, richiedendole pure certe lettere mie [...]. Tutto è finito: non più donne, non più amori, non più nulla: *ultimo inganno*¹⁰³ che mi resti, lo studiar letteratura: trovar conforto nello scrivere e sperarne gioia: pazzia, pazzia, più che amar donne: finirà anche questa, spero: e allora mi ammazzerò co' ponci, o m'imbesterò: libero come ora sono, posso fare di me veramente quello che mi piace¹⁰⁴.

Sappiamo inoltre che la 'correzione' del sonetto cominciò poco dopo la fine del rapporto con Emilia Orabuona, e precisamente il 18 maggio del 1857¹⁰⁵: è con lo stato d'animo e psicologico che abbiamo visto, dunque, che Carducci si accinse al suo lavoro di revisione (un emendamento che avvenne a cavallo tra vicende sentimentali e impegni editoriali). Si veda infine il seguente brano, tratto dalla lettera al solito Chiarini del 19 maggio 1857, inviata cioè il giorno dopo la correzione del sonetto:

Dell'affare Menicucci parleremo, sul quale, se debba trattarsi solamente della ragazza senza riguardo nessuno a' parenti, ch'io non vo' più vedere, mi troverai un omo pronto. Temo che per vendetta ora non mi maritino la ragazza a forza. Gente da ciò sono. Dato ch'io abbia miglior collocazione, la ragazza, volente, io son dispostissimo a menar per moglie¹⁰⁶.

Carducci, intenzionato a trovare una soluzione concreta che potesse riparare al torto inflitto e placasse il senso di colpa¹⁰⁷, fu «dispostissimo a menar per moglie» la fidanzata Elvira; ma intimamente il poeta confessò a se stesso – attraverso lo spazio lirico del sesto sonetto che stava correggendo, e tutti i testi (già scritti, o) che avrebbe scritto per l'amante – tutto il suo bisogno di «pace» dai conflitti recenti, e tutto il suo desiderio, ancora ardente, per Emilia Orabuona, la quale era celata nell'invocazione – neutra e letteraria – del «caro petto de la donna *sua*»¹⁰⁸. Ma quale cambiamento produsse la correzione del maggio 1857? Innanzitutto fu un cambiamento di stile, consustanziale al nuovo significato del sonetto. Da un tono placido e venato di melanconia leopardiana (per le citazioni dai *Canti* che possiede e di cui darò notizia più avanti) il sonetto passò con la revisione del 1857 a uno stile più aspro e doloroso, consona alla nuova condizione emotiva del poeta. Ho già in qualche modo anticipato, e qui ribadisco, che il cambiamento profondo riguardò in particolare il soggetto femminile del sonetto. Nel lontano 1852, la poesia s'ispirò sicuramente a Elvira Menicucci¹⁰⁹ ma nel 1857 l'immagine di lei si trasformò in (o come minimo si fuse con) quella di Emilia Orabuona. Che Carducci tendesse a con-fondere le due donne, lo rivela anche un particolare reale rinvenibile nella citata lettera del 4 maggio 1857 al Chiarini:

Colla fanciulla Orabuona ho rotto ogni rapporto: con lettera derisoria assai le rimandai capelli e chiome sue e quanto avevo di lei, richiedendole pure certe lettere mie. Occorre per compir l'opera *le rimandi pure un piccolo portafogli che lasciai all'Elvira*¹¹⁰.

Il sentimento ambivalente che Carducci provò nei confronti delle due donne, dalla realtà, si propagò anche alla poesia. Comunque sia, con la nuova correzione, si assisté a un cambiamento del soggetto femminile (da «cara fanciulla» a «donna mia») il quale, come abbiamo visto, non altrimenti connotato, consentì di lasciare nell'ambiguità l'identità della «donna *sua*»¹¹¹: dunque, non (solo) attraverso la neutra definizione della «donna» ma principalmente per mezzo delle trasformazioni stilistiche e linguistiche del sonetto si può identificare (anche) in Emilia Orabuona il nuovo volto femminile. Si assiste dunque a una trasformazione 'ontologica' della donna del sonetto.

II.2.2.2. Dalla prima alla seconda redazione.

Ma cominciamo a esaminare il testo da vicino¹¹². Se leggessimo isolatamente la citazione oraziana del v. 9 «Questo m'era ne i voti» (mera traduzio-

ne di «Hoc erat in votis», Orazio, *Satire*, II,VI,1) che chiude il giro dei primi otto endecasillabi, non avremmo il sospetto di trovarci di fronte a un *plazer*¹³:

Candidi soli e riso di tramonti,
Mormoreggiar di boschetti per venti
E susurrio di quiete acque cadenti
Giú per li fianchi indocili de' monti,

Seren di notti, ed Espero che monti
Tutto di rosa per le vie lucenti ,
E mesta luna ne' suoi lati argenti
Che renda imago entro villesche fonti,

Questo m'era ne i voti¹⁴.

Per la verità, il primo indizio 'tecnico' lo si scorge fin dal primo verso del sonetto che «concorre a uno stesso ritmo»¹⁵ di *incipit* famosi come il *Sonar brachetti e cacciatori aizzare* di Dante¹⁶, o, ancora prima, lo stesso attacco cavalcantiano *Biltà di donna e di saccente core*¹⁷; ma sono le quartine a rivelare apertamente il genere¹⁸, con la loro rassegna di bellezze naturali del paesaggio nel quale il poeta desidera evadere: è «l'elenco paratattico delle quartine, che costituisce un vero *plazer*»¹⁹. Il testo che a mio giudizio però ha influito più di tutti sulla prima quartina di Carducci è *Il cantar novo e 'l pianger de li augelli* di Petrarca, a cominciare dall'*incipit* di questo sonetto che ha la struttura chiastica tipica del *plazer*²⁰ ed ha lo stesso ritmo di quello carducciano. Confrontando infatti

Il cantar novo e 'l pianger de li augelli

con

Candidi soli e riso di tramonti,

si nota subito come l'endecasillabo in entrambi i testi è *a minore*, costituito quindi da un primo emistichio quinario (con stesso accento di quarta) e da un secondo senario che vengono coordinati sintatticamente dalla stessa congiunzione «e», la quale si trova in ambedue i casi in cesura di verso. L'influsso continua con il v. 4 di Petrarca

E 'l mormorar de' liquidi cristalli

che viene ricalcato dal

*Mormoreggiar di*²¹ selve orride a' venti (I,6, v. 2)

sia per la struttura quinquaria dell'emistichio iniziale, che per l'infinito sostantivato. Anche Carducci introduce le sue «acque cadenti» che, richiamando i «lu-

cidi [...] rivi», accompagnano il «mormoreggiar» dei boschi, ma l'elemento che tradisce con sicurezza la fonte di Petrarca, a mio avviso, è dato da un nesso grammaticalmente neutro come «Giù per». Nel sonetto 219, il nesso si trova subito dopo «il mormorar de' liquidi cristalli» in apertura del v. 4, mentre in Carducci è dislocato due versi dopo il «mormoreggiar» eppure, collocato al quarto verso, viene a trovarsi nella stessa sede della fonte: e con questo il cerchio delle coincidenze formali si chiude. Vediamo adesso il confronto testuale che risulterà più efficace delle parole tra

*Il cantar novo e 'l pianger de li augelli
In su 'l di fanno retentir le valli,
E 'l mormorar de' liquidi cristalli
Giù per lucidi freschi rivi e snelli. (Rvf 219, vv. 1-4)*

e

*Candidi soli e riso di tramonti,
Mormoreggiar di selve orride a' venti
Con sussurro di molte acque cadenti
Giù per li verdi tramiti¹²² de' monti, (I,6, vv. 1-4)*

A questo punto però il giro dei riscontri del sonetto di Carducci si allarga ad altre citazioni, interne tra l'altro agli stessi testi di Petrarca¹²³. Comincio da

*Parme d'udirli, udendo i rami et l'ore
et le frondi, et gli augei lagnarsi, et l'acque
mormorando fuggir¹²⁴ per l'erba verde (Rvf 176, vv. 9-11)*

Si consideri che il «mormorando» è quaternario come il «mormoreggiar» carducciano sulla cui coniugazione all'infinito può aver influito il subliminale «fuggir» di Petrarca. Oltre alla ovvia coincidenza di «acque» parlando di ruscelli, è da segnalare l'eco di «verde» non solo sui «verdi tramiti» del v. 4 ma più impalpabilmente sull'assonante «selve» del v. 2 di Carducci: quest'ultimo sostantivo, combinato con il precedente «mormoreggiar» e il successivo «orride», dà luogo al verso

Mormoreggiar di selve orride a' venti

che sembra gareggiare con l'endecasillabo petrarchesco, anch'esso strutturato fonicamente sulla consonante liquida

mormorando fuggir per l'erba verde.

Inoltre, l'«orrore» psicologico (più che naturalistico) che provocano le «selve» sull'animo del poeta per la separazione dalla donna¹²⁵, il Carducci lo trova esemplarmente rappresentato nella terzina finale del sonetto di Petrarca:

Raro un silentio, un solitario *horrore*
 d'ombrosa *selva*¹²⁶ mai tanto mi piacque:
 se non che dal mio *sol* troppo si perde. (vv. 12–14)

la quale non influisce soltanto sulle «selve orride» del v. 2 ma, con il *sol*–Laura dell'ultimo verso, contribuisce a dare una suggestiva connotazione femminile anche ai «candidi soli» del primo verso di I,6: come si giustifica altrimenti, in termini realistici, la simultanea presenza nel cielo di Carducci di più «soli»? È Carducci stesso che, indirettamente e in polemica col Fanfani, ci risponde: il «plurale *soli*» si giustifica letterariamente, altrimenti sarebbero «in colpa e tutte le rettoriche e di molti poeti buoni. Catullo *soles* occidere et redire possunt»¹²⁷, e il poeta prosegue con una lista di citazioni latine e italiane che autorizzano a tale uso. Anche in termini psicologici però i «soli plurali» di Carducci possono avere un significato, a loro modo, coerente: è attraverso l'impercettibile citazione petrarchesca del «sol» che il poeta rivela simbolicamente (e forse inconsciamente), in questo unico punto, che sono veramente due i soggetti femminili del sonetto (che ha cercato di celare anche a se stesso). È il suo conflitto interiore in corso per le due donne (Elvira e Emilia) che, attraverso l'implicazione e la conferma della fonte¹²⁸, tradisce involontariamente, con questo splendido indizio rivelatore, la natura 'doppia' del sonetto. Inseguendo ancora la traccia del verbo «mormorare» in Petrarca, concludo con la prima quartina di 279:

Se lamentar augelli, o *verdi* fronde
 mover soavemente a l'aura estiva,
 o roco *mormorar di* lucide onde
 s'ode d'una fiorita et fresca riva,

che presenta diverse coincidenze fonico–semantiche con i versi di Carducci, le quali però sono dovute più a riscontri interni agli stessi testi (qui sopra indicati) di Petrarca, che ad influenza diretta sulla prima quartina di I,6; è comunque una conferma dell'ampia memoria petrarchesca che Carducci ha avuto durante la stesura di questi versi. Ho citato la quartina secondo la lezione di R57 perché le fonti richiamate, invece di affievolirsi o svanire, sembrano addirittura rafforzarsi nel passaggio dalla prima alla seconda redazione; infatti, come si può vedere, i riscontri con il sonetto 219 di Petrarca si registrano già con la prima lezione del 1852:

Candidi soli e riso di tramonti,
 Mormoreggiar di *boschetti* per venti
 E susurrio di *quite* acque cadenti
Giù per li fianchi indocili de' monti¹²⁹

ma non scaturisce dalla prima lezione il reticolato di rimandi ai testi di Petrarca, almeno non con la stessa forza della seconda, a causa forse della mancanza di un termine comune che facesse da catalizzatore tra tutte le fonti di Petrarca e i versi di Carducci quale la parola «verde», assente infatti dalla prima stesura.

Il tono sereno della prima redazione che corrisponde alla condizione di evasione caratteristica del *plazer*, e che ho esaminato fino a ora,

Mormoreggiar di *boschetti* per venti
E susurrio di *quiete* acque cadenti
Giù per li *fianchi indocili* de' monti,

comincia a mutare di registro con i nuovi interventi del 1857:

Mormoreggiar di *selve orride* a' venti
Con susurrio di *molte* acque cadenti
Giù per li *verdi tramiti* de' monti

Come sappiamo, l'incupimento dell'animo di Carducci è dovuto alla cura d'amore per la Orabuona del maggio 1857, e trova la sua prima corrispondenza formale e fonosimbolica nelle «selve orride» che correggono i placidi «boschetti» della prima lezione. La sostituzione per giunta è una citazione puntuale da un autore spesso «aspro» (Carducci) e collerico, almeno nei versi, come l'Alfieri: infatti il sintagma proviene dall'*incipit* «Per queste *orride selve* atre d'abeti» del sonetto 261 di Alfieri¹³⁰. Si avvia una correzione a catena imperniata foneticamente sulla geminazione consonantica: «sussurrio» – raddoppiando la fricativa del morbido e letterario «susurrio» – prolunga su di sé la forte sonorità (già innescata dalla doppia liquida) di «orride» e di «mormoreggiar» del verso due; come si vede, qui, è il significante che, imponendo le sue leggi sul significato, costituisce il vero piano di comunicazione dei versi e il cambio di acustica prodotto dalle varianti si conclude attraverso la sostituzione dei molli «fianchi indocili» con i sonanti «verdi tramiti» dei monti. Il nuovo dettato, più che «espressionistico», si fa espressivo per l'urgenza di rappresentare al meglio, e in modo consustanziale, il tumulto dell'anima.

La seconda quartina, nonostante le numerose correzioni che Carducci le apporta, non muta sostanzialmente il proprio contenuto. Le nuove varianti, come accade per la prima quartina, intervengono più sul piano del significante che su quello del significato. È comunque interessante osservare lo sforzo dell'autore per migliorare, mantenendo immutata la descrizione del paesaggio notturno, la resa estetica dei versi:

1852

Seren di notti, ed Espero che monti
Tutto di rosa per le vie lucenti,
E mesta luna ne' suoi lati *argenti*
Che renda imago entro *villesche* fonti,

1857

Ed espero che *roseo* sormonti
L'alte serene vie de' firmamenti,

E bianca luna in su i sentier tacenti¹³¹
 Che renda imago entro laghetti e fonti,

Come ho indicato fino a ora, le modifiche alle due quartine sono più che altro di natura linguistica per registrare meglio la nuova corrispondenza tra disagio interiore e inasprimento stilistico (tra significato e significante). Carducci infatti non ha intenzione di eliminare completamente la funzione di evasione delle quartine, che l'uso del *plazer*, in qualche modo, continuerà a garantire anche con la nuova stesura. Più che altro, sarà la riscrittura delle terzine¹³² che darà, indirettamente, un nuovo significato alle stesse quartine: a seguito degli interventi sulle prime, infatti, la natura delle quartine non sarà più (solo) il paesaggio trasognato del 1852 in cui evadere, ma diventerà il luogo solitario dove il poeta si rifugerà per prendere «pace» dal pensiero ossessivo della nuova «donna» del 1857, ossia da Emilia Orabuona, di cui, nonostante le dichiarazioni dell'epistolario, il Carducci è ancora invaghito¹³³. Ma, assieme al *plazer* e alla descrizione paesaggistica delle quartine, furono le citazioni leopardiane della prima terzina, in particolare, a determinare il cosiddetto tono placido e melanconico del sonetto. Il «voto» di Carducci nel 1852, infatti, fu quello di ritirarsi nella natura, e, con parole leopardiane appunto, il «cielo» rispose ai suoi «desiri» tantoché la sua «vita» in quei giorni potè dirsi «beata»; sennonché l'unica mestizia della terzina finale venne dal sentimento di nostalgia che il poeta provò per il lontano amico Nencioni (da qui il titolo del sonetto) e per Elvira Menicucci, la «cara fanciulla innamorata» dell'ultimo verso. Non fu un caso che tutti i versi di foggia leopardiana vennero sistematicamente emendati con la correzione del 1857. Al mutar della condizione psicologica – e a conferma dell'esistenza di una chiara relazione tra animo e linguaggio – anche lo stile cambiò. Di conseguenza, se il linguaggio della poesia si fece più 'aspro' per le sofferenze d'amore patite da Carducci nel mese di maggio, la revisione del testo riguardò proprio le lezioni leopardiane che, a causa della loro velatura dolce e malinconia, furono sentite in contrasto con il nuovo stato d'animo 'atro' del poeta.

Se, come vedremo più avanti, nella prima terzina si scorge con una certa facilità l'impronta di Leopardi – magari senza riuscire a individuare con immediatezza e precisione la fonte – nella seconda quartina la traccia dei *Canti* è quasi impercettibile, a causa della neutralità semantica di «per le vie» del v. 5 che clona l'identico sintagma del v. 34 de *Il passero solitario* («Lascia le case, e per le vie si spande»¹³⁴) che avrà una sua eco addirittura fino a «per le vie del borgo» di *San Martino* (v. 5). La fonte leopardiana si conferma anche per esclusione: l'unità lessicale infatti non ricorre mai nei canzonieri di Petrarca e del Casa, tanto per citare due autori direttamente coinvolti, vedremo, nella tessitura del presente sonetto. Ma la prova più sicura che il sintagma derivi dal *Passero solitario*, proviene indirettamente da un riscontro interno (giocato attraverso la fonte leopardiana) con l'ottavo canto, *Alla beata Diana Giuntini*, delle *Rime* di San Minato. Esaminando i vv. 27–28 infatti:

Noia: *si spande per le vie festosa*
Turba e s'*allegra*.

si vede con chiarezza che, oltre a contenere il sintagma in esame, essi riassemblano in modo fedele i vv. 33–35 del *Passero*:

Tutta vestita a *fiesta*
[...]
Lascia le case, e *per le vie si spande*;
E mira ed è mirata, e in cor s'*allegra*¹³⁵.

Ma il debito con *Il passero solitario* del sonetto prosegue con maggiore evidenza nei versi della prima terzina di Carducci:

Questo m'era ne i voti. Ed a i desiri
Rispose il ciel non so come or benigno,
Onde la vita mia direi beata

Anche in questo contesto, a ben guardare, si scopre un altro tassello neutro quale «non so come» che deriva dal v. 22 del canto leopardiano¹³⁶:

Non curo, io *non so come*, anzi da loro.

Ora, trovare nel giro breve di pochi versi iscritte due articolazioni procedenti dallo stesso idillio e grammaticalmente inerti – che risultano quindi difficilmente memorizzabili per il loro basso valore semantico – rivela il profondo grado d'assimilazione carducciana della lezione di Leopardi e quanto la memoria di essa possa scaturire improvvisamente, e in modo subliminale, in qualunque luogo testuale di Carducci. A maggior ragione quindi, accanto al tessuto amorfo, si rinvergono citazioni del *Passero* esemplare:

e par che *dica*
Che la *beata* gioventù vien meno (vv. 43–44)

riconiugate secondo esigenza in «onde la vita mia *direi beata*». E dal v. 11 de *La sera del dì di festa*:

Tu dormi: io questo *ciel*, che *sì benigno*

proviene il «ciel [...] benigno» in rima del v. 10 di Carducci¹³⁷. I versi di marca leopardiana «Rispose il ciel non so come or benigno / onde la vita mia direi beata» (vv. 10–11) si trasformeranno quindi, con le correzioni del 1857, in: «Pace ebbon qui tra rupi erme e campagne / de le secure muse in compagnia»¹³⁸, ma vedremo meglio fra poco che la nuova stesura delle terzine sarà molto più profonda ed estesa. Posso intanto anticipare che Carducci, per la suddetta correzione, si avvarrà di vere e proprie citazioni interne da I,19¹³⁹, os-

sia da un sonetto che fa parte del cosiddetto «piccolo canzoniere d'amore» dedicato a Emilia Orabuona. È questa la prova migliore alle due ipotesi sostenute in apertura del paragrafo: la prima riteneva che l'«autonomia di I,6 significò il mancato inserimento del testo in una serie delle raccolte ma che non gli precluse la possibilità di instaurare legami testuali – da 'esterno' – con alcune liriche della sequenza dedicata a Emilia Orabuona»; la seconda sosteneva che il soggetto femminile del sonetto sarebbe cambiato radicalmente, passando da Elvira a Emilia.

Ma vediamo il confronto diretto tra la prima redazione:

Questo m'era ne i voti. *Ed a i desiri*
Rispose il ciel non so come or benigno,
Onde la vita mia direi beata;

Se non che chiede ancor duolo e sospiri,
E memoria di te che in petto alligno
E una cara fanciulla innamorata.

e la nuova stesura del 1857

Questo m'era ne' voti. *Or miei desiri*
Pace ebbon qui tra rupi erme e campagne
De le secure muse in compagnia:

Pace: se non che te ne' miei sospiri
Chiamo, te che da noi ti discompagne,
E il caro petto de la donna mia.

Non è più il sentimento di nostalgia a prevalere, com'era nella prima redazione a seguito dei «desiri» soddisfatti dal «cielo», coerentemente con la lontananza del poeta dall'amico e dalla «fanciulla innamorata» del 1852; a prevalere invece è l'emozione opposta dei «desiri» di separazione dalla nuova donna del 1857, nella speranza di trovar «pace» non tanto da Emilia Orabuona quanto dal tormento interiore che ne consegue, attraverso il ritiro auspicato dal poeta (con il *plazer* delle quartine) tra «rupi erme e campagne» e in compagnia delle «Muse»¹⁴⁰. Questo dicono i nuovi «desiri» (v. 9) e si noterà come il sostantivo sia uno dei pochi sopravvissuti alla correzione del 1857 ma il suo significato – come abbiamo visto – non può essere più lontano da (e opposto a) quello del suo omonimo del 1852. La tregua risulterà presto una semplice illusione, rimarcata dall'anafora di «pace» al v. 12, che, sotto la sua sembianza di figura retorica (e di citazione, vedremo fra poco), tradisce in realtà tutta l'ossessione d'amore del poeta. Sapendo che non si può sfuggire al tormento interiore, neppure con la fuga in luoghi appartati, poiché non è dato di sottrarsi a se stessi, l'esito sarà, com'è ovvio per le «cure» d'amore, la fine della tregua e la conseguente ripresa dei «sospiri» (che tutti gli amanti delusi conoscono bene) e attraverso i quali il poeta tornerà a invocare il fantasma del «petto della

donna *sua*» e l'amico Nencioni lontano, che possa in qualche modo consolarlo con l'immaginario ascolto e il conforto ideale alle pene manifestate attraverso lo spazio lirico del sonetto.

Che la riscrittura di I,6 sia passata (anche) dal riciclaggio di alcuni versi dei 'sonetti Orabuona', sarà un quadro di fonti e di citazioni interne a rivelarlo. Darò qualche elemento di prova cominciando da un riscontro laterale. Ho descritto fino a ora come il passaggio dal tono sereno a quello più ansioso delle terzine sia avvenuto per emendamento della lezione leopardiana, mentre, più in generale, il tono del sonetto si è fatto più inquieto per il contributo dello stile aspro dell'Alfieri e (vedremo più avanti) del Casa. Del primo autore, ho già menzionato il riscontro di «orride selve». Proseguo adesso con l'anafora di «pace», già segnalata, ai vv. 10 e 12. La ripetizione tradisce il suo debito alfieriano non direttamente ma tramite la citazione interna di «pace» dal v. 14 di I,21 (cioè di un sonetto che appartiene anch'esso alla 'serie Orabuona')

Onde ardo, e *pace io non avrò più mai*¹⁴¹

il quale, riformulando la materia verbale dei vv. 8–10 del sonetto *E' mi par ieri, e al terzo lustro or manca* di Alfieri

*Pace avevi che solo il cor rinfranca.
Ma non l'aveva io già*¹⁴² *mia pace allora,
non mai potendo*

e facendo da raccordo, svela involontariamente anche l'origine alfieriana dell'anafora di I,6. Vi sono prove irrefutabili, a mio avviso almeno, del legame tra I,6 e I,19, ma il primo problema che si pone è chiarire qual è il sonetto tra i due che cita l'altro. La data di composizione *Del mio amore e dell'amata* risale al 21 febbraio 1857 (e il testo non subirà più interventi fino alla pubblicazione di R57), mentre la correzione del sonetto *A Enrico Nencioni*, come sappiamo, è del 18 maggio¹⁴³: è la cronologia intrecciata di prime redazioni e revisioni a essere dunque dirimente a favore di I,6 il quale recupera i versi di I,19 per la propria metamorfosi.

È utile adesso citare i due sonetti con un commento, il quale, ricomponendo il variegato quadro delle fonti, integri – con i riscontri locali dei versi indicati nelle note, alcuni di essi particolarmente funzionali alla dimostrazione¹⁴⁴ – i raffronti principali (pochi ma decisivi) tra I,6 e I,19 che tra poco esaminerò. Leggiamo prima di tutto

A Enico Nencioni – Dal Monte Amiata

Candidi soli e riso di tramonti,
Mormoreggiar di selve orride a' venti
Con sussurrio di molte acque cadenti
Giù per li verdi tramiti de' monti,

Ed Espero che rosèo sormonti
 l'alte serene vie de' firmamenti,
 E bianca luna in su i sentier tacenti
 Che renda imago entro laghetti e fonti,

Questo m'era ne' voti. Or miei desiri
 Pace ebbon qui tra rupi erme e campagne
 De le secure muse in compagnia:

Pace: se non che te ne' miei sospiri
 Chiamo, te che da noi ti discompagne,
 E il caro petto de la donna mia.

Che l'autore abbia centrato il genere del *plazer* lo precisa indirettamente anche Domenico De Robertis nel cappello introduttivo a *Guido, i' vorrei che tu e Lippo ed io* di Dante (G. Cavalcanti, *Rime*, Torino, Einaudi, 1986, p. 148): «Giustamente ascritto [il sonetto di Dante] al genere del 'plazer' (nell'accezione, secondo l'esatta definizione di Foster e Boyde, di "wish-poem")». Già il Russo segnalò che il sonetto «si atteggia come un *plazer* medievale, di quelli cari a Guido Cavalcanti», cfr. L. Russo, *Carducci senza retorica*, Bari, Laterza, 1970, p. 139.

1. *Candidi soli*: cfr. Saccenti in Carducci, *Opere scelte*, cit., vol. I, n. 1, p. 156: «come nel sonetto (J, I, IV) *Tu, mesta peregrina, il dolce nido*, 9: "Allor candidi soli". E cfr. Catullo, *Carm.*, VIII, 3 e 8 (dove tuttavia l'espressione significa, metaforicamente, giorni lieti): "Fulsere quondam candidi tibi soles", "Fulsere vere candidi tibi soles".

2. *selve orride*: cfr. «Per queste *orride selve* atre d'abeti», Alfieri, *Rime*, 261,1. Cfr. anche il v. 158 della canzone *Sopra il monumento di Dante* di Leopardi «[...] di *neve orrido mare* /»: entrambi settenari in clausola di verso, l'emistichio («di selve orride») ha identica struttura prosodica.

4. *per li verdi*: cfr. l'occorrenza del sintagma al v. 7 «Per li verdi» del componimento *Alla memoria di D. C. di Juvenilia*. ~ *de' monti*: «*Tramiti*: latinismo: valli. Cfr. Properzio, *El.*, III, XXII, 23-24: "ab Umbro tramite"» si veda Saccenti in Carducci, *Opere scelte*, cit., vol. I, n. 4, p. 156.

7. *E bianca luna*: cfr. l'identico sintagma («bianca luna») del canto IX, 55 di R57.

8. *renda imago*: se si considera che il termine «imago» ricorre una sola volta nel nutrito canzoniere di Petrarca, a fronte delle 9 occorrenze dei *Canti*, è probabile che la fonte sia leopardiana (nonostante la diversità di soggetti tra *sole* e *luna*, si veda, per una certa affinità 'contenutistica', il v. 27 de *La vita solitaria* «La sua tranquilla imago il Sol dipinge»). Anche nel petrarchista Casa il sostantivo compare due volte soltanto, però con i vv. 10 e 12 del sonetto XXXIII delle sue *Rime*, il caso si fa interessante: «altera *imago* / [...] / Tu Febo (poi ch'Amor men *rende vago*)», in quanto le parole in corsivo sembrano suggerire al Carducci, attraverso la suggestione musicale della rima, il calettamento di «renda imago».

9. *Questo m'era ne' voti*: cfr. «Hoc erat in votis» di Orazio, *Satire*, II, VI, 1. ~ *desiri*: per la rima «sospiri / [...] i miei desiri /» cfr. Casa, V, 11-13 (e XLI, 3-7). Però la rima è di Petrarca, si vedano le seguenti occorrenze nei *Rfv*: 17, 2-6; 158, 4-8; 163, 12-14; (12, 12-14; 96, 2-3; 23, 13 e 147).

12. *se non che*: è probabile eco di «*Se non che 'l desir mio*», (cfr. I, 10 del Casa), considerando che il «*desir mio*» ricompare coniugato al plurale e in rima anche qui, al v. 9. Va

segnalato però che la tessera «se non che» ricorre diverse volte anche in Petrarca (*Rvf* 5,12; 71,58; 176,14). Semmai è l'ulteriore riscontro che si registra al v. 12 del medesimo sonetto del Casa a rafforzare la sua posizione; il verso, con il suo «di voi, figlie di Giove», sembra suggerire il sintagma alla Muse al v. 10 del Carducci: «di voi sacre sorelle».

13. *Chiamo, te*: cfr. le due occorrenze nelle *Rime* di Alfieri: «*Tè chiamo*», 72,1 e «*Tè chiamo il primo*», 378,8. Ma cfr. anche «*ne' sospir' miei chiamo /*» di Petrarca, *Rvf* 127,98; nonché l'attacco dei *Trionfi* (*d'Amore*, I,1): «Al tempo che rinnova *i mie' sospiri*». Ma si tenga presente anche il verso del Casa, LIV,12: «Lasso, che 'nvan *te chiamo /*». ~ *discompagne*: per la identica forma del verbo e, per giunta in rima, si veda il sonetto (ma «extravagante») del Casa LXXIV,8: «*ti discompagne /*». Cfr. inoltre l'autocitazione dei vv. 5–6 «*E te che ti scompagne / Da 'l mio già fermo petto*» del sonetto 19 di R57. Rimando alla n. del v. 6 di I,19 per la piena ricostruzione delle fonti 'interne' ed esterne, nella quale si trova anche il puntuale riscontro con il v. 4 del sonetto 10 di Petrarca: «*tu che da noi, signor mio, ti scompagne /*».

14. *donna mia*: cfr. «*donna mia*» Casa, LXXIV,2; cfr. i riscontri interni del sintagma: in rima in II,9,3, fuori di rima in I,14,1 (la sequenza «*donna mia*» non ricorre mai nei versi di Petrarca).

Ecco ora

Del mio amore e dell'amata

Quella cura che sempre in cor mi piagne
Solitaria secreta, or me fremente
Co 'l fioco lume a 'l dì manco e languente
Colà dove romita onda si lagne

Seco mi mena. E te che ti scompagne
Da 'l mio già fermo petto, alta possente
Virtute ond'io spregiai la vulgar gente,
Penso per erma via d'aspre montagne.

Ma vince de le alpestri onde il fragore
Quell'una voce sua: suoi cari accenti
Suonan l'aure notturne. E in van ne 'l core

Rugge lo spirto iroso. Io miro a' venti
Lente ondeggiar le nere chiome, e amore
Folgorar ne' divini occhi ridenti.

1. *Quella cura che*: per il costruito *cura che* è forte la memoria dell'*incipit* «*Cura, che ti nutri e cresci*» del noto sonetto della «gelosia» (VIII,1) di Giovanni Della Casa. Cfr. poi il riscontro interno con «*La cura che secreta*» del v. 11 di I,2 e la mia nota relativa. ~ *piagne*: per «*piagne*» in rima con «*scompagne*» o «*discompagne*» si vedano i seguenti riscontri:

1 – il sonetto 10, vv. 11 e 14 di Petrarca: «*piagne*» – «*ti scompagne*»

2 – il sonetto III del Casa, vv. 1 e 4: «*la vita piagne*» (con identica sede al primo verso) – «*scompagne*»

3 – il sonetto del Casa (ma extravagante – Fedi) LXXIV, i vv. 4 e 8: «unqua si piagne» – «ti discompagne»

Per completare il quadro dei riscontri carducciani con il Casa e il Petrarca, si vedano più avanti i vv. 5–6 e le mie note relative.

2. *Solitaria*: cfr. il sicuro riscontro con il v. 5 di *Perché taccia* «solitario rivo», visto che il sonetto del Foscolo intesse interamente e con una filigrana scoperta il presente testo di Carducci: si consultino le note seguenti per constatare la quantità di citazioni puntuali provenienti dalla poesia foscoliana.

3. *Co 'l fioco lume*: il riscontro più puntuale sembra il v. 37 del *Frammento XXXIX* di Leopardi: «Veniva il poco *lume* ognor più *fioco*»; ma forse quello più intimo è il v. 115 delle *Ricordanze* dov'è comune, oltre ai termini, l'ora notturna del dolore: «dolorosamente/ alla *fioca lucerna* poetando».

4. *Colà dove*: cfr. «colà dove» (ad *incipit* di verso, come nel sonetto) Leopardi, *Canto notturno*, v. 33. Si veda anche «colà dove» in Casa, LVIII, 13. ~ *romita*: qui «romita» pare avere una risonanza leopardiana, in particolare dalla «romita campagna» delle *Ricordanze* (v. 64), se si considera inoltre che al v. 61 del canto si trova anticipato il «colà» che nel verso di Carducci precede l'aggettivo (e non si dimentichi il preciso riscontro con il «colà dove» del v. 33 del *Canto notturno*, già indicato nella nota precedente). È tutto il contesto leopardiano dei vv. 3–4 a rafforzare l'eco di «romita».

5. *Seco mi mena*: cfr. i vv. 5–6 del già citato *Perché taccia* di Foscolo: «Tu sol mi ascolti, o solitario rivo, / ove ogni notte amor seco mi mena /» da cui proviene il puntuale sintagma di Carducci «seco mi mena»; ma è l'intera scena del «solitario rivo», (qui tradotto in «romita onda», v. 4) che diventa il luogo e il «confidente» naturale delle pene d'amore di Foscolo, a suggerire l'immagine a Carducci, e ad essere concomitante alla sua «cura» d'amore. Carducci cerca di sublimare la propria sofferenza attraverso il proprio canto (secondo la nota e già richiamata massima di Petrarca, *Rvf* 23,4: «perché cantando il duol si disacerba») e con la mimesi della grande poesia d'amore, egli cerca attraverso la condivisione degli stessi versi e delle stesse pene la consolazione e il conforto.

5–6. *E te che ti scompagne* ecc.: si veda il riscontro con il v. 4 del sonetto III del Casa: «che sì da voi pietà parta e *scompagne* /» (del Casa, segnaliamo pure il raffronto con il v. 8 del sonetto «extravagante» LXXIV: «cosa, *che* mai da quel *ti discompagne* /»); e quello con il v. 4 del sonetto 10 di Petrarca: «*tu che da noi, signor mio, ti scompagne* /»: per la rima con «piagne /», rimando alla nota relativa del v. 1. Si veda infine il significativo riscontro interno con «*Tè che da noi ti discompagne* / e il caro *petto*» I,6,13–4 (e la mia nota relativa al v. 13) che, insieme alle fonti qui menzionate, legano i due testi in modo profondo. Il legame tra i due sonetti continua, tra l'altro, con l'altra citazione interna, al v. 8 «penso per *erma* via d'aspre *montagne* /» che richiama «tra *rupi erme* e *campagne* /» di I,6,10: per il resto del raffronto, si veda più avanti la nota corrispondente. ~ *alta possente*: pure qui, come ai vv. 5–6 del sonetto I,11, sembra influire l'*incipit* «Dolcissimo, possente» del *Pensiero dominante*, specie per la pausa ritmica che danno i due aggettivi a contatto, la stessa che si crea anche senza virgola tra «alta possente».

7. *vulgar gente*: cfr. «volgar gente /» Petrarca, *Rfv* 99,11.

8. *per erma via d'aspre montagne*: come già segnalato nelle note precedenti, cogliamo un riscontro interno tra questo endecasillabo e il v. 10 di I,6 «tra *rupi erme* e *campagne*». Ma non è tutto, si veda anche il perfetto ricalco dell'endecasillabo 8 sul v. 8, guarda caso, del sonetto III del Casa: «Manchi *per dura via d'aspre montagne*,»: se il secondo emistichio è identico addirittura nelle parole, il primo lo è nella scansione ritmico-sillabica

(«Man-chi per du-ra via» del Casa e «Pen-so per er-ma via» di Carducci); l'influenza del sonetto del Casa si fa ancora più rilevante, se consideriamo anche le coincidenze di sede delle parole rima: «piagne /» v. 1, «montagne» v. 8; si può tranquillamente includere anche la rima «scompagne /» che nel Casa compare al v. 4 e nel Carducci slitta al v. 5.

10. *cari accenti*: cfr. «i cari accenti», Foscolo, *Perché taccia*, v. 13: questo è il riscontro più significativo perché, oltre ad essere puntuale, si unisce a quello del v. 14 («occhi ridenti»). Si veda inoltre: «il suon de' primi dolci accenti suoi», Petrarca, *Rvf* 5,4.

11. *L'aure notturne*: le tre occorrenze di «l'aura notturna» (compresa la forma rovesciata di «notturna aura») della *Gerusalemme liberata* (cfr. canto 7,24; 8,26; 10,14), confermano l'impronta tassiana del sintagma. Ma il riscontro più preciso proviene dalle *Rime* del Tasso; si vedano infatti i seguenti vv.: «e Barbara sonar l'aure diurne, / Barbara risonar l'aure notturne» (*Rime*, 1221, 146-7). Entrambi i versi agiscono sulla realizzazione di Carducci: il primo, contenendo già (quasi) tutto il materiale verbale, prepara la struttura sia prosodica che semantica dell'emistichio carducciano, dispone il sintagma al plurale e lo coniuga al verbo *sonar*; il secondo rafforza con la ripetizione il verbo e il sostantivo, e fornisce al sonetto il calettamento finale di *notturne*. «L'aure notturne» del Monti (*Feroniade*, Canto Terzo, 379), al contrario, a causa della mera corrispondenza del sintagma (rispetto alla ricchezza di contesto della fonte tassiana), per la sua posizione in rima, opposta a quella di inizio di verso del sonetto (a sua volta, invece, comune a quella del Tasso), non sembra essere la fonte diretta del Carducci.

12. *Rugge*: cfr. «Ma il mio core, il mio povero core rugge», LEN, I, 47. Si veda inoltre il richiamo interno con «entro mi strugge» del sonetto I,2, v. 11 (e si legga tutta la nota relativa) e il riscontro con il Foscolo di *Forse perché della fatal quiete*, v. 14: «quello spirto guerrier ch' entro mi rugge».

14. *occhi ridenti*: oltre al puntuale «occhi ridenti» di Foscolo, *Perché taccia*, v. 9 si consideri pure che il «divini» carducciano recupera quello foscoliano del v. 13: «divine membra» (che precede i «cari accenti», riscontro che ho già citato nelle note precedenti). Per la precisione, lo stilema *gli occhi ridenti* in Foscolo ricorre più volte: *A Luigia Pallavicini*, v. 33; *Perché taccia*, v. 9; anche se non è possibile dimenticare gli «occhi tuoi ridenti e fuggitivi» di Leopardi, *A Silvia*, v. 4 (il riscontro con il Foscolo del verso di Leopardi, non è stato, stranamente, segnalato dai De Robertis nel loro commento mondadoriano - 1978).

Quali sono questi riscontri 'decisivi' della dipendenza di I,6 da I,19? Abbiamo già visto come i versi finali della prima redazione di I,6:

E memoria di te che in petto alligno
E una cara fanciulla innamorata.

diventino con la correzione del 1857:

Chiamo, te che da noi ti discompagne
E il caro petto de la donna mia

Come si vede, i nuovi endecasillabi contengono un'autocitazione puntuale dei vv. 4-5 di *Del mio amore e dell'amata*, ossia del primo sonetto, almeno cronologicamente parlando¹⁴⁵, della 'serie Orabuona':

[...] *E te che ti scompagne*
Da 'l mio già fermo petto

Cito estesamente le prime due quartine di I,19 per osservare meglio anche il sistema delle rime:

Quella cura che sempre in cor mi *piagne*
 Solitaria secreta, or me fremente
 Co 'l fioco lume a 'l dì manco e languente
 Colà dove romita onda si *lagne*

Seco mi mena. *E te che ti scompagne*
Da 'l mio già fermo petto, alta possente
 Virtute ond'io spregiai la vulgar gente,
 Penso *per erma via d'aspre montagne*.

Si noterà come, a loro volta, i versi di I,19 abbiano una memoria sicura del sonetto 10 dei *Rfv* sia per le rime comuni di «*piagne*» e «*scompagne*»¹⁴⁶, quanto, principalmente, per il puntuale riscontro con il v. 14 di Petrarca:

tutte le notti si lamenta et *piagne*,

d'amorosi pensieri il cor ne 'ngombra:
 ma tanto bel sol tronchi, et fai imperfecto,
tu che da noi, signor mio, ti scompagne. (*Rvf* 10, 11–14)

In questo scenario, già abbastanza definito, entra in gioco, improvvisamente, il sonetto *Affligger chi per voi la vita piagne* del Casa, anche se, sul primo momento, non sembra essere una delle fonti primarie di I,19 a causa del suo alto tasso di petrarchismo¹⁴⁷ che lo fa risultare, a sua volta, un testo manierista dei versi di Petrarca. In altre parole, i due sonetti sembrerebbero soltanto attingere in modo separato alla fonte petrarchesca, e questo escluderebbe *Affligger chi per voi* dal ruolo di modello della poesia carducciana. Va considerato inoltre che il riscontro del v. 4 del Casa («Che sì da voi pietà parta et *scompagne?*») con il v. 5 (decisivo) di I,19 («*E te che ti scompagne / Da 'l*») è sicuramente meno efficace, perché molto meno puntuale, dell'ultimo endecasillabo di Petrarca («*tu che da noi, signor mio, ti scompagne*»). Se invece guardiamo alla struttura delle prime quartine, anche *Affligger chi per voi* pare agire, sebbene in filigrana, da modello di I,19:

Affligger chi per voi la vita *piagne*,
 Che vien mancando e' l fine ha da vicino,
 È natural fierrezza o mio destino,
 Che sì da voi pietà parta et *scompagne?*

Certo, perch'io mi strugga et di duol bagne
 gli occhi dogliosi e 'l viso tristo e chino

Et quasi infermo e stanco peregrino
Manchi per dura via d'aspre *montagne*.

Ma – nonostante l'uguaglianza di tre parole rima¹⁴⁸, la coincidenza di sede di due parole rima su tre¹⁴⁹, e il v. 4 che sta a metà strada tra la fonte per il v. 5 di I,19 (nei termini che abbiamo visto sopra) e la citazione, a sua volta, del v. 10 di Petrarca – l'influenza di *Affligger chi per voi* sembra ancora incerta a causa della sua sovrapposibilità ai versi del sonetto di Petrarca. Sarà la precisione di fonte del v. 8 che, sommandosi a tutti gli indizi ora elencati e quindi trasformandoli da indizi a prove, a sciogliere ogni dubbio sul ruolo di *exemplum* delle quartine. Infatti:

Manchi per dura via d'aspre *montagne*

viene ricalcato perfettamente dal v. 8 di I,19 (e non si trascuri ovviamente la coincidenza di sede dei due versi):

Penso per erma via d'aspre *montagne*.

Come si vede chiaramente, la struttura dell'endecasillabo *a maiore* è identica nei due versi, suddivisa in due emistichi che hanno la stessa prosodia e sono costellati da identiche parole. Ma l'evento più significativo per la prova di legame tra i due sonetti di Carducci sarà il riflesso che il verso di I,19 avrà su

[...] rupi *erme* e *campagne*

del sonetto *A Enrico Nencioni* (v. 10), nell'occasione della correzione del 1857. Qui vorrei chiudere il giro della dimostrazione, ripartendo dall'inizio. Ho già detto infatti che

Chiamo, *te che da noi ti discompagne*
E il *caro petto*

di I,6 sono un'autocitazione dei vv. 4–5 di I,19

[...] E *te che ti scompagne*
Da 'l mio già *fermo petto*

e questi a loro volta imitano «*tu che da noi, signor mio, ti scompagne*» di Petrarca. La modifica a «*discompagne*» di I,6 (dovuta forse per computo sillabico) è probabile che sia stata suggerita dal sonetto 74, «*extravagante*», del Casa¹⁵⁰ (del quale si tenga in conto anche la rima «*piagne*» che abbiamo già visto ricorrere nei sonetti del nostro esame):

[...] unqua si *piagne*
 [...] cosa, *che mai da quel ti discompagne* (LXXIV, vv. 4 e 8).

Carducci sembra dunque compiacersi di far risentire nei suoi versi Petrarca mescolato al petrarchismo del Casa, di produrre una specie di eco nella eco: con la stratificazione delle fonti rinvenibile nei suoi versi, inoltre, si assiste a una vera e propria storia della poesia, condotta liricamente. Se poi alle fonti petrarchesche e petrarchiste aggiungiamo le citazioni dal Foscolo e dall'Alfieri che ho segnalato nelle note di commento (in due sonetti – specie I,19 – ad alta densità di citazioni) scopriamo quanto il terreno dei debiti di I,19 e di I,6 sia ambiguo e scivoloso e come a tutto questo abbia contribuito volutamente Carducci stesso che, per il gusto del 'mescolato', aveva una particolare predilezione. Lo conferma efficacemente Carducci stesso in due lettere scritte proprio nello stesso periodo della composizione (e della correzione) dei due sonetti. E non traggano in inganno le lodi ai sonetti dei suoi interlocutori; in realtà non è di quelli che sta parlando ma dei propri, e della propria sperimentazione poetica in atto in quei mesi:

84 .A Narciso Feliciano Pelosini, Pisa. San Miniato, 4 aprile [1857]
 Carissimo Pelosini, Ti ringrazio della cortesissima lettera e del veramente bellissimo sonetto, che ha *mescolato il fare aspro e rotto del Casa e dell'Alfieri col fare più ondeggiante e sonoro del Foscolo*. Cfr. LEN, I, 210.

88. A Giuseppe Chiarini, Firenze. [San Miniato], 27 aprile [1857]
 Carissimo Beppe, Classica cosa, amico mio, classica cosa, cioè cosa bellissima, veramente bellissima il tuo sonetto primo. La frase nuova ardita, e nel medesimo tempo purissima, la rottura del verso, or *aspra*, a seconda del pensiero, ora grave, ora dolcissima, *misto del casesco e del petrarchesco*¹⁵¹ [...]. Cfr. LEN, I, 216.

Ma non è tutto sul fronte dei rapporti (tra la nuova redazione del 1857) di I,6 con i testi della 'serie Orabuona': si assiste infatti a una speciale 'connessione di trasformazione'¹⁵² tra il sonetto *Nuovo amore*, il primo¹⁵³ che apre, come annuncia efficacemente il titolo stesso della poesia, il «piccolo canzoniere d'amore», e il nostro *A Enrico Nencioni*. È un collegamento meno stringente dal punto di vista formale rispetto a quello di I,19 ma non meno importante e suggestivo. Se leggiamo infatti i primi cinque versi di I,18:

E tu pur riedi, amore: e tu l'irosa
 Anima invadi e fiero ivi t'accampi;
 E i desueti spirti e 'l cor che posa
 Lunga già s'ebbe or fiedi e scuoti e avvampi.

Io te fuggo per selve aspre e per campi.

si scopre che hanno la funzione di illustrare da subito qual è la nuova condizione del poeta, di descrivere il tormento che procura l'insediamento di «amo-

re» nell'animo di lui (ossia di rappresentare metaforicamente il pensiero fisso del poeta per la donna); alla dura condizione dell'animo, il poeta risponde con il tentativo di fuga del v. 5, la quale non riesce mai completamente perché, come spiegano i vv. 6–7 seguenti, «vive alta ne 'l petto e sanguinosa / stride la piaga». L'introduzione del sonetto è funzionale ovviamente al ruolo di apertura della 'serie Orabuona', ma non solo. I primi versi operano da perfetta introduzione e da premessa anche per le nuove terzine di I,6:

[...]. Or miei desiri
 Pace ebbon qui tra rupi erme e campagne
 De le secure muse in compagnia:

Pace: se non che te ne' miei sospiri
 Chiamo, te che da noi ti discompagne,
 E il caro petto de la donna mia.

Infatti, come si vede, una volta che l'ossessione d'amore si è ormai accampata nell'animo e inizia la «fuga per selve aspre e per campi» con il sonetto 18 (e termina con l'approdo alle «rupi erme e campagne» di *A Enrico Nencioni*¹⁵⁴), il poeta cerca la «pace» di I,6 ma, come abbiamo già visto, la tregua fallisce e presto i «sospiri» d'amore riprendono.

II.2.2.3. Conclusioni: dalla seconda alla terza redazione

Carducci dunque istituì dei veri e propri legami tra I,6 e i testi esaminati fino a ora, per dichiarare – dal di dentro, attraverso i segreti della poesia – che il sonetto, con la sua nuova stesura e cambiandone il soggetto femminile, apparteneva intimamente, ma da esterno, all'ambito delle rime per Orabuona. Non fu possibile però per Carducci cancellare la stratigrafia del testo e rinnegare la storia sentimentale del sonetto, che inizialmente, sappiamo, si ispirò a Elvira Menicucci e forse fu proprio questa la spiegazione profonda del mancato trasferimento della poesia nel cuore della serie: si assiste a una somiglianza di comportamento (nella diversità dei casi) con il sonetto I,2 – quello del depistaggio – anch'esso escluso dal nucleo. Carducci, ai sonetti che, nonostante la riscrittura (e a causa di essa), rimasero ambivalenti nella struttura per l'omaggio a due donne non consentì l'ingresso nella serie 'pura' dedicata a Emilia Orabuona. l'autore non volle contaminare il nucleo con poesie dal doppio (e con-fuso) sentimento per due donne, ma volle solo intrecciare (tra il nucleo e le poesie 'doppie') precisi (e sotterranei) legami formali: si assiste così alla creazione di sonetti-satellite che gravitano intorno alla serie per Orabuona¹⁵⁵, e si può affermare che la disposizione 'satellitare' fu una vera intuizione macrotestuale di Carducci. Con il passare degli anni però la passione per Orabuona si attenuò fino a svanire, superata da nuove stagioni della vita di Carducci, sebbene la storia di tale sentimento rimanesse iscritta e testimoniata dai

sonetti a lei dedicati, tra i quali vi era anche *A Enrico Nencioni*. Forse Carducci si trovò in imbarazzo con se stesso per la rimozione di Elvira Menicucci e l'omaggio esclusivo del sonetto a Emilia Orabuona. Cercò di rimediare correggendo ancora una volta il tono e lo stile del sonetto. A causa dell'attenuazione della passione, Carducci, con le nuove varianti di LG68 (edizione pubblicata 11 anni dopo le *Rime* di San Miniato), riformò alcune parole troppo 'urgenti' del sonetto¹⁵⁶ e lo fece approdare a una redazione più mitigata, senza ripristinare la lezione del 1852 ma ritoccando, almeno lessicalmente, quella del 1857. Rimasero comunque indelebili i segni della doppia scrittura per i due amori di gioventù, testimoniati dalla storia delle redazioni e delle varianti del sonetto. Se facciamo il raffronto tra il testo di R57

Candidi soli e riso di tramonti,
 Mormoreggiar di selve *orride a'* venti
 Con sussurrio di *molte* acque cadenti
 Giù per li verdi tramiti de' monti,

Ed espero che roseo sormonti
L'alte serene *vie* de' firmamenti,
 E *bianca* luna *in su* i sentier tacenti
Che renda imago entro laghetti e fonti,

Questo m'era ne' voti. Or miei desiri
 Pace ebbon qui tra *rupi erme e campagne*
 De le secure muse in compagnia:

Pace: se non che te ne' miei sospiri
 Chiamo, te che da noi ti discompagne,
 E il caro *petto* de la donna mia.

con quello di LG68¹⁵⁷:

Candidi soli e riso di tramonti,
 Mormoreggiar di selve *brune a'* venti
 Con sussurrio di *fredde* acque cadenti
 Giù per li verdi tramiti de' monti,

Ed espero che roseo sormonti
nel profondo seren de' firmamenti,
 E *chiara* luna *che* i sentier tacenti
inalbi e scherzi entro laghetti e fonti,

Questo m'era ne' voti. Or miei desiri
 Pace ebbon qui tra *fiumi e tra montagne*
 De le secure muse in compagnia:

Pace: se non che te ne' miei sospiri
 Chiamo, te che da noi ti discompagne,
 E il caro *aspetto*¹⁵⁸ de la donna mia.

si noterà come le nuove varianti, in pratica, funzionino da sinonimi delle vecchie lezioni. Ma vorrei porre l'attenzione in particolare sulla sostituzione di due vocaboli. Se osserviamo infatti il v. 2, si scoprirà che la correzione di «orride» in «brune» non fu dovuta solo a ragioni foniche per la corrispondenza che si crea tra la vocale di «brune» e quella doppia di «sussurrio»; il nuovo aggettivo «fredde» del v. 3, tra l'altro, non tanto per la *r* quanto per la doppia dentale *d*, trovò il suo bilanciamento nelle doppie consonanti, fricative e liquide, di «sussurrio». Il termine «orride» impiegato da Carducci con l'intenzione di definire le «selve» spaventose, in realtà ebbe l'effetto di proiettare sulla natura la condizione melanconica del suo animo che, nel maggio del 1857, si trovò in lutto per la separazione dal suo amore¹⁵⁹. Decise allora di azzerare (più o meno consapevolmente) la connotazione psicologica sostituendo il vocabolo con l'aggettivo «brune» che, nel 1868, finalmente, poté rappresentare le ombre delle foreste nei termini di una normale descrizione naturalistica. L'altro caso interessante è dato dalla trasformazione del «caro petto» di R57 in «caro aspetto» di P71 dell'ultimo endecasillabo. Va considerato intanto che la sostituzione, essendo il primo sostantivo riassorbito nel secondo, non produsse nessun danno fonico al verso. Inoltre il nuovo sinonimo ebbe il pregio di conservare lo stesso significato del verso con il minimo sforzo linguistico. Ma più che altro, la sostituzione ebbe il vantaggio di eliminare la connotazione troppo fisica, e quindi l'implicazione troppo sensuale, di «petto» che, nel maggio del 1857, si era imposta per l'urgenza del desiderio verso la «donna sua». Il termine fu oggetto di ironia da parte del Fanfani e anche per questo motivo, nonostante le difese del vocabolo fatte nel primo momento, venne alla fine sostituito¹⁶⁰. In conclusione, il testo manterrà sempre una forte indipendenza macrostrutturale. Carducci con la coppia P71–P75, rispetto alla disposizione di R57 prima e di LG68 dopo, decise addirittura di operare una ulteriore, forte, separazione: trasferì i 'sonetti Orabuona' nel terzo e lasciò I,6 nel primo libro. Il massimo della concessione che Carducci farà, sarà quella di riunire I,6 e i sonetti della serie per lo meno nello stesso «I libro» di J80. La storia (sentimentale e redazionale) del sonetto, a partire dal 1857 almeno, non poteva che essere comune a quella dei 'sonetti Orabuona': finalmente Carducci, con la disposizione di J80 (attraverso la ricongiunzione suddetta), in qualche modo la riconobbe e la ratificò anche macrostrutturalmente.

II.2.3. I sonetti 24 e 25: il rovesciamento diacronico di posizione

Esaminando il percorso di 24 e 25, concludiamo il panorama dei testi 'solitari'. In R57 i due sonetti funzionarono da epilogo della prima sezione. Carducci ebbe forte l'esigenza di arginare entro una zona chiusa lo 'sbandamento' dei sonetti d'amore 18–23 provocato dall'innamoramento (infedele) per Orabuona, e usò a questo fine i due testi. Attraverso l'elogio alla memoria dei «grandi» per il valore del loro esempio, il sonetto 24 riprende il tema celebrativo abbandonato fin dal sonetto tredicesimo¹⁶¹ e recupera così la 'retta' via delle *Rime*:

Ai sepolcri dei grandi italiani in Santa Croce

O grandi, o nati a le stagion felici
 Di questa Italia ch'or suo verno mira,
 A cui tanto spiraro i cieli amici
 Che in voi fur pari amor potenza ed ira:

A l'età ria che un cieco vulgo ammira
 Nato e fra schiavi di virtù nimici,
 In van de gli anni miei contro la dira
 Oblivion chieggo da voi gli auspici.

A 'l gener vostro ozio è la vita, scherno
 Ogni virtude: in questi avelli or vive,
 Qui solo, e in van, la patria nostra antiqua:

A i quali io siedo e fremo, a le mal vive
 Genti imprecando, de l'etade iniqua
 Dispregiator, ch'altro non posso, eterno.

Poi, in quanto tassello di collegamento e richiamando i *Sepolcri* (e l'importanza del loro metro) attraverso il titolo e il tema trattato dal sonetto, I,24 prepara e introduce alla solennità dei «canti».

Con la poesia 25 infine (unita alla precedente):

A me stesso

Poi che mal questa sonnacchiosa etade
 Di forti esempi a 'l suo sangue provvede,
 Posa o spirito mio: nè acquistin fede
 Mie fiacche rime a la comun viltade.

Non vani amori a me cantar concede
 Quel fiero ardor che tutto entro m'invade,
 Ma sì fra il cozzo di mavorzie spade
 Atroci alme rapir d'Alceo co 'l piede.

Risorgerem poeti allor che fia
 Scosso il torpore senza fine amaro
 E la patria virtù musa ci sia.

Tremante un re le attè scene miraro
 Ne' carmi ancor: ma tinse Eschilo pria
 Ne' Medi fuggitivi il greco acciaro.

la sezione dei sonetti si chiude sullo stesso tono grave e risentito dei testi encomiastici – risentimento generato per la sua parte dal leopardiano *A se stesso* (si noti ovviamente l'identità dei titoli¹⁶²), se il verbo «posa» in posizione iden-

tica, a inizio di verso, è lo stesso per Leopardi e Carducci¹⁶³ – ristabilendo così la sua corretta gerarchia: è la seconda quartina a dire chiaramente che l'avventura d'amore fu solo una parentesi (e un incidente da censurare) rispetto alla missione principe della raccolta:

Non vani amori a me cantar concede
 quel fiero ardor che tutto entro m'invade¹⁶⁴
 ma sì fra il cozzo di mavorzie spade
 atroci alme rapir d'Alceo co 'l piede.

Non è un caso che la poesia sia l'ultima del «libro» dei sonetti: in questo modo Carducci richiama «se stesso» a mutare registro ai «canti» delle *Rime* seguenti per recuperare il tema dell'impegno civile abbandonato coi sonetti finali d'amore¹⁶⁵. Oltre che dalla comune riprovazione per la decadenza dei costumi italiani, le due poesie furono legate dalla medesima cronologia e località di composizione (redatti a Pisa nel 1855; va considerato inoltre che i testi composti per le *Rime* in quell'anno furono solo tre, due dei quali erano appunto i nostri sonetti). Se all'altezza delle *Rime* la loro collocazione di epilogo ebbe il senso ora descritto, con la metamorfosi della raccolta (che di edizione in edizione evolveva e si accresceva verso la meta finale, e al momento ancora imprevedibile, di *Juvenilia*) i due sonetti persero la loro funzione originaria di arginamento e ne acquistarono una nuova e più consona alla loro 'civile' natura. Seguiamo la loro evoluzione. Malgrado le nuove collocazioni dei due sonetti – da LG68 a P75¹⁶⁶ – non fossero del tutto calzanti, servirono progressivamente, tramite le prove di montaggio, a conseguire il risultato finale di J80. Intanto LG68 ebbe la funzione di separare la coppia e di rimetterla così in gioco per nuove connessioni: il gruppo finale dei sonetti di R57, a partire dal quattordicesimo, venne praticamente trasferito con la stessa disposizione (ma con qualche novità testuale) nel I libro, il 24 quindi venne arretrato al quindicesimo posto mentre il 25 mantenne l'ultima posizione del libro. Dunque, tra i due sonetti, ora divisi, venne a trovarsi la serie per Emilia Orabuona. Sebbene l'anticipazione di 24 fosse causata dal tema dello «scherno» di «ogni virtude» ad opera del «cieco vulgo», che trovando la sua prosecuzione naturale nell'«argomento di riso altrui si addita / uom che per se del vulgo esce»¹⁶⁷ creava connessione con il testo inedito (rispetto a R57) *Non vivo io no*, la nuova collocazione del sonetto, benché da quest'ultimo intervallato, produsse l'effetto ottico di aprire il «piccolo canzoniere d'amore», mentre il 25, come in R57, continuava a chiuderlo. Non è solo la suddetta prosecuzione a unire 24 e *Non vivo io no*, ma pure il tono leopardiano comune ai due sonetti che rende il loro rapporto più intricato di quanto possa sembrare. Inizio prima dai riscontri del sonetto 24 per dare un esempio della filigrana di citazioni esistenti. Per «la dira / oblivion» dei vv. 7–8, si confronti il puntuale riscontro – anche per l'incartatura – della «dira / obblivione» di Leopardi (*Ad Angelo Mai*, vv. 50–1)¹⁶⁸. I vv. 9–10, «A 'l gener vostro ozio è la vita, scherno / Ogni virtude», sono un mosaico di tessere leopardiane:

- 1) «Al gener nostro», *A se stesso*, v. 12
- 2) «ozio la vita/», *Al conte Carlo Pepoli*, v. 8;
- 3) «scherno [...] Ogni valor», *Ad Angelo Mai*, vv. 40–2:
- 4) «ozio sovrasti / La sudata virtude», *A un vincitore nel pallone*, vv. 3–4.

Il sintagma del v. 12 «A i quali io siedo e fremo» richiama «Mi getto, e grido, e fremo» de *La sera del dì di festa* (v. 23) considerando pure che *fremo* chiude in tutti e due i versi il primo emistichio settenario ed è pertanto sotto *ictus* di sesta. Dato il ‘contesto’ leopardiano in cui si trova, il «Dispregiator» dell’ultimo verso di 24 sembra memoria diretta di «E sprezzator» (*Le ricordanze*, v. 42) sia per l’identità semantica, che per la stessa posizione iniziale, la struttura quaternaria e l’apocope della vocale finale nei due sostantivi. È molto probabile inoltre che Carducci ricordi pure l’identico «dispregiator» di Petrarca, considerato che si trova anch’esso in apertura di verso (cfr. *Rvf* 72, 68) ed è *unicum* nel Canzoniere. Quanto al sonetto *Non vivo io no*, si veda la seguente rassegna delle riprese leopardiane: al v. 7 il sintagma «argomento di riso» è identico a quello del v. 32 delle *Ricordanze*; per «divina ombra seguendo?» del v. 11, Carducci riprende il puntuale «Ombra seguendo» del v. 89 de *La vita solitaria*, e a proposito di «divina ombra», su di essa pare influire la memoria latente di «ombra diva» di *Alla sua donna* (v. 4); sebbene rovesciata, la coppia «Roma ed Atene» del v. 13 è precisa ripresa di «Atene e Roma» di *Ad Angelo Mai*, v. 55. Quest’ultimo riscontro è particolarmente significativo. Esso infatti, assieme alla «dira / oblivion» del sonetto 24, rivela come *Ad Angelo Mai*, nel giro di pochi versi, agisca da fonte comune per più testi carducciani e tradisca il legame sotterraneo tra i due sonetti del mio esame (ma in seguito vedremo meglio quanto la canzone di Leopardi agisca da modello per i sonetti d’encomio).

Ebbe conseguenze l’intuizione di dividere i sonetti 24 e 25, anche se per ora, ancora, proseguivano impropriamente a contenere la ‘serie Orabuona’¹⁶⁹. È da questa prima separazione che nacque l’idea successiva di disporre i due sonetti ‘a cornice’ per racchiudere i sonetti d’encomio di J80¹⁷⁰. Il loro trasferimento¹⁷¹ al III libro di P71, non lasciava presagire ancora l’esito di J80, poiché P71 conferma la disposizione antecedente dei due sonetti. A questo punto due vicende vanno segnalate per le importanti ripercussioni future. La prima è di carattere generale. Va precisato infatti per una piena comprensione di tutto il movimento che i sonetti d’encomio – che in R57 erano una serie compatta (sono i sonetti 7–13 di R57) – furono divisi in due parti da P71¹⁷². Una metà di essi rimase nel I libro¹⁷³ (erano i testi I,7–8; i sonetti 11 e 13 vennero addirittura esclusi da P71–75, ma ne esaminerò più avanti le ragioni), mentre l’altra¹⁷⁴ traslocò assieme a tutto il gruppo (dei due sonetti e della ‘serie Orabuona’) nel III. La seconda vicenda scaturisce indirettamente dalla prima. Anche in P71, come in LG68, 24 apriva la ‘serie Orabuona’: ma fu l’inedito suo abbinamento con i tre sonetti d’encomio emigrati con lui e fisicamente precedenti che, a mio avviso, consentì a Carducci d’intravedere la nuova funzione e il nuovo possibile significato di 24 (e di 25) in rapporto non più ai sonetti Orabuona ma ai sonetti d’encomio. Fu la novità di questo accosta-

mento (forse involontario) che permise di attuare pienamente l'intuizione della separazione di LG68. Per realizzare a pieno il risultato di J80 però, mancava ancora il doppio passaggio del rovesciamento di posizione (decisivo) di 24 e 25 e della seguente ricomposizione in serie unica dei sonetti d'encomio. A Carducci fu necessario lo smontaggio di P75 per capirlo. Curiosamente infatti, mentre il 24 rimaneva inalterato nel III libro con il suddetto abbinamento alle tre poesie d'encomio (e ultimo del gruppo)¹⁷⁵, il sonetto 25 emigrava all'ultimo posto del I libro sganciato definitivamente dai sonetti Orabuona (rimasti nel III) e collocato poco dopo il resto dei testi celebrativi¹⁷⁶. È proprio attraverso l'anticipazione al I libro di P75, che Carducci intuì come il 25 (per il significato che esso esprimeva¹⁷⁷) dovesse, precedendo, stare in apertura dei sonetti celebrativi; mentre con il 24 vide, per la sua posizione fisicamente successiva nel III (rispetto al I) e grazie all'abbinamento suddetto, come dovesse stare a loro chiusura.

Da quel momento in poi si trattava solo di terminare – senza sbagliare – la composizione del puzzle, ormai svelato, che Carducci aveva di fronte: dopo la dislocazione in due “libri” diversi dei due tronconi dei sonetti d'encomio (collegati ai rispettivi sonetti 24 e 25) operata da P75, mancava solo di rifondere correttamente le due parti celebrative in una serie unica, e fu con le mosse indovinate di J80 che Carducci riuscì nell'operazione. Vediamole. Per ‘l'economia’ di *Juvenilia*, era troppo scontato ricomporre il quadro dei sonetti encomiastici lacerato da P71–75, e ciò avvenne, secondo la consuetudine di J80, nell'ordine della restaurazione di R57¹⁷⁸. Oltre ai sonetti *A Vincenzo Monti*¹⁷⁹ e *Ad Antonio Gussalli*¹⁸⁰ che arricchirono semplicemente la schiera dei prestigiosi dedicatari, le vere acquisizioni del nucleo, ora ricomposto, furono 25 e 24 che – come già accennato – lo chiusero a ‘cornice’. Il primo atto della ricomposizione fu sancito intanto da un doppio movimento. Per incompatibilità con i testi celebrativi e interrompendo ogni legame con 24 e 25, i sonetti Orabuona abbandonarono il III libro per approdare definitivamente al I e contemporaneamente – in modo incrociato – il III riceveva i sonetti 7–8 e 25 provenienti a loro volta dal I, per la ricongiunzione finale. A quel punto tutti gli elementi per l'intarsio finale furono pronti: vediamo questa fase al rallentatore. Il 25 (ritornando dall'ultima posizione del I libro di P75 al III di J80) venne a trovarsi improvvisamente – con azione di preludio, e per sempre – primo dei sonetti d'encomio¹⁸¹; poi, con l'innesto tra 9 e 10–12, di 7–8 nel troncone prevalente del III libro, finalmente il quadro dei sonetti d'encomio si ricompose a unità. A sigillo di tutta la serie troviamo 24¹⁸². Ora possiamo dire che l'affermazione fatta a suo tempo di 24 come «ultimo del gruppo» non fu ridondante, anzi; fu tramite il suo aggancio finale ai testi 9–12 di P71 che, da primo dei sonetti Orabuona quale era ai tempi di LG68, diventò l'ultimo dei sonetti d'encomio¹⁸³ di J80 proprio grazie allo sganciamento dei sonetti Orabuona che trasferendosi nel I libro lo lasciarono nella posizione e nel ruolo ora detti.

Così, il lento rovesciamento di 24–25 iniziato dalla lontana separazione di LG68 e proseguito nel modo articolato di P71–75, si concluse finalmente con la conquista della nuova posizione in J80¹⁸⁴ la quale diventò immutabile a par-

tire da quest'ultima edizione. Quale fu il senso di questo lungo montaggio, giocato diacronicamente su più edizioni? Con la conquista della nuova collocazione, J80 non confermò soltanto l'intimo legame che i due sonetti avevano con la serie celebrativa¹⁸⁵, ma indovinò pure il ruolo appropriato di 25 e 24 in relazione alla serie. Duplice fu la funzione di 25. Con la posizione 'intermedia' del sonetto (tra i lontani Orabuona e i confinanti testi d'encomio) e d'apertura pose le premesse logiche per il corollario successivo. Era necessario che l'esperienza dei «vani amori» (incarnati dai sonetti Orabuona) fosse già chiusa e lontana nel tempo, e quindi precedente nello spazio della raccolta, per poter esclamare:

Lunge, canti d'amore: altro richiede¹⁸⁶
 Quel novo ardor che tutto entro m'invade

e auspicare che «le fiacche rime» («ossia languide poesie amoroze fino allora scritte» secondo la parafrasi di Ferrari¹⁸⁷) non acquistassero più «fede [...] a la comun viltade»¹⁸⁸. Ecco perché i sonetti d'amore vennero anticipati strategicamente da J80 nel I libro, diventando così vicenda passata da 'superare' fra poco con i sonetti d'encomio del III libro. La prima funzione di 25, quindi, fu quella di dichiarare conclusa la fase dei «vani amori» che potranno risorgere solo

allor che sia
 scosso il torpore senza fine amaro¹⁸⁹,
 e la patria virtù musa ne sia¹⁹⁰;

la seconda di preannunciare i sonetti d'encomio, i quali adesso, trovandosi dopo il 25 e i sonetti d'amore (e non più prima, come ai tempi di R57, impropriamente), testimoniavano concretamente, attraverso l'esempio del proprio canto, che l'impegno¹⁹¹ e il monito di 25 – ossia di allontanare da sé «i «canti d'amore» per dedicarsi finalmente «al novo ardor» del canto civile – erano stati rispettati. È questa la funzione introduttiva di 25 ai sonetti d'encomio. Ora può seguire la «corona votiva» ai grandi che mette in atto la connessione (lungamente inseguita, come abbiamo visto) suscitata da 25, e con la quale Carducci può finalmente dare inizio all'«opera sua di risanamento letterario e civile del popolo»¹⁹².

Specularmente a 25, la funzione di chiusura è affidata al sonetto 24, funzione che si esprime pienamente solo da J80 in poi. Forse è perché il sonetto 24 (come il 25 del resto) nacque per un'occasione diversa e in una data successiva ai sonetti celebrativi (redatti tutti a Celle nell'estate del 1853) che Carducci, con il montaggio di R57, non colse subito la perfetta natura di epilogo che il testo aveva per la serie d'encomio; tanto è vero che, non vedendo bene la sua relazione e in che rapporto dovesse stare con essa, R57 lo sistemò a confine dei sonetti Orabuona. L'intuizione venne solo con l'abbinamento (più volte ricordato) a una parte dei sonetti d'encomio di P71 e fu così che l'autore 'vide' chiaramente la funzione di 24, ma la serie dei sonetti era stata sfaldata proprio da P71 e così il ruolo di 24 perse parte della sua efficacia. Efficacia che

tornerà ad essere piena solo con la definitiva ricostituzione del nucleo da parte di J80. Ma esaminiamo da vicino la funzione di epilogo di 24. Nonostante la sua versione ridotta, già il titolo stesso *In Santa Croce*¹⁹³, in sintonia con la titolazione delle poesie precedenti, lascia presagire la funzione di chiusura del sonetto, annunciando il raccoglimento 'religioso' dell'autore sulla memoria dei prestigiosi italiani. Ma è la coralità del vocativo «O grandi» del primo verso che, cominciando l'opera di «ricapitolazione»¹⁹⁴ (secondo 'retorica'), richiama in un colpo solo tutti gli autori cantati nei sonetti precedenti e contemporaneamente si riferisce ai defunti del celebre mausoleo. La seconda quartina continua 'enumerando' sinteticamente (e con lo stesso stile) alcuni temi centrali dei sonetti d'encomio: nello specifico, la decadenza e il tema dell'oblio. Quale esempio di «enumerazione» tematica e formale, ossia di riscontro interno tra il sonetto *In Santa Croce* e quelli d'encomio¹⁹⁵, si confrontino i vv. 9–13 di I,7 *A Pietro Metastasio* (J80, 38):

Scuola è la scena or d'ogni cosa ria,
Dove scherza il delitto e dove ardito
l'adulterio in gentil vista passeggia:

E a questi esempi il *gener suo* nodrito
Vuole e te mastro di *virtude* oblia

con i vv. 9–10 di I,24 (J80, 45):

Al *gener vostro* ozio è la vita, scherno
ogni *virtude*

e si coglierà subito che la scena articolata delle prime terzine è sintetizzata nei secondi versi: oltre alla 'coincidenza' formale del sintagma («gener» + possessivo) e nonostante la diversità dei contesti, si noti infatti come la denuncia del degrado etico e dei costumi operata dai «nipoti» (i discendenti dei grandi) sia la mira comune dei due testi. Ma non solo, la ripresa tematica di I,24 (J80, 45) avviene anche per contrapposizione: infatti la «virtude» che il «gener» corrotto schernisce è, appunto, la stessa «virtude» di cui invece, all'opposto, è «mastro» il Metastasio nei versi di I,7 (J80, 38) e che «il secoletto vil» subito si appresta a «obliare». Dunque anche il tema dell'«oblio» è recuperato da I,24 (J80, 45) per essere riformulato (come più avanti vedremo) nei termini di una speranza dell'autore:

In van de gli anni miei contro la dira
oblivion chieggo da voi gli auspici.

e questo nonostante l'apparente paradosso di chiedere sostegno ai «grandi» contro la loro dimenticanza quando i medesimi, e tra questi il Metastasio nei termini ora detti, sono vittime di «oblio». Si segnala infine, a proposito della suddetta «oblivion», il riscontro con i vv. 5–6 di I,12 (J80, 43):

Or fra' due mari e da Pachino al monte
Sola un'oblivione i petti implica

a ulteriore conferma dell'uso che I,24 (J80, 45) fa della 'ricapitolazione' – la quale è indice della funzione di epilogo del sonetto: il termine infatti è troppo marcato – per l'importanza del significato che esprime, per la sillabazione che impone (a causa della dieresi) e per la citazione leopardiana che possiede – per essere una semplice coincidenza¹⁹⁶. Anche con la seconda quartina di 24, il poeta continua a rivolgersi ai «grandi italiani» per ricevere gli auspici «contro la dira / oblivion» di loro operata dai contemporanei. Dopo le premesse delle quartine, l'autore s'impegna con le terzine finali nella «mozione degli affetti»¹⁹⁷ (del sonetto in specifico, e più in generale dell'intera serie encomiastica) che si apre prima con la tecnica dell'*indignatio* contro la corruzione dei valori («Al gener vostro [i discendenti dei “grandi”] ozio è la vita, scherno / ogni virtude») e volge poi alla *commiseratio* propria e comune («in questi avelli or vive, / qui solo, e in van, la patria nostra antiqua. // Solo io qui siedo e fremo»). Dopo l'ammirazione dei grandi e la condanna per l'oblio, l'avversità e la decadenza dei contemporanei cantate con forza per tutta la serie dei sonetti encomiastici, e qui ribadite, il sonetto *In Santa Croce* si avvia alla conclusione, sua e della serie. Come consolazione finale al poeta rassegnato e consapevole non rimane che imprecare «a le mal vive genti» e diventare «de l'etade obliqua» il «dispregiator»: è con il doppio riscontro del sostantivo (che cita contemporaneamente lo «sprezzator» leopardiano e il «dispregiator» di Petrarca) che l'autore, sdegnosamente solitario rispetto al «cieco vulgo»¹⁹⁸ ma in compagnia per forza di citazione dei grandi poeti, chiudendo il sonetto giunge all'epilogo della serie intera: con la sua privilegiata amarezza. Quello che viene rivendicato qui da Carducci, attraverso il sapiente riscatto della lezione dei classici e che continua quindi a vivere nei suoi versi, è il ruolo «eterno» della poesia: Carducci quindi testimonia «dal di dentro» di essere l'autentico scudiero dei classici contro la rivolta dei romantici.

A proposito della «dira / oblivione» di 24 più sopra citata, è necessario adesso aprire una parentesi. Come ho già detto nelle pagine precedenti, furono i vv. 50–1 di *Ad Angelo Mai* a costituire la precisa fonte del sintagma carducciano, ma la puntualità della citazione in realtà è un indizio rivelatore, per quanto laterale, d'una dipendenza molto più vasta (non tanto del testo presente, quanto) dell'intera corona dei sonetti d'encomio alla terza canzone di Leopardi. Infatti la sequenza di strofe V–XI della canzone al *Mai* – con la quale Leopardi si cimentò, a sua volta, nel suo canto d'ammirazione per i «gloriosi» italiani – agì da modello di riferimento per la corona di Carducci. Le differenze però sembrerebbero prevalere sulle corrispondenze. L'Alfieri fu l'unico “grande” italiano della canzone leopardiana ad essere encomiato anche dal Carducci (sonetto *A Vittorio Alfieri*), ma, seppure in negativo, la scelta di autori diversi operata da Carducci è indice del suo bisogno di distinzione – e dunque di dipendenza – dal suo modello. Quello che contò per lui non fu tanto cantare gli stessi autori (la distinzione si consuma non per presunzione ma, viceversa, per profonda

ammirazione) quanto recuperare l'idea della 'corona' di elogio ai grandi. Anche il metro è diverso¹⁹⁹ però la corona dei sonetti d'encomio, la loro successione intendo, ricorda esplicitamente la sequenza narrativa delle strofe di *Ad Angelo Mai* dedicate ai «gloriosi» (non è sicuramente solo un caso, tra l'altro, che le strofe d'encomio in successione della canzone siano sette, come sette sono i sonetti della corona di R57²⁰⁰). Ma non solo, anche il contrario si potrebbe sostenere: che i sonetti potrebbero sembrare tranquillamente le 'strofe' di un unico testo, costituito dalla corona nel suo insieme e dunque sembrare le stanze di una canzone (cosa che, a maggior ragione, confermerebbe il legame dei sonetti con la poesia di Leopardi)²⁰¹. Un po' come Spitzer ebbe a dire per Giacomo da Lentini, che «se si volesse, si potrebbe dire che la collana di sonetti di Giacomo è un'enorme canzone di 25 stanze»²⁰². Insomma, sembrerebbe la successione delle stanze d'encomio della canzone *Ad Angelo Mai* ad aver suggerito l'idea della corona a Carducci. La 'corona' della canzone di Leopardi, a sua volta, rimanda a quella (più articolata) dei *Sepolcri* di Foscolo²⁰³, e forse la citazione foscoliana contenuta nel titolo del sonetto (specie nella versione di R57 – *Ai sepolcri dei grandi Italiani in Santa Croce*) proprio agli encomi del carme vuole alludere. Attraverso il presente sonetto dunque, e la corona cui fa capo, gli encomi dei due grandi autori vennero coniugati e insieme delinearono una tradizione fortissima che il Carducci giovanissimo intese rivendicare con forza, e tutto internamente, tramite il suo atto poetico, contro l'oblio dei romantici che osarono trascurare la lezione dei classici.

Terminando dunque, abbiamo visto come il sonetto 24, non solo secondo la 'connessione di trasformazione', ma addirittura a norma di retorica, è strutturato a 'epilogo' della serie e tale funzione si afferma pienamente solo con la disposizione, a fatica conquistata, di J80.

II.3. *l'evoluzione macrotestuale di due 'serie'*

Vediamo ora il percorso di quelli che si potrebbero definire nuclei 'forti', ossia tali non solo per la superiorità numerica (e di conseguenza tematica) dei sonetti che contengono rispetto ai testi 'solitari' di R57, ma anche e principalmente per la stabilità e la loro coesione interna, acquisite fin dall'inizio di R57 e in seguito mantenute sempre, fino a *Juvenilia* di O91. Posso anticipare che i nuclei, sostanzialmente, non verranno smembrati durante il loro pellegrinaggio, mentre ad essere revisionata più volte sarà la sequenza interna dei loro testi.

II.3.1. *Il nucleo 'stilnovista'*

Partiamo da quello più esiguo, comprendente i due sonetti di maniera stilnovistica:

Per una giovinetta

Questa è l'altiera giovinetta bella
 Che tragge seco onesta leggiadria:
 Beltade orna di gloria la sua via,
 E l'addimosta per propria angiolella:

I' ho veduto amor che la servia
 Umilmente de le sue quadrella:
 Veduta ho gire per salute ad ella
 l'alma ferita che da 'l cor si svia.

Lei che chiama a pietà ne 'l suo cospetto
 Ella in quel riso onde rallegra amore
 Par che benigna in sua fede raccoglie.

E trema allor la vita entro ne 'l core:
 E 'l cor si leva e la tristezza spoglia
 Irradiato ne 'l sereno aspetto.

e

Ad essa giovinetta

O nova angela mia senz'ala a fianco,
 Certo de 'l loco ove bellezza è pura
 l'intelligenza tua vestì figura
 Di pargoletta donna in velo bianco;

E qui venisti a 'l secol rio che stanco
 De 'l bello adoperar più ne 'l mal dura,
 Per drizzar me fuor de la vita scura
 Voglioso dietro le tue scorte e franco.

E ben forse avverrà ch'agile e scarco
 Io segni, o dea, le tue vestigia sante
 Con l'alma teco in un disio congiunta;

Se di tanto mi degna il primo amante
 Che, mentre io tenga de 'l mortale incarco,
 L'ale tue d'ôr non mettan fuor la punta.

Vediamo ora come al dittico di maniera stilnovistica si affianchi il sonetto che segue:

Morte ed amore

Sì crudelmente fero è quel flagello
 Onde me già de 'l breve correr lasso

Il disinganno sferza a ciascun passo,
Che fine io chiamo a 'l reo cammin l'avello.

E tra forme gentili e ne 'l più bello
Fiorir de' miei verd'anni io l'occhio abbasso
Grave: e già guardo sogghignando e passo
Ne l'inamabil cieco ultimo ostello.

Ma di speme atteggiato e di dolore
Mi sofferma un sembante: e lacrimoso
Pur in me guarda, e pio tace. Furore

Quinci ed amor ne 'l petto procelloso
Surgono a gran tenzone; e vince amore:
Ond'io fremendo e lacrimando poso.

Quest'ultimo è incentrato sul tema esistenziale del disinganno, che induce l'autore a desiderare per sé «l'avello», ottenendo così – con l'ascolto immaginato del lettore ideale – la propria consolazione. Lo stilnovismo dei due quinti non sembra consentire un legame logico con il motivo di «Morte e amore» del sonetto 5, diverso nello stile (e nel contenuto) e per tradizione letteraria di riferimento. Diversità confermata inoltre dalla provenienza originaria di I,5 da una collana di (cinque) sonetti fortemente legati tra loro da *coblas capfinidas*²⁰⁴. Curiosamente, dunque, i tre sonetti furono uniti fin dai tempi di R57 e non furono divisi neppure con l'edizione di J80, com'era giusto ipotizzare, vista la loro natura 'eterogenea', anzi, la loro unità venne saldamente confermata. Sembra essere di natura nostalgica e cronologica la spiegazione alla loro unione, poiché, scritti nel 1851 e a breve distanza uno dall'altro, furono i testi più antichi delle *Rime* di San Miniato, e così compatti agivano su Carducci come testimonianza unitaria del tempo passato. Tra i primi due sonetti stilnovistici e il terzo, in realtà, esisteva una relazione lirica autentica, ma che non emergeva a causa dell'ordine di successione ricevuto da R57 e riconfermato da LG68. Fu lo strenuo lavoro di Carducci, mai esausto nello sperimentare la connessione migliore tra i microtesti per dare al suo 'canzoniere' il senso più alto possibile, che gli fece scorgere il significato (e dunque la possibilità) di quella relazione (una tra le molte potenziali) per sceglierla infine, a discapito di altre. Carducci infatti arrivò a comprendere quel significato latente attraverso un lavoro di smontaggio della piccola serie, forse casuale mentre inseguiva altre piste di connessione. A cosa si assiste infatti di particolare nel passaggio dalla prima (R57-LG68) alla seconda coppia (P71-P75) di edizioni? Alla curiosa soppressione dei due sonetti stilnovistici da parte di P71 e P75. Qualunque fosse la ragione di tale esclusione, essa provocò lo scioglimento della sequenza dei tre sonetti consolidata ai tempi di R57, e indusse Carducci, una volta che ritornò l'esigenza di ricostituire il nucleo con J80, a una nuova riflessione dei loro rapporti, la quale gli permise finalmente di cogliere il potenziale significato celato nei segreti della connessione²⁰⁵. l'autore quindi capì che solo un nuovo or-

dine di successione era in grado di esplicitare tale significato: con la semplice anticipazione²⁰⁶ di 5 a 3–4, attuata da J80 in poi²⁰⁷, raggiunse il suo obiettivo. Con il nuovo assetto dunque, sarà il «sembiante» indefinito di I,5 che, grazie alla sua azione ‘salvifica’, guarirà il desiderio di morte del protagonista pronunciato dalle quartine, e la sua apparizione misteriosa nelle terzine finali annuncerà la «nova angela» dei sonetti ‘stilnovistici’ seguenti. Solo tramite questa semplice inversione (maturata nel tempo, e con i vari interventi di montaggio che abbiamo visto) la potenziale connessione riuscì finalmente a esplicarsi. È dunque con l’apparizione della donna–«sembiante» di I,5 – e la sua funzione di preannuncio della «angiolella» dei testi seguenti – che si stabilisce il legame tra loro. Solo con l’ordine di successione di J80 può nascere la connessione, mentre invece con la sequenza invertita di R57 il rapporto tra le «giovinette» di 3–4 e «Amore e morte» non poteva scaturire: non è consentito infatti dal linguaggio della lode tornare al «dolore» (di I,5) dopo la «veduta» della «giovinetta bella» e il miracolo di «salute» che fa «tremare la vita entro ne ‘l core» e irradiare di «sereno aspetto» (questo era l’ordine di R57); mentre è corretto che «vinca amore» sul «furore» per gli effetti salutiferi e irreversibili procurati alla vista del «sembiante», precursore di I,5 e annunciatore della «propria angiolella» del sonetto 3, secondo l’ordine instaurato da J80 in poi.

II.3.2. Il “piccolo canzoniere d’amore” per Emilia Orabuona

Anche se l’affermazione può sembrare singolare, il «piccolo canzoniere d’amore»²⁰⁸ per Emilia Orabuona – costituito dalle liriche 18–23 – si apre in realtà con una poesia dislocata nella parte alta della prima sezione di R57, con il sonetto I,2 che qui ripropongo con alcune note di commento:

A Felice Tribolati avvocato

Due larve, anzi due furie entro il cor mio
 Seggon, Felice, e a me di me l’impero
 E contendono e strappano: disio
 Che per donna m’incende, e vie più fero

D’una vil patria amor. L’una con rio
 Fuoco depreda il vinto petto: intiero
 Seco traggemi l’altra in parte ov’io
 Spiro a’ fantasmi e pur gràvami il vero.

Tal io, schiavo di me, me ognor d’inganno
 Nutro volente; e ‘l venen suo m’instilla
 La cura che secreta entro mi strugge.

E corre intanto il ventunesim’anno,
 E ‘l solitario spirito sfavilla,
 Ed ombra incerta i dì sterili adugge.

1. *Due*: qui ricorre il ricordo dell'*incipit* «Tre donne intorno al cor mi son venute/ e seggonsi» della canzone, appartenente alle *Rime*, di Dante, ma sulla riduzione delle antagoniste da *tre* a *due* sembra pesare la memoria di un altro *incipit* dantesco: quello di «*Due donne in cima de la mente mia*», da cui deriva forse l'idea del *conflictus* (cfr. *l'una* del v. 3 e *l'altra* del v. 5 che richiamano le omonime dei vv. 5 e 7 di Carducci). Lo stile crudo dei versi carducciani, che non si ravvisa in quelli di Dante, tradisce però un sostrato diverso che si aggiunge e si combina a quello dantesco. Si veda infatti l'*incipit*: «*Due fere donne, anzi due furie atroci*» del sonetto 169 dell'Alfieri (cfr. *Rime*, ediz. critica a c. di F. Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954, vol. IX). Si assiste nel giro breve di pochi versi a un forte accumulo di fonti. La precisione del riscontro è indizio inoltre di un debito che pare più vasto con le quartine del sonetto 169: Carducci infatti sembra imitare l'intera sceneggiatura del *conflictus* interno fra due *donne* (metafore di *ira* e *malinconia*) che contendono l'anima del poeta dalle suddette quartine; sono lo stile doloroso e il dualismo dei versi di Carducci, di chiara matrice alferiana, a confermare il sospetto. Infine anche l'*incipit* di un altro sonetto dell'Alfieri, il 65, sembra essere implicato in questo giro di citazioni carducciane (e si consideri che protagonista del testo è «malinconia», come nel sonetto citato precedentemente): «Malinconia, perché un tuo solo seggio / questo mio core», testo in cui ricorrono al v. 7, guarda caso, pure le «larve» comuni all'*incipit* del presente sonetto. Comunque sia, l'insediamento di *donne* nel cuore, o al posto loro del relativo *cocente pensier*, ha lunga prestazione letteraria (cfr. G. Tantarli, *Le ragioni del libro: le rime di Giovanni Della Casa*, in «Studi di filologia italiana», XLVIII, 1990, p. 21). Va considerato pure, a questo proposito e in questo contesto, il v. 1 del sonetto II del Casa: «Sì cocente penser nel cor mi siede/». ~ *larve* cfr. il sonetto VIII del Casa (quello della gelosia, per intenderci) al v. 14 per: «nove *larve*» ma nel sonetto compaiono sia «Cura» (*incipit* del sonetto e del verso), e sia «venen» (per entrambi i versi si vedano le note successive); XXVI, «ritengon me *larve* turbate e mostri». Cfr. anche «larve assonate» di I,12,9.

2. *a me di me*: cfr. come esempio «me di me stesso» di Petrarca, *Rfv* 76,4 e la n. 24 di D. De Robertis a «me di me privo» di Leopardi, *Aspasia*, v. 96: «Antitesi di remota origine petrarchesca, lungamente ripresa dalla tradizione». Nota come il costruito ritorni rovesciato al v. 9.

3. *disio*: cfr. «Con quel fero desio ch'al cor s'accese», *Rfv* 62,3: il risconto è forse generico per l'ovvietà della metafora (il desiderio d'amore accende il cuore di passione) e la consuetudine del vocabolario. Semmai è la circostanza di essere lo stesso sonetto da cui provengono i due richiami per I,2 di R57 ad essere significativa (cfr. anche il v. 9 di *Rfv* 62).

4. *m'incende*: il verbo è tradizionale, cfr. *Rfv* 28,110; 71,28; 202,2.

7. *traggemi*: cfr. Cavalcanti, *S'io fossi quelli che d'amor fu degno*, v. 9 («e tragge»).

8. *fantasmi*: il Fanfani dette il seguente giudizio: «non sappiamo cosa voglia dire che l'altra (larva) *traggemi in parte ov'io spiro a' fantasmi e pur gravami il vero*», cfr. OEN, V, pp. 551–2. È il Carducci stesso, che in risposta alla critica (cfr. *ivi*, p. 223), rivela la fonte foscoliana del sintagma: «O è lo *spiro* che vi dà noia? Ma il Foscolo cantò – *Anch'io pingo e SPIRO a' fantasmi*. Né intendete ancora?» (cfr. *Le Grazie*, I, 23–4). La migliore parafrasi del verbo, comunque, la fornisce Carducci stesso con la nuova variante di LG68: «fantasmi evoco».

9. *Tal io, schiavo di me*: cfr. «*Tal di me schiavo*», Foscolo, *Non son chi fui*, v. 12 ma in questo contesto foscoliano si inserisce anche il Casa, si veda il v. 9 di IV (compresa la sua identità di sede con il v. 9 del presente sonetto): «*Tal che, s'io non m'inganno*» (citazione a sua volta petrarchesca di «*Che s'io non m'inganno, era*», *Rfv* 360, 28) e il v. 60 di

XLVII «*tal io* da lui, ch'al *suo venen* mi colse», che esamino nelle note seguente più ampiamente.

10. *venen suo*: il termine è sicura memoria del Casa, in quanto nel suo breve canzoniere «venen» ricorre ben otto volte, a fronte (ad esempio) dell'unica occorrenza in Petrarca. Cfr. in particolare i vv. 60–1 di XLVII: «*tal io* da lui, ch'al *suo venen* mi colse / [...] *strugge*» che, come si vede, hanno scandito la struttura della prima terzina di Carducci, la quale esordisce con il medesimo attacco *Tal io*, recupera a metà del v. 11 il *venen suo*, e si chiude sulla stessa parola rima *strugge*.

11. *La cura che*: per il costrutto «cura che» può essere forte la memoria dell'*incipit* del Casa: «Cura, che», ossia quello del famoso sonetto 'della gelosia' (VIII,1). Si veda poi il riscontro interno con l'*incipit* «*Quella cura che* [...] / *solitaria secreta*,» di I,19 per il quale vale ancora la fonte del Casa. ~ *secreta*: la fonte è foscoliana (si veda più avanti: «*le secrete / vie*» di *Forse perché della fatal quiete*, vv. 7–8 e in particolare «*le secrete / cure*» di *Un dì, s'io non andrò*, vv. 9–10), e lo stesso sintagma – ma diluito con il distanziamento – torna in I,19, vv. 1–2: «*Quella cura* [...] / *solitaria secreta*.» ~ *strugge*: il verso è costruito con il montaggio di tessere del sonetto foscoliano *Forse perché della fatal quiete*: cfr. il v. 4 «*Delle cure* onde meco egli si *strugge* /», a cui si aggiunge l'emistichio finale del v. 14 «*quello spirito guerrier ch'entro mi rugge* /». Lo *strugge* del v. 4 sembra riassorbire il *rugge* del v. 14 ma non va dimenticata la memoria di «*strugge*» del v. 61 di XLVII del Casa, che ho già citato in una nota precedente e a cui rimando. Anche il tradizionale *spirito* del v. 13, è forse propagazione di *quello spirito* se compare nuovamente al v. 12 del sonetto I,19, recuperato assieme al *rugge* escluso: «*Rugge* lo spirito iroso». A suggerire Carducci non mancano, come già detto nella nota precedente, «*le secrete / cure*» (*Un dì, s'io non andrò*, vv. 9–10) e «*le secrete / vie*» (*Forse perché della fatal quiete*, vv. 7–8) del Foscolo che condizionano il v. 11 del sonetto, così come i vv. 1–2 di I,19. La spartizione fra I,2 e I,19 degli stessi luoghi foscoliani (e di altre fonti) denota un loro profondo legame che rivela l'appartenenza di I,2 alla stagione del «nuovo amore» di Carducci per Emilia Orabuona, e che neppure il depistaggio della collocazione di I,2 ai primi posti di R57 ha la forza di cancellare. A inficiare il suddetto depistaggio interviene pure la data di composizione del sonetto 2 (maggio 1857) che è comune a tutti i sonetti della 'serie Orabuona'. Per «*strugge*» in rima però la fonte primitiva per tutti sembra essere il v. 40 di *Rfv* 50: «che mi *strugge*». Si veda anche la lettera da Celle al Gargani del 15 luglio 1853 «Ma il mio core, il mio povero core *rugge* e *piange*», LEN, I, 47.

12. *E corre intanto*: tradizionale il trascorrere del tempo: *Rfv* 366,127; Leopardi, *Le ricordanze*, vv. 43–4 (e *La sera del dì di festa*, v. 21 ma solo per la casuale coincidenza delle parole: «Al pensier ti *ricorro*. *Intanto* io chieggo»). Forse però l'accostamento più significativo è quello con la locuzione di Foscolo «*e intanto fugge*», a causa della sua appartenenza allo stesso sonetto di *Alla sera* (v. 10) che, come abbiamo visto, ha dato tanto al presente. ~ *ventunesim'anno*: cfr. «Or volge, Signor mio, l'*undicesimo anno*», *Rvf* 62,9; e l'inequivocabile «m'era fuggito il *ventunesim'anno*/», v. 25 della *Dedicatoria delle sue poesie* del Giusti (in *Opere*, a cura di Z. Arici, Torino, UTET, 1966).

14. *adugge*: cfr. «Qual *ombra* è sì crudel che 'l seme *adugge*», *Rvf* 56,5. Ma si consideri pure il sistema delle rime in *ugge* del testo di Petrarca (v. 1 *distrugge*, v. 3 *fugge*, v. 4 *adugge*, v. 7 *rugge*) che coinvolge il presente e il sonetto 19 di R57.

Più avanti infatti tenterò di dimostrare come la collocazione di I,2 delle *Rime* risponda a un 'depistaggio' calcolato di Carducci²⁰⁹. Ma possiamo già notare

come esso appartenga intimamente alla serie attraverso il 'neutro' studio dei suoi spostamenti avvenuti durante il suo percorso editoriale. È sulla natura del conflitto interiore che lacerava il poeta, quello che si avrebbe tra il «desiderio di bellezza e amore di grandezza»²¹⁰, e di conseguenza sull'identificazione delle due *furie*, che ho qualche considerazione da fare. Alcuni interpretano le due *furie* come personificazione di due 'ideali' ma solo se si riferisce alla lezione definitiva dei vv. 3-5, a quella di *Juvenilia* intendo, l'interpretazione sembra idonea:

desio
Che di bellezza nacque, e vie più altero

Di egregie cose amor

Anche il Ferrari, commentando il testo di *Juvenilia*, identifica il *desio* e l'*amor* con «il vivo *desiderio* del bello e l'*ardenza* alta e nobile di opere eccellenti»²¹¹. Ma se torniamo alla lezione originaria di R57 si assiste, invece, a una dicotomia diversa: a un «vie più fero / D'una vil patria amor» infatti è contrapposto un «disio che per donna» *incende* il poeta. Nel passaggio da una lezione all'altra ciò che si trasforma in particolare è la natura del *desio*. Comunque sia, è difficile contestare l'evidenza testuale e negare che «il desiderio di una donna e l'amore per la «vil patria» *lottino* nel cuore del poeta come due furie»²¹². Stando alle parole dei versi, infatti, *vie più fero D'una vil patria amor* non significa un amore per una (seconda) donna ma 'un amore ancora più feroce per una patria vile'. Non possiamo mettere in dubbio quindi la verità della lettera ma, forse, possiamo dubitare sulla perfetta corrispondenza tra le intenzioni e la realizzazione. L'impressione che si ha, leggendo in particolare le quartine del sonetto, è quella che Carducci attui (più o meno consciamente) una 'diversione' di significato. Pare che con la mente scriva una cosa ma con il cuore sia immerso in un'altra. È la natura 'incipite' del sonetto che favorisce l'impressione di una doppia verità. Insomma, quello che voglio insinuare con la mia interpretazione un po' 'al limite' è l'idea che, in realtà, intrinsecamente a quello letterale, si consumerebbe in modo per così dire subliminale un altro conflitto: quello tra due *furie* d'amore, nelle quali s'intravederebbero i volti delle 'due' donne di Carducci (l'amante Emilia e la fidanzata Elvira)²¹³. Con la redazione di R57, i due conflitti (quello tra un ideale e un desiderio di amore reale, e l'altro per due donne) non si escludono ma in qualche modo convivono. Il fattore che ha favorito questo 'connubio' forse risiede nei modelli letterari di riferimento, che sempre condizionano il pensiero e l'operato di Carducci. Qui posso solo indicare brevemente, a complicare ancora di più il quadro della evidenza testuale, alcune fonti. Tra poco tenterò di dimostrare, nel modo più sintetico possibile, come il tormento sentimentale di Carducci abbia avuto ripercussioni sul sonetto. Ma è altrettanto vero che il poeta stesse leggendo, contemporaneamente, i sonetti dell'Alfieri. Lo rivela in modo inconfutabile la citazione, da *incipit* a *incipit*, di «*Due fere* donne, anzi *due furie* atroci» del sonetto 169. Come è molto probabile che la 'dicotomia' di R57 abbia avuto come mo-

dello il sonetto precedente dell'Alfieri, ossia il 168²¹⁴. È sufficiente proporre i primi versi per averne un'idea:

Donna, s'io cittadin libero nato
 Fossi di vera forte alma cittade,
 Quel furor stesso, c'or di te m'invade,
 D'egregio patrio amor m'avria infiammato.

Né il mio secondo amore a te men grato
 fora [...]

Qui, per brevità, segnalo solo che il «*d'una vil patria amor*» del Carducci ha la sua matrice lirica nel v. 4 dell'Alfieri: «*d'egregio patrio amor m'avria infiammato*». Ma che tutto l'emistichio sia d'impronta alfieriana lo conferma anche la nuova variante del verso, la quale, fin da LG68, sostituendo «*d'una vil patria amor*» con «*di egregie cose amor*», recupera l'originario e antinomico *D'egregio* alfieriano. La precisione del debito, in questo caso, è misurabile pienamente solo attraverso la ricombinazione diacronica delle due tessere del verso dell'Alfieri. Se consideriamo, infine, la spiccata tendenza di Carducci al forte accumulo (sembra quasi che una fonte ne richiami sempre altre nella sua memoria), la citazione alfieriana non è compromessa dal fatto che *egregie cose* sia ricalcato, a sua volta, sull'identico sintagma del v. 151 dei *Sepolcri*: le due memorie si fondono in una, e ricorrono entrambe nel verso di Carducci. Fu il poeta a riconoscere che la dicotomia delle *Rime* non fosse troppo pertinente. Tanto è vero che sarà lui stesso, come abbiamo già visto con la redazione definitiva di *Juvenilia*, a emendare il singolare conflitto, che ancora esisteva tra il desiderio di amore e l'amore di patria all'altezza di R57, con una più adeguata contesa fra il desiderio di bellezza e l'amore di cose nobili.

Anche fattori 'esterni' concorrono a confermare la mia interpretazione, fattori che qui mi limito ad elencare. Il primo elemento che va considerato, intanto, è la data di stesura del sonetto che risale al «24 e 26 maggio 1857», ossia a poche settimane dalla scoperta del 'tradimento' di Carducci (su cui mi sono già soffermato lungamente con la lettera del 4 maggio) e a pochi giorni dalla revisione di *A Enrico Nencioni* (18 maggio) la quale, se è vera la mia spiegazione, muta sia lo stile del sonetto per adeguarlo meglio alla *cura* d'amore del poeta, sia la donna del testo che da Elvira si trasforma in Emilia. Non è sconsiderato affermare che il cuore di Carducci, al 24 maggio, sia ancora diviso tra le due *furie* d'amore. Ma occorre fare un passo indietro e rivolgersi all'epistolario per scoprire che fin dall'inizio il sonetto nacque come «sonetto d'amore». Fu il dedicatario della poesia, Felice Tribolati, che richiese esplicitamente a Carducci, con la lettera del 30 marzo 1857, di comporre per lui «un sonetto palpitante di corruccio e di voluttà, alla tua maniera, sull'amore [...] per una donna»²¹⁵. Il poeta prese tempo e rispose: «mio caro Felice, sarai servito, per quanto è in me, del sonetto, ma dopo pasqua: prima non posso veramente»²¹⁶, ed è così che si spiega la data di composizione del 24 maggio. Con l'impegno

di comporre una lirica d'amore (ma non nei termini voluti dall'amico), Carducci colse l'occasione per esprimere in realtà, ancora una volta, insieme ad altre poesie e lettere di maggio, la sua sofferenza sentimentale di quei giorni. Passando dagli elementi esterni a quelli più interni, non si potrà negare che la sceneggiatura delle quartine, che si conclude con la prima terzina, è svolta secondo il canone del *conflicuts* amoroso e della «ossessione amorosa»: rimando alle mie note al testo per avere una prima visione della complessa (per quanto parziale) rete di fonti richiamate da Carducci. A questo proposito vorrei solo ricordare che l'insediamento di *donne* nel cuore, o al posto loro del relativo «co-cente pensier», ha una prestigiosa tradizione letteraria²¹⁷. Se infatti leggessimo con distrazione il sonetto, senza unire quindi il *fero amor* alla *patria*, del contenuto diremmo, in sintesi, che il poeta è tormentato dalla scelta per una delle due donne che insidiano il suo cuore, ma non sa decidersi. Per non parlare della lingua impiegata che è tutta intessuta di vocaboli da *cura* d'amore, provenienti dalla tradizione letteraria illustre (per avere un'idea sull'entità delle fonti amorose rimando anche qui alle note al testo). Quali elementi abbiamo, infine, per ritenere nello specifico che l'*amor* del v. 5 possa avere anche una natura diversa da quello di *patria*? È un riscontro interno ai testi di Carducci che dà qualche possibilità alle insinuazioni. Leggendo la prima quartina di I,18 (che è un sonetto della serie Orabuona):

Nuovo amore

E tu pur riedi, amore: e tu l'irosa
 Anima invadi e fiero ivi t'accampi;
 E i desueti spirti e 'l cor che posa
 Lunga già s'ebbe or fiedi e scuoti e avvampi

scopriamo che il sonetto possiede lo stesso sintagma 'dilatato' di I,2, ossia l'«amore [...] fiero» dei primi due versi, e in questo caso il *fiero* definisce in modo certo solo *amore*. Inoltre, per ragioni cronologiche di composizione, sappiamo che *A Felice Tribolati* cita da *Nuovo amore*. Ma, passando dalla forma al dramma, non possiamo trascurare la chiara corrispondenza che esiste tra il tormento interiore di I,18 e la sofferenza, doppia, delle quartine di I,2. È sufficiente leggere a raffronto i due testi per accertarlo:

Due larve, anzi due furie entro il cor mio
 Seggon, Felice, e a me di me l'impero
 E contendono e strappano: disio
 Che per donna m'incende, e vie più fero

D'una vil patria amor

Per quanto sia doppia, la descrizione del conflitto interiore di I,2 ricorda quella di I,18. Come l'*amore fiero* si è accampato nell'anima del primo sonetto, così le due furie siedono nel cuore di I,2; continuando con la simmetria (ma

senza pretendere una rigida corrispondenza) si noterà che *amore* di I,18 ferisce, scuote e avvampa il cuore, allo stesso modo delle furie che dilacerano (contendono e strappano) *l'impero* del poeta.

Ma passiamo adesso, finalmente, alla descrizione degli spostamenti editoriali del testo. Se è vero che I,2 è estraneo alla serie di testi per Orabuona, si spiega male la nuova collocazione del sonetto al suo primo passaggio dalle *Rime* a LG68: non più distanziato dalle poesie per «l'amore sanminiatese» ma inserito addirittura tra il 21 e il 22, ossia dentro il cuore del «piccolo canzoniere» d'amore²¹⁸. È proprio a causa dell'inserimento di 2 tra 21 e 22 di LG68, che i richiami esistenti tra loro – alcuni dei quali neutri e convenzionali – acquistano spiccato senso di unione (anche) formale (di «connessione di trasformazione») che non avrebbero avuto con un diverso ordine di posizione. Facciamo qui una veloce rassegna, cominciando dal sonetto 21:

Per una fanciulla

Nè mai levò sì neri occhi lucenti
Saffò pregando a la gran madre Idea,
Allor ch'alto ne 'l petto e per le ardenti
Vene a la greca amor diro scendea:

Nè desti mai sì vaghe chiome a' venti,
Corinna, tu sovra l'arena elea,
Quando sotto le corde auree gementi
Sorgeati il bianco sen, Grecia tacea:

Sì come or questa giovinetta bella
Volge de' grandi occhi soavi i rai
Pur di desio tremanti, e 'l crin raccoglie

Nero ondeggiante; e dolce guarda, e scioglie
Dolce la pura angelica favella:
Onde ardo, e pace io non avrò più mai.

Più che con la contemplazione estatica della donna prevista dalla lode stilnovista, è con la tecnica 'cortese' del paragone che il sonetto celebra le bellezze della fanciulla le cui movenze e qualità superano quelle dei «neri occhi» di Saffò e delle «vaghe chiome» di Corinna – le poetesse invocate proprio per sancire attraverso il confronto l'avvenenza di lei. Dunque, è attraverso il paragone vinto (e articolato per l'intero sonetto con la congiunzione del v. 9 «sì come») che il poeta, consacrando la bellezza fisica e morale di lei, la rende irraggiungibile a se stesso: è da questa distanza, e dalla consapevolezza di ciò, che nasce l'«ardore» del poeta e la conseguente perdita definitiva della «pace» (o «posa» che sia, secondo la variante di LG68). Tutto il sonetto è costruito come premessa per le conclusioni del verso finale il quale – fulcro dell'intero testo – funziona da connessione per la poesia seguente: è con il logoramento della pas-

sione infatti che l'endecasillabo introduce al tema del tormento interiore per il desiderio di lei che troverà piena (ma doppia) attuazione in I,2. *L'incipit* del sonetto tradisce l'influenza foscoliana. Infatti «Né mai» risente del celeberrimo attacco di *A Zacinto* «Né più mai toccherò». Se si riducesse a questo però il riscontro risulterebbe troppo fragile. In realtà, è la ripercussione della locuzione nel *corpus* del sonetto a costituire un primo elemento di prova significativo: infatti al v. 5, con ripresa anaforica e identica posizione d'apertura ai due *incipit* (del testo presente e di quello foscoliano), ricompare «Né desti mai». La ripercussione addirittura si estende intratestualmente anche al v. 12 del sonetto I,23 (sempre dedicato a Orabuona), il quale presenta una citazione della lezione foscoliana ancora più stringente: «Né sia più mai». Il cerchio della dimostrazione si chiude con la sofferta constatazione finale «e pace io non avrò più mai», con la quale il sonetto 21, oltre a calettare la negazione dell'*incipit* «più mai», recupera la sentenza del dodicesimo verso di *A Zacinto*: «Tu non altro [...] avrai», e l'uso del futuro del verbo «avere» conferma l'eco foscoliana. Comunque sia, lo stile del sonetto risente anche della contaminazione stilnovistica. Lo rivela in primo luogo l'allusione del v. 9 che, con una citazione interna, recupera lo stilema «giovinetta bella» dall'*incipit* del sonetto 3, ossia da una delle poesie di lode di R57. La fonte comune dello stilema è di marca stilnovistica. Sebbene non vada trascurato l'*incipit* «Perché ti vedi *giovinetta e bella*» della ballata di Dante, la memoria più diretta è la «giovanna bella» del v. 14 del sonetto X di Frescobaldi²¹⁹ e la conferma più autorevole alla nostra convinta affermazione proviene dal Carducci stesso che, rispondendo alle critiche del Fanfani (il quale aveva insinuato che «*L'altera giovinetta bella* è un verso fatto di zeppe», cfr. OEN, V, 552), rivela, lui stesso, la fonte da noi indicata: «Or udite verso fatto di zeppe da Dino Frescobaldi. — *questa pietosa giovinetta bella*». Infine, che lo stilema carducciano sia di Frescobaldi lo chiarisce indirettamente anche Brugnolo in una nota al testo: «La figura della *giovanna bella* è quasi emblema della poesia di Dino, data l'insistenza con cui torna»²²⁰.

Va segnalato inoltre che sull'esordio carducciano di I,3

Questa è l'altiera giovinetta bella
Che tragge

pesa l'*incipit* di Frescobaldi del sonetto X

Quest'è la *giovanna* ch'Amor guida
ch'entra

e ancora di più il v. 8 di XVII

questa spietata giovanna bella/

(variante a «*questa pietosa giovanna bella*» di X,14) che suggerisce l'intera struttura all'*incipit* carducciano²²¹. Va detto peraltro che la «giovanna bella» è solo

l'indizio sintomatico di un legame per 'opposizione' più esteso che si crea tra due coppie lontane di sonetti di R57. Se mettiamo a confronto infatti i titoli di 3-4 con quelli dei sonetti 21-22 (qui oggetto del mio esame) vediamo subito come essi – nonostante la distanza – si implicino a vicenda (infatti XXI *Per una fanciulla* sta a III *Per un giovinetta* come XXII *Ad essa fanciulla* sta a IV *Ad essa giovinetta*), e come siano tra loro in rapporto dialettico, a segnalare l'opposizione esistente tra due fasi dell'amore adolescenziale (al sentimento per Elvira Menicucci dei primi due testi del 1851, si contrappone l'invaghimento ardente del 1857 nei sonetti dedicati a Emilia Orabuona). Anche le terzine finali di 21 sono appannaggio dei modi stilnovistici, ma vorrei porre l'attenzione in particolare su «tremanti» del v. 11: il tremore è una connotazione speciale della lode ma qui è interessante più per il riscontro interno che provoca con il «trema» del v. 12 del sonetto 3; il verbo riproduce con precisa intensità la dinamica stilnovistica. Leggendo per intero il verso

E trema allor la vita entro ne 'l core

si coglie subito la matrice cavalcantiana: si veda in particolare il v. 20 di *Io non pensava* del poeta fiorentino

l'anima sento per lo cor tremare

senza dimenticare l'endecasillabo

ch'i' sento lo sospir tremar nel core: (*Gli occhi di quella gentil forosetta*, v. 5)

e i versi

però ch'i' sento nel cor un pensiero
che fa tremar la mente (*Io temo che la mia disavventura*, vv. 3-4).

Ai nostri fini torna utile anche la nota di Contini al citato v. 20 di Cavalcanti, con la quale ricostruisce il quadro dei rimandi²²². Ma di essa vorrei sottolineare in particolare l'osservazione sulla preposizione «per» del verso di Cavalcanti che il critico traduce con «entro»: se si caletta arbitrariamente la parafrasi di Contini nel verso di Cavalcanti («l'anima sento *entro* lo cor tremare») e lo si confronta con l'endecasillabo di Carducci, si vede ancora meglio quanto precisa e decisiva risulti l'influenza del primo sul secondo.

In LG68, la rete dei contatti (e dei significati comuni) si esplicherà in particolare tra 2 e 22. Del secondo sonetto si dà qui la lezione di LG68:

E degno è ben, però ch'a te potei,
lasso!, chinar l'ingegno integro eretto,
s'ora in gioco tu volgi, e lieto obietto
l'ire, o donna, ti sono e' dolor miei.

Io quel di' che mie voglie a te credei
vagheggiando accuso; e strappo e getto
tua terribile imagine dal petto.
In van: tu meco, Erinni mia, tu sei.

Donna! nelle miti aure è il sorriso
di primavera, e il sole è radiante,
e il verde pian del lume aureo s'allegra:

a me di noia, a me d'orror sembante
è quant'io veggo; e, se nel ciel m'affiso,
della mia cura e il divo ciel s'annegra.

La relazione tra i due sonetti però non sarà mai calibrata felicemente (e sarà questa la ragione della futura estromissione di I,2) a causa (della natura doppia) della sofferenza per «due furie», incongrua con la «cura» (v. 14 di 22) che diventa improvvisamente esclusiva per una donna sola. I,22 è il sonetto della delusione d'amore che volge in ira (vv. 3–4). Ripetiamo ancora che la cura procurata dalle due «voglie» di 2²²³ è incompatibile con la sofferenza singola del sonetto 22, ma la scena d'insediamento del fantasma femminile (sebbene solitario) nel «petto» dell'autore è identica alla drammatizzazione di *A Felice Tribolati*: qui

Due voglie, anzi due furie²²⁴ entro il cor mio
seggon, Felice, e a me di me l'impero
e contendono e strappano (vv. 1–3 di LG68);

là è il soggetto parlante che dice, con indentico verbo,

strappo e getto
tua terribile imagine da' l petto.
In van: tu meco, Erinni mia, tu sei (vv. 6–8)

il fantasma (qui tutto il giro è intessuto da disparati richiami leopardiani: si veda come Aspasia – il 'fantasma' femminile di Leopardi – sia definita allo stesso modo «mia delizia ed erinni» al v. 10 di *Aspasia*; anche il verbo «getto» allude alla scena di disperazione de *La sera del dì di festa* – «mi getto, e grido e fremo» – che insorge per l'inconsapevolezza della donna ammirata da Leopardi) è chiamato col nome mitologico di «Erinni», nel secondo sonetto vi è la sua traduzione in «furie», ma la turbolenza interiore ha la stessa radice e natura (sebbene diversa per quantità) perché – al di fuori della finzione – i soggetti cui essa si riferisce (esplicitati o meno) sono davvero i medesimi.

Il nuovo ordine di successione che la coppia P71–P75 instaura del nucleo è cronologico²²⁵ e s'innesta su quello tematico dell'invaghimento. Se si considera inoltre che l'unica novità testuale del 'piccolo canzoniere' – ripeto – è data dall'inserimento di 2 nel suo *corpus* (già praticato da LG68 e confermato da

P71–P75), essa, con il tradimento d'intenzione che il ricongiungimento produce, rivela l'appartenenza del sonetto al gruppo, nonostante la dislocazione di R57. A differenza degli altri sonetti della serie, il 2 è l'unico che dichiara, sebbene in modo mascherato, il conflitto che Carducci ebbe per amore non di due ideali ma di due donne reali: la fidanzata e l'amante. Fu questo che Carducci, probabilmente, volle dissimulare. l'episodio, rispetto all'epoca del montaggio di R57, non era neppure recente ma contemporaneo e Carducci ebbe forte – sul primo momento – la necessità di censurare la vicenda e decise con il depistaggio di dislocare il sonetto all'inizio della raccolta. Alla pubblicazione di LG68, trascorsi ormai dieci anni dall'invaghimento e dalla stampa di R57, il conflitto non risultò più così esplicito al lettore e cocente al cuore di Carducci, tanto da permettergli con un primo allentamento la riunione di 2 ai testi fratelli, in questo modo rivelando l'originaria appartenenza di 2 a quel gruppo che così riunito testimoniava compiutamente una breve ma intensa stagione sentimentale. Fu dalla edizione definitiva²²⁶ di J80 in poi che in Carducci riprese l'antica esigenza di depistaggio, scaturita forse proprio dall'ottica della sistemazione finale con la quale confinare definitivamente il segreto nella propria storia personale, intelligibile non più con la semplice lettura del 'piccolo canzoniere' (secondo la rivelatrice disposizione di LG68–P75), ma solo da lui stesso. Sul dato autobiografico dei testi prevalse la finzione della macrostruttura.

La (forte) separazione di I,2 voluta dalla coppia finale J80–O91 per azzerare ogni possibile rimando ai sonetti dell'amore «perduto» (i quali vennero trasferiti tutti in un blocco solo nel I libro di *Juvenilia*), fu preceduta da una revisione puntuale dei versi che più erano in grado di tradire la natura sentimentale del sonetto: la revisione riuscì a spostare sull'idealità ma non a censurare completamente la traccia di passionalità della poesia. Inaspettatamente infatti, non a partire da J80 (come la coerenza con la nuova estromissione del testo dalla serie avrebbe richiesto) ma già da LG68 s'impongono le due varianti che tra poco esaminerò; forse proprio la ricongiunzione del sonetto al gruppo (iniziata come detto da LG68) che rendeva chiaro il senso del conflitto, costrinse Carducci a oscurare l'evidenza testuale di R57: le due varianti, aumentando il tasso di astrattezza, diminuivano l'esplicito desiderio femminile. Tale brama per l'amata che il «disio / che per donna m'incende» (vv. 3–4) esprime, si sublimò nella spiritualità del «desio / che di bellezza nacque» e l'opera di rarefazione proseguì emendando il «fero [/ d'una vil patria] amor» (vv. 4–5) con un più adatto²²⁷ «altero / di egregie cose amor». Il crudo aggettivo «fero», sebbene letterario, fu emendato per il linguaggio da 'psicosi' d'amore che ancora suscitava e che si sarebbe combinato male con le prove di censura, anche se va detto che Carducci fin dall'inizio (di R57) tentò di aggredire il senso di tale linguaggio unendo il «fero amor» al sintagma «d'una vil patria», con il quale deviare il lessico passionale su quello patriottico. Fu grazie alla sua natura 'ancipite' e per opera delle due varianti (le quali spostarono il significato sentimentale del conflitto su quello per nobili istanze d'animo), che il sonetto si poté adeguare al nuovo ordine encomiastico in cui venne a trovarsi dopo il suo assestamento²²⁸ nel III libro di J80, e lì con funzione di preludio (assieme ad al-

tri 'nuovi' testi, tra cui il già esaminato I,25 di R57) si riunì alla collana di sonetti dedicati ai grandi scrittori, anch'essa esportata (ma non direttamente) dalla *Rime* di San Miniato. Carducci quindi riuscì nell'opera di depistaggio del significato del sonetto attraverso la sua definitiva collocazione e le revisioni ora descritte: fu in forza di questi accorgimenti (strutturali e variantistici) che la critica interpretò (in fondo correttamente, secondo l'ultima 'volontà' dell'autore) il conflitto del testo secondo la mimesi (e la veste) idealizzata che aveva ricevuto: in questo modo Carducci consegnò il suo piccolo segreto ai segreti della struttura.

Con l'esame di I,2 abbiamo cominciato a illustrare, anche se in modo indiretto, il movimento testuale del piccolo canzoniere per Orabuona. Con il primo trasferimento di tutti i sonetti di R57 (sebbene con inversioni importanti di ordine) al I libro di LG68, la microstruttura dei testi 18–23²²⁹ si collocò in modo disorganico nella parte finale della sezione, per giustapposizione ai testi precedenti: tale sistemazione fu causata dalla disomogeneità intrinseca del I libro che risentiva ancora – in questo stadio di definizione – della promiscuità originaria, importata dalle *Rime*. Il nucleo poi venne trasferito in modo deciso dal I di LG68 al III libro di P71 e P75, e, a causa della sua diretta contrapposizione alla serie dei sonetti encomiastici (per la precisione, a una parte di loro²³⁰), si determinò una forte dicotomia all'interno del nuovo libro, mentre ai tempi di R57 i due nuclei (che erano profondamente diversi per tema e stile, tanto da costituire due 'zone' ben definite all'interno della sezione dei sonetti) si trovavano separati grazie all'inserimento tra loro della serie dei testi 'solitari'²³¹, che agiva da cuscinetto e stemperava in un *continuum* la loro contrapposizione. La loro riunione nello stesso libro, per giunta costituito solamente dai testi dei due nuclei, non fu un'operazione riuscita e non convinse lo stesso Carducci che si affrettò a separarli, e in modo definitivo, a partire già da J80. Nonostante l'ennesima revisione (ma lieve e definitiva) dell'ordine di sequenza, la serie emigrò (compatta) nel I libro di J80²³², il quale fu omogeneo nel segno affettivo (scevro comunque da tematiche patriottiche e sonetti civili), e in esso trovò infine la sua sede più congeniale, collocata come fu nella parte centrale della sezione (dopo i sonetti delle passioni adolescenziali ancora acerbe e precludendo, con un crescere emotivo, agli epicedi in memoria del fratello). In conclusione, si può ben dire che J80 rappresenta una tappa essenziale nella vicenda che, cominciata con le *Rime*, approda alla definizione della macrostruttura di *Juvenilia*.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

OPERE SINGOLE

- R57 = *Rime di Giosuè Carducci*, San Miniato, Tip. Ristori, 1857.
 REN = *Rime di Giosue Carducci*, in *Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci*, Vol. I, *Primi versi*, Bologna, Zanichelli, 1935–1940.
 LG68 = *Levia gravia di Enotrio Romano*, Pistoia, Tip. N. e Quarteroni, 1868.
 LG81 = *Levia gravia di Giosuè Carducci, 1861–1867*, Edizione definitiva, Bologna, Nicola Zanichelli, 1881.
 P71 = *Poesie di Giosuè Carducci*, Enotrio Romano, Firenze, G. Barbèra Editore, 1871.
 P75 = *Poesie di Giosuè Carducci*, Enotrio Romano. Seconda edizione, Firenze, G. Barbèra Editore, 1875.
 P78 = *Poesie di Giosuè Carducci*, Enotrio Romano. Terza edizione, Firenze, G. Barbèra Editore, 1878.
 P80 = *Poesie di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, Quarta edizione, Firenze, G. Barbèra Editore, 1880.
 J80 = *Juvenilia di Giosuè Carducci*, Edizione definitiva, Bologna, Nicola Zanichelli, 1880.
 O91 = *Opere di Giosue Carducci*, Vol. VI, *Juvenilia e Levia gravia*, Bologna, Zanichelli, 1891.
 P901 = *Poesie di Giosue Carducci (MDCCCL–MCM)*, Bologna, Ditta Zanichelli, 1901.
 PV = *Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci*, Vol. I, *Primi versi*, Bologna, Zanichelli, 1935–1940.

OPERE COMPLETE²³³

- O = *Opere di Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1889–1909, voll. 20.
 OEN = *Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1935–1940, voll. 30.
 LEN = *Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci. Lettere*, Bologna, Zanichelli, 1944–1968, voll. 22.

OPERE COMMENTATE

- G. Carducci, *Juvenilia*, commento di D. Ferrari, Bologna, Zanichelli, 1930, voll. 2.
 G. Carducci, *Levia Gravìa e Inno a Satana*, commento di D. Ferrari, Bologna, Zanichelli, 1931.
 G. Carducci, *Opere scelte*, a cura di M. Saccenti, Torino, UTET, 1993, voll. 2.

NOTE

¹ Cfr. LEN, I, 209 (si rimanda alla Bibliografia per conoscere il libro di riferimento delle sigle).

² Le copie delle *Rime* furono «[...] in carta comune esemplari D in carta distinta esemplari XX a spese dell'autore» (cfr. l'ultima pagina dell'edizione).

³ Mi riferisco in primo luogo al lavoro di A. Sorbelli, *Catalogo dei manoscritti di Giosue Carducci*, Bologna, 1921-23, voll. 2, e alle note apposte, sia ai testi che alle lettere di Carducci, dai curatori di PV e LEN.

⁴ Cfr. LEN, I, 13. È particolarmente interessante la nota alla poesia XL *La preghiera di una fanciulla* di PV (p. 553) perché, rivelando che il testo è l'unico certo della raccolta suddetta, riporta le parole di Carducci tratte dall'autografo, le quali svelano, indirettamente, la cospicua consistenza di essa: «“La Voce dell'anima è di 121 pagine”». Ma non si sa molto dei (restanti) testi che la costituivano: non li elenca il Sorbelli nel suo citato volume (p. 11), né le note descrittive della lettera di Carducci (si veda Sorbelli, *Catalogo dei manoscritti di Giosue Carducci*, cit., vol. II, p. 235; e LEN, I, 323).

⁵ Cfr. Sorbelli, *Catalogo dei manoscritti di Giosue Carducci*, cit., vol. I, p. 10-11.

⁶ Va precisato che l'appartenenza dei testi alle raccolte non presenti nel *Catalogo* del Sorbelli si deduce dalle note di PV, e non da un indice generale che purtroppo i curatori non hanno provveduto ad allestire. Cfr. in questo caso la nota a *Il lamento del trovadore*, PV, p. 546: «Questa canzone e l'ode “Il Comando” iniziano una raccolta di poesie composta nel 1853, che ha per titolo: *Liriche di amore di Giosuè Alessandro Carducci da Valdicastello*».

⁷ Cfr. la nota a CXXII *Frammento d'inno* (PV, 572).

⁸ Cfr. Sorbelli, *Catalogo dei manoscritti di Giosue Carducci*, cit., vol. I. Per brevità ho sempre usato il termine 'raccolta', ma la definizione non è appropriata in tutti i casi. Infatti, vi sono aggregazioni minime (di soli quattro sonetti per esempio) che da sé non fanno 'raccolta', ma tutt'al più ne possono rappresentare il nucleo iniziale e una sezione; e ci sono invece raccolte che si collocano (o si collegheranno) già sotto un titolo (come il caso di *Memorie e versi, La voce dell'anima*).

⁹ Per il poeta è costante il problema di organizzare una struttura capace di accogliere i singoli testi che dia loro un valore aggiunto («Il significato del canzoniere, [...] non sembra riconducibile alla somma dei significati dei singoli componimenti», cfr. M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere*, Padova, Liviana Editrice, 1989, p. 35).

¹⁰ Si veda la risposta di Contini (alla domanda «Cosa occorre per essere un poeta?»): «Saper riunire una favola a un meccanismo formale, al movimento di un ingranaggio. E dei due elementi, che rischiano di scindersi, comunque il secondo è più importante». Cfr. *Diligenza e volontà*, intervista di L. Ripa di Meana a G. Contini, Milano, A. Mondadori, 1989, p. 171.

¹¹ Cfr. OEN, V, 202.

¹² E contro «certi filologi» cui consiglia di risparmiare le «forze a lotta più degna: e sappino intanto che otto anni di studio non me li sono giocati e bevuti affatto affatto»: chiude così la suddetta *Prefazione* con le stesse parole usate in apertura contro i “romantici” (OEN, V, 210). Il filologo a cui Carducci si riferisce è Pietro Fanfani (e lo conferma il successivo «non ischiavo di alcun vocabolario e trattato») da cui si attendeva forti critiche all'indomani della pubblicazione delle sue *Rime* per aver suscitato, in qualità di “Amico Pedante”, la sua antipatia. «Quando uscì fuori il Gargani con quella famosa su' *Diceria* (badate bene di non legger *sudiceria*) nella quale si davano frustate senza misericordia a tutti gli odierni poeti, e quando gli *Amici Pedanti* applaudirono a quel lavoro del loro collega [il Carducci appunto], e lo difesero poi e lo ampliarono con la non meno famosa *Giunta alla Derrata*, ci immaginammo che, quando venisse fuori qualche loro lavoro poetico, avremmo sentito cose di cielo [...]. Pensatevi poi che cosa credemmo dovessero essere queste *Rime* di Giosuè». Furono queste le prime parole della *Critica di Pietro Fanfani alle “Rime” del Carducci* (cfr. OEN, V, 550): per la polemica tra i due si vedano le pp. 212-44 e 549-57 di OEN, V.

¹³ Cfr. OEN, V, 203.

¹⁴ L'estravaganza dei testi «significa insomma estraneità anche provvisoria, in quanto riconoscibile e definibile, al progetto (almeno finché questo non sia definito)» di un canzoniere, o me-

glio, nel caso delle *Rime*, di una raccolta. Per la citazione cfr. l'*Introduzione* di D. De Robertis alle *Rime* di Dante, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, p. XIII.

¹⁵ Ma con l'inopportunità di dividerle per "libri" e "materia" («La divisione in libri ci è stata suggerita dal modo già seguito dal Carducci per i «Juvenilia» ed altri suoi raggruppamenti, nonché dalla materia, a così dire, dei componimenti che avevamo dinanzi», cfr. le norme introduttive PV, XVI), senza che ci fossero disposizioni del poeta: in questi casi l'ordine cronologico è l'unico applicabile (criterio per altro seguito da Albini e Sorbelli nell'ordinare le carte – all'epoca del 1928 – inedite di Carducci: «onde in tutto sempre seguimmo l'ordine cronologico». Si veda la *Prefazione* di Albini a G. Carducci, *Primizie e reliquie: dalle carte inedite*, a cura di G. Albini e A. Sorbelli, Bologna, Zanichelli, 1928, p. XIV. Va solo precisato per curiosità che il Sorbelli, quando entrò a far parte del comitato di OEN, accantonò il criterio cronologico da lui stesso proposto, per aderire a quello per materia). Ma si assiste a un'altra incongruenza. Nelle note ai testi i curatori hanno utilmente registrato, con parole proprie o citando, le puntuali indicazioni di Carducci tratte dagli autografi, con le quali egli stabilisce perfino la posizione che i testi avrebbero dovuto assumere all'interno delle raccolte poi non pubblicate. Se l'autore si è spinto fino alla numerazione dei testi, significa che le raccolte erano giunte comunque a uno stadio maturo e almeno per questi casi gli editori potevano senza timore adottare tali indicazioni come criteri di ordinamento per la pubblicazione dei testi (rispetto alla totalità dei *Primi versi* va precisato che i testi che Carducci riservò alle raccolte erano la minoranza, e solo per loro sarebbe valso il criterio ora precisato, mentre per il resto dei componimenti l'ordine da applicare – come detto – era quello cronologico), invece di dare con i *Primi versi* una suddivisione e una successione arbitrarie. In tal modo avrebbero rappresentato con maggiore esattezza la storia della prima lirica di Carducci, consentendo all'interprete di dedurre proprio dai progetti mancati (che non sono mai casuali) preziose indicazioni su scelte e rinunce estetiche dell'autore.

¹⁶ Cfr. LEN, I, 209.

¹⁷ Cfr. LEN, I, 227.

¹⁸ Cfr. LEN, I, 209.

¹⁹ Sicuramente Carducci, all'età delle *Rime*, non era consapevole che con il titolo di «canti» Leopardi «compie una prima drastica unificazione, che è basata sulla negazione di categorie formali tradizionalmente connesse a metri particolari, che ancora sopravvivevano, entro certi limiti, nelle edizioni delle *Canzoni* del 1824 e dei *Versi* del 1826»; ma certamente, impiegando quel termine, coglie un aspetto centrale dell'operazione leopardiana che è quello di «raccolgere sotto il titolo complessivo di *Canti* specie metriche differenti»: Carducci comprese il significato tecnico di «canti» e lo usò intelligentemente nello stesso modo di Leopardi per risolvere i problemi strutturali che erano nati dalla riduzione drastica delle sezioni (metriche) del libro delle *Rime*. Si veda a questo proposito l'interessante introduzione di Gavazzeni ai *Canti* di Leopardi (Milano, BUR, 1998, p. 5) da cui sono tratte le precedenti citazioni.

²⁰ Per la citazione da *Le risorse di San Miniato al Tedesco* di Carducci, cfr. OEN, XXIV, 37.

²¹ Cfr. G. Sozzi, *Vita e poesia giovanile di Giosue Carducci*, Messina-Firenze, D'Anna, 1961, n. 2, p. 164.

²² Riportiamo questa affermazione fatta al Chiarini, una per per tutte, la quale dimostra che la vera preoccupazione di Carducci non fu tanto quella di riuscire a estinguere i debiti passati, ma di garantirsi almeno il pagamento dei costi della stampa: «Bisognerebbe che alcun di voi [...] senta al magazzino Chiari e Volpini [...] quanto valgano due risme e mezzo di essa carta, intendendosi sempre che la risma sia composta di mille fogli da stampa: insomma io ho idea di stamparne 400 copie in quella carta. Per lo che anche occorre ch'io pressa a poco sappia quante sono o possano essere le firme fiorentine [...]. Già questa è una cosa fatta alla scapata in cui probabilmente ci rimetto io: e questo è il guadagno», LEN, I, 236.

²³ La *Prefazione* (di una raccolta, come detto, mai pubblicata) è riproposta come "prosa giovanile" in OEN, V, 97-8, e in forma di lettera in LEN, I, 44-45.

²⁴ Cfr. OEN, V, 97-8.

²⁵ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, Libro I, vv. 7, 9, 17, 19-20.

²⁶ Cfr. *Introduzione* di L. Baldacci, a G. Carducci, *Poesie scelte*, Milano, Mondadori, 1974, p. XIX.

²⁷ Cfr. L. Baldacci, *Giosue Carducci: strategia e invenzione*, in *Carducci poeta*, Atti del convegno, Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985, Pisa, Giardini, 1987, p. 21.

²⁸ Cfr. OEN, V, 98.

²⁹ Sebbene i contenuti dei canti possano risultare impersonali (perché filtrati da un alto tasso letterario che spesso azzera la spontaneità dell'ispirazione), la sperimentazione metrica e ritmica è condotta con attività febbrile nel tentativo – a suo modo disperato – di approdare a una forma propria che nasca per forza d'imitazione. Il percorso di questa conquista sarà lungo, e duro sarà il confronto con la tradizione letteraria intera che gli consentirà di scorgere, ma molto tardi rispetto all'esordio e a causa della sua poetica dell'imitazione, la propria voce autentica. Anche così si spiega l'appunto di Giuseppe De Robertis: «Non c'è forse esempio, in tutta la storia della nostra letteratura, d'un poeta che pur avendo così presto cominciato a scrivere versi, con una facilità corrente e un poco, anche, indifferente, abbia poi così tardi, certo più di tutti tardi, toccato la poesia» (cfr. G. De Robertis, *Nascita della poesia carducciana* in *Saggi*, Firenze, Le Monnier, 1953, p. 95).

³⁰ Per la schedatura metrica (oltre al mio accertamento) rimando al commento del Ferrari (G. Carducci, *Juvenilia*, commento di D. Ferrari, Bologna, Zanichelli, 1930, voll. 2). Nonostante la sua schedatura riguardi i testi di *Juvenilia*, ho riscontrato che essa vale anche per i «canti» dato che, dopo una lunga migrazione editoriale e diverse modifiche riguardanti l'assetto strofico (e non, sostanzialmente, il metro), essi confluirono in *Juvenilia*. Lo stesso dicasi per i pochi canti (2,7,9) approdati in *Levia Gravia* (G. Carducci, *Levia Gravia e Inno a Satana*, commento di D. Ferrari, Bologna, Zanichelli, 1931). Mi sono avvalso inoltre, per uniformità, delle definizioni di Beltrami per i canti 1,3,7,9,10 (v. la sua *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991).

³¹ È Carducci stesso che definisce «ode *alcaica*» il suo canto, si veda LEN, I, p. 217 (e 220).

³² Carducci si cimenta nella ballata antica, come nella canzone petrarchesca, fino a misurarsi con l'endecasillabo sciolto.

³³ Come quelle, tra le altre, di Fantoni, Savioli, Vittorelli. È sufficiente citare le parole di Carducci riferite a una sua «ode» del 1853 (ma già concepita nel 1851), *Il Comando*, come (indiretta) testimonianza: «Quando scrissi questi versi avevo avuto in mano per alcuni giorni le Canzonette di Savioli e Vittorelli». Cfr. PV, 207-8. Ma ancora più eclatante, benché sia una parodia antica risalente al 1850, è il caso di XLVII *Gli eroi-cuochi di Omero* (*Travestimento di uno squarcio del IX dell' "Iliade"*) di *Primi versi*: il «travestimento» infatti, più che del testo greco, è della traduzione omerica del Monti. Si veda la nota relativa dei curatori con la quale rivelano che «Il testo parodiato si può determinare tra i versi 201 e 221: piacerà leggerlo nella versione del Monti che il C. aveva innanzi, né forse leggeva altro Omero» (cfr. PV, 555-6).

³⁴ Carducci per acquisire i segreti dei testi e dei metri classici si avvale pure di traduzioni (anche di quelle latine dei testi greci). Si veda ad esempio la lettera del 20 aprile 1857 con la quale, da San Miniato, chiede al fiorentino Chiarini la seguente cortesia: «Poi pregherai da parte mia il Targioni [e altri] che mi vogliano per somma grazia copiare di libreria le traduzioni che Barnes latinamente e Salvini in versi letterali fecero delle seguenti odi di Anacreonte [segue l'elenco]. Quindi una traduzione letterale latina di qualunque autore siasi (ma letterale) dell'ode di Saffo a Venere». LEN, I, 214-15. Per quanto riguarda invece le prime traduzioni fatte direttamente dal Carducci, che sono a uno «stadio di formazione ancora, quasi assaggi e abbozzi» (Albini), si veda il vol. XXIX di OEN: di pertinente al tirocinio classico, vi troviamo «due anacreontiche di quasi nessun momento», e sei odi di Orazio (si veda pure a questo proposito la *Prefazione* a Carducci, *Primizie e reliquie: dalle carte inedite*, cit., p. xxxv e sgg.).

³⁵ Dal *Primo passo* di *Confessioni e battaglie*, OEN, XXIV, 8.

³⁶ Cfr. *Levia gravia di Enotrio Romano*, Pistoia, Tipografia Nicolai e Quarteroni, 1868.

³⁷ Per la precisione, tutti i sonetti di R57 confluirono nel Libro I – tranne il 15 (che finirà nel Libro III) – e i sonetti 11 e 13 che (come i canti 3, 11 e 13) verranno esclusi da LG68. Più articolato il movimento dei canti: 1, 4, 6, 8 e 10 vanno a formare il Libro II; mentre i restanti 2, 5, 7, 9, 12 faranno parte del Libro IV.

³⁸ Se il Petrarca giunse a tale modernità fu grazie anche alle opere latine: furono queste «i veri esempi di libri» che egli seppe, superandoli, tesaurizzare sapientemente nella struttura stes-

sa del canzoniere, e così riscattare (si veda a questo proposito la *Introduzione* di Santagata a Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Mondadori, 1996, p. LXVIII e a p. 6. Per la dimostrazione delle «ascendenze properziane su Petrarca» si rimanda a N. Tonelli, *Petrarca, Properzio e la struttura del Canzoniere*, «Rinascimento», vol. 38, pp. 249–315). Con l'individuazione dei *carmina* latini come modelli organizzativi, l'operazione di Carducci si salda 'curiosamente' a quella coscienziosissima di Petrarca.

³⁹ Fin dall'inizio Carducci ebbe l'accortezza di scegliere per sé un modello di raccolta adatto alle sue caratteristiche.

⁴⁰ Cfr. LEN, I, 209.

⁴¹ «Fatta dal Carducci fra il 1851 e il 1852», cfr. Sorbelli, *Catalogo dei manoscritti di Giosue Carducci*, cit., vol. I, pp. 10–11.

⁴² Cfr. LEN, I, 227.

⁴³ Per le notizie sulla raccolta del 1853, si veda la precedente nota.

⁴⁴ Solo un'indagine filologica lo potrebbe o lo potrà fare. La congettura dell'identificazione è fragile, ma (molto) attendibile è la tesi del riciclaggio: quella di non abbandonare mai i testi definitivamente è una consuetudine di Carducci, ampiamente attestata dalle opere mature. È ipotizzabile inoltre che Carducci, prima di rinunciare, tentasse di revisionare i libri problematici, escludendo i testi puerili o dalla qualità insufficiente, ma procurò un grado di svuotamento tale da spingerlo alla loro cancellazione.

⁴⁵ In totale i testi scritti durante l'anno 1857 furono 21. Fino al luglio, ossia al momento della pubblicazione della raccolta, Carducci compose 13 testi, 12 di loro saranno tutti inseriti nelle *Rime*. Dal luglio in poi Carducci scrisse i rimanenti 8. Va precisato che 2 poesie (una è il canto II,9 di R57) delle 21 finiranno in *Levia Gravia*, tutte le altre in *Juvenilia*. Infine, i testi più interessanti della primavera del 1857 furono recuperati nella zona più 'attuale' del libretto: quella del «piccolo canzoniere» per Orabuona (sono 8 sonetti: il secondo, e quelli che vanno dal diciannovesimo al ventitreesimo).

⁴⁶ I nove sonetti sono: 1, 2, 13, 18, 20, 21, 22, 23; mentre i tre canti: 8, 9, 11. La maggior parte dei testi del 1857 infatti (come detto, 8 di loro costituiscono il «piccolo canzoniere») furono inglobati nella sezione dei sonetti, nella quale, mimetizzati dalla stessa natura metrica, attenuarono la loro carica di novità. Allo stesso tempo si trovarono giustapposti ai sonetti encomiastici – l'altro nucleo forte del libro – appartenenti cronologicamente alla 'vecchia' stagione (tutti del 1853) e con i quali i sonetti della 'serie Orabuona' non avevano affinità tematica. Si determinò così un forte iato all'interno della sezione, poiché non vennero instaurati dei legami formali in grado di integrare i due nuclei.

⁴⁷ Se si considera infatti che l'arco temporale di composizione di *Juvenilia* (secondo la precisazione di J80, detta da Carducci «edizione definitiva»: ma sappiamo che l'ultima si comincerà ad avere da O91 in poi) va dal «1850 al 1860» (anche se la data in calce ai testi indica la prima redazione, e non rivela nulla sul costante lavoro di revisione a cui furono sottoposti e che andrà ben oltre il 1860) e se si contano banalmente le liriche di *Juvenilia* dalla cronologia apposta a ogni volume di OEN, vediamo come dal 1857 al 1860 Carducci compone il 51% dei testi (ossia la maggior parte) dell'intera raccolta: il dato statistico è superficiale ma indicativo della novità che emerge dal 1857 in poi (per *Juvenilia* Carducci compose 48 testi dal 1850 al 1856; 50 dal 1857 al 1860, e due nel 1866; si veda l'ordine cronologico di OEN, II, 461–66). Solo con la lenta storia editoriale successiva – durata 34 anni: dalle *Rime* a O91 – Carducci la riconoscerà e legitimerà pienamente. Per la verità, Carducci non solo non riconobbe i testi della 'nuova' stagione, ma neppure pienamente quelli della 'vecchia', se è vero che 23 testi composti tra il 1850 e il 1857 non entrarono subito in R57, ma furono recuperati successivamente da *Juvenilia*.

⁴⁸ Cfr. la precisazione di Saccenti: «Carducci provvide a raccogliere in un solo volume le sue *Poesie*. MDCCCL–MCM, Bologna, Zanichelli 1901 (volume integratosi, nella 2ª ed. 1902, di due sonetti omissi delle *Rime nuove*, San Giorgio di Donatello e Martino Lutero, e di un'Appendice di cinque poesie: con conseguente cambiamento della numerazione delle pagine e dei componimenti delle *Rime nuove*)» in G. Carducci, *Opere scelte*, a cura di M. Saccenti, Torino, UTET, 1993, vol. I, p. 82. Anche se sappiamo bene che «già Carducci aveva presso la Zanichel-

li impostato e avviato in 20 volumi [...] l'edizione definitiva delle sue *Opere*» (cfr. Carducci, *Opere scelte*, cit., 82) cominciata nel 1889. Come già specificato in Bibliografia con la sigla O91, le edizioni definitive di *Juvenilia* e *Levia gravia* saranno pubblicate con il VI volume del 1891.

⁴⁹ Che tutte le edizioni precedenti alla definitiva di *Juvenilia* fossero state tappe costitutive della sua storia, e per questo poi tutte annullate, lo conferma «l'avvertenza degli editori» di O91 (riproposta pure da OEN, II) con la quale Carducci afferma: «Sicchè la presente edizione [di *Juvenilia* O91] annulla le altre uscite in vari anni fino ad ora sotto i titoli di *Rime*, di *Poesie* [del 1871 e 1875], di *Juvenilia* [1880] di *Levia Gravia* [1868]» (mie la sottolineatura e le parentesi quadre in cui ipotizzo le edizioni a cui i titoli rimanderebbero, e che sono tutte quelle coinvolte dalla migrazione di R57).

⁵⁰ Non era possibile pubblicare in questa sede tavole e allegati di lavoro. Informo tuttavia che, a partire da LG68 fino a P901, ho documentato tutta la storia dell'emigrazione dei testi di R57 ed è stata rappresentata poi con tavole sinottiche. Dei canti inoltre ho registrato sistematicamente tutte le variazioni dell'assetto strofico e della numerazione dei versi che si sono verificate al passaggio da edizione a edizione. Ho registrato infine tutte le varianti d'autore (insorte durante la suddetta migrazione) che consentiranno di allestire il testo critico delle *Rime*.

⁵¹ Trentun'anni è il tempo trascorso dal 1860 (data entro la quale – come ho detto – furono composte tutte le poesie di *Juvenilia*) alla edizione definitiva di *Juvenilia* del 1891.

⁵² Cfr. (la già citata) «avvertenza degli editori» di O91.

⁵³ Diverse poesie, per la verità, vennero anche escluse momentaneamente per essere poi riprese dalle edizioni successive. Alcuni testi di R57 infatti, durante la loro migrazione, hanno visto eclissi e ritorni, ma alla fine della loro storia editoriale nessuno di loro fu abbandonato.

⁵⁴ Il caso più evidente lo si osserva con il confronto tra l'indice di P71 e P75: nella stampa più antica la sezione *Decennali* apriva il volume mentre *Juvenilia* lo chiudeva; con la stampa successiva l'ordine venne rovesciato.

⁵⁵ In seguito al lavoro di censimento, registro qui solo le edizioni interessate dalla migrazione dei testi di R57. Escluse le ristampe e riportate in ordine cronologico, esse sono: LG68, P71, P75, J80, LG81, O91, P901. Per l'accertamento della suddetta migrazione sono risultate utili anche le *Tables des recueils originaux et des principales rééditions* di Jeanroy, pubblicate in Appendice al suo saggio *Giosue Carducci: l'homme et le poète*, Paris, 1911.

⁵⁶ In senso più generale, per il valore programmatico delle *Rime* si veda la seguente affermazione di Carducci: «quel libretto fu anch'esso un giovanil tentativo di reazione contro la teologia [sia nel senso proprio, che nel senso di fede letteraria, del termine] che allora allagava in Toscana le lettere» (cfr. la *Prefazione alle Poesie di Giosuè Carducci*, Firenze, Barbèra, 1871 in *Raccolgimenti* OEN, XXIV, 53).

⁵⁷ La dedica del 1857, e l'implicito suo intento programmatico, si spiega bene solo se si esamina il percorso formativo del primo Carducci. Le principali tappe sono date dagli studi scolastici, dalla costituzione dell'Accademia dei Filomusi di cui egli fu il Presidente (v. LEN, I, p. 19), dalle amicizie di interesse letterario del Carducci (si veda a esempio la importante lettera a questo proposito al Gargani del 1853 – LEN, I, 56 e sgg.) e, infine, dalla fondazione della scuola degli *Amici pedanti* del 1856 (che costituì per gli adepti la vera fucina di elaborazione e difesa del classicismo): è in questo lasso di tempo che Carducci, assieme ai suoi amici, sceglierà come autori e maestri di riferimento Leopardi e Giordani e formerà la sua ideologia classica.

⁵⁸ Si veda P. Treves, *Il "mito" giordaniano degli "Amici pedanti"*, in *Pietro Giordani nel II centenario della nascita: atti del Convegno di studi*, Piacenza, 1974, p. 308.

⁵⁹ Si veda a questo proposito R. Tissoni, *Giordani e Carducci*, in *Pietro Giordani nel II centenario della nascita: atti del Convegno di studi*, Piacenza, 1974, alla n. 9, di pp. 325-6.

⁶⁰ Per gl'influssi giordaniani e la ricostruzione storica della scuola degli *Amici pedanti* cfr. in particolare gli studi di: S. Fermi, *Pietro Giordani e gli "amici pedanti"*, in *Saggi giordaniani*, Piacenza, 1915, pp. 1-32; P. Treves, *Il "mito" giordaniano degli "Amici pedanti"* e R. Tissoni, *Giordani e Carducci in Pietro Giordani nel II centenario della nascita: atti del Convegno di studi*, cit., pp. 305-22, e 323-51; S. Timpanaro, *Giordani, Carducci e Chiarini*, in *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, 1965, pp. 119-32; O. Bacci, *G. Carducci e gli "Amici Pedanti"*, in *La Toscana alla fine del*

granducato, Firenze, Barbèra, 1909, pp. 235-74. Per la posizione letteraria degli *Amici pedanti* si veda la testimonianza diretta di G.T. Gargani con *La giunta alla derrata degli amici pedanti e la risposta ai giornalisti fiorentini*, ristampate per cura di C. Pellegrini, Napoli, Perella, 1915.

⁶¹ Cfr. Treves, *Il "mito" giordaniano degli "Amici pedanti"*, cit., p. 318.

⁶² I sonetti che vanno dal settimo al tredicesimo delle *Rime*.

⁶³ Cfr. la p. 41 per la citazione ma più estesamente il saggio di A. Balduino *Letteratura romantica dal Prati al Carducci*, Bologna, Cappelli, 1967, per l'efficace ricostruzione del clima letterario di quegli anni.

⁶⁴ Cfr. la nota a LXXII *A Firenze, frammento della "Piccarda"*, in PV, 562.

⁶⁵ Cfr. *Dedica e prefazione delle "Rime" di San Miniato di Carducci* in OEN, V, 207-8.

⁶⁶ Si veda, sempre dalla suddetta *Prefazione*, il seguente brano sull'importanza per Carducci delle «tre letterature: quella che scorrendo come fiume divino da Omero fu derivata nella patria romana da Lucrezio Virgilio Orazio: quella che creata da Dante padre nostro, e da' figliuoli suoi degni raccolta, bastò indigena nella Italia cristiana quanto bastò a lei la libertà, vale a dire fino al Tasso: quella che fiorita con Alfieri Parini Monti Foscolo Leopardi Mamiani da mezzo il secolo passato a tutto il trenta, à squisitamente contemperato la forma grecolatina con la forma itatica indigena, e conservando il principio politico di Dante dà la espressione del pensiero moderno italiano (non de' volghi urlanti e scribacchianti, a cui è troppo la gazzetta e il romanzo), e con ciò è la sola poesia nazionale della Italia presente. Della prima di queste letterature vedrete informati il IV VII IX XII dei *canti*; della seconda il VI VII X e de' sonetti gran parte; della terza il resto [Carducci si riferisce ai *canti* e ai *sonetti* delle *Rime* di San Miniato]» in OEN, V, 206.

⁶⁷ Cfr. «né credo al furor poetico [...]»: sì penso con Giordani non vi sia altro furore che l'ingegno, non altra ispirazione che dallo studio: liberamente, non mi piace l'arte rinnovata, e sto' co' vecchi» in OEN, V, 205-6.

⁶⁸ Do solo qualche altra citazione sulla difesa dei classici e sull'ambivalente avversione ai romantici ma una schedatura sistematica rivelerebbe un quadro molto più esteso: «seguo l'uso degli autori buoni, e di latino e di italiano», OEN, V, 210; «Quel Manzoni è un uomo grandissimo, ma non tutto quel che si crede, e troppo grossa bestemmia proferi quando esortava a lasciare i classici. Di Cantù non mi degno parlare. Il Romanticismo e la nuova scuola è un sogno, che passerà come tutti i sogni e tutte le utopie, lasciando però del buono; [...] Quando sorsero i più grandi uomini d'Italia? Quando non v'era né scuole nuove né romanticismo, quando si adoravano i Classici», LEN, I, 61.

⁶⁹ Cfr. la pagina 5 dello *Zibaldone* in G. Leopardi, *Zibaldone dei pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, p. 8 del I volume.

⁷⁰ Sull'origine leopardiana del sintagma, che si trova in clausola di verso e in rima come in Carducci, non sembra influire la memoria di Petrarca, il quale lo impiega due volte nel canzoniere, ma con sostantivo e aggettivo rovesciati (cfr. *Rvf* 37,11 e 88,3). Preciso qui, una volta per tutte, che uso la barra obliqua non tanto per segnalare tautologicamente la fine di verso, quanto per evidenziare che la puntualità del riscontro tra la fonte e il verso di Carducci riguarda anche l'identità della loro sede.

⁷¹ Come i due citati sopra, gli emistichi hanno accento principale di sesta e decima.

⁷² A mio avviso però, per la minore precisione del riscontro, gli ultimi versi citati di Leopardi hanno influito meno sulla realizzazione del verso di Carducci rispetto all'endecasillabo de *Le ricordanze*.

⁷³ Si veda pure l'identica occorrenza del sintagma «de' l buon tempo antico» al v. 26 del canto undicesimo di R57.

⁷⁴ E non sarà solo un caso che la terza parte di II,13, intitolata *La poesia lirica in Grecia – Saffo*, sia dedicata a Saffo come la canzone di Leopardi.

⁷⁵ Se per «arido» si può richiamare la memoria circoscritta della celebre «arida vita unico fiore» (Leopardi, *Le ricordanze*, v. 49), per «vero» non c'è un verso specifico da indicare, in quanto il termine che è fortemente connotato ricorre con alta frequenza per tutti i *Canti*.

⁷⁶ Cfr. il quinto canto, v. 48, di R57.

⁷⁷ Il riscontro era stato segnalato da Cinzia Lombardo nei suoi *Percorsi leopardiani nel primo Carducci* (in «Otto/Novecento», XIV [1990], 3/4, pp. 43-44), la quale aggiunge anche il «perir gli inganni» del v. 64 dell'*Ultimo canto di Saffo*.

⁷⁸ Cfr. più estesamente la citazione dalla *Introduzione* di Baldacci a Carducci, *Poesie scelte*, cit.,

p. XXXIV: «Ora il punto era questo: essere originali non già per aver contratto un debito con Heine, Hugo, Baudelaire; ma anzi nella misura stessa in cui quel debito poteva considerarsi estinto. E in realtà è difficile cogliere in fallo il Carducci, e dire, con riferimento ai suoi corrispondenti più geniali: questo è Heine, questo è Hugo (non parliamo di Baudelaire). Semmai il Carducci faceva del nuovo Heine, del nuovo Hugo».

⁷⁹ Cfr. Baldacci, *Giosue Carducci: strategia e invenzione*, cit., p. 21.

⁸⁰ È sufficiente vedere l'aspra polemica che si ebbe tra il Fanfani e il Carducci, all'indomani della pubblicazione delle *Rime*, di cui ho già dato notizia nelle pagine precedenti.

⁸¹ Anche le parole risentite di Treves, confermano indirettamente che il valore ideologico della dedica (che ha il suo fulcro proprio nell'elogio congiunto ai due scrittori) perde d'immediatezza fuori dal clima letterario di quegli anni: «Donde la stupefatta ignoranza o le inutili giustificazioni degli odierni critici, dinanzi ai due nomi congiunti nella dedica delle *Rime* di San Miniato: la quale non sorprese, invece, i lettori contemporanei e corregionali» p. 318. Si veda anche l'anticipazione ancora più irritata di p. 305: «Stupisce e dispiace di leggere a p. 264, in margine alle *Rime* di S. Miniato [Treves si riferisce a un saggio di Fatini] "Può apparire strano quel binomio Leopardi-Giordani, ma il Carducci si trovava allora invaso da un fanatismo giordanianesimo". Ebbene, queste rapide note vorrebbero [...] contribuir a spiegare le ragioni storico-ideologiche d'una diade, Leopardi - Giordani appunto, che può apparire indebita soltanto all'ignoranza dei più e al mero "letteratismo" dei pochi [...] studiosi del Giordani». Cfr. per le pagine citate, e più in generale per la ricostruzione storico-ideologica del primo Carducci il già richiamato Treves, *Il "mito" giordaniense degli "Amici pedanti"*, cit., pp. 305-22.

⁸² Si raffronti la dittologia con «Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore, / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore» di Dante (in *Inf.*, I, vv. 85-7; altre coincidenze verbali con *superbo* e *vergognosa* dei vv. 75 e 81 anticipano il riscontro).

⁸³ Si veda infatti la veste tipografica della dedica, disposta a testo centrato come l'epigrafe lapidaria (genere che avrà un suo seguito ma 'corrotto' e contaminato ancora nel Novecento, grazie alle "poesie lepidarie" di Gianni Rodari, rinvenibili nel suo libretto *Il cavallo saggio*, Roma, Editori Riuniti, 1990).

⁸⁴ Si vedano a questo proposito le parole di Tissoni: «Sul versante celebrativo, altro non trascurabile elemento di continuità nella linea classicistica Giordani-Carducci, in ambiente emiliano-romagnolo, è rappresentato dalla produzione epigrafica volgare. [...] Carducci di fatto raccolse, in questo genere, l'eredità giordaniense. Che il Giordani fosse il suo modello, lo prova [...], lo stile stesso dei suoi saggi epigrafici, che corrisponde fedelmente al concetto che di questo genere aveva lo scrittore piacentino, più volte da lui espresso nelle lettere, e realizzato, di fatto, nelle numerosissime epigrafi che egli dettò. Quanto al significato letterario e ideologico di questa produzione epigrafica del Giordani e del Carducci, è probabile che, più o meno consapevolmente, il classicista piacentino volesse anche operare, con le sue epigrafi, una rivendicazione del patetico al classicismo in funzione antiromantica, come aveva fatto, in sede teorica, il giovane Leopardi con il *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*; mentre sul piano ideologico è trasparente, in entrambi, il desiderio di esprimere con esse un laico culto dei defunti, quasi alternativo a quello religioso». Cfr. Tissoni, *Giordani e Carducci*, cit., p. 350.

⁸⁵ La formula dedicataria ovviamente è tutta di ascendenza letteraria, riportiamo qui solo un altro esempio altrettanto famoso per Carducci, quella *Al lettore* delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo: «e di *consecrare alla memoria* del solo amico». Per la citazione di Leopardi, cfr. *Canti* riproduzione in facsimile della I edizione dei *Canti del conte Giacomo Leopardi*, Firenze, Piatti, 1831, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 1987, p. 5; va considerato inoltre che tutte le dedicatorie di Leopardi esordiscono con «consacro a voi»: cfr. Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, Firenze, Sansoni, 1989, vol. III, p. 53 e sgg. Per continuare col genere della dedicataria, e con le 'coincidenze', si confronti la pagina conclusiva della *Dedica e prefazione* alle *Rime* di San Miniato (p. 210 di OEN, V): «sappiano intanto che otto anni di studi non me li sono giocati e bevuti affatto affatto [...], *seguo l'uso degli autori buoni, e di latino e di italiano* [...] qualche cosa [...] ho veduto anch'io (...), parmi poter difendere quasi passo a passo il mio terreno. Di che stieno sull'avviso e piglin guardia *dalla clava erculea de' pedanti l'autorità*», con le *Annotazioni alle*

dieci canzoni di Leopardi: «lasciarmi qui solo co' *pedagoghi* a sfoderar testi e citazioni, e menare a tondo la clava di Ercole, cioè l'autorità, per dare a vedere che anch'io così di passata ho letto qualche buono scrittore italiano [...] che non sogliono scrivere affatto affatto [...], non sarà loro così facile [...] il mostrarmi caduto in errore» (mio il corsivo; per la citazione cfr. G. Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, Firenze, Sansoni, 1989, vol. III, p. 57).

⁸⁶ A conferma del valore di svelamento e indicazione che Carducci attribuiva alle epigrafi si veda: «E sappi che queste ciance io l'ho raccolte in una per ricordo degli anni miei più belli: leggi il titolo e le varie epigrafi che vi ho inserito, e intenderai» in OEN, V, 98.

⁸⁷ Si veda, a proposito di affinità in scrittori antecedenti a Leopardi, la considerazione che Carducci fa di Petrarca: «È una grande, una grande e soave anima leopardiana, con lo sdegno e il dolore del gran recanatese» in LEN, III, 19.

⁸⁸ Il dolore di Leopardi non appartiene allo spirito carducciano, ma esso è evocato almeno per nobilitare il suo libretto. Nonostante la grande ammirazione per la poesia di Leopardi che lo porta spesso a una sofferta emulazione, Carducci è consapevole della totale diversità di carattere e della sua profonda distanza. È così che si spiega la sua seguente affermazione (la quale rivela un forte desiderio d'immedesimazione con la lezione dei *Canti*) che altrimenti risulterebbe in forte contraddizione con il vasto leopardismo della sua prima poesia: «Del Leopardi in lui non c'è nulla, salvo qualche frase o imagine; ché Enotrio Romano aveva, ed ha pur sempre, il vizio di pigliare il ben di dio dove lo trova: ma del fondo di Leopardi nulla, nulla», LEN, VI, 59.

⁸⁹ Si vedano a questo proposito le pertinenti parole di Baldacci: «Ciò dimostra appunto che il Carducci critico avvertì la necessità di costruirsi una storia, da *Juvenilia* a *Rime e ritmi*, insinuando l'idea di un salto dialettico tra *Rime nuove* e *Odi barbare*. In altre parole il Carducci stesso fu l'artefice di una sistemazione prospettica del proprio operare poetico». Cfr. la sua *Introduzione* a Carducci, *Poesie scelte*, cit., p. XXVII.

⁹⁰ Si veda la n. 37 per l'intera ricostruzione del movimento.

⁹¹ Si coglie l'occasione per precisare che le due edizioni P71-P75 sono articolate su tre sezioni generali intitolate *Juvenilia*, *Levia Gravia*, *Decennali*, le quali sono, a loro volta, suddivise internamente in «libri». Da ora in poi resta inteso che, quando cito i libri di P71-P75, mi riferisco a quelli della sezione *Juvenilia*.

⁹² Segnalo qui che si riproduce in linea generale il testo dell'*editio princeps* delle *Rime* (San Miniato, Tip. Ristori, MDCCCLVII, pp. 95). Le lezioni diverse saranno indicate localmente.

⁹³ Ossia di LG68, P71 e P75.

⁹⁴ Fin da LG68 avranno i primi numeri del I libro e così per tutte le stampe successive (rispettivamente apprenderanno all'ottava e nona posizione delle edizioni finali).

⁹⁵ Come già detto altrove, questo sonetto è l'unico che non finisce nel I libro di LG68.

⁹⁶ Fra poco citerò il testo del sonetto secondo la lezione di J80.

⁹⁷ «Come spesso prosatori e poeti adombrarono o lo Stato o l'animo proprio nell'immagine d'una nave (Mecenate ad Augusto in Dione Cassio, *Hist. rom.*; Orazio, 1^o, 14^o; Dante, *Purg.*, VI; Petr., son. 189), anche il Card. [ec.], cfr. il commento al sonetto di Ferrari, cit., vol. I, p. 165. Della nave come simbolo e metafora della vita, *Le bateau ivre* di Rimbaud sarà una delle prove 'romantiche' (che attinge più o meno consapevolmente al repertorio classico) più mature e straordinarie.

⁹⁸ È l'*incipit* del sonetto 189; per limitarci ai soli riscontri formali, oltre al calco dell'*incipit* petrarchesco, si veda anche l'impiego di parole come *remo* e *speranze* nella seconda quartina di Carducci che appartengono al vocabolario, anche qui, della seconda quartina di Petrarca.

⁹⁹ Da LG68 a O91 oscillerà tra la decima e la settima posizione.

¹⁰⁰ Anche il Flora esaminò le «varie fasi del sonetto» nel suo saggio *La poesia e la prosa di Giosue Carducci*, Pisa, Nistri-Lischi, 1959, pp. 27-32 ma il critico si soffermò, sostanzialmente, sulla loro mera descrizione, senza analizzare le cause che le produssero: la mia intenzione invece è di evidenziare le ragioni ('biografiche', micro e macrostrutturali) che dettero luogo alle revisioni del sonetto, e alla conseguente sua collocazione nelle raccolte. La prima redazione del sonetto è quella del 1852, la seconda è quella fissata da R57; la terza redazione 'diacronica', inizia con LG68 (è la stampa più significativa perché introduce quasi tutte le varianti sostanziali, solo due

furono prodotte dopo da P71 e J80) e termina con O91 (l'ultimo testimone che propone soltanto due varianti formali).

¹⁰¹ Si veda a questo proposito anche M. Biagini, *Giosue Carducci. Biografia critica*, Milano, Mursia, 1976, p. 79: «Tutta questa immensa attività di poeta e di studioso preludeva alla pubblicazione delle *Rime*. Il 15 maggio '57 avviò l'edizione, dando alle stampe i due primi sonetti, ai quali seguirono via via gli altri. A mano a mano che uscivano, li inviava al Chiarini, a Felice Tribolati, a Raffele Fornaciari, perché ne rivedessero il testo e le bozze» e il Biagini, a sua volta, rimanda a LEN, I, 229.

¹⁰² Si rimanda all'articolo di M. Veglia, «Il libro degli amici». *La giovinezza del Carducci, Giuseppe Chiarini e le «Rime» del 1857*, «Il Carrobbio», XXVI, 2000, per avere una chiara idea di come «l'opera viveva e cresceva "coralmente", si strutturava e si definiva in questa perfetta sincronia fra il poeta e la coralità degli amici prediletti». Si vedano in particolare le pp. 222-225, nelle quali il critico illustra con esempi efficaci e calzanti la natura della collaborazione esistente, in particolare, tra Carducci e Chiarini. Cito dall'epistolario un caso per tutti che rivela sia il sistematico lavoro di correzione di Carducci che la dimensione 'collettiva' di tale revisione: «Ritornato a S. Miniato manderò regolarmente a te [a Felice Tribolati] ed a Fornaciari le rime che di mano in mano vo correggendo, acciò vi piaccia di rivedermele e stacciarnele accuratamente». Cfr. LEN, I, 212. Ma sono le parole del Chiarini che forniscono la testimonianza più autorevole sulla centralità di maggio quale mese tutto dedicato al lavoro di composizione e correzione delle imminenti *Rime*: «Nel maggio [1857] lavorò moltissimo a compiere e correggere le poesie da mettere nel volumetto», cfr. il suo libro *Memorie della vita di Giosue Carducci raccolte da un amico*, Firenze, Barbèra, 1903, p. 88.

¹⁰³ Carducci dedicò anche il IX canto di R57 al dolore d'amore per Emilia Orabuona e lo intitolò *Ultimo inganno*, come le parole poste in corsivo nella lettera.

¹⁰⁴ Cfr. LEN, I, 220-21. Ma si veda anche l'ironica ricostruzione della stessa vicenda che Carducci fece nelle sue *Risorse di San Miniato al Tedesco* (cfr. OEN, XXIV, 33-34).

¹⁰⁵ È Carducci stesso che, con un'annotazione di suo pugno sulla 'coperta' della poesia, ci rivela che il sonetto è corretto il «18 maggio 1857, e così stamp. in *Rime*». Cfr. la nota dei curatori di PV relativa al sonetto VI *A Enrico Nencioni*, a p. 536.

¹⁰⁶ Cfr. LEN, I, 226.

¹⁰⁷ Amplificato dalla severa condanna del Chiarini sul comportamento tenuto dall'amico nei confronti della fidanzata Elvira, pronunciata in una lettera del 30 aprile 1857 (leggibile in M. Veglia, *Carducci e San Miniato. Testi e documenti per un ritratto del poeta da giovane*, Carrara, Aldus, 1999, p. 131-33), che provocò la risposta 'disperata' di Carducci del 4 maggio (e di altre lettere successive), oltre che per la riprovazione, anche per il timore di perdere la sua amicizia. Si rimanda alla lettura della intera lettera del Chiarini per avere il senso della profonda disapprovazione morale espressa sul conto dell'amico, che aumentò il conflitto interiore di Carducci sul proprio sentimento per Emilia; conflitto che risulta estremamente interessante per il condizionamento stilistico che produsse sul presente sonetto (e su altri componimenti coevi, a soggetto amoroso).

¹⁰⁸ «E il caro petto de la donna mia» è l'endecasillabo finale di I,6 e costituisce la nuova variante al verso «E una cara fanciulla innamorata», appartenente alla prima lezione del 1852.

¹⁰⁹ Lo confermano le diverse poesie di quegli stessi anni a lei intitolate, e che oggi si trovano raccolte nel libro V *Per Elvira* di PV composto arbitrariamente dai curatori dell'edizione nazionale.

¹¹⁰ Cfr. LEN, I, 220-21 (mio il corsivo).

¹¹¹ Carducci riuscì con una certa abilità a celare l'identità dell'amante se è vero che «la Menicucci attribui ingenuamente a se stessa» (v. Biagini, *Giosue Carducci*, cit., n. 14 di p. 91) il sonetto *Del mio amore e dell'amata*, ossia una delle prime poesie di R57 dedicate a Emilia Orabuona.

¹¹² Riproduco il sonetto secondo la prima stesura del 1852, per visionare la quale rimando al XXX volume di OEN, 376.

¹¹³ Ossia alla «rassegna di ciò che più piace "ed è bello a vedere"» come dice De Robertis a proposito del cavalcantiano *Biltà di donna* (cfr. G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di D. De Robertis, To-

rino, Einaudi, 1986, p. 13). Già il Russo segnalò che il sonetto «si atteggia come un *plazer* medievale, di quelli cari a Guido Cavalcanti», cfr. L. Russo, *Carducci senza retorica*, Bari, Laterza, 1970, p. 139.

¹¹⁴ Cito la lezione del 1852 ma posso già anticipare che il *plazer* delle quartine non sparisce con la correzione del 1857.

¹¹⁵ Cfr. il ‘cappello’ di De Robertis al *plazer* di Dante, *Sonar brachetti e cacciatori aizzare* in D. Alighieri, *Rime*, Edizione commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 314.

¹¹⁶ Cito pure il commento di De Robertis all’*incipit* dantesco, che consente di illustrare ‘tecnicamente’ e approssimativamente anche i versi carducciani; dice infatti il critico alla n. 1 di *Sonar brachetti e cacciatori aizzare*: «Di *Biltà di donna* I si ripete, oltre il medesimo disegno ritmico, la disposizione chiastica, valida anche per il v. 2. I 7 infiniti fino a tutto il v. 4, sono tutti predicati dei rispettivi sostantivi [...], e sono in funzione descrittiva», cfr. Alighieri, *Rime*, cit., n. 1 di p. 315.

¹¹⁷ Si veda pure l’altra nota di De Robertis al v. 3 «cantar d’augelli e ragionar d’amore» del sonetto *Biltà di donna* di Cavalcanti: «Riprende in parallelismo il modulo dicotomico di I [ossia l’*incipit Biltà di donna e di saccente core*]», cfr. Cavalcanti, *Rime*, cit., n. 3 di p. 13.

¹¹⁸ Specie se si considera che il *plazer* è un «wish-poem» (per la citazione della definizione di Foster e Boyde, si veda ancora De Robertis in Cavalcanti, *Rime*, cit., p. 148).

¹¹⁹ Cfr. la n. 9 di Contini a *Biltà di donna* di Cavalcanti in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1980, Tomo II, p. 494.

¹²⁰ Si veda pure la n. 1 di Bettarini all’*incipit* petrarchesco in F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.

¹²¹ Sebbene, come dice Saccenti in una sua nota al sonetto, *mormoreggiar* «sia una forma rara».

¹²² Per Saccenti «tramiti: latinismo: valli. Cfr. Properzio, El., III, XXII, 23-24: “ab Umbro tramite”» (si veda Carducci, *Opere scelte*, cit., vol. I, n. 4, p. 156). Se «tramiti» significa «valli», si produce allora un contatto implicito con «le valli» del v. 2 di Petrarca.

¹²³ Per i rimandi interni, si confronti anche la n. 9-11 di Santagata al sonetto 176 di Petrarca.

¹²⁴ Si veda anche «l’aura serena che fra *verdi fronde/ mormorando* a ferir» di *Rvf* 196, 1-2 e per l’identico «*verdi fronde/*» in rima ed a *incipit*, si veda più avanti il sonetto 279 di Petrarca.

¹²⁵ A conferma che la solitudine del bosco in realtà evoca la vera solitudine, quella che «fa paura» per la separazione dalla donna, si veda anche l’esegesi di Bettarini che chiosa il sintagma di Petrarca così: «*solitario horrore*: una solitudine che fa paura, con rovesciamento delle fuzioni tra aggettivo e sostantivo» (cfr. la n. 12 al sonetto 176 in Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, cit.).

¹²⁶ Che avesse presente i versi di Petrarca durante l’esecuzione dei suoi endecasillabi, è Carducci stesso a rivelarlo, anche se indirettamente, con la risposta alle critiche del Fanfani (cfr. OEN, V, 552) sull’uso di *tacenti* del v. 7: «Affermo poi che *sileo* e *taceo* con le lor discendenze in latino, come *tacere* e *silente* e *silenzio* in toscano si possono poeticamente adoperare a qualificar certi luoghi solitari» e come fonte di autorizzazione, tra le altre, cita proprio «Petrarca un *SILENZIO un solitario orrore D’ombrosa selva*» (cfr. OEN, V, 234).

¹²⁷ Cfr. OEN, V, 229.

¹²⁸ L’*incipit* («Candidi soli e riso di tramonti») del 1852 infatti non subirà modifiche nel 1857.

¹²⁹ Da ora in poi la lezione in neretto indica la parte di testo mutante.

¹³⁰ Cfr. V. Alfieri, *Rime*, edizione critica a cura di F. Maggini, Asti, Casa d’Alfieri, 1954. Ma si veda anche il riscontro petrarchesco («un solitario *horrore / d’ombrosa selva*») già esaminato precedentemente.

¹³¹ Verso che echeggia il v. 6 di *Biltà di donna e di saccente core*: «*bianca neve* scender senza *venti*»; a ulteriore conferma della memoria che Carducci aveva del *plazer* di Cavalcanti.

¹³² Saranno le terzine a ricevere le varianti qualitativamente più importanti della correzione del 1857.

¹³³ Lo confermano anche i dubbi del Chiarini, espressi nella lettera del 16 maggio 1857: «Ben però io voleva avverti scritto prima d’ora confermandoti sempre più forte la mia disappro-

vazione del modo con cui ti sei condotto fino all'ultimo nell'affare Menicucci. E volevo discorrerti lungamente le ragioni giuste del mio disapprovare, e dirti com'anco io dubitava un poco del tuo esserti staccato dalla Samminiatese», cfr. Veglia, *Carducci e San Miniato*, cit., p. 138.

¹³⁴ Si noti inoltre che il sintagma si trova nella identica sede di entrambi i versi: ad inizio del secondo emistichio di un endecasillabo *a minore*.

¹³⁵ Il debito leopardiano del canto di Carducci prosegue con il v. 30 «*Esulta il gregge* ne l'er-boso piano», il quale ricicla materiale verbale dai vv. 8 e 10 dell'idillio: «Brilla nell'aria, e per li campi *esulta*,/ [...] Odi *greggi* belar, muggire armenti».

¹³⁶ Il sintagma non ricorre mai nel canzoniere di Petrarca.

¹³⁷ È probabile che entrambi gli autori abbiano avuto memoria di Petrarca, *Rvf* 7, 5-6: «et è sì spento ogni *benigno* lume / del *ciel*, per cui s'informa humana *vita*».

¹³⁸ E la loro modifica passerà, vedremo più avanti, anche dalla fruizione di alcuni versi del sonetto I,19.

¹³⁹ Si consideri inoltre che l'azione delle nuove terzine di I,6 sembra addirittura richiedere la premessa logica dei lontani vv. 1-5 di I,18 per essere pienamente giustificata, ossia da un altro sonetto appartenente alla 'serie Orabuona'. Esaminerò più avanti il rapporto tra i due testi.

¹⁴⁰ Ossia, in compagnia del proprio canto che, secondo il noto suggerimento di Petrarca («perché cantando il duol [d'amore] si disacerba» *Rvf* 23,4) e rappresentato metapoeticamente dal sonetto in questione, consola e conforta dalle pene d'amore.

¹⁴¹ Sebbene per altri aspetti concorra anche la memoria dell'attacco di *A Zacinto* «Né più *mai*» combinato con il finale «Tu *non* altro che il canto *avrai*» (v. 12).

¹⁴² «Già» per l'accento è fonicamente equivalente a «più» del verso di Carducci.

¹⁴³ Tutte le date di composizione e di correzioni sono fornite dai curatori di PV nelle note alle singole poesie.

¹⁴⁴ Si vedano in particolare per I,19 le note alla parola rima «piagne» del v. 1, a «petto» del v. 6, e a «montagne» del v. 8; e così per il sonetto I,6 si leggano le note a «discompagne» del v. 13 e a «desiri» del v. 9.

¹⁴⁵ Infatti, il sonetto occupa il secondo posto della serie di R57 ma cronologicamente è stato il primo concepito per Emilia Orabuona.

¹⁴⁶ Si veda la mia nota a «piagne» del v. 1 di I,19 con la quale ricostruisco il quadro dei rimandi.

¹⁴⁷ Del sonetto di Petrarca in questione e, più in generale, dei *Rvf*.

¹⁴⁸ Una in più rispetto al sonetto di Petrarca. Come si vede dalle parole in corsivo, esse sono *piagne*, *scompagne* e *montagne*.

¹⁴⁹ Si assiste quindi solo allo slittamento di sede di *scompagne* che, rispetto al v. 4 di *Affligger chi per voi*, si trova al v. 5 di I,19.

¹⁵⁰ Segnalo però che il sonetto extravagante non è contenuto nelle *Opere di Monsignor Giovanni Della Casa*, 4 voll. Milano, Dalla Società Tipografica dei Classici Italiani, 1806 che si conservano a Casa Carducci (per la presenza delle *Opere* in Casa Carducci, si veda l'informazione data da Veglia nel suo volume, *Carducci e San Miniato*, cit., p. 153).

¹⁵¹ Mio il corsivo delle due lettere.

¹⁵² Affermare che esista una «connessione di trasformazione» (cfr. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere*, cit., p. 46) tra i due sonetti può sembrare paradossale, poiché il sonetto I,18 segue e non precede I,6. Ma è la cronologia di composizione e di revisione, e non l'ordine di successione, dei due sonetti a consentire la connessione. Infatti la data di prima composizione di I,18 è del 9 e 10 marzo 57, mentre, come sappiamo, la correzione di I,6 è del 18 maggio. Semmai, sarà la correzione a sua volta di I,18, risalente al 23 maggio del 1857 e quindi successiva a quella di I,6 (cfr. PV, la nota relativa al sonetto di p. 539), che potrebbe inficiare la prima ipotesi (in questo caso, è congetturabile addirittura che sia la nuova redazione di I,6 a influire su I,18). Le date dunque consentono ogni ipotesi ma, nonostante (allo stato attuale) non sia possibile provare la primogenitura e l'ordine degl'influssi, la relazione (almeno di 'contenuto') tra i due appare chiara. Anche questa ultima vicenda conferma indirettamente, e una volta di più, che la nuova redazione di I,6 è stata sollecitata dal «nuovo amore», di cui i sonetti della 'serie Orabuona' costitui-

scono la testimonianza lirica e con i quali, abbiamo visto, I,6 è in sotterraneo ma 'formale' rapporto d'implicazione. Con i casi che ho esaminato Carducci crea, dimostrando precoce abilità con le connessioni macrostrutturali, dei legami 'maturi', ossia risolti liricamente: i collegamenti di I,6 infatti non si producono in modo scolastico e automatico solo perché il sonetto si potrebbe trovare ipoteticamente all'interno di una sequenza, ma si generano per necessità: è la necessità infatti a rivelare che l'occasione lirica (della nuova redazione) di I,6 è la stessa dei sonetti per Orabuona; e che lo lega, in segreto ma indissolubilmente, a loro e alla loro storia.

¹⁵³ Dal punto di vista della sequenza e non da quello cronologico: infatti, come ho già segnalato in precedenza, il primo testo scritto per Orabuona è I,19 che risale alla data del 21 febbraio 1857.

¹⁵⁴ Si noti anche come il paesaggio naturale (di origine petrarchesca e petrarchista) sia comune ai sonetti I,18, I,19 e I,6 (si vedano rispettivamente i versi 5; 8-9 e 10 ma non si dimentichi la descrizione della prima quartina di I,6, secondo la 'nuova' redazione del 1857).

¹⁵⁵ Qui posso solo accennare che i sonetti-satellite, ossia, i sonetti che sono in rapporto formale (e quindi di 'contenuto') con la serie, sono più di due (I,2 e I,6): come minimo, lo sono anche i sonetti I,14 e, per alcuni aspetti, I,5 di R57.

¹⁵⁶ In particolare «il caro petto de la donna mia», come vedremo meglio fra poco.

¹⁵⁷ LG68 è il testimone più rilevante perché introduce «quasi» tutte le varianti «sostanziali». Ai fini del mio discorso, manca solo la variante sostanziale di P71: per questo l'ho inserita nella redazione di LG68 che si trova qui sopra a testo.

¹⁵⁸ È la variante sostanziale di P71.

¹⁵⁹ A integrazione di quanto detto, si considerino il riscontro petrarchesco («Raro un silenzio, un solitario horror / d'ombrosa selva» *Rvf* 176,12-13 e quello alfieriano («Per queste orride selve atre d'abeti» Alfieri, *Rime*, 261, v. 1) già esaminati nelle pagine precedenti.

¹⁶⁰ Il Fanfani chiosò il verso di Carducci nel seguente modo: «E nel verso ultimo *quel caro petto della donna mia* non può sonar proprio altro, posto a quel modo, che *mammelle*». Cfr. OEN, V, 552. Per la risposta di Carducci alla critica del Fanfani si veda la p. 236 di OEN, V.

¹⁶¹ Le poesie che separano i sonetti d'encomio dai testi I,24-25 sono I,14-17.

¹⁶² In R57 infatti il sonetto era intitolato *A me stesso*. Tale titolo non sarà più utilizzato da LG68 in poi.

¹⁶³ Si veda il v. 3 di I,25 di R57 e il v. 6 di *A se stesso* di Leopardi.

¹⁶⁴ Ancora più netta la sconfessione nella variante di LG68 (che rimarrà inalterata fino a O91): «Lunge, canti d'amore: altro richiede / quel novo ardor che tutto entro m'invade». Segno infine che l'endecasillabo carducciano, specie nella redazione di R57, è plasmato sul v. 3 del sonetto 168 dell'Alfieri: «Quel furor stesso, c'or di te m'invade».

¹⁶⁵ Il richiamo a non distrarsi per «vani amori» e a impegnarsi (almeno poeticamente) per la patria, non fu rivolto solo a se stesso ma è rinnovato pure all'amico Giulio del canto II,4 (e tanto tempo prima, visto che il testo fu composto nel 1850 ed è il più antico di R57). Diversamente dalla sintesi del sonetto, il tema è qui trattato in modo diffuso per otto strofe alcaiche, le prime del canto. Sebbene Carducci apprezzi che «sempre in flebil modi elegiaci / lamenti o Giulio la cara vergine» riconosce pure che non in «continue querele e gemiti / commise a' dorici metri Simonide, / nè ognor gemè in Valchiusa / nostra più dolce musa» e lo invita a «mirare la patria» se il «desio di piangere» lo preme ancora; a mirare «grave d'obbrorio / il nome italo [...] / e qui piangi e ti adira» (cfr. vv. 13-4, 17-20, 29-32).

¹⁶⁶ Durante il percorso editoriale, la coppia fu divisa: inizialmente 24 e 25 ebbero il numero 15 e 25 del I libro di LG68, poi 4 e 13 del III libro di P71, infine – tranne la parentesi di P75, e a partire da J80 fino all'ultimo – Carducci invertì la loro posizione. Inoltre, solo 25 fu spostato per un'edizione sola al primo libro di P75.

¹⁶⁷ E nella «dischiusa dal cor parola franca» di Carducci che «con ischerno è udita»: si veda la seconda quartina di *Non vivo, io, no* di LG68.

¹⁶⁸ È il prelievo della fonte leopardiana che spiega il mantenimento di «oblivion» nel verso, nonostante la critica negativa del Chiarini: «Vedi se ti riesce toglier via il troppo indeterminato di quell'*oblivion* del verso ottavo». Cfr. la importante lettera del Chiarini al Carducci del 28 maggio 1857 in Veglia, *Carducci e San Miniato*, cit., p. 151.

¹⁶⁹ Tra loro furono collocati appunto i sonetti (con ordine nuovo) 18-23 di R57. Il già citato *Non vivo io, no e Qui tra le ingiurie* furono le novità della serie rispetto a R57.

¹⁷⁰ Ma allo stato di LG68 mancavano ancora diversi passaggi prima di conseguire tale risultato.

¹⁷¹ Dal I libro di LG68.

¹⁷² Divisione confermata, vedremo, anche da P75.

¹⁷³ Essi erano i testi I,7-8; i sonetti 11 e 13 vennero addirittura esclusi da P71-75, ma ne esaminerò più avanti le ragioni.

¹⁷⁴ Costituita dai sonetti I,9, 10 e 12.

¹⁷⁵ Questa la disposizione di P75: I,9, 10, 12 + 24.

¹⁷⁶ Essi erano i sonetti 8 e 7 di R57, poi seguiva la poesia a Vincenzo Monti omonima ma non medesima di R57, e prima di 25 vi era un intervallo di 4 testi 'eterogenei'.

¹⁷⁷ Sia in relazione ai nuovi sonetti d'encomio che a quelli Orabuona, ma lo vedremo meglio più avanti.

¹⁷⁸ Si veda, più avanti, il caso emblematico di I,2 al quale J80 (dopo le prove di cambiamento di P71-P75) restaurerà l'antica posizione di R57.

¹⁷⁹ Che fin da LG68 in poi sostituì l'omonimo sonetto di R57, il quale tornò in vita da J80 con il titolo aggiuntivo *Ancora Vincenzo Monti*. È probabile che il Carducci, almeno fino alla lettera del giugno 1857, volesse unire, nelle *Rime*, i due sonetti al Monti, anche perché furono composti praticamente insieme, a Celle, il 5 e 7 ottobre 1853. Ma fu un giudizio negativo espresso dal Fornaciari in una lettera al Carducci che fece nascere il seguente dubbio: «Dimmi [Carducci si rivolge al Chiarini]: escluderesti il son. I al Monti = Quando fuor della gran [che corrisponde al sonetto *A Vincenzo Monti* di LG68] = che al Fornaciari par frugoniano e a me pure?» (cfr. la lettera dell'11 giugno 1857 al Chiarini, LEN I); il dubbio si sciolse poi con l'esclusione di *Quando fuor della gran* dalle *Rime*. I due sonetti faranno coppia soltanto a partire da J80 in poi. Per la lettera (e il giudizio negativo) del Fornaciari al Carducci si veda invece Veglia, *Carducci e San Miniato*, cit., p. 224.

¹⁸⁰ Questo sonetto in realtà (come il precedente, ma a partire da LG68) comparve già dall'edizione di P75 (unito alla seconda parte della serie che – abbiamo visto – si trovava nel III libro).

¹⁸¹ La collocazione di apertura di 25 fu facile da indovinare: certo a causa della condizione di (parziale) isolamento in cui si trovò in P75 – lontanissimo dai testi Orabuona (del III libro) e distanziato dai due sonetti di dedica al Goldoni e Metastasio – dovette emergere chiara agli occhi di Carducci la sua funzione introduttiva.

¹⁸² Questa la disposizione finale di J80: 25 + 9 + 7-8 (innesto) + 10-*Ad A. Gussalli* [ossia 10 + 11 + *Ancora V.M* + 12 + *Ad A. Gussalli*] + 24.

¹⁸³ Il risultato della funzione di chiusura dei sonetti encomiastici di 24 è opera di J80 ma l'intuizione di essa risale ai tempi di P75.

¹⁸⁴ La nuova disposizione di J80, sia dei due sonetti che della 'serie encomio', fu definitiva anche per le future edizioni.

¹⁸⁵ Legame che la disposizione di R57 non consentiva di percepire chiaramente, a causa della loro distanza dai sonetti encomiastici voluta per assolvere alla funzione impropria di chiusura dei sonetti d'amore.

¹⁸⁶ Il verso inoltre, che è una variante instauratasi fin da LG68 a «Non vani amori a me cantar concede» di R57, è in maggiore sintonia della vecchia lezione con le modifiche strutturali di J80. Infatti, è a causa della separazione strategica di 25 (dalla serie Orabuona) – voluta come detto per segnalare, attraverso la lontananza tipografica e quindi temporale, che la stagione dei «canti d'amori» è ormai chiusa e irreversibile, e più che altro improponibile per i nuovi compiti di J80, i quali sono emersi (non tanto per il nuovo ingresso di poesie che ne hanno modificato il senso ma più che altro) grazie alla nuova e indovinata disposizione dei testi di questa 'zona' della raccolta – che Carducci, a distanziamento compiuto, può pronunciare con maggiore forza «Lunge, canti d'amore» rispetto all'impedimento più attenuato del «fiero ardo» che «Non vani amori a *lui* cantar concede»: anche la prima lezione, a sua volta, fu in sintonia con l'organizzazione testuale – già esaminata – di R57. Insomma, gli assetti (e le modifiche) strutturali e le varianti liriche, procedono di pari passo, rafforzandosi a vicenda, per conquistare il senso più coerente e 'alto' possibile della raccolta.

¹⁸⁷ Cfr. Carducci, *Juvenilia*, cit., vol. I, p. 173.

¹⁸⁸ Si vedano i vv. 3-5 di *Poi che mal questa sonnacchiosa etade*; è il sonetto 25 di R57 nella redazione aggiornata di J80.

¹⁸⁹ Si veda il preciso riscontro con il «senza fine amaro /» di Dante (*Paradiso*, 17, 112). Cfr. inoltre Gozzano, *La signorina Felicita*, 423: «amaro senza fine, /» e *Paolo e Virginia*, 3: «senza fine amaro/» in nota al quale Sanguineti rileva il riscontro della clausola dantesca già indicata da Contini, e la sua fortuna goduta presso diversi autori (D'Annunzio, Guerrazzi, Pascoli). Cito da G. Gozzano, *Poesie*, revisione testuale, introduzione e commento di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1973, p. 117.

¹⁹⁰ È la prima terzina del sonetto secondo la redazione di J80.

¹⁹¹ Preso con i versi 7-8 (della redazione di J80) del sonetto: «Io voglio fra rumor d'ire e di spade / atroci alme rapir d'Alceo col piede».

¹⁹² Cfr. G. Carducci, *Juvenilia*, commento di D. Ferrari, cit., vol. I, p. 175.

¹⁹³ Il titolo infatti deriva da quello più esteso di R57 *Ai sepolcri dei grandi Italiani in Santa Croce*: come si vede, anch'esso nasce come titolo-dedica, e nella sua piena forma il titolo sarebbe stato ancora più evocativo della funzione di chiusura del sonetto nel contesto di J80. Il titolo *In Santa Croce* diventa definitivo da LG68 in poi.

¹⁹⁴ Cfr. B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989, p. 105, e più in generale le pp. 104-5, per le definizioni qui impiegate.

¹⁹⁵ Per chiarezza di lettura diamo qui, dei sonetti, prima la numerazione di R57 e poi, tra parentesi, la corrispondente di J80 ribadendo ancora una volta che i versi citati provengono da quest'ultima edizione.

¹⁹⁶ Gli esempi qui indicati sono solo un campione dimostrativo dei rapporti esistenti tra 24 e i sonetti d'encomio.

¹⁹⁷ Cfr. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 105.

¹⁹⁸ Il sintagma si trova al v. 6 di I,24 secondo la redazione di R57. Si veda a questo proposito il riscontro con «il volgo/ cieco» del Casa (LVIII, vv. 13-14; si consideri pure che il costruito non è mai attestato nel *Canzoniere* di Petrarca); si vedano pure i riscontri interni con «il cieco errante/ vulgo.» di I,1 (vv. 13-14) e con «'l cieco vulgo» di CXVIII, v. 3, in PV. Va precisato infine che il verso che conteneva il suddetto sintagma verrà completamente emendato fin da LG68 in «in servitù che pur giova e s'ammira» e quindi il «cieco vulgo» sparirà da J80.

¹⁹⁹ Sebbene qualche somiglianza d'esecuzione si possa intravedere tra una strofe di canzone e una 'stanza' di sonetto.

²⁰⁰ Ricordo che sono i sonetti 7-13 di R57.

²⁰¹ Le ipotesi di una somiglianza strofica tra la stanza di canzone e il sonetto, e di una similitudine narrativa tra la sequenza delle stanze di canzone e quella dei sonetti di una corona, sono sicuramente 'originali' rispetto alla relazione che ho individuato tra i sonetti d'encomio e la canzone *Ad Angelo Mai*: rispetto al caso Carducci - Leopardi quindi. Ma di per sé non sono certamente inedite. Fra poco citerò Spitzer per l'efficacia e la sintesi della sua affermazione, ma non si possono dimenticare le parole di Domenico De Robertis sull'argomento. È lo stesso critico che con la seguente nota: «Sulla caratteristica delle canzoni della *Vita nuova* [...] di avere tutta la strofa di 14 versi [...] e sull'eventuale connessione con l'altro metro lirico [...] per eccellenza, il sonetto» (cfr. la n. 3 a *Donne ch'avete intelletto d'amore* in Dante, *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis, Milano - Napoli, Ricciardi, 1980, p. 116) rimanda al suo saggio *Il libro della "Vita Nuova"*, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 195, nota I, 264-5».

²⁰² L. Spitzer, *Una questione di punteggiatura in un sonetto di Giacomo da Lentini (e un piccolo contributo alla storia del sonetto)*, in «Cultura neolatina», XVIII (1958), p. 65.

²⁰³ Cfr. in particolare i vv. 53-90; 154-196.

²⁰⁴ O anadiplosi che dir si voglia: «I singoli sonetti che si seguono, dal secondo al quinto, cominciano ripetendo ciascuno l'ultimo verso del precedente. Questa unità fu rotta dall'autore stesso, che dei cinque pubblicò solo fra le «Rime» di San Miniato, al num. V, col titolo *Morte ed amore*» cfr. PV, 551.

²⁰⁵ Per usare la definizione di Santagata, con il giro dei sonetti qui implicati, si assiste a un

fenomeno evidente di «connessione di trasformazione», la spiegazione della quale risulta particolarmente calzante per il caso in esame: «Un tratto differenza subito le connessioni di equivalenza da quelle di trasformazione: se nelle serie individuate da processi di trasformazione invertiamo o in qualche modo modifichiamo l'ordine di successione dei singoli testi, il nesso che li unisce si dilegua, [...] [con questo tipo di connessione] i testi sono oggetto di un'operazione interpretativa, costituiscono i punti di riferimento sui quali il lettore orienta il proprio percorso, e quindi la loro dislocazione non può essere alterata senza vanificare l'interpretazione stessa», cfr. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere*, cit., p. 46.

²⁰⁶ Che, giudicando superficialmente, sembrava dettata solo dallo scrupolo 'scolastico' di ristabilire l'ordine cronologico di composizione, dato che la prima redazione di «Amore e morte» fu del giugno 1851, mentre dell'inverno fu quella dei due sonetti.

²⁰⁷ La sequenza dei sonetti 3,4,5 di R57 diventa infatti 3,4,2 nel I libro di J80 (inversione confermata anche da O91).

²⁰⁸ La definizione è di Saccenti.

²⁰⁹ Depistaggio confermato – nonostante i ripensamenti delle edizioni intermedie (che fra poco esaminerò) – dalla volontà finale di O91.

²¹⁰ Cfr. Biagini, *Giosue Carducci*, cit., p. 79.

²¹¹ Cfr. Carducci, *Juvenilia*, cit., vol. I, p. 171.

²¹² Cfr. l'*Introduzione* di Salibra alla recente ristampa anastatica delle *Rime* di G. Carducci, Ponsacco (PI), 2006, p. 10.

²¹³ Sostengo quindi la «indegna insinuazione» del Pistelli, ossia la tesi di chi «ha intravisto nelle due *furie* di questo sonetto due perturbamenti d'animo del Carducci», demonizzata ma non ignorata dal Ferrari, cfr. Carducci, *Juvenilia*, cit., vol. I, p. 172.

²¹⁴ Cfr. Alfieri, *Rime*, edizione critica a cura di F. Maggini, cit., vol. IX.

²¹⁵ Cfr. Veglia, *Carducci e San Miniato*, cit., p. 219.

²¹⁶ Cfr. LEN, I, 211.

²¹⁷ Cfr. la n. 1 al primo verso del II sonetto di Giovanni Della Casa curata da Tanturli in *Rime*, Milano-Parma, 2001.

²¹⁸ I testi 21, 22, 23 del I libro di LG68 corrispondono infatti ai sonetti I,21, 2, 22 di R57.

²¹⁹ Si cita da D. Frescobaldi, *Canzoni e sonetti*, a cura di F. Brugnolo, Torino, Einaudi, 1984.

²²⁰ Si veda la n. 48 a I,48; e la n. 14 di X,14 nella quale il commentatore indica tutte le occorrenze dello stilema.

²²¹ Si tenga presente infine anche «la bella giovenetta» di Petrarca (*Rfv* 127, 22).

²²² Cfr. *Poeti del Duecento*, cit., tomo II, p. 500.

²²³ Che è la variante di «larve» di R57; e nota l'esiguo contatto, tutto formale e 'casuale', che s'instaura con le «voglie» di 22.

²²⁴ Ho già segnalato il riscontro con l'*incipit* «Due fere donne, anzi due furie atroci» del sonetto 169 dell'Alfieri. Ma è probabile che Carducci, contemporaneamente, abbia presente e alluda anche alle «tre furie» dell'*Inferno* di Dante, IX, 38. Se così fosse, il riscontro dantesco rafforzerebbe di non poco il collegamento tra i due sonetti. Sappiamo infatti che le «furie» infernali sono «le feroci Erine» (v. 45). Le «due furie» di I,2 assumerebbero quindi, con l'implicito richiamo a Dante, anche l'immagine di Erinni e troverebbero la loro raffigurazione 'concreta' nella solitaria «Erinni mia» di I,22. È la loro identificazione reciproca, giocata attraverso le immagini mitologiche e letterarie, a essere significativa (a questo proposito si legga anche la nota di Veglia a *erinni* di I,22: «Qui *erinni* sta per "Furia"» in *Carducci e San Miniato*, cit., p. 136); infatti sia le «due furie» che «Erinni mia» hanno (almeno secondo la mia interpretazione) lo stesso significato: rappresentano le donne che dilacerano il cuore.

²²⁵ Se P71-P75 avessero collocato I,2 all'ultimo posto della serie, l'ordine cronologico di prima composizione sarebbe stato pienamente rispettato.

²²⁶ Ma che sappiamo non essere tale, come abbiamo già detto precedentemente.

²²⁷ Più adatto vedremo tra poco al nuovo ordine del III libro definitivo di *Juvenilia*.

²²⁸ Dalla undicesima e dodicesima posizione del III libro (rispettivamente di P71 e P75) il sonetto si spostò definitivamente al terzo posto di J80-O91.

²²⁹ Compreso I,2 come già detto.

²³⁰ Essi furono il nono, il decimo e il dodicesimo dei sette sonetti di R57 (7-13). Il terzo libro della sezione *Juvenilia* di P71 è costituito infatti da 13 testi: dei primi sei, quattro sono sostanzialmente sonetti d'encomio e due a tema civile-patriottico, poi, a fronte loro, seguono fino al dodicesimo i citati sonetti d'amore; chiude il libro il sonetto I,25 di R57 (già esaminato precedentemente) assolvendo alla stessa funzione di richiamo «a se stesso» che aveva nelle *Rime*.

²³¹ Ossia i sonetti 14-17 di R57, già menzionati.

²³² Anche O91 confermò definitivamente la loro collocazione.

²³³ Le sigle delle Opere complete sono seguite dalla specificazione del volume in numeri romani e dall'indicazione delle pagine.