

## SULLA LINGUA POETICA DI GIOSUE CARDUCCI\*

1. Ho letto anch'io il volume *Carducci poeta* (Pisa, Giardini, 1987), che pubblica gli atti del convegno nazionale con cui Pietrasanta e Pisa celebrarono, nel settembre 1985, Giosue Carducci ricorrendo l'anno 150° della sua nascita. L'ho letto con gusto e ci ho imparato molto, perché contiene dodici relazioni (non tutte, purtroppo, quelle pronunciate) impegnative e originali, alcune dilatate in saggi elaboratissimi. Ciò significa che il convegno, insieme col suo gemello di Bologna dedicato al Carducci filologo e critico, ha saputo cogliere al volo e far fruttificare un risorto interesse per la complessa figura di Carducci, in particolare la volontà di risolverne i problemi e le ambiguità al fine di meglio interpretare la letteratura e la cultura di quel secondo Ottocento di cui fu parte essenziale. Questo volume è un forte contributo in tal senso; perciò io sono grato all'amico Carpi di avermi invitato alla sua presentazione pubblica e a parteciparvi con un mio intervento, per il quale ho rinfrancescato (mi si consenta, almeno qui, di parlar toscano usando parole care a Carducci) ciò che io dissi estemporaneamente nella tavola rotonda che chiuse il convegno, e l'ho rinfrancato - più che modificato - con quanto ho letto nel volume.

2. Durante i lavori del convegno si udirono alcuni di quegli accenti appassionati che ancora attizzano la critica della nostra penultima triade poetica e son tutt'altra cosa da quella simpatia o antipatia che fatalmente sorge tra il critico e il suo autore; accenti più durevoli e più risentiti verso Carducci, che più degli altri due poeti parve essere presente nella vita politica dell'Italia unita e avervi qualche influenza. Onde opposti o discordi apprezzamenti del suo pensiero e, con criteri sociologici oltre che artistici, della sua arte. Confesso che neppure a me, anche se per ragioni diverse, è facile pormi su un piano di giudicante neutralità; perché quella triade (ma soprattutto Carducci e Pascoli) mi ha accompagnato per il ginnasio e per il liceo e ha culminato la mia prima e irriflessa, quindi radicale, formazione. Ricordo che qualche anno fa, venendo in treno da Firenze a Pisa come docente pendolare insieme con Contini e con Garin, uno di noi, guardando fuori del finestrino la campagna autunnale, comincio a recitare: "Quando cadono le foglie, quando emigrano gli augelli E fiorite a' cimiteri son le pietre de gli avelli", e gli altre due, a turno, proseguirono coi distici successivi. Ci riconoscemmo usciti da una stessa scuola, da un medesimo insegna-

\* Discorso tenuto a Pietrasanta il 26 settembre 1987, presso il Centro culturale "Luigi Russo", in occasione della presentazione del volume raccogliente gli atti del Convegno nazionale su *Carducci poeta* (Pietrasanta e Pisa, settembre 1985). Pubblicato nella "Rivista di letteratura italiana", V, 2, 1987, pp. 289-310.

mento; che, oltre tutto, riteneva essenziale alla comprensione della poesia d'impararla a memoria. Carducci aveva avuto, per noi tre, e per gli allievi della nostra generazione, un valore costitutivo; ma non per tutti allo stesso modo. Me ne accorsi proprio qui, a Pietrasanta, quando nel 1957 assistei alla commemorazione che di Carducci, nel cinquantenario della morte, tenne Luigi Russo alla presenza del capo dello Stato, rivendicando con commozione, di contro al vate, il poeta della malinconia e dell'asino. In quella occasione Walter Binni mi rivelò che, tornato a Carducci dopo un lungo rifiuto prodotto dalla scoperta della poesia del Novecento, trovava in *Visione* e in *Nevicata* due capolavori. Io gli dissi che a me erano sempre parse tali; evidentemente perché più scolaro, cioè meno curioso e aperto di lui, io ero stato il perfetto liceale, pago della preparazione che dava il liceo di allora, e la conoscenza di Montale e di Ungaretti, fatta più tardi per vie extrascolastiche, non mi era stata costitutiva, quindi capace di provocare crisi di rigetto.

Chiedo venia di questi aneddoti; essi mi sono serviti per dare un'idea del condizionamento che m'impedirebbe sicuri giudizi di valore sulla poesia carducciana (tanto più mancandomi l'usbergo professionale del critico di letteratura) e anche un approccio del linguaggio di Carducci come fucina ideo- e mitopoietica, impresa da interpreti di poesia, compiuta egregiamente da De Lollis, Petrini, Barberi Squarotti e altri valenti critici. Restringo il mio discorso a qualcosa di meno assiologico, di più sperabilmente oggettivo, perché istituzionale, parlando dello stato della lingua letteraria nazionale e del problema che Carducci dové affrontare quando decise di fare, con quella lingua, poesia. Mi sembra giusto inserire anche lui, come è stato fatto per Leopardi e Manzoni, in una prospettiva di consapevole laborioso confronto con la lingua, quale poeta che, invece di inalvearsi più o meno inerte in una tradizione, si rese conto, con Dante, che la "forma non s'accorda / molte fiata a l'intenzion de l'arte, / perch'a risponder la materia è sorda" (*Par.* 1, 127-9). In Italia più che altrove è necessario non dimenticare che la lingua è sempre stata, per lo scrittore, un polo dialettico; e che con l'ispessirsi di una tradizione eminentemente formale e saputa la lingua letteraria si è costituita in stile, cristallizzando, oltre che una tecnica di verbalizzazione, un certo apparato ideario e un certo senso del rapporto tra le parole e le cose, più spesso movente dalle parole che dalle cose. La dialettica tensione tra lingua e scrittore in Italia è stata vista con chiarezza da un nostro grande filologo e critico letterario, oltre che poeta, il quale nelle annotazioni alle sue canzoni e negli appunti del suo *Zibaldone* ha tracciato, insieme con la propria vicenda, una storia della letteratura solidale con la storia della lingua. Ritengo pertanto opportuno far capo ad alcuni pensieri di Leopardi, scritti tra il 1821 e il 1823 e riassumibili così: mentre la prosa italiana si è maturata nel Cinquecento, un linguaggio poetico distinto dalla prosa si è raggiunto solo tra la fine del Sette e i primi dell'Ottocento, con Parini, Alfieri, Monti, Foscolo. L'Italia ha quindi oggi - afferma Leopardi - due lingue nettamente distinte: 1. la prosastica, costretta ad adeguarsi via via all'uso corrente; 2. la poetica, del tutto autonoma e gioventesi dell'antico e del peregrino a fini di eleganza (*Zib.* c. 701 sg., 3414-19). Egli ha così colto perfettamente la sublimazione cui l'alessandrinismo neoclassico sottopose la lingua, riadeguandola da un lato alle

sue fonti latine, dall'altro alla tradizione aulica volgare, sì da dar voce e al sontuoso antiquariato del Monti e al supremo classicismo del Foscolo. Con quella lingua poetica ebbero a fare i conti Leopardi e Manzoni per trovare la propria; e gli stessi poeti di scuola romantica, dal Berchet al Carrer al Prati all'Alardi al Dall'Ongaro allo stesso Tommaseo, che vi rimasero come impigliati, producendo, in un insoluto cozzo tra lingua e realtà, gli stridori smagliature ibridismi denunciati da De Lollis<sup>1</sup>.

Il quale però, a mio avviso, esagera nel rimproverare ad uno di quei minori (il Regaldi) un arcaismo per comodo di rima quale *die* "di", quando lo stesso Manzoni l'aveva usato, proprio in rima, nel *Nome di Maria* insieme con altri arcaismi e crudeltà che affliggono quell'inno. Anche Manzoni, che in quella lingua aveva fatto un eccellente apprendistato sotto la guida del Monti, stentava ad applicarla a contenuti nuovi senza produrre effetti di lacerazione; anche lui, che voleva una poesia educativa e quindi linguisticamente comunicante, non vi riuscì totalmente nemmeno in quel *Cinque Maggio* in cui De Sanctis avvertì una creazione di epica popolare. Una lingua sublimata e specificata come quella dell'alessandrinismo neoclassico era, oltre che una lingua, una istituzione di grande compattezza e prestigio, che come tale implicava e imponeva un diorama della realtà. Per sottrarsi alla sua pressione o prigione non c'erano altre vie genuine che il dialetto o la proposta di una nuova, non anarchica (come era quella di alcuni romantici) ma vergine lingua letteraria; una proposta analoga a quella che Manzoni fece per la prosa. Soluzioni non venivano neppure dalla lingua degli idilli leopardiani. né dalla lingua lucreziana della *Ginestra*, spogliatesi certo della sublimazione erudita e pindareggiante delle prime canzoni, ma attraverso una sublimazione all'introrso, riuscente a una personalissima interiorizzazione e conseguente transustanziazione semantica dello stilizzato lessico della più alta tradizione poetica.

"Artiere" e "manuale" come propriamente si sentiva, cioè fabbro, Carducci si mise in proprio al lavoro, che fu un inesausto paragone, attraverso i temi, con la lingua poetica e con le sue forme. Si può affermare, a suo primo vanto, che nel trentennio 1850-1880 non ci fu nessuno, in Italia, che studiasse e saggiasse quanto lui la nostra lingua letteraria, acquistando una conoscenza sempre più precisa e, col tempo, filologica, sia di essa sia della letteratura che in essa si era espressa. Nel decennio 1850-60, come ha accuratamente dimostrato Nicolò Mineo, il giovane Carducci avverte la crisi del romanticismo e la necessità di superarla, operando all'interno di una cultura toscana divisa tra tendenze classiche e romantiche e pervasa di cultura illuministica e di spiritualità cattolica. Egli saggia contemporaneamente i temi più diversi e i metri più vari, da quelli della maniera romantica - religiosa, medievalistica, populistica, sentimentale - a quelli della maniera classicistica - mitologica, arcadica,

1. Le citazioni sono tratte dal volume *Scrittori d'Italia* di C. De Lollis, Milano-Napoli, Riccardi, 1968, e dal volume *Carducci poeta*. Atti del Convegno, Pietrasanta e Pisa 26-28 settembre 1985, Pisa, Giardini 1987, in particolare dalle relazioni di L. Baldacci (*Giosue Carducci: strategia e invenzione*), G. Capovilla (*Carducci e la lingua italiana. Una panoramica*), N. Mineo (*Giosue Carducci e la transizione degli anni Cinquanta*). Quanto ai testi di Carducci, mi valgo per lo più dei due familiari volumi Zanichelli, *Poesie e Prose*.

oraziana - nonché il bernismo beffardo e invettivante e il patriottismo di matrice berchettiana. Nel far questo segue i modelli canonici e, senza precludersi la varietà tematica, finisce con l'orientarsi stilisticamente verso un classicismo idealmente oraziano, che versa nei severi stampi dell'ode e del sonetto la nobile materia di Parini, Alfieri, Monti, Foscolo e Leopardi, centonariamente memorizzata. Il pluralismo dello sperimentatore non significa fatuità o diletterismo, ma la volontà di misurarsi con un costituito mondo di motivi e di forme, autorevole e incumbente, e di cimentarlo dall'interno per amore (usiamo le sue parole) della bellezza e dell'arte in sé stessa. Una simile sperimentazione aveva del resto fatto, fin dalla sua fanciullezza, Giacomo Leopardi, tentando il melismo arcadico, la visione varanesca, l'elegia in terza rima dantesca e petrarchesca, il poemetto eroicomico, il sonetto mattacciniano, il capitolo bernesco, la canzone eroica e pindarica (vene in parte scorrenti anche nella maturità); e attingendo, quanto alla lingua, ad una vasta tesaurizzazione dell'intera tradizione italiana. Si trattava, anche lì, di una ricerca seria, del travaglio di un vero artista.

Due sono i compiti del Carducci apprendista: attuare il tema prescelto mediante un impasto coerente al tema, al metro e al modello; evitare il *bric-à-brac* dei romantici, cioè l'uso avventato e la mescolanza arbitraria di parole e forme vetuste, qualificate come poetiche, con parole e forme andanti o addirittura moderne. Tutti gli allotropi, legati alla nostra tradizione dal padre Dante con la sua complessa elaborazione di un volgare non ancora assestato in strutture fonetiche e morfosintattiche definitive ed emulante il superiore latino, galleggiano infatti alla superficie dei versi romantici come elementi di un repertorio soccorrevole alle difficoltà del metro, specialmente nelle strofe di quinari, senari, settenari, ottonari, dove alla brevità del verso e all'incalzare della rima facevano buon gioco varianti come *spirito-spirto, anima-alma, fece-feo-fé, fecer(o)-fer(o)-ferno-fenno*, ormai livellate nella categoria del poetico. In *Juvenilia*, dove Carducci ha intelligentemente raggruppati gli esiti più riusciti e più significativi del suo apprendistato, questi due compiti sono evidenti. La *Lauda spirituale* e la saffica *Alla B. Diana Giuntini*, entrambe del 1857, sono componimenti religiosi del registro serio, scritti in un linguaggio tra sostenuto e rituale, condito di una epitetica eletta; *Al beato Giovanni della Pace* è invece una tiritera irrisoria alla maniera di certo Giusti; ma ognuno di quei testi raggiunge una coerenza che dimostra senso dello stile. Così è per la serie di sonettesse alla bernesca e alla burchiellesca, che portano alla decozione pedantesco-becera un filone specialissimo; e non diversamente per la canzone, canonica o libera, per gli endecasillabi sciolti e per l'ode pariniana, dove l'orecchio colto avverte le tessere dei grandi modelli, da Orazio a Foscolo, ma fuse da una scaltrita assimilazione della maniera alta non solo quanto alla tastiera lessicale e alle sue associazioni, ma alle movenze, arcature, cesure e rime e alla patinatura del componimento. Tuttavia è il sonetto la forma "breve e amplissima" in cui s'impegna l'esercizio più severo dell'apprendista e che il poeta maturo non abbandonerà. La costanza di questa forma è frutto della sua congenialità con un conquistato linguaggio poetico cui non risultarono invece congeniali le forme maggiori, in un secondo tempo abbandonate. Anche nei sonetti del primo decennio,

in cui si ricalcano moduli perfino stilnovistici e si fa uso parco dell'arcaismo (*piagne* in rima con *fragne*, e sempre in rima *mora* "muoia", *spene, gita* "andata" e la desinenza in *e* del congiuntivo presente dei verbi in *-are: atterre, serre*), e soprattutto nei sonetti realmente motivati (per la morte del fratello), Carducci asciuga le ridondanze e, pur tra mosse mutate e orecchiamenti inerti, trova accenti personali, avviandosi a quella temperata nobiltà d'impasto senza né impennate né cadute, che nei sonetti *Virgilio, Il bove, Funere mersit acerbo, Traversando la maremma toscana* e nella trasognante *Visione* del 1883 riconsacra il genere. È questo il massimo conseguimento dell'ascesi linguistica di Carducci dentro il cilicio del sonetto. Ma la via del sonetto lirico non avrebbe condotto, nei confronti della lingua, oltre quella tornita classicità e, nella vicenda dell'artefice, oltre il vanto di sentirsi "postremo" all'ammiratissimo Foscolo.

3. L'esordiente aveva però tentato - come abbiamo detto - anche la vena medievistica, trovadoreggiando, novellando, eroicizzando, e lamentando moralmente e politicamente la condizione presente dell'Italia. E questa produzione non rinnegava del tutto ma, con romantico patriottismo, ne salvava per i *Juvenilia* la parte più matura, fiorita attorno alla seconda guerra d'indipendenza. Insieme alla debitamente maestosa canzone *A Vittorio Emanuele* vi figurano sonetti politici e guerrieri, e odi in decasillabi e ottonari con rime ossitone che risentono dell'esempio berchettiano e perfino manzoniano e rivelano l'indulgenza dell'ormai "pedante" Carducci per un modo di poesia che gettava dentro forme auliche contenuti immediati e piegava ad effetti tirteici o narrativi una lingua poetica dai suoi sublimatori indotta anche a messaggi d'occasione, ma col freno dell'arte. Quell'indulgenza divenne decisiva per la carriera poetica di Carducci, quando nella breccia che i romantici avevano in tal modo aperta nella tradizione vide la strada ad una propria poesia di partecipazione civile. Percorrerla con dignità di arte significava però sostituire all'improvvisazione e desultorietà dei romantici una industria paziente e sapiente sui temi, sulla lingua, sulle forme: rifondando storicamente i valori della recuperata libertà e democrazia non in un passato melodrammatico, ma nel medioevo comunale e, sotto l'influenza dei grandi romantici di Francia, nell'epopea della rivoluzione francese; commemorando, su quegli sfondi, gli eroi del risorgimento italiano e flagellando l'ignavia dei reggitori dell'Italia unita; adottando un lessico, una sintassi, un impasto adatti a farsi voce diretta duttile calda di tali istanze in forme metriche agili e nervose; cioè costruendo un nuovo stile.

Per i temi medievali Carducci respinse il trecentismo dei puristi e fu contrario a compilare, durante le sue molte e attente letture di testi antichi, elenchi di spogli lessicali e fraseologici (cf. Capovilla, p. 59 sgg., 78 sg.); preferì essere studioso dell'italiano antico che contraffarlo, ed usare opportunamente parole evocative che abusare di "squallidi arcaismi", com'egli li bollò in una infelice traduzione del *Faust. Poeti di parte bianca*, che per De Lollis (p. 540) è "medio evo di scuola ... che viene in gran parte direttamente dall'arsenale romantico", per me è piuttosto il testimone di un ricupero della lingua antica, sia pure ai fini di un vieto "quadro storico", con una cura ed esperienza estranee agli arsenalotti romantici. Sono gli anni in cui a Bologna

Carducci riscopre le origini della letteratura nazionale, ne traccia criticamente lo svolgimento e, dopo accurate edizioni di classici italiani, pubblica quella esemplare delle rime del Poliziano; e poi imprende la raccolta di canti carnascialeschi e di ballate e nei corsi universitari insiste programmaticamente su Dante, Petrarca, Boccaccio. Sono anni di intenso lavoro filologico che porteranno, nella poesia, dal manieroso e farcito esercizio dei *Poeti di parte bianca* al perspicuo dosaggio e alla nitida finitezza della *Canzone di Legnano*.

Alla metodica verifica della storicità della lingua, che Carducci andava compiendo come nessun altro prima di lui, si accompagnava il senso interiore e vivo della continuità di una tradizione radicalmente toscana. Componendo, egli sentiva di attingere, oltre che ad una “competenza” (come dicono i linguisti) riflessa, alla “competenza” naturale e spontanea dell’idioma appreso in famiglia, in paese, in campagna. Così deliberò di mettere nel crogiolo la toscanità vivente, soprattutto quella genuina delle campagne, respingendo l’imbastardimento becero e straniero del fiorentino di città e i motti e le “lascivie della lingua fiorentinesca” alla Giusti (cf. Capovilla, p. 81 sgg.), cioè mirando, nella scia del Niccolini e del Capponi, ad una popolarità non popolana e ad una civile discrezione (ivi, p. 89 sg.). Rinverdisce in Carducci il mito della eccellenza linguistica toscana, fondato però sulle acclamate vicende storiche della lingua nazionale e scevro tanto di fanatismo quanto di determinismo naturalistico (ivi, p. 61 sgg.); la sua perdurante operatività nella lirica italiana interessa già il Carducci giovane, quando afferma che Foscolo e Leopardi hanno insegnato a contemperare stile classico e “soavità toscana” (Mineo, p. 361; Carducci, *Opere*, Ed. Naz., V, p. 246-7 [1858]). Io mi permetto di richiamare l’attenzione su questo concetto di “soavità toscana”, che non è un epiteto affettivo ma un canone poetico, quale fu la dolcezza per la poetica di Dante. Esso attraversa la maturità carducciana ed è enunciato anche nei versi; ricorderete il cenno, meramente idiomatologico e percettivo (in apparenza), alla propria pronuncia, nel saluto alla Versilia di *Intermezzo*, 9:

Se da le donne tue maschia dolcezza  
Tenne il mio tóscio accento...

ma spiegato nella sua complessità natural-culturale dalle due cardinali strofe di *Davanti San Guido*:

La signora Lucia, da la cui bocca,  
Tra l’ondeggiar de i candidi capelli,  
La favella toscana, ch’è sì sciocca  
Nel manzonismo de gli stenterelli,

Canora discendea, co ‘l mesto accento  
De la Versilia che nel cuor mi sta,  
Come da un sirventese del trecento,  
Piena di forza e di soavità.

La soavità è dunque un canone che regge la lingua tanto antica e scritta quanto parlata, in virtù di una ininterrotta continuità di armonizzazione e levigazione sonante dentro il poeta toscano; è il mezzo con cui si possono superare gli stridori dei romantici, mantenendo la loro aderenza al reale, il loro abbandono al fantastico, la loro reattività all’occasione; e procurando che l’arcaismo sia anche popolarismo. Ecco due esempi tratti dalla stessa lirica, che è una delle “soavi rime” meglio riuscite: *contare* “raccontare” e *ire* “andare”, nei versi “A le querce ed a noi qui puoi contare L’umana tua tristezza e il vostro duol” e “Ma, cipressetti miei, lasciatem’ire: Or non è più quel tempo e quell’età”, dal repertorio delle voci poetiche passano nella categoria dei toscanismi popolari, con un effetto di geloso ritorno, di riappropriazione per un lettore toscano, di dialettizzazione per un lettore non toscano accorto ai fatti d’intonazione e ai mutamenti di chiave. Effetto, comunque, anticlassico e non puristico.

Una sede deputata a tali mutamenti è la rima, in particolare la rima ossitona, la quale ha caratterizzato sia la canzonetta che la poesia popolare. L’endecasillabo con uscita ossitona è stato infatti raro nella poesia colta e il De Lollis (p. 546) osserva che dà un’impressione di durezza e di urto; ma nel Carducci delle “soavi rime”, specie nelle quartine, imprime al corso melodico una cantabilità e una percussività di gusto popolare. Più in generale, va tenuto conto di un fatto storico che Carducci ha acutamente rilevato nel saggio *Dello svolgimento dell’ode in Italia*: il fatto che i grandi poeti a cavallo dell’Ottocento, dal Parini al Leopardi, usarono poche forme poetiche, in gran parte prese alla tradizione, tra le quali, curioso a dirsi, l’ode frugoniana; e lo stesso Manzoni calò la sua poesia religiosa e civile, così nuova, in schemi frugoniani e montiani (*Prose*, p. 1449 sgg.). Al che noi possiamo aggiungere che i poeti romantici proseguirono su quella via, trovando la forma dell’ode, specie in versi di misura inferiore all’endecasillabo e fortemente ritmati, idonea alla loro lirica, specialmente alla cantabilità della loro ballata; cantabilità favorita dalle uscite ossitone, che favorivano anche la rima mediante i troncamenti e gli allotropi - in buona parte poeticismi cioè arcaismi - forniti dal repertorio. Ebbene, anche al Carducci non più classicista quelle forme declassificate o addirittura anticlassiche parvero utili, per la serrata e scattante articolazione delle strofette, a un discorso poetico sia agile e volubile, sia incalzante e saettante; né ripudiò l’uscita ossitona, che anche in lui dilata le possibilità lessicali e rimiche, senza però produrre stridori d’impasto. La carducciana capacità di omogeneizzazione è tale da trarre una rima parossitona da un ossitono arcaicamente epitetizzato, senza che l’arcaismo rompa la fluida semplicità del contesto, anzi, favorito dalla sua cadenza popolareggiante e dalla sua aria a ballo, favorisca una transizione morbida all’arcatura col verso seguente: “Là in maremma ove fiorio La mia triste primavera, Là rivola il pensier mio Con i tuoni e la bufera” (*Nostalgia*). Lo stesso arcaismo usato tre volte in rima dal Monti nella *Basvilliana* (“E non fini; ché tal gli sopravvenne Per le membra mortali un brivido, Che a quel truce pensier troncò le penne; Sì che la voce in un sospir morì”, 268-71; “Me, gridava, me me lasciate al mio Signor prostrarmi. Oh date il passo! E presta Al piè regale il varco ella s’aprio”, II 241-43; “E dirò come congiurato uscìo A dannaggio di Francia il mondo

tutto: Tale il senno supremo era di Dio”, IV 4-6) è una vistosa tessera dell'enfatico dantismo che tingeggia tutto il poema. Non si può, tuttavia, non chiedere al Carducci il perché specifico dell'uscita ossitona quando essa supera la frequenza ordinaria, cioè quando non compare a chiusura di strofe abbinata o all'interno di strofe variamente intervallate, ma all'interno di ogni strofa, ad esempio di ogni quartina di endecasillabi in un componimento lungo come *Agli amici della valle Tiberina* (venti quartine con quaranta endecasillabi ossitoni e con abbondanza di triviali rime omodesinenziali: *ritornerò - porterò, anelerà - verrà, rimirar - ondeggiar, salì - partì*). Qui le rime ossitone alternanti con le parossitone valgono come sassi che insieme ostacolano e irritano il corso gonfio di un torrente; ché tali sono l'impeto che trascina il canto e il fiato che ne regge la lena. Non per nulla l'epodo apre i *Giambi ed epodi* e corrono gli anni caldi della questione romana:

Fiume d'Italia, e tu l'origin traggi  
Da questa Etruria ond'è ogni nostro onor;  
Ma, dove nasci tra gli ombrosi faggi,  
L'agnel ti salta e tûrbati il pastor.

Meglio così, che tra marmoree sponde  
Patir l'oltraggio de' chercuti re,  
E con l'orgoglio de le tumid'onde  
L'orma lambire d'un crociato piè.

Quello dunque che era un nodo sensibile e talvolta dolente dell'ode romantica, Carducci - buon conoscitore dei segreti e limiti della rima, specie di quelli delle “gravi rime sbadiglianti in *are*” (*Intermezzo*, 8), che con squisito senso del limiteprofonderà nella novella di nonna Lucia - l'ha studiosamente esasperato e strapazzato, l'ha - dirò così - rovesciato, a romperla coi discreti *distinguo* della tradizione e a farne martello della propria eloquenza giacobina.

4. Rilevava il De Lollis, tra i caratteri anticlassici di questa fase del Carducci, la citazione diretta di soggetti e oggetti storici senza il velo della circonlocuzione, ad esempio nomi di personaggi e di luoghi anche stranieri (a volte, ma non sempre, italianizzati), che spesso s'incuneano nel verso come schegge. Ne sono cosparsi gli epodi *Per il LXXVIII anniversario della proclamazione della repubblica francese* e *Versaglia* e il ciclo epico-lirico di *Ça ira*, che costituisce il punto d'incontro tra la più costante forma classica di Carducci (il sonetto) e la sua militanza giacobina; incontro che non si fa scontro grazie alla epicizzazione della materia. L'angustia inderogabile dell'architettura e della vicenda delle rime, che impongono uno sviluppo prefisso e concluso, stringe i momenti descrittivi e contemplativi a quelli narrativi, drammatici, eloquenti, con una sobrietà rapida e tagliente che riesce a fonderli. L'epitetica perde il valore decorativo per assumere prevalentemente quello determinativo, i pochi e scelti arcaismi (*cole* “coli”, *passando* “passanti” in rima col vero gerundio *cacciando*) e alcune figure classiche non sono mal compatibili coi nomi dei personaggi e dei

luoghi, col sagace ricalco di locuzione francese (*ostel di città*), col francesismo (*al suo levare, la cannonata*), col tecnicismo impoetico (*pezzi “cannoni”, dissenteria*), con le battute.

Ma l'aspetto inevitabilmente oratorio della lirica “impegnata” di Carducci non poteva contenersi dentro gli argini del sonetto. Abbandonate via via le ampie forme classiche della canzone e dell'endecasillabo sciolto e prescelta l'ode o, più liberamente, l'epodo a serie strofica, l'onda e i vortici del suo robusto mantice poetico dovettero “devolversi” (per usare un termine fluviale carducciano) in strutture periodali concatenanti più strofe grazie ai viluppi e sviluppi logici e retorici di cui è antica dispensiera la sintassi italiana. Si può trovare una prova ossimorica di ciò anche dentro il giro del sonetto, precisamente nella similitudine che assorbe intero il sonetto *Virgilio*; ma la sede opportuna è la serie strofica. Ed ecco, già nel 1863, dopo alcune prove giovanili, l'allocuzione a Satana che apre, in cinque strofe, il celebre inno; e più di un decennio dopo, il consecutivo *crescendo* su per nove quartine, esplosivo nel cantico di saluto alle “genti umane affaticate”. Artata e macchinosa è invece la interrogazione retorica che, sorgendo dalla tribunizia preterizione di un *dunque* d'avvio, apre il veemente epodo *Per Eduardo Corazzini morto delle ferite ricevute nella campagna romana del 1867* e si dilunga per otto quartine unite sì dall'arco dell'intonazione interrogativa ma private di scorrente consecutività da una prolissa casuistica addizione di argomenti. Una vera arringa, un *monstrum* sintattico-retorico, non eclissato dalla serie di sei quartine che chiude lo stesso epodo con la smargiassa scomunica del pontefice romano lanciata dal poeta untosi sacerdote del vero e vate dell'avvenire: serie imperniata sulla ripetuta opposizione *io - te* in un *crescendo* con effetto a sorpresa.

Chi credesse che tali bravure e violenze fossero un segno di pragmatizzazione del discorso lirico alla ricerca di destinatari politici, sbaglierebbe. La ricerca era tutt'altra: era ricerca, oltre la breccia aperta dai romantici, di un linguaggio che con plasticità prima ignota, salvando lo spessore della tastiera classica, consentisse escursioni di tono, schiettezza e irruenza di accento, immediatezza di bersaglio. Leggendo attentamente l'epodo *Per Eduardo Corazzini*, vi si sente ben vigile questa cura: alla faticosa turgida interrogazione retorica dell'avvio succede infatti, nella morbida lingua delle “soavi rime”, la malinconica rammemorazione dell'amico tra il paesaggio alpestre della Val Tiberina. Anche nell'*andante* grottesco del ditirambico *Intermezzo* le eleganze classiche sono tutt'altro che obliterate. I frangimenti, i dinoccolamenti ritmici, le sprezzature rimiche, le cenciate lessicali si contemperano con prelibati arcaismi e con strutture della sintassi retorica: così nel cesellato dialogo tra i due respi:

L'un dice - Ne l'età che molte e lente  
Ci passâr su 'l groppone  
Vedestù mai, fratel mio paziente,  
Un tal fior di cialtrone? -

così nel saluto alla Versilia, non ancora “ninfa boschereccia” ma paesaggio natale e storico, dove la quadruplici antica e retorica (nonché latineggiante) anteposizione

dell'attributo etnico non urta il lettore perché viene neutralizzata dall'innalzamento del tono dei sostantivi collocati in rima (come nel *goto re* della *Leggenda di Teodorico*; una magia di grande stilista) e armonizza con l'espressiva affettuosa posposizione del possessivo:

O sedente al tirren lido,  
Poggiata il fianco a i monti,  
A dio, Versilia mia, ligure nido  
Di longobardi conti!

Se da le donne tue maschia dolcezza  
Tenne il mio tósco accento...

Nelle pagine di *Critica e arte*, all'altezza del 1874, così Carducci analizzava la propria lingua: "Odio la lingua accademica, che prevalse in molte opere poetiche degli ultimi secoli: ma amo, adoro, la lingua di Dante e del Petrarca, la lingua de' poeti popolari del quattrocento, la lingua degli elegantissimi poeti del cinquecento, la lingua de' poeti classici dell'ultima età; amo e studio e uso a tempo la lingua del popolo, la nata e non fatta lingua del popolo, tanto più facilmente, credo, quanto ne ho in casa la fonte e non mi bisogna ricorrere alle cannelle dei nuovi accademici popolari: e con tutto questo non mi pèrito né vergogno di dedurre anche quello che mi par bene dal greco e dal latino" (*Prose*, p. 682). L'autodiagnosi è veritiera e vera; noi possiamo renderla più perspicua col confronto dell'opera di filologia e di poesia, dicendo che, col saldare a una recuperata verginità dell'antica toscana poetica la toscana continuata dentro di lui, Carducci creava una, per così dire, seconda "neolatinità toscana", la quale, opportunamente dosata nei due fattori e temperata col fiore della lingua ormai nazionale dal Cinque all'Ottocento e con l'intramontabile modello latino, gli consentiva non solo di proporre palinsesti delle ballate, sestine, strambotti o rispetti, implicanti un linguaggio ricantato ("Le stelle che viaggiano sul mare Dicono - O bella luna, non dormire, O bella luna, vògliti levare, Ché noi vogliamo per lo mondo gire"), ma i più autentici alessandrini di *Su i campi di Marengo*, le lasse del *Parlamento* e l'endecasillabo del *Comune rustico*; di portare a perfezione la ballata romantica italiana in *Faida di comune*, nella *Leggenda di Teodorico*, nello stanco ma importante *Jaufré Rudel* e nei rifacimenti di ballate straniere; di rinsanguare con sughi preziosi e domestici le esauste odicini e canzonette; di cantare a piena gola o a mezza voce, con intrecciati modi di dotto e di cantastorie, le sue ire, i suoi odi e amori, i suoi rimpianti, le sue tristi ironie. Non sarà mai sufficiente insistere sull'accortezza del dosaggio: con un filtro non passatista e conservatore, come quello dei filotrecentisti e dei cruscanti, ma costruttivo, Carducci emargina certi pimenti - nomi stranieri, francesismi, tecnicismi, termini ideologici - dove il discorso poetico segue le linee più interne della tradizione; ma emargina anche i pimenti che a quella tradizione richiamerebbero in modo grevemente vocabulistico. come nei giovanili versi berneschi. È stato notato e lodato il senso del colore di Carducci, profuso soprattutto nelle descrizioni della natura da quel paesaggista che egli fu: di paesaggio

sia maremmano e marino, sia padano o alpino, sia di realtà che di fantasia. Confesso che non mi sono mai usciti di mente i versi della bistrattata *Ripresa*, dove la coloritura delle "vedove piagge del mar toscano" dalle aspre sinestesie del ricordo arretra e si distende in favolose campiture arcaiche:

i gran massi cui vigile il mercator tirreno  
Saliva, le fenicie rosse vele nel seno  
Azzurro ad aspettar?

Campiture trattenute nella percezione del lettore da quell'*aspettar* di cui la sospesa intonazione interrogativa prolunga sia l'ossitonia che l'azione verbale. Orbene, io credo che nelle poesie carducciane bisogna notare, accanto ai colori semantici, quelli linguistici: fatti non solo e non tanto di elementi strumentalmente evocativi, quanto di tocchi che la tavolozza tiene in serbo per dare il senso di una lingua di grande spessore, presente e disponibile nella sua profonda storicità; quello spessore che Leopardi sentiva necessario ad una lingua veramente poetica, cercandolo nell'antico e nel peregrino. Pensiamo all'avvio del *Canto dell'amore*, con quella movenza fresca e improvvisa: "Oh bella a'suoi be' di Rocca Paolina..."; ma le rime *sgbembo* e *Bembo*, che seguono, sono tutt'altro che ovvie. E pensiamo all'omologo finale: "Povero vecchio, chi sa non l'assaglia Una deserta volontà d'amare"; quella *deserta volontà* è un latinismo di memoria dantesca, che contrasta fortemente la prosaica allocuzione. Invece la strofa seguente, di chiusura ("Aprite il Vaticano"), è volutamente compatta in una cordialità canagliasca, come contrappasso all'elegante cinismo del pontefice umanista in apertura. Con questa umorosa capacità di macchia e di modulazione si snoda il discorso poetico carducciano; io ho inteso additare alcune delle risorse materiche di cui sagacemente si avvale.

5. S'impone a questo punto la domanda estrema: quale fu il significato, quali gli effetti della rinuncia alla rima e della escogitazione della metrica barbara per la lingua poetica di Carducci? specialmente considerando che egli aveva visto nella rima un frutto popolare della cultura romanza ("Tu zampilli Su del popolo dal cuore", *Alla rima*, 1877) e se ne era giurato paladino ("Cura e onor de' padri miei, Tu mi sei Come lor sacra e diletta", *ivi*), proprio dopo aver denunciato, precludendo alle *Odi barbare* ("Odio l'usata poesia: concede / comoda al vulgo i flosci fianchi", 1875), la facile divulgazione delle forme tradizionali e proponendo forme insieme nuove e aristocratiche.

Non bisogna accettare incondizionatamente le professioni di poetica, ma guardare ai fatti. La metrica barbara, intanto, non è una fase successiva alla metrica tradizionale, ma parallela negli anni della maturità artistica e resta comunque intimamente legata all'altra col servirsi, come di suoi elementi costitutivi, dei versi tradizionali. Ha osservato acutamente Luigi Baldacci, proprio nel saggio pubblicato nel nostro volume, che la ripresa del novenario nella poesia italiana moderna si deve in buona parte a Carducci, che l'ha adoprato largamente nell'esametro barbara prima che in *Jaufré*

*Rudel* (p. 23 sgg.). Che un poeta lavori contemporaneamente su due registri diversi non è poi cosa da stupire: Leopardi - per insistere su un precedente illustre - componeva a un tempo sul registro degli idilli e su quello delle canzoni, e il metastasiano e pariniano *Risorgimento* appartiene alla stessa ripresa creativa di *A Silvia*.

C'era dunque, accanto al Carducci che, attraverso la breccia aperta dai romantici, sommuoveva lo stile accademico, un Carducci che ritentava in modi nuovi la via di quel classicismo che la tradizione italiana pareva non poter dimenticare? Il classicismo non accademico aveva avuto la sua voce suprema, non solo formale, nelle *Grazie* di Foscolo, contemperando - secondo le mire dell'autore - i pregi delle tre favelle ma anche proponendo una rifondazione della vita italiana su classici ideali estetici, etici e civili. Quel messaggio era troppo solitario, frammentario e alto, per essere accolto e volgarizzato. Fece però barriera, per i veri poeti, a un classicismo vuoto di contenuti. E Carducci, che poté leggerlo nell'arbitraria edizione dell'Orlandini (1848) e che nel 1871 salutò in versi il ritorno in Italia e la tumulazione in Santa Croce delle reliquie di "chi al popol suo dischiuse Dal cor profondo e da l'ingegno altero L'onda e la luce de la vita nova"; quando dalla sponda delle "soavi rime" riuscì a gettare verso la Grecia, sul risucchio dell'ellenismo tedesco, il romantico ponte delle *Primavere elleniche*, autoinvestendosi "ultimo figlio degli eolii sacri poeti", dovè sentire il bisogno di prepararsi, accanto alla via giambica ed epodica, una seconda via: la via veramente classica, quale, nonostante le sue vaste letture greco-latine e l'etica paganeggiante, egli non era riuscito, dopo gli esercizi iniziali, a proseguire; "classica" non nel senso ormai genericizzato di "esemplare", ma in riappropriato senso umanistico. Dovè insomma sentire, poiché molti dei suoi temi e ideali erano, o gli parevano, ispirati all'antichità, l'ambizione di farsi ultimo di quelli che chiamava "poeti classici dell'ultima età", ma creandosi uno stile che, senza rinnegare quei grandi predecessori, se ne emancipasse con un neoclassicismo rinnovato tanto nel metro che nella lingua. Invenzione infatti, quel metro barbaro, non interrutiva (già è stato detto) ma compromissoria, e tuttavia fortemente innovativa nell'intenzionale richiamo alla metrica grecolatina, nell'abolizione della rima, nella anisometria di alcuni versi, nella disinibita atonale scansione ritmica (Baldacci), nel più largo impiego di uscite proparossitone, nella quasi totale scomparsa delle care uscite ossitone (tanto che quando incontriamo, in *Nevicata*, i cinque pentametri uscenti in parola ossitona sia al termine che in cesura, ne restiamo colpiti). È ovvio che una siffatta mutazione degli stampi metrici richiedesse al poeta un diverso modo di gettarvi la materia linguistica e anche un diverso scegliere e manipolare quella materia. Gli allotropi, spesso arcaici, che soccorrevano nelle rime ossitone, fanno minor servizio all'interno del verso; ma utili alle uscite proparossitone sono le parole sdruciole, spesso forme verbali con epitesi pronominale o esornanti aggettivi latinistici cercati *ad hoc*: ecco un esempio da *Su l'Adda*:

E il legno scivola lieve: tra le uberi  
sponde lo splendido fiume devolvesi

ed ecco, da *Roma*, un esempio dell'alternanza ad utilità ritmica, nello stesso verso, di un normale imperativo con epitesi pronominale e di un imperativo d'altri tempi col pronome preposto:

Cingimi, o Roma, d'azzurro, di sole m'illumina, o Roma

o anche, con minor divaricazione:

Del suo cavallo la pésta udivasi  
guazzar nel fango: dietro s'udivano  
passi in cadenza

(A Giuseppe Garibaldi)

Manipolazioni ancora possibili, appena un secolo fa, con la stratificata e poco strutturata, quindi molteplice, lingua italiana.

Questi sono fatti minimi e scontati: e si sa bene che quando si adotta una metrica in tutto o in parte diversa, non tutta la lingua può convenire alla nuova griglia; come accadde ai romani che adottarono la metrica greca. Ma l'inquietante dell'operazione carducciana fu che il sistema metrico, nella forma tradizionale perfettamente coniugato col sistema linguistico, nella forma nuova, di laboriosa invenzione e applicazione, assunse un rilievo primario, divenne, per così dire, l'entelechia della composizione. La preoccupazione e anche la compiacenza del metro si avverte in quel confronto tra metro e lingua che sottende assiduo le misure, le cesure, gli iati, le dialefi, le dieresi, allentandosi nelle saffiche e in altre serie endecasillabiche (ad es. in *Da Desenzano* e in *Canto di marzo*, nonostante la monotonia degli endecasillabi sdruciole), dove la metrica barbara morde la coda a quella tradizionale. Ecco qualche esempio:

dal colle verde, il büe muggia

(La Madre)

solo co '1 piè trionfale l'eroico esametro puote  
scander la via sacra de le lunate spalle

(Ragioni metriche)

squallidi, plumbëi, freddi intorno  
correa per l'aère un peana  
in Capitolio a Camillo  
lunghe i silenzi dal tuo capo  
È de la storia, o poeti

(A Giuseppe Garibaldi)

Ma a questa pressione sulla struttura fonetica delle parole e dei sintagmi, che è spesso un ritorno alla scansione sillabica latina e una licenza dal modello metrico invalso (oltre che una sfida al lettore impreparato), si accompagna un più ampio

processo di rilatinizzazione del lessico: sia per la già detta necessità di ricorrenze proparossitone (fino a una prescritta scelta di accento: *cùculo, còlubro, adamàntino, aconìto, diruto, anacreònteo*; fino a far “precipitare a l’ocaso” un *sole infaticabile* ma per lo più *occiduo*, e a trasformare i *rematori o marinai in nauti* ecc.), sia per una diffusa rimonta di dignità classica (l’Adda diventa l’Addua [echeggiando gli *antri abduani* dei *Sepolcri?*], la Nera il *Nar*, il Po l’*Eridano*, *pargolo* è conteso da *parvolo*, il “feroce abbraccio del mare” che uccise Shelley diviene il *diro complesso di Teti, i cannoni, i pezzi, la cannonata* del *Ça ira* fanno posto ai *tuon de la folgore franca* e al *nitrico fumo* [De Lollis]; cioè torna la denotazione indiretta e perifrastica tipica del classicismo, torna quella che lo stesso Carducci condannava come “mitologia decoramentale”), sia infine per devota memoria di *auctores* latini (Virgilio, Orazio, Livio ecc.), come in *onda vitrea, proni colli, devolversi* (di un fiume), *perfusi del fiume sacro* (i tori) ecc., o per latinismi in apparenza vocabulistici, come *atavo, alauda, finitimo* (*finitimi letti nell’ospitale!*), in realtà passati attraverso un più o meno antico battesimo volgare, o per pseudolatinismi in parte nuovi, come *platonio* “platonico” (*platonìa ombra de’ platani*) che è creazione carducciana, in parte vetusti come *imperante* (*Roma imperante*), che è in Davanzati ma *imperare* risale a Guittone! La rilatinizzazione carducciana non è comunque poliflesca; è una operazione di equilibrata posologia, per cui elementi romani ed elementi romanzi di tradizione nobile ma non arcaicamente evocativa confluiscono in uno stile sempre eletto, spesso sostenuto, a volte solenne, raramente antiquario. Si va da massimi di levigatezza (“Nel solitario verno de l’anima / spunta la dolce imagine, / e tocche frangonsi tosto le nuvole / de la tristezza e sfumano”) ad assaporate ageminature (“Ma da’ pendenti prati di rosso papavero allegri / tra gli orzi e le segali bionde / spicca l’alauda il volo trillando l’aerea canzone”), prive però di intenzioni propriamente evocative; neppure il dantesco *piovorno* di *Miramar* ha propositi siffatti. E là dove l’antiquarismo lessicale appare, vi sono ragioni tematiche, come nell’archeologica figurazione della *Vittoria* di Brescia, coi *peltasti, i marsi militi, la galea, il clipeo, il poplite* ecc.; o come nella teoria ellenica di *Fantasia*: “Veggio fanciulle scender da l’acropoli / in ordin lungo; ed han bei pepli candidi, / serti hanno al capo, in man rami di lauro, / tendon le braccia e cantano”; perché va pur detto che la lingua delle *Barbare* è condizionata da una tematica diversa e anche sorprendentemente diversa: ora laureata e laureante, ora ripiegata sulla delusa stanchezza e sul vano desiderio di chi si sente cittadino di un ideale mondo scomparso e perciò lo vagheggia in un oblioso estetismo. Perfino il vivace senso paesistico, che abbiamo visto scintillare nella brevissima citazione del tardo *Courmayeur* e che resiste anche alla solennità negli avvisi di *Dinanzi alle terme di Caracalla* e *Alle fonti del Clitumno*, si estenua, proprio nella descrizione delle sacre fonti del fiume, trasponendosi nella trascrizione sontuosa di una *tarsia gemmea* (“il diaspro / par che si mischi in flessuosi amori / con l’ametista”), e in *Su l’Adda* si esaurisce nel *décor* verbale:

Sotto l’olimpico riso de l’aere  
la terra palpita: ogni onda accendesi  
e trepida risalta  
di fulgidi amor turgida.

Non sono, questi, nonostante il segreto proposito di emulare la magnanima classicità di Foscolo, contenuti e modi foscoliani; né le strofe barbare sono più le “messaggere armate di fede e di valore” a cui il poeta grida avanti, avanti! e sulle cui ali lancia a più felice età il suo vivo cuore (*A certi censori*, 1871). La via del classicismo carducciano sembra piuttosto una via di ritirata. Ma non compete a noi di individuare e valutare l’immaginario e l’ideario del classicismo carducciano. Ci compete invece dire che chi nei versi di Carducci ha visto protagonista la lingua, ha colto una faccia del vero, soprattutto riguardo alle *Odi barbare*. Un protagonismo della lingua<sup>2</sup> e, come cosa inseparabile, degli stampi poetici noi lo avvertiamo nei due estremi “virtuosi” del poeta: nella riesumazione metrico-linguistica di antiche forme culte, anche se popolarizzate (ballate, sestine, strambotti o rispetti) e nella proposta, del pari metrico-linguistica, delle nuove forme barbare; lo avvertiamo meno nell’epodo, dove la indubbia maestria linguistica e metrica è vissuta più schiettamente. Nelle odi barbare cogliamo un vagheggiamento particolare, che è frutto di narcisismo e di vanagloria: vanagloria di aver potuto produrre quel “canto novello” di cui la vecchia progenie era stata incapace; narcisismo per l’affisamento al fatto formale come al più laborioso e assorbente di quel processo creativo, quindi reale baricentro del classicismo carducciano. Chi predilige il Carducci non “virtuoso” può trovarlo qua e là anche nel Carducci barbaro: in *Alla stazione in una mattina d’autunno*, in *Canto di marzo*, nella *Madre* (di Adriano Cecioni), versione barbara della *bionda Maria* di *Idillio maremmano*, in *Sogno d’estate*, giustamente caro a Luigi Baldacci, in *Colli toscani*, in *Per le nozze di mia figlia*, in *Nevicata*; e persino in *Miramar*, e in quel finale di *Presso l’urna di Percy Bysshe Shelley* che, liberatosi dalla ingombra fantasmagoria dell’isola delle belle, degli eroi e dei poeti, fonde senza scorie il metro barbaro e la lingua in una commozione nuda di ogni *décor* verbale vecchio e nuovo. Anche la domanda al poeta scomparso (“Tu dove sei? m’ascolti?”), a differenza di quelle di *Su l’Adda* (“Ov’è or l’aquila di Pompeo? l’aquila / ov’è de l’ispido sir di Soavia / e del pallido corso?”), non è una rimasticatura retorica dell’antico *ubi est?*. In *Su l’Adda*, una delle prime barbare, Carducci tenta e ostenta un apparato da cui poi giudiziosamente si ritirerà. Certo, neppure nelle barbare dove serpeggia l’altro Carducci si giunge alla flessibilità e alla escursione di registri e di toni raggiunte in *Davanti San Guido*. Un minimo assaggio di confronto: in *Davanti San Guido* (1874, ma l’ultima redazione è del 1886) il poeta usa la desinenza etimologica in *a* per la prima persona dell’imperetto indicativo: *guardando io rispondeva; rispondea; mentr’io così piangeva*; ma nell’appello alla nonna (“O nonna, o nonna! deh com’era bella Quand’ero bimbo!”) ecco la desinenza analogica in *o*, allora toscana e oggi nazionale, insieme con la parola familiare *bimbo*, con le quali egli si pone sul piano linguistico della nonna e della imminente novella. Un simile affaccio al domestico e al popolare il poeta, che pure si congederà dalle sue poesie con uno stornello, non se lo è mai

2. Mi risuona a tale proposito nella memoria la recisa affermazione del De Sanctis nella *Storia della letteratura italiana*: “la parola come parola, fine a sé stessa, è il carattere della forma letteraria o accademica”.



concesso nelle *Odi barbare*: a parte i *pargoli* o *parvoli*, i *fanciulli* e le *verginette* che qua e là in esse compaiono, nel *Sogno d'estate*, risognando la propria madre che si traeva a mano lui *pargolo* e vedendosi poi *fanciulletto* superbo dell'amore materno, precisa: "Io guardava la madre, guardava pensoso il fratello" (1880). E anche in *Per le nozze di mia figlia* scrive: "O nata quando su la mia povera / casa passava come uccel profugo / la speranza, e io disdegnoso / battea le porte de l'avvenire" (1880), dove la desinenza priva della consonante intervocalica escludeva comunque, nell'uso letterario, l'alternanza della vocale finale.

6. Lasciando da parte le simpatie e le antipatie allora suscitate (e tuttora vive) dalla incoerente milizia politica di Carducci, dobbiamo riconoscergli la tenace battaglia combattuta per la lingua poetica italiana; battaglia nella quale egli fu veramente - come è stato detto ad altro fine - un poeta professore, in quanto, benché non insensibile a correnti europee, portò nel suo fare poetico la filologia che andava rifondando con rigore storico nell'università italiana. Sullo sfondo di una non prorogabile né ripetibile sublimazione poetica auspicante un'età nuova, e sull'annaspere dei romantici, tra il Risorgimento e i malcerti avvii dell'Italia unita egli cimentò e ruppe l'inerzia della tradizione, pur senza avvertire, nel suo attardato patriottismo, i problemi sociali e pragmatici che linguisticamente l'unificazione del paese poneva e che erano stati intuiti, già prima dell'evento, da Manzoni, e dopo l'evento venivano posti sul concreto piano politico da personaggi modesti ma tuttavia consci della dimensione non più soltanto letteraria della questione della lingua. Prova la sua sordità a tale riguardo il fatto che, giudicando la contemporanea questione della lingua una questione di prosa e non di poesia (*Mosche cocchiere* [1897], in *Prose*, p. 1359), egli si disinteressasse, oltre che della prosa di comunicazione, di quella narrativa, la quale, o dentro o fuori del canone manzoniano, era oggetto di assidua ricerca e sperimentazione. Ma dimostra la sua scarsa lungimiranza (che noi ovviamente giudichiamo con la scienza del poi) anche nel campo della poesia l'aver lui puntato ad una soluzione di cui fosse fattore la toscaneità; non la toscaneità corrente a Firenze, alla quale attingevano anche Verga e Capuana allo scopo di aggiornare e avvivare il loro italiano libresco, ma una toscaneità sorgiva ed essenziale che si saldasse alla tradizione lirica e ne fosse norma e garanzia di continuità. (Non diversa soluzione, in fondo, egli vedeva per la prosa, quando affermava: "Raffrontando la tradizione classica all'uso toscano buono, ravvivando il discorso serrato degli scrittori dotti con l'onda corrente dei parlatori schietti, i non toscani Lambruschini e Tommasèo erano pur venuti a fare una prosa toscana insieme e italiana, classica e odierna, decentemente popolare e civilmente signorile, da non invidiare alla francese", ivi, *Prose*, p. 1359 sg.). Le vicende oggettive della recente e presente storia della nostra lingua hanno certamente contribuito a rendere meno godibile la lettura di Carducci a un non toscano (e viceversa più cara a un toscano attempato), cioè ad arretrarlo e a spiazzarlo nel gusto dei lettori (anche professionali?) di poesia.

Chi fa storia della lingua letteraria, e vuol tenersi dentro prospettive istituzionali, ritiene di poter dire - a modo di sommaria caratterizzante conclusione - che l'inter-

vento di Carducci nella lingua poetica italiana, per quanto originale e poderoso, continuò coscientemente il costume della poesia alta, prorogando intatta, nella sua ricchezza plurisecolare, la tradizione di lingua toscana e avvivando quella toscaneità di memoria con una toscaneità di presenza. Non accademica, né riesumata, né sperimentale, ma, nei suoi migliori conseguimenti, schiettamente vissuta, la prima; non accattata, ma (ripetiamo) sorgiva la seconda. Il che distingue la poesia di Carducci da quella di tanti altri poeti, e oppone la continuità della sua tavolozza allo sperimentalismo pancronico del caleidoscopio dannunziano, dove la tradizione cessa di esser tale per diventare archeologia. Solo da quella radicale interruzione poteva nascere una lingua poetica nuova.