Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 57 (2010)

Heft: 2: Fasciolo italiano. Studi sulla letteratura del secondo ottocento

Artikel: Ansia di nuovo e fascino d'antico : appunti sulla lingua poetica di Giovanni Camerana

Autor: Pacaccio, Sara

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-271558

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ansia di nuovo e fascino d'antico. Appunti sulla lingua poetica di Giovanni Camerana

È indubbio che la storia dei cambiamenti linguistici all'interno dei codici letterari sia scritta in primo luogo dall'onda propulsiva delle grandi personalità «a cui inerisce un forte potere modellizzante, e non solo nella fitta schiera degli epigoni»[1], tuttavia la misura effettiva del cambiamento è più chiaramente percepibile in ciò che resta dell'insegnamento dei maestri nella risacca di poeti forse più modesti, ma non per questo necessariamente meno sensibili all'innovazione, a cui spetta trasformare una scelta isolata in reale mutamento o cogliere l'abbrivo di un'ansa nelle strade maestre per procedere lungo nuovi sentieri.

Diversi sono gli autori insigni che delinearono e accompagnarono la crisi di forme e costrutti che attraversa il codice lirico nel secondo Ottocento aprendo alla stagione novecentesca; alcuni parzialmente fraintesi, come Carducci, che, «abitualmente (ma anche sommariamente) considerato l'alfiere del passatismo [...] è assai spesso espressione di una stagione più moderna, in cui le paratie che separavano la poesia lirica e quella comica hanno ceduto, favorendo il trapasso da un registro all'altro all'interno dello stesso componimento»[2].

Ma pure essenziale a descrivere l'importante cambiamento che attraversò la lingua poetica tra il 1861 e la Grande Guerra è l'esperienza delle personalità "minori", come quelle dei poeti riuniti sotto la denominazione di "scapigliatura milanese", per i quali i puntuali accertamenti e le ricostruzioni di contesto di Massimo Arcangeli hanno restituito il quadro di un codice lirico «tutt'altro che improntato al nuovo, anche se non ritiene completamente l'antico»[3], diviso tra ampliamento del poetabile in campo lessicale e scelte più attardate negli ambiti fonomorfologico e

[1] Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, p. 13.
[2] *ibid.*, pp. 249-250.
[3] Massimo Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese" e la poesia italiana fra Otto e Novecento*, Roma, Aracne, 2003, p. 347.

Sara Pacaccio, «Ansia di nuovo e fascino d'antico», *Versants* 57:2, fascicolo italiano, 2010, pp. 105-125

morfosintattico che, tradizionalmente più resistenti al mutamento, «custodiscono l'indice estremo della conservazione»[4].

Un quadro che resta solido nella sostanza, ma che forse può essere oggetto ancora di qualche precisazione, lasciando interagire la direttrice della commistione di registro all'interno dei generi, già operante come si diceva nel "classico" Carducci, e la cronologia interna all'opera delle singole personalità.

Ci si propone in questa sede solo qualche spunto di riflessione, a partire dallo studio di Arcangeli, più che una verifica sistematica, utilizzando come banco di prova un autore come Giovanni Camerana che la critica ha presentato come poeta "in divenire", sia da un punto di vista formale che tematico[5].

Gilberto Finzi, a cui si deve la più ampia edizione complessiva dell'opera di Camerana a tutt'oggi disponibile, ne scandisce l'evoluzione attraverso tre snodi fondamentali: un esordio prescapigliato, situabile tra il 1860 e il '64, con esiti di sapore tardoromantico, soprattutto per l'impiego di forme e strutture di stretta osservanza tradizionale; una fase più propriamente "scapigliata" ristretta agli anni tra il 1864 – '65 e il 1870, «con tutti i tic, i vessilli vistosi e le soluzioni deboli derivate dalla comunione con i milanesi (ma accanto vi si nota il permanere di motivi tematici, e relativa strumentazione, di epoca anteriore»[6]); un momento di distacco dalla scapigliatura, a partire più o meno dal 1870, che apre alla stagione poetica migliore e più matura di Camerana, caratterizzata da esiti personali via via più vicini al decadentismo e simbolismo[7].

L'esperienza poetica di Camerana sarebbe dunque caratterizzata da una progressiva appropriazione del moderno, per temi e mezzi espressivi; appropriazione pure non priva di regressi e cedimenti che non escluderebbe il permanere di immagini e motivi scapigliati né eluderebbe l'influsso di Praga e di Boito, «operante più che altro a livello di tecnica e consapevolezza formale»[8] (soprattutto l'esempio di Boito).

---

[4] Antonio Girardi, «Nei dintorni di 'Myricae'. Come muore una lingua poetica?», *Paragone*, XL, Letteratura n. 14, p. 79, ora in Id., *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra, 2001, pp. 27-50.

[5] Un profilo di storia della critica è offerto da Michele dell'Aquila, *La poesia di Camerana*, Bari, Adriatica editrice, 1972, pp. 27-45.

[6] Prefazione di Gilberto Finzi a Giovanni Camerana, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1968, p. VIII.

[7] Cfr. *ibid.*, pp. VIII-IX. Una scansione analoga è riproposta, con maggiore approfondimento e qualche ulteriore precisazione da dell'Aquila ne *La poesia di Camerana*, *op. cit.*, pp. 49-109.

[8] Prefazione di Gilberto Finzi a Camerana, *Poesie*, *op. cit.*, p. XI.

La cronologia dei testi e la veste linguistica di riferimento resta, appunto, quella ricavabile dall'edizione Finzi, allestita a partire da manoscritti autografi (eccettuato il solo Ms S)[9] collazionati con le raccolte a cura di Bistolfi e Pastonchi e di Francesco Flora e con un buon numero di stampe in rivista[10].

Va detto subito che poche ricognizioni hanno mostrato che l'edizione Finzi non registra in ogni caso con la medesima sistematicità le variazioni di tipo minimo nelle stampe postume, non sempre fonomorfologicamente irrilevanti; tuttavia l'attenzione riservata ai testimoni manoscritti e alle edizioni in rivista seguite in vita dall'autore permette un margine di indagine sufficiente per i pochi spunti che si intende proporre.

Qualche ulteriore difficoltà è stata determinata dalla presenza di manoscritti copiati in momenti successivi rispetto alla data di composizione dei singoli testi; si è inteso perciò prestare particolare attenzione ai testimoni che documentano le redazioni più prossime alla data di composizione annotata dall'autore. La presenza di poche varianti tra le poesie presenti in più testimoni di periodi diversi, unita all'attenzione documentaria con cui Camerana annota la cronologia interna alla sua opera e soprattutto ad una certa coerenza nel variare delle scelte linguistiche nel tempo (pur nell'oscillazione del caso e, diremmo, del secolo) e nei testimoni, inducono a confidare in una sostanziale affidabilità dei dati raccolti, in attesa di più puntuali ricognizioni future.

L'indice di massima conservatività: tratti fono-morfologici e morfosintattici

Non sorprende che gli spogli di Arcangeli testimonino in Camerana, come negli altri scapigliati, la resistenza di uno zoccolo duro di monottongamenti non ancora rimossi, in particolare per i termini di più spiccata ascendenza letteraria in cui maggiore risulta essere il grado di cristallizzazione dovuto al massiccio e continuato impiego nella lingua poetica,

[9] Per la descrizione dei manoscritti e lo scioglimento delle sigle utilizzate rinvio alla nota al testo dell'edizione Finzi: Camerana, *Poesie*, *op. cit.*, pp. XXXIII-XXXV.

[10] Giovanni Camerana, *Versi*, raccolti da amici e con prefazione di Luigi Bistolfi, Torino, ed. Streglio, 1907; Giovanni Camerana, *Poesie*, a cura di Francesco Flora, Milano, Garzanti, 1965.

tanto da decretarne la resistenza ancora nel Novecento, seppure in misura ridotta[11].

L'alternanza si limita in Camerana alle forme *core/cuore*, *foco/fuoco*, *move/muove*, *novo -a/nuovo -a*, *scote/scuote* e *loco/luogo* (a cui va aggiunta *oriolo*, per gli esiti dei nomi latini in *-ŏla -ŏlo*).

Non di rado la forma monottongata viene abbandonata ben prima del 1870, come nel caso di *scote* presente nel solo «Natura e pensiero» del 1863 (v. 58), di *loco*, attestato fino al 1866 («Consiglio», v. 6) e di *core*, che, già minoritario rispetto al concorrente dittongato (*core* 3: *cuore* 7), si arresta al 1865 («Nella sua nicchia argentea», v. 13).

Poco pervasiva la presenza del monottongo anche nel caso di *foco/fuoco*: la forma monottongata, attestata tre sole volte (più *infocati* in protonia), si ferma sostanzialmente al 1866, mentre il concorrente si instaura a partire dal 1867, con la sola eccezione in «Spes unica» del 1880 (v. 5) dove però parrebbe condizionato da ragioni di rima, se non dalla memoria del capitolo XXIII della *Vita nuova* («Donna pietosa e di novella etate», vv. 42 – 55), per analogia tematica e per la presenza delle stesse rime (*foco* / a poco a *poco*) e consonanze (*fioco*). Se così fosse la scelta del monottongo sarebbe spia della volontà da parte di Camerana di riallacciarsi ad un'alta memoria letteraria nel trattare il tema topico della caducità della vita, uscendo da una dimensione angustamente scapigliata. D'altra parte una memoria dantesca, rimica o sintagmatica, non stupirebbe, stanti i rilievi di Arcangeli, sui quali si avrà occasione di tornare[12].

Si tratta in ogni caso di percentuali non attardate se si tiene conto che *core*, *foco*, *novo* sono ancora attestati nelle *Myricae*, seppure decisamente minoritari, assieme ad altri tipi come *rotano*, *sonano*, *voto*, per i quali Camerana, al contrario, sceglie risolutamente il dittongo[13].

---

[11] Delle forme *core*, *foco*, *novo*, censite da Vitale come costanti nella lingua petrarchesca (cfr. Maurizio Vitale, *La lingua del Canzoniere «Rerum vulgarium fragmenta» di Francesco Petrarca*, Antenore, Padova, 1996, pp. 37-41) assieme a *move*, *noce*, *percote*, *rota*, *scola*, residuano nell'Ottocento solo *core*, *foco*, *loco*, *move*, *novo*, quasi sempre minoritarie rispetto alle forme dittongate (cfr. Serianni, *La lingua poetica italiana*, *op. cit.*, pp. 57-58 e note). Le medesime forme resistono ancora nella produzione poetica di Pascoli e D'Annunzio e nella poesia successiva, benché largamente surclassate dai corrispettivi dittongati (cfr. Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 224-230).

[12] Cfr. Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, p. 19-52.

[13] *Ibid.*, pp. 224-225.

Una maggiore conservatività si manifesta nelle varianti apocopate, di per sé più marcatamente legate all'uso letterario[14]: ad esempio *cor*, largamente maggioritaria rispetto a *cuor* (34 *cor*: 3 *cuor*) oscilla senza soluzione di continuità, instaurandosi addirittura come variante evolutiva sulla forma dittongata al v. 4 di «Addio!... vedi l'autunno arriva», nella versione di Ms A (1900) che, secondo Finzi, tramanderebbe la redazione definitiva del testo[15].

Allo stesso modo la conservatività di Camerana rispetto all'impiego dell'imperfetto indicativo di prima persona in *-a*, «in percentuali superiori sia rispetto a un Betteloni che rispetto a un Pascoli»[16], può essere almeno parzialmente ridimensionata su base cronologica. Gli imperfetti in *-a* sono esclusivi nella poesia cameraniana fino al 1874, ma vanno diradandosi progressivamente a vantaggio della forma analogica dal 1876 in poi (1876 «Taedium vitae» v. 9; 1877 «Una grande brughiera», vv. 2 e 25; 1878 «Alla cloaca massima», v. 9; 1889 «Valle d'Andorno», II, v. 18, «Il sogno è morto», vv. 22 e 28), pur resistendo ancora in misura minoritaria fino al 1899 (1883, «Dal prato io disegnava», v. 1; 1889, «Il sogno è morto», v. 20; 1892, «Tranquilla Oropa», v. 12; 1899, «Ma qui vi debbo», v. 7)[17].

In sostanza, a partire dal '76, la percentuale d'impiego della forma etimologica si avvicina a quella rilevata da Arcangeli per le *Myricae* pascoliane a correzione di quella che era stata segnalata da Perugini[18].

Anche la presenza delle desinenze proprie del più antico fiorentino nel perfetto debole di terza persona plurale appare fortemente differenziata lungo lo sviluppo cronologico della poesia cameraniana: ad una preponderanza dei perfetti in *-ro* fino al 1867, succede l'impiego della desinenza concorrente anche per i medesimi verbi (es. *passaro* in «Natura e pensiero», del 1863, v. 216 e *passarono* in «Poiché la vita», del 1869, v. 202), con le

---

[14] Per l'incidenza poetica dell'apocope vocalica cfr. Serianni, *La lingua poetica italiana*, *op. cit.*, pp. 119-123.

[15] Cfr. la nota a «Addio!...Vedi, l'autunno arriva» in Camerana, *Poesie*, *op. cit.*, p. 288. Da segnalare però che anche «Il Campo» 9 luglio 1905 attesta la variante dittongata, non rilevata da Finzi.

[16] Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, p. 237; per la trattazione del fenomeno si vedano le pp. 235-239 e note relative.

[17] Si noti come «Il sogno è morto» documenti la forma in *-a*, per *avea*, e quella analogica per i meno comuni *idolatravo* e *benedicevo* legando l'oscillazione alla cristallizzazione d'impiego caratteristica dei verbi di largo uso con dileguo della labiovelare. Cfr. Giuseppe Patota, *L'"Ortis" e la prosa del secondo settecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1987, p. 112.

[18] Cfr. Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, p. 237, n. 14 e Marco Perugini, «Appunti sulla lingua di Vittorio Betteloni», *Studi linguistici italiani*, 1985, XI, p. 113, n. 29.

due sole eccezioni di *cessar* in «Maggio», del 1882 (v. 11) e *spirar* in «Agustal Reno» del 1904 (v. 10), dove, però, si ha il controesempio *inabissaron* al v. 9[19].

Così altri fenomeni ancora vitali nell'Ottocento, seppure declinanti, sono grossomodo circoscrivibili alla stagione della poesia cameraniana che precede il 1870: il tipo *cangiare*, ad esempio, attestato anche per Boito e Praga, non supera il 1865 («Vorrei...», v. 16)[20]; *sieno* viene abbandonato a vantaggio di *siano* dopo il 1866 (ultima attestazione in «Ad un amico» vv. 43 e 47)[21]; sono presto evitati alcuni metaplasmi di declinazione come *cavaliero*[22], impiegato in un'unica occorrenza nel 1865 («A Emilio Praga», v. 91).

Una sorte simile spetta a diversi dichiarati poetismi, come le forme suppletive del futuro del verbo essere *fia*, *fiano*[23], attestate in Camerana solo fino al 1865 («A Emilio Praga», v. 112) ed elementi della tradizione lirica ormai abusati come *zefiro* che giunge al 1867 («Notturno» v. 14) *arbori*, *prence* e *amistà* che scompaiono dopo il 1863 («Natura e pensiero», rispettivamente ai vv. 316, 233, 40).

Il rilievo vale a maggior ragione per quelle forme meno comuni come *maladetti*, documentata nel solo «Natura e pensiero» e subito sostituita da *maledetto -a*, che si era ormai imposto alla metà dell'Ottocento[24].

---

[19] Il perfetto debole di sesta persona in *-ro* più i tipi *furo*, *foro*, poetici per i trattatisti dal '500 in avanti (cfr. Serianni, *La lingua poetica italiana*, *op. cit.*, p. 214-215), sono ancora prediletti nel primo Ottocento e largamente attestati nella produzione poetica e melica della seconda metà del secolo (cfr. Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 245-247).

[20] Arcangeli attesta per Boito *cangiava* una sola volta, ma senza concorrenti; Praga ha un'occorrenza di *cangiar* contro una di *cambiava* e una di *cambiamento*). L'uso di *cangiare* per *cambiare* è comune fino al Settecento e comincia ad essere sentito libresco nell'Ottocento, pur essendo solidamente attestato in poesia e comparendo ancora in prosa, malgrado l'esempio manzoniano, fino a Pirandello, Piovene e Moravia (cfr. Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 247-251; cfr. anche Vitale, *La lingua delle prosa di Giacomo Leopardi Le "Operette morali"*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 41). *Cambierebbe* è in Camerana dal 1864 («Sul gruppo di Fausto e Margherita dello scultore Tantardini», v. 9).

[21] *Sieno* era ancora decisamente prevalente sia in prosa sia in poesia fino agli anni '70 dell'Ottocento e come tale compare tra gli scritti degli altri scapigliati: Boito la impiega in poesia in «Dualismo» del 1877 e in prosa nelle *Nuove storielle vane*, Tarchetti la adotta in netta prevalenza nella prosa di *Fosca* (cfr. Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 268-271).

[22] Vitalissima nel Settecento, «nell'Otto e nel primo Novencento è forma di diffusione più poetica [...] che prosastica» (Serianni, *La lingua poetica italiana*, *op. cit.*, p. 160) benché non «sembri esserne derivata, a quest'altezza, una specializzazione in ambito poetico» (Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, p. 282).

[23] Tali forme rappresentano «il più importante poetismo» relativo al verbo essere e «attraversano tutto l'Ottocento poetico» (Serianni, *La lingua poetica italiana*, *op. cit.*, p. 230).

[24] Cfr. Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 264-266.

Altre forme saldamente attestate nell'Ottocento e spesso ancora recepite nel Novecento persistono più a lungo, ma non oltre gli anni '70, come *secreto*[25] che si arresta al 1872 («Santuario», v. 5) e *acerbo*[26] per 'forte', 'pungente' che giunge fino al 1876 («acerba/febbre», in «E bastan quattro solchi», v. 3).

A riprova della consapevolezza dell'operazione può essere utilmente citato il caso di *alma*, «una delle parole simbolo della lingua poetica tradizionale, frequentissima fino al secondo Ottocento»[27], che Camerana non solo abbandona in contesti lirici dopo il 1865 a vantaggio di *anima* («Emancipazione», del 1868, v. 1 e per altre 41 occorrenze), ma che si permette di recuperare con chiari intenti parodici nel sonetto giocoso «Dunque non era illusion» del 1896, v. 3, in cui il tema comico enunciato all'ultimo verso («il treno ha un quarto d'ora di ritardo») si inserisce in un contesto ironicamente elevato ed enfatico, ricco di procedimenti tradizionali e in uso nella poesia melica e nella librettistica coeva, ma allo stesso tempo punteggiato di elementi dichiaratamente comici[28].

Non si tratta di un caso isolato: anche *sarìa*, ancora diffuso tra i poeti ottocenteschi e tra gli scapigliati[29], occorre in Camerana nel solo sonetto giocoso «E se piovesse», del 1896, (v. 5) in condizioni del tutto analoghe, contro la preferenza accordata nel resto della produzione a *sarei* (3 att.) e *sarebbe* (5 att.).

---

[25] Si tratta di uno dei «casi di conservazione della sorda più sicuramente attribuibili all'uso poetico [...] e di ininterrotte fortune fino al Novecento [che] circola abbastanza anche nella prosa» (Serianni, *La lingua poetica italiana*, *op. cit.*, p. 85).

[26] Più volte ricorrente nel *Canzoniere* petrarchesco è molto frequente nella lirica italiana, anche ottocentesca (cfr. Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 90-91).

[27] Serianni, *La lingua poetica italiana*, *op. cit.*, pp. 101-102.

[28] Tra i primi: abbondanza di interiezioni, esclamazioni, iperbati, termini tratti dal più consunto armamentario poetico (*illusion, presaga, dubitosa*); tra i secondi, principalmente elementi lessicali e locuzioni proverbiali. Un esempio della singolare mistura: «Vera / fu la presàga inquïetudin nera! / un granchio dunque a secco, ahi, dolorosa / sorte! noi non prendemmo!» (vv. 4-7).

[29] Arcangeli rileva ancora sporadiche attestazioni del condizionale siciliano sia in Boito (*sarìa*, 1 att.) sia in Praga (*avrìa, potrìa, trarrìa, udrìa, verrìa, dirìan*, 1 att. ciascuno); d'altra parte anche Camerana ha un'occorrenza di *udrìan*, ma nel solo «Vorrei dirti», del 1871 (v. 22). Cfr. Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, p. 138). Per la ricostruzione del tratto si rinvia a Serianni, *La lingua poetica italiana*, *op. cit.*, pp. 217-218.

Non mancano, tuttavia, forme più o meno tipizzate come poetiche, che resistono lungo l'arco di tutta la produzione cameraniana, come *spetro*[30], *etra* (che oscilla però con *etere* senza soluzione di continuità), *immoto*, *pria*, *romito*, *speco*, *aura*, *desio*, *duolo*, *ermo*, *blando* e *conquiso*[31].

Altri usi oltre ad essere limitati cronologicamente, sono oscillanti fin dagli anni '60, come *angiol*, che compare una sola volta in «A Emilio Praga» del 1865 (v. 97), contro 11 attestazioni di *angelo* e 5 di *angeli* lungo l'arco dell' intera produzione.

Più durature le oscillazioni per forme ben presenti nella poesia ottocentesca e novecentesca come *vespero*, che concorre con *vespro*, seppure in percentuale minoritaria, fino al 1889 (le ultime due attestazioni in «Valle d'Andorno» II, v. 8 e V, v. 7), per poi essere sostituito dalla forma sincopata; sia *vespero* sia *vespro* tuttavia, sono decisamente surclassati negli stessi anni dal sinonimo di uso corrente e manzoniano *sera*[32].

Le attestazioni delle forme non apocopate in *-ade*, *-ate*, *-ute*, *-ude* sono poi circoscrivibili sostanzialmente al solo «Natura e pensiero» del 1863 (che pure documenta diverse forme tronche) e a tipi lessicali sovradimensionati nella poesia ottocentesca in genere (*cittade*, *etade*, *virtude*), con un altissimo numero di controesempi nella produzione successiva. Dopo il '63 si segnalano due sole eccezioni: *virtude* in «Prologo» del 1874 (v. 26), dove segue, però, a distanza di quattro versi *virtù* (v. 22), e *umilitate* in «Lasciami prosternato» del 1894 (v. 2), dove, tuttavia, potrebbe piuttosto dipendere dalla volontà di ripristinare una forma il più possibile vicina alla latina, secondo una tendenza del Camerana maturo di cui si dirà più avanti.

---

[30] Di questo caso particolare di scempiamento, forse un involontario regionalismo (Serianni, *Viaggiatori, musicisti, poeti*, *op. cit.*, p. 210), non sono note attestazioni prima del Settecento, sebbene fu vitalissimo nell'Ottocento e usato come rimante fino al Novecento (Serianni, *La lingua poetica taliana*, *op. cit.*, p. 82).

[31] Per il contesto storico-linguistico delle voci rinvio ancora a Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 105-106 (*etra*), pp. 108-109 (*immoto*), p. 113 (*pria*), pp. 115-116 (*romito*), p. 117 (*speco*), pp. 68-69 (*blando*), p. 98 (*conquiso*), p. 101 (*desio*) e pp. 104-105 (*ermo*); per *aura* «frequentissima da Dante fino al primo Novecento» si veda Serianni, *La lingua poetica italiana*, *op. cit.*, p. 55, a cui rinvio anche per *desio* e *duolo* (p. 67 e p. 155).

[32] *Vespero*, oltre che in Leopardi, Prati e Carducci è ben attestato in Boito e Praga e sarà ancora in Pascoli, D'Annunzio, Gozzano, Moretti, Rebora, Saba e Montale (cfr. Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, p. 275). *Sera* registra in Camerana 16 occorrenze, a cui vanno aggiunte *sere* 1, *seral* 2 e *serale* 1, contro *vespero* 4, *vesperi* 2; *vespro* 7, *vespri* 4, *vesperal* 2.

Pure evitati dopo il 1865 paiono i neutri in *-a*, salvo la doppia attestazione di *castella* in «Tu sei» del 1883 (II, vv. 2 e 6)[33]; così l'ultimo caso di *il* per *lo* si colloca in «Tre fiori» del 1864 (vv. 9-10).

Anche per quanto riguarda l'enclisi libera, le scelte cameraniane discusse da Arcangeli a paragone con quelle di Leopardi nei *Canti*, degli altri scapigliati e di Pascoli[34] appaiono ancora più antitradizionali, se considerate in prospettiva cronologica: il tipo con *mi* enclitico, presente in 4 casi, viene di fatto abbandonato dopo il 1866 (l'ultima attestazione si ha in «Ad un amico», *additami*, v. 21); l'enclisi di *gli*, *le*, *lo*, *la*, *li* (e *l'*) permane nel solo *mutolla* in «Natura e pensiero» del 1863 (v. 36). Infine, dei 19 casi censiti da Arcangeli per l'enclisi di *si*, più resistente ma comunque minoritario, ben 12 si collocano prima del '70, sebbene se ne abbiano ancora 5 dopo il 1890 (l'ultimo è *ergonsi* in «Strofe all'Idolo», del 1900, al v. 15). Percentuali per nulla retrive se si considera che l'enclisi di *la* in unione con *si* ha un'occorrenza ancora in *Myricae* (*battesela* «Il cacciatore», v. 5) e il tipo è variamente attestato nell'arco della produzione pascoliana (*diello* 1, *dielle* 1, *udille* 1, *rupperle* 1, *abbinlo* 1). Allo stesso modo l'enclisi di *mi*, è impiegata da Pascoli una volta nei *Primi poemetti* (*parmi* «L'asino», v. 1) e due nelle *Poesie varie* (*precedemi* «Voci misteriose», v. 9; *trassemi* «La gatta», v. 5), mentre l'enclisi di *si* ha 7 occorrenze in *Myricae* e 19 nel resto della produzione pascoliana.

Non stupisce allora che Camerana si orienti decisamente verso l'uso in ascesa per quelle forme che ormai si avviavano ad essere abbandonate sia in prosa sia in poesia e che ancora permangono in alcuni casi negli altri scapigliati, come *covrire*, *giovine*, *niega*, *simiglia*, *cheto*, *bamboli* che egli tralascia decisamente in favore dei correnti *coprire*, *giovane*, *nega*, *somiglia*, *queto* e *bambini*[35].

---

[33] Poche, in generale le attestazioni: *quadrella* (1863, «Natura e pensiero», v. 386); e *anella* (1865, «Io sognai», v. 10).

[34] Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 319-334. Per una trattazione del fenomeno, la cui «netta decadenza [...] data al secondo Ottocento», si veda Serianni, *La lingua poetica italiana*, *op. cit.*, pp. 177-178.

[35] *Giovine* resiste in Praga e Tarchetti; *covrire* ha un'occorrenza in Boito; *nepote* è ancora attestato una volta in Boito e Praga (benché quest'ultimo impieghi anche il concorrente, sempre una sola volta); *niega* è univocamente adottato in Boito e Praga; *simiglia* e *bambolo* sono esclusivi in Boito e il secondo è attestato in Praga, seppure minoritario rispetto a *bambino*. Per le attestazioni e la tradizione delle singole voci, cfr. Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 254-265 (*covrire/coprire*), pp. 259-260 (*giovine/giovane*), pp. 266–267 (*nepote/nipote*), pp. 267–268 (*niego/nego*); pp. 271-272 (*simigliare/somigliare*), pp. 57-58 *bambolo*.

Non mancano naturalmente oscillazioni che interessano l'intero arco della poesia cameraniana, come *sovra/sopra*[36]: la forma lenita è in percentuale doppia rispetto alla concorrente (14 *sovra*: 8 *sopra*) fino al 1903 (l'ultima in «Alme sol», v. 3), superando l'uso di Praga e Tarchetti, ma non di Boito, che accoglie la sola forma *sovra*. Altrettanto normale l'impiego univoco di forme come *chieggo* e *veggo*[37] e il dileguo della labiovelare nell'imperfetto di terza persona[38], che resiste in modo pressoché costante fino al 1899 non solo per i verbi di largo uso, benché forme concorrenti coesistano fin dal '63 («Natura e pensiero», v. 112).

Lo stesso dicasi per la resistenza di molte forme sincopate tipiche della tradizione lirica: anche in questo caso sopravvivono pressoché esclusivamente quelle che continueranno ad avere seguito ancora nel Novecento, come *opra* e *spirto*[39] (*opra* si arresta, tuttavia, al 1871: «Psalterium», v. 37), di contro alla scomparsa relativamente precoce del fenomeno in forme meno comuni, come *clerco* (nel solo «A Emilio Praga», del 1865, v. 48).

---

[36] Sebbene in prosa si andasse imponendo la variante con la sorda fin dal Settecento e a maggior ragione dopo l'esempio manzoniano della quarantana, la variante lenita è ancora massicciamente attestata in poesia nel primo Ottocento; sarà ridimensionata drasticamente dall'esempio di Pascoli (cfr. Massimo Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 272-273), pur permanendo ancora nel Novecento, non solo in D'Annunzio, ma anche in Corazzini, Gozzano, Campana, Saba, Montale, Gatto, Cuman Pertile, Negri e Moretti (cfr. Serianni, *La lingua poetica italiana*, *op. cit.*, p. 88).

[37] Il primo è a stento includibile tra i poetismi, malgrado la diffusione crescente in prosa del concorrente *chiedo*, sulla base dell'esempio manzoniano della quarantana; il secondo è praticamente privo di connotazioni letterarie nell'Ottocento. Cfr. Serianni, *La lingua poetica italiana*, *op. cit.*, p. 199-200 e n. 110 e 111 e Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 142-143.

[38] Il fenomeno è ancora ampiamente accreditato nella poesia ottocentesca, scapigliati compresi, e persiste anche nella prosa letteraria in modo quasi costante, malgrado l'esempio manzoniano. Cfr. Serianni, «Le varianti fonomorfologiche dei Promessi Sposi 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco», in Id., *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, pp. 141-213, in particolare, le pp. 172-175 (prima in *Studi linguistici italiani*, XII, 1986, pp. 1-63) e Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 239 ss.

[39] Il primo, vitalissimo fino al pieno Novecento (Serianni, *La lingua poetica italiana*, *op. cit.*, p. 110), è senza concorrenti nella poesia di Camerana benché se ne abbiano di fatto solo tre attestazioni, abbastanza arretrate: *opra*, 1865, «A Emilio Praga», v. 81; 1871, «Psalterium», v. 37; *opre*, 1865, «Natura e pensiero», v. 68. Il secondo, «tenace poetismo, comune ancora nell'Ottocento (ma schivato dal Pascoli) e nel Novecento adoperato da Corazzini, Moretti, Campana, Ungaretti» (Serianni, *La lingua poetica italiana*, *op. cit.*, p. 110-111) è maggioritario lungo tutta la produzione cameraniana (*spirto* 8: *spirito* 3; *spirti* 2: *spiriti* 2; *spirtal* 2: *spiritali* 1; *spiritualmente* 1), benché si alterni con la forma piena fin dal 1863 (*spiriti* «Natura e pensiero», v. 341).

Fascino d'antico: il classico come elemento di modernità

Il dato più interessante rilevabile dall'approfondimento della cronologia interna all'opera cameraniana in chiave storico-linguistica viene forse dall'instaurazione di elementi "eletti" dopo gli anni '80.

La sistematicità di selezione e le peculiarità d'impiego che ne caratterizza l'ingresso, infatti, specie se paragonata con l'impiego degli stessi mezzi negli anni '60, lungi dall'accreditare l'immagine di un Camerana attardato su posizioni passatiste o allineato con la pratica di un'acquisizione onnivora di stampo scapigliato, ne rivelano la consapevolezza e la modernità, specie alla luce del faticoso lavoro di svecchiamento compiuto in ambito fonomorfologico e morfosintattico.

Interessante è innanzitutto l'adozione di un buon numero di latinismi a partire dal 1880 (19 dei 27 seletti da Arcangeli per l'intera produzione cameraniana), scelti soprattutto tra quelli meno diffusi nell'uso contemporaneo.

Tra questi, ad esempio, *clamare* (4 attestazioni tutte comprese tra il 1885, «Beethoven», v. 4 e il 1901 «Salammbô», v. 14; la prima delle accezioni, come segnala Arcangeli, è assai simile a *Vita Nuova*, «Donne ch'avete», v. 7: «Angelo clama in divino intelletto») con il suo composto *conclamare* (1901, «Or chi giunge», v. 9 e 1902 «Quercia» II, v. 10), *silvoso* (1891, «Nefta», v. 13; invece *selvosa* in «Sembra un'eco», 1882, v. 3), *urente* (1903, «Alme sol», v. 13); *decadramma* (1895, «Decadramma», v. 12). Ad essi può essere assimilato il grecismo *elefantarchi* (1901, «Salammbô», v. 12)[40].

In alcuni casi le forme etimologiche si sostituiscono a quelle analogiche impiegate senza oscillazioni nei testi precedenti il 1880, come nel caso di *imaginando*, che compare in «Quercia» del 1902 (III, v. 13) contro la preferenza accordata alle forme con raddoppiamento fin dal 1863[41] o

[40] Per la tradizione delle voci rinvio a Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, p. 153 (*clamare* e *conclamare*), p. 154 (*decadramma*), p. 163 (*silvoso*), p. 164 (*urente*), p. 155 (*elefantarca*).

[41] Tre occorrenze in «Natura e pensiero» (1863), una in «Lilium» (1867) e una in «Santuario» (1872). La forma etimologica tradizionale, minoritaria in prosa fin dal secondo Settecento (Patota, *L'"Ortis" e la prosa del secondo settecento*, *op. cit.*, p. 50) non può dirsi in disuso nella lingua poetica ottocentesca e oltre, malgrado sia abbandonata da Foscolo e Leopardi: resiste infatti non solo in Carducci (anche in prosa – e così nella prosa di De Sanctis e Ascoli), ma sarà adottata in modo esclusivo da Pascoli e D'Annunzio, giungendo per questa via ancora a Rebora e Montale (cfr. Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 261-263).

ale, che compare in tre occorrenze (tutte in componimenti tramandati da Ms A, salvo «Valle d'Andorno») contro undici del metaplastico *ali*, ma solo dopo il 1886[42], pur alternandosi con il concorrente nei medesimi anni. È poi significativo il caso di *fulgurante* che addirittura si instaura sistematicamente come variante evolutiva in Ms A sul già latineggiante *fulgorante*[43].

Meno importante la percentuale di ingressi tardivi per i latinismi che potevano vantare una maggiore ricezione nell'Ottocento, come *aquilonare* (1902, «Quercia» II, v. 6) e *pugnace* (1902, «Quercia» I, v. 12).

Non di rado Camerana preferisce recuperare usi più vicini a quelli della tradizione latina e parzialmente divaricati rispetto all'uso corrente, come nel caso di *pulvinare* (1900, «Nell'alto», v. 5) per cui sceglie l'accezione «più prossima al significato catulliano di 'letto di dea'»[44].

Particolarmente parlanti rispetto alla novità del trattamento riservato ai latinismi da Camerana dopo l'80 sono quei casi in cui la medesima forma è attestata negli anni '60 per poi riaffiorare a distanza, in termini del tutto mutati, come nel caso di *occiduo*, in «Io sognai», del 1865 (v. 7), «Ieri, al sole», del 1866 (v. 4) e poi in «Tranquilla Oropa», del 1892 (v. 6) e «Guardami ancora», del 1898 (v. 14).

L'aggettivo, non particolarmente diffuso fino all'Ottocento (sebbene già in Leopardi, *Canti*, VIII, 63: «occiduo sol»), era stato rimesso in auge da Carducci, che lo aveva impiegato nella maggior parte dei casi (sette su nove) come una sorta di sintagma formulare («sole occiduo» «occiduo sole»)[45].

---

[42] La forma è attestata solo in «Cerco la strofa», del 1886 (v. 19), «Valle d'Andorno IV», del 1889 (v. 2) e «Sogni tu ancor», del 1894 (v. 14). La scelta, che non mette in discussione la preferenza accordata alla variante più moderna e in ascesa (largamente maggioritaria anche nella stampa periodica milanese di primo Ottocento), si inserisce d'altra parte nel contesto di un'oscillazione ben documentata in poesia a quell'altezza e oltre, sebbene tra gli scapigliati sia il solo Praga ad attestare la forma *ale*, più o meno con la stessa incidenza di Camerana: *ali* e *ale* si alternano in misura pressoché paritetica non solo in Carducci, ma ancora in Pascoli e D'Annunzio e permangono in Corazzini (cfr. Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 251-254).

[43] Il tipo *fulgure* è sporadicamente attestato in letteratura soprattutto nei primi secoli e fino al Cinquecento; appena più diffuso è *fulgore* che compare in Dante, Tasso, Marino, Alfieri e Cesarotti, ma pure è scarsamente attestato tra Sette e Ottocento (*Letteratura Italiana Zanichelli*, CD-ROM *dei testi della letteratura italiana* 4.0, a cura di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, 2001).

[44] Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, p. 160, a cui rinvio anche per il quadro d'impiego di *aquilonare* (p. 151) e *pugnace* (p. 160), di cui al capoverso precedente.

[45] Gian Luigi Passerini, *Il vocabolario carducciano. Con due appendici ai vocabolarii dannunziani e al pascoliano dello stesso autore*, Firenze, Sansoni, 1916, p. 147.

Le prime due attestazioni cameraniane del 1865 «Sull'occiduo chiaror malinconico / il suo greco profil si pingea» e del 1866 «Ieri, al sole / io guardava / nell'ora che sui lividi / monti riverberava / l'occiduo suo splendor», sembrano contrarre un più chiaro debito con il modello, malgrado lo slittamento prodotto dall'aver attribuito occiduo al chiarore e allo splendore del sole piuttosto che al sole stesso. Le due occorrenze successive, invece, danno prova di maggiore originalità, secondo le possibilità e gli intenti del poeta maturo, che si riappropria di un termine eletto in modo consapevole e non per inerzia di tradizione: in «Guardami ancora» l'immagine «Il carme tuo di aneliti e di brame / tumultuanti e vaste come il mare / tristi come di sole occidue lame», pur mantenendo il riferimento al sole, spezza la formularità del sintagma con l'ipallage; in «Tranquilla Oropa», l'«occidua squilla» la nega del tutto, impiegando l'aggettivo in senso traslato.

Il percorso è simile a quello riscontrabile in D'Annunzio che passerà da «sole occiduo» nel giovanile *Primo vere* («Rosa», v. 3) alle alcionie «occidua nuvola» («Ditirambo I», v. 419) e «occidue nubi» («L'alpe sublime», v. 8).

Altri latinismi di ampia e ininterrotta tradizione fino al primo Ottocento, vengono abbandonati relativamente presto: *secura* resiste fino al 1869 («Poiché la vita», v. 254 e 270), *eguale*, che occorre l'ultima volta nel 1864 («Quando il soave sguardo», v. 14), anche se il primo controesempio è del 1889 («Il sogno è morto», v. 68), *concento*, che giunge fino al 1868 («Emancipazione», v. 7); vengono pure eliminati precocemente *estollere*, *frale* (entrambi nel solo «Natura e pensiero», del 1863, v. 112 e v. 400) e *imago* (unica occorrenza in «Nella sua nicchia», del 1865, v. 4)[46].

Non mancano, senz'altro, latinismi di solida tradizione che permangono lungo l'arco della produzione cameraniana, specie se avranno ancora seguito nel Novecento, in poesia e in prosa, come *requie* e *vacuo*, o che Camerana impiega dopo l'80 come *inclito* (1892, «Un anno dopo», v. 4), soprattutto se la loro fortuna è condivisa anche dalla prosa, come per il manzoniano *invitto* (1899, «Il Calvario», v. 6; 1901, «Salammbô», v. 13).

[46] Per una ricostruzione più dettagliata della fortuna delle voci menzionate rinvio a Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, p. 80 (*secura*) e pp. 70-71 (*concento*), pp. 105-108 (*estollere, frale, imago*) e così per *requie* (p. 160), *vacuo* (p. 165), *inclito* e *invitto* (p. 74 ss.), di cui al capoverso successivo; per *eguale* si veda invece Serianni, *La lingua poetica italiana*, *op. cit.*, p. 67.

La preferenza per le forme latineggianti e insolite dell'ultima stagione cameraniana si riflette anche nella biforcazione che interessa l'impiego di affissati notevoli, particolarmente cari a Camerana rispetto agli altri scapigliati: da un lato si instaurano tardivamente se di più chiara ascendenza latina e meno comuni, dall'altro vengono abbandonati piuttosto precocemente se più diffusi in tradizione, specie in quella sette-ottocentesca.

Dei 21 suffisati in *-ale* censiti da Arcangeli per Camerana, 16 compaiono solo dopo il 1890, in buona parte pressoché assenti in tradizione e vicini alle forme del latino classico, come *avernale* (1899, «Le madri», v. 14) *fulgorale* (1900, «Strofe all'idolo», v. 12), *occiduale*[47] (1899, «Oh come triste», v. 6); a questi se ne aggiungono altri, di più ampia tradizione anche tra Sette e Ottocento, come *ferale*, *brumale*, *mattinale*, *orchestrale*, *siderale*, che, pur comparendo anche negli gli anni '60 o '70, registrano il maggior numero di attestazioni dopo l'80[48]. Non poche sono poi le creazioni cameraniane "estravaganti", come *novembrale*, *silvale*, *sulfurale*.

Al contrario viene presto eliminata, indipendentemente dall'ascendente latino, la quasi totalità degli affissati in *-bondo*, specie se tipizzati come poetici e così recepiti tra Sette e Ottocento.

Seguono le sorti dei latinismi anche i prefissati in *in-*: anche in questo caso una buona parte degli affissati notevoli e letterari viene eliminata nel tempo, mentre si instaurano tardivamente quelli di matrice latineggiante, come *invulnerato* (1897, «Poi seguìa», v. 11) e *irremeabile* (1900, «Strofe all'idolo», v. 5).

Per la stessa ragione, tra gli affissati in *-io* graditi a Praga, ma rari in Camerana, fa la sua comparsa dopo l'80 *fulgorìo*, probabile formazione cameraniana del 1892 («Lenta e serena», v. 14), sul cui impiego ha avuto senz'altro un peso decisivo la radice latineggiante *fulgor-*.

Un comportamento simile interessa anche la selezione dei dantismi[49]. Di per sé non particolarmente presenti nel lessico cameraniano (meno di quanto non lo siano in Boito, ad esempio) vengono evitati dal 1870 in

---

[47] *Avernalis* è attestato, ad esempio, in Orazio (*Epodi*, V, v. 26) e Ovidio (*Metamorphosis*, V, v. 540); *fulguralis* è in Cicerone (*De divinatione*, I, 72); *occiduale* è probabile conio cameraniano da *occidualis* attestato in Prudenzio (II *Contra Symmachum*, 597).

[48] Il censimento e il quadro dettagliato degli affissati è in Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 186-200.

[49] Per lo spoglio delle attestazioni e una più puntale ricostruzione della tradizione dei dantismi menzionati di qui in poi, rinvio ancora a Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 19-52.

poi quando vantano una diffusione nella tradizione recente, soprattutto se specializzati come poetismi, mentre tendono ad instaurarsi se insoliti e più facilimente riconoscibili.

Non giungono agli anni '70 voci dantesche ormai assimilate dalla tradizione, sia che conservino in Camerana una qualche memoria del contesto originario, come *imparadisarsi* (1864, «Quando il soave sguardo», vv. 1-4: «Quando il soave sguardo in me s'affisa [...] tanta dolcezza il mio spirito investe/ che tutto si ravviva e imparadisa»; *Paradiso* XXVIII, v. 3: «quella che 'mparadisa la mia mente») o *sarte* (per "sartie", 1863, «Natura e pensiero», v. 283: «e di vele e di sarte e di vessilli»; *Inferno*, XXVII, v. 81: «calar le vele e raccoglier le sarte»), sia che vengano impiegate come normali tessere della lingua poetica, come *turbo* (1865, «Estasi», v. 1) o *pelago* (1869, «Poiché la vita», v. 71).

Fanno il loro ingresso, invece, a partire dagli anni '80 dantismi meno comuni e più riconoscibili come *alleluiare* (1889, «Il sogno è morto», v. 10: «dove ruotano a nembi, alleluiando,/ gli Angeli, i Troni e le Dominazioni/ fra il moto assiduo dei santi incensier;/ dove nell'alba eterna i tuoni mugghiano,/ i sette tuoni del divin mister»; *Purg.* XXX, vv. 13-18: «Quali i beati al novissimo bando/ surgeran ognun di sua caverna/ la revestita voce alleluiando/ cotali in su la divina basterna/ si levar cento, *ad vocem tanti senis*,/ ministri e messagger di vita eterna»), *contingere* (1894, «Gran Dio che scuoti», vv. 8-9: «se continga mai/ che a e Te piaccia la mia buia preghiera»; *Par.* XXV, vv. 1-2: «Se mai continga che 'l poema sacro/ al quale ha posto mano e cielo e terra»), *gora* (1894, «Sogni tu ancor», v. 11, in rima con *ora* e 1899, «Fulge tenace», v. 4: «morta gora»; la rima e il sintagma sono in *Inf.* VIII, v. 31).

Nell'insieme, il trattamento di latinismi, dantismi e affissati declina una revisione di gusto i cui esiti, nella loro sistematicità e selettività, si mostrano lontani dalla ricerca dell'anomalo e del bizzarro di stampo scapigliato, in cui l'arcaismo, il cultismo e il recupero prezioso sono effetti dell'ampliamento indifferenziato delle aree di prelievo[50], ma si configurano piuttosto come riappropriazione di mezzi eletti di tipo moderno e diremmo dannunziano.

---

[50] L'impiego da parte degli scapigliati di una lingua composita è approfondito da Mariarosa Bricchi, *La roca trombazza, lessico arcaico e letterario nella prosa narrativa dell'Ottocento italiano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 75-108.

Sono molteplici, d'altra parte, le tangenze tra gli espedienti messi in atto da Camerana dopo l'80 fin qui considerati e quelli segnalati da Mariarosa Bricchi per la prosa di D'Annunzio[51]: varianti grafiche che recuperano forme più vicine al latino (*imagine*, *fulgurante* etc.), varianti grafiche che tra due o più forme disponibili selezionano la meno comune (es. *claustro*, *ale*), recupero di affissi che fusi con la radice sortiscono un temine desueto (suffissati in *-ale*, es. *brumale*, *avernale*), attivazione del senso etimologico in direzione preziosa (es. *pulvinare*), creazione di neologismi, specie se su base antica o classica (es. *occiduale*).

Il gusto per il "peregrino" e lo stilisticamente eccentrico di stampo scapigliato, sembra ristretto piuttosto agli anni tra '60 e '70 quando, stando al campione censito da Arcangeli, si registra in Camerana l'impiego del maggior numero di lessemi di scarsa tradizione e matrice varia, spesso attestati una sola volta come *ammantellato* (1877, «Una grande brughiera», v. 26), *brancicare* (1863, «Natura e pensiero», v. 205), *ganza* (1865, «Preghiera del mattino», v. 7), *navalestro* (1863, «Natura e pensiero», v. 279), *smeraldico* (1865, «A Emilio Praga», v. 50), *sornuotare* (1866, «Ad Arrigo Boito», v. 80), *troviero* (1867, «Lilium», v. 62), settentrionalismi come *caravana* (1866, «Ad Arrigo Boito», v. 56), *parca* ("campo recintato per le greggi", 1872, «Santuario», v. 32), *leandro* (1877, «Quando sarà», v. 6), *credenzoni* (1874, «Prologo», v. 51)[52].

Pure sostanzialmente ristretti agli anni tra '60 e '70 sono diminutivi e vezzeggiativi: delle 73 occorrenze (inclusi i suffissati in *-iuolo/a*) censite da Arcangeli, ben 70 si collocano tra il 1863 e il 1877[53].

Si comprende meglio, allora, anche l'abbandono di alcuni latinismi insoliti e dissonanti che poco si accordano con il progetto di un recupero dell'eleganza classica, come *comportabile*, *ammirando* (entrambi del 1863, «Natura e pensiero», vv. 108 e 189) o *automedonte* (1877, «Una grande brughiera», v. 12)[54] a cui si contrappone l'ingresso dopo gli anni '80 di

---

[51] Cfr. *ibid.*, pp. 109-136.

[52] Per l'origine e la tradizione delle voci, rimando ancora a Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, pp. 166-173, p. 181 (*troviero*), e pp. 200-205 (settentrionalismi).

[53] Cfr. Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, p. 185.

[54] Per le attestazioni e i quadri di contesto delle forme appena menzionate e di quelle citate nei due capoversi successivi, rinvio ancora a Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 151-153 (*comportabile*, *ammirando* e *automedonte*), p. 167 (*carcame*), p. 171 (*rincerchiare*), p. 174 (*tricoronata* e *ultramortale*), pp. 145-146 (termini dell'arte), pp. 175-176 (forestierismi).

elementi di debole tradizione poetica e forte valenza espressiva come *carcame* («Dies illa», 1889, v. 21) e probabili formazioni cameraniane come *rincerchiare* («Canicola», 1904, v. 8), *tricoronata* («Per il quadro 'Sulla Via Sacra'», 1894, v. 2) e *ultramortale* («Or sia il tuo carme» 1898, v. 4; si noti la scelta del prefisso latineggiante *-ultra*).

Permangono termini tecnici dell'arte come *chiostra* ("recinto" «A Emilio Praga», 1865, v. 90; "recesso" «Pax», 1867, v. 6 e «Consiglio», 1866, v. 3), *antemurale*, meglio se latineggianti come *claustro* e *plinto*, ma anche forestierismi più o meno adattati (es. *tilbury*, *chic*, *omnibus*, *Chamonì*, *Hobbema*), che Camerana attesta maggiore frequenza rispetto agli altri scapigliati, sebbene più spesso in testi di carattere comico o parodico, e che proseguono la linea della ricerca lessicale in direzione dell'ampliamento del menzionabile in poesia.

Tuttavia, anche elementi dichiaratamente anticlassici vengono reinterpretati in contesti resi stilisticamente più eletti dalla reintroduzione di meccanismi di perturbazione dell'ordine della frase di tipo tradizionale: considerando il campione seletto da Arcangeli, anche questi ultimi conoscono un incremento a partire dagli anni '80, dopo aver subito un progressivo ridimensionamento negli anni '60 e '70.

Dei 31 casi che Arcangeli seleziona per le catene trimembri aggettivo + sostantivo + aggettivo, solo sei precedono il 1880, collocandosi comunque negli anni '70[55], salvo un'unica occorrenza in «Natura e pensiero» (v. 364), mentre ben venti occorrono dal 1892 in poi; dei 22 casi che Arcangeli segnala per il tipo aggettivo + aggettivo + sostantivo, solo 3 precedono il 1882, due dei quali nel 1863 («Natura e pensiero», vv. 9-10 e 122-123)[56].

La progessione è addirittura più accentuata per l'anticipazione del complemento introdotto dalla preposizione *di* che in solo due degli 11 casi segnalati da Arcangeli si colloca prima del 1882.

Un comportamento analogo registrano altre figure di perturbazione, che Arcangeli registra per Camerana in percentuali superiori rispetto agli

[55] Le prime due occorrenze in «Psalterium» del 1871 (vv. 14 e 37).

[56] Per l'insieme delle attestazioni rinvio a Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 317-318. Per il giudizio su entrambi i tipi di disposizione cfr. PierVincenzo Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, p. 227 e Ghino Ghinassi, *Il volgare letterario nel Quattrocento e le Stanze del Poliziano*, Firenze, le Monnier, 1957, pp. 128 ss.

altri scapigliati: dei 15 casi seletti, 8 sono successivi al 1890, non di rado tratti a distanza ravvicinata dal medesimo componimento[57].

La campionatura offerta dai rilievi sembra confermata dal quadro restituito dai testi selezionati da Camerana per l'"antologia ideale" costituita da Ms A, avvalorando tra l'altro l'impressione di un'operazione consapevole da parte del poeta: i componimenti che il manoscritto testimonia come successivi al 1890 sono caratterizzati da una sintassi più ampia e ricca di subordinate rispetto ai testi precedenti, complicata da iperbati continui e sovente sviluppati su più versi.

Si consideri, ad esempio, «Canicola», terzultimo componimento in ordine cronologico tramandato da Ms A:

Tempo di morte, sepolcral coperchio
Di angoscia e d'afa nella cupa estate;
O lèmuri di fiamma che tremate
Sull'immenso dei campi arido cerchio

E sprona intanto lo ardor già soverchio
La beffarda cicala; o fulminate
Dal sollïon boscaglie, o arroventate
Mille torture, io voi stringo e rincerchio

Nel nodo mio furente d'anatèma;
Mentre al buio pensier tornano e fremono
I bei verdi del Potter e di Hobbèma,

E gruppi e fila di molini a vento,
Poi, nel vanir dei piani, Harlem, che premono
Nuvole sopra nuvole d'argento.

La sintassi è ricca di inversioni a più livelli: dall'anteposizione del complemento di specificazione «dei campi» (v. 4), che separa peraltro una catena trimembre del tipo agg + agg + sost, e la tmesi tra verso e soggetto attraverso l'anticipazione del complemento d'agente «dal sollion» (v. 7), fortemente tipizzati come poetici, a procedimenti di perturbazione interversali, complicati dagli incisi ai vv. 5-6 e al v. 13.

[57] Cfr. Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, pp. 336 ss.

Il primo, di per sé in iperbato, frange una struttura retorica già sostenuta che vede l'allocuzione in enumerazione precedere la principale, a sua volta strutturata in iperbato con la ripresa anaforica del pronome oggetto, anticipato rispetto al verbo. Il secondo separa il pronome relativo dal suo antecedente, giocando sull'effetto sorpresa generato dall'aspettativa di una seconda enumerazione, contrapposta alla prima.

Il sistema fonico e morfologico non conserva, invece, pressoché nulla della tradizione di stampo petrarchesco: anche *soverchio* è per nulla connotato, benché petrarchesco e dall'ininterrotta tradizione poetica[58].

Ridottissima è anche l'incidenza dell'apocope che si limita a tre soli casi.

Per converso, l'assenza di elisione in «lo ardor» è fenomeno così dichiaratamente arcaizzante[59] da lasciare ben pochi dubbi sul suo valore stilistico, come conferma la collocazione tarda delle uniche due attestazioni (entrambe successive al 1880: l'altra è *lo Universal*, 1904, in «Augustal Reno», v. 13) che inserisce a buon titolo la scelta nell'insieme delle strategie nobilitanti e "anticanti" messe in atto dall'ultimo Camerana.

---

[58] Tommaseo registra la forma come prima («soverchio, soperchio», cfr. Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torino, 1861-1879), senza indicazione d'impiego, né preferenza di contesto; *soverchiare*, *soverchiatore* e *soverchieria* sono nella quarantana dei *Promessi sposi*, sebbene non vi siano occorrenze di *soverchio* o *soperchio*. *Soverchio* è d'altra parte l'unica variante attestata nella stampa periodica milanese del primo Ottocento (5 att.) e sarà impiegato da D'Annunzio, permanendo successivamente sia in poesia (Sinisgalli, «Vidi le muse»; Palazzeschi, «Lanterna») che in prosa (Pirandello, Landolfi).

[59] L'elisione dell'articolo *lo* davanti a parola cominciante per vocale era fenomeno corrente e preferibile presso grammatici e trattatisti fin dal '500: così in Alunno (Francesco Alunno, *Le ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio*, Gherardo, Venezia, 1557, Iª ed. 1554, c.172v). Alla metà del '600 Cinonio (Marcantonio Mambelli, *Osservazioni della lingua italiana*, Ferrara, per Bernardino Pomatelli, 1709, p. 232, Iª ed. 1644) non esclude l'utilizzo della forma piena, ma considera l'elisione più comune e per i settecenteschi Buonmattei e Corticelli quest'ultima è ormai fenomeno acquisito: «poi quando cominciaron' a metter in uso l'apostrofo [...] si cominciò a dir *L'Amore, L'Eccesso, L'Ingiusto* [...]» (Benedetto Buonmattei, *Della lingua toscana*, Napoli, 1733, p. 158); «[l'articolo *lo*] si adopera davanti ai nomi mascolini di qualunque declinazione [...] comincianti per vocale [...], onde si dice *l'abate, l'orto* [...]» (Salvadore Corticelli, *Regole ed osservazioni della lingua toscana*, Parma, a spese de' Fratelli Borsi, 1768, p. 20 – Iª ed. 1745). Nella prima metà dell'Ottocento l'elisione di *lo* è ormai obbligatoria, come nell'italiano contemporaneo: così è per Gherardini, che considera regolare l'elisione in tutti i casi di incontro di vocali, proponendo piuttosto specifiche limitazioni in casi particolari (Giovanni Gherardini, *Lessigrafia italiana o sia maniera di scrivere le parole italiane*, Milano, 1843, p. 547), e nella grammatica di Angelo Cerutti: «*Lo* si appone a que' nomi che comincian per vocale, e l'*o* si elide, specie davanti ad altra *o*» (Angelo Cerutti, *Grammatica filosofica della lingua italiana*, Roma, Per Giuseppe Brancadoro, 1831, p. 45).

Non è escluso che la mancata elisione nelle forme femminili, meno arcaizzante perché non obbligatoria[60] (e perciò molto più praticata in Camerana), abbia la medesima funzione: anch'essa ricorre sostanzialmente dopo il 1880, con due sole eccezioni (*nella eterna*, «Nella fossa ove dormi», v. 14; *la erbosa*, 1872, «Santuario», v. 13)[61].

Il lessico combina termini di tradizione prosastica o comica come *beffarda*[62], *sollion*[63], a toponimi stranieri più o meno adattati (*Potter*, *Hobbema*, *Harlem*), probabili creazioni cameraniane (*rincerchio*), e latinismi poco diffusi fino a metà Ottocento, come *lemuri*[64], o dalla tradizione prettamente prosastica, come *canicola* che sarà recuperato da D'Annunzio, in poesia e in prosa, giungendo in forze al Novecento[65].

Alla luce di quanto rilevato, anche sull'impiego del suffissato in *-ale*, *sepolcral*, potrebbe aver influito non tanto la diffusione di cui il termine

---

[60] Ancora nell'italiano contemporaneo l'elisione di *la* «benché sempre raccomandabile, talvolta non è praticata nell'uso scritto» (Luca Serianni, *Grammatica italiana, Italiano comune e lingua letteraria*, con la collaborazione di Roberto Castelvecchi, Torino, UTET, 1988, p. 141).

[61] «Nella fossa ove dormi», senza data, è attribuito al 1869 da Finzi, che lo considera contemporaneo alla morte del padre di Camerana. Le attestazioni del fenomeno nell'edizione Finzi, sono complessivamente 31 e seguono l'intensificarsi progressivo riscontrabile nel campione antologico rappresentato da Ms A: *della autunnale*, 1881, «A Lorenzo Delleani», v. 2; *della implacabil*, 1882, «Maggio», v. 6; 1882, «La ideal meta», v. 1; *nella infida* e *la inestinguibil*, 1892, «Santa Maria», v. 4 e v. 11; *la irata*, 1894, «Per il quadro 'Sulla via sacra' di Lorenzo Delleani», v. 4; *la ignava e la immortale*, 1901, «Parigi, novembre 1901», vv. 9 e 14; *la enorme*, 1902, «Quercia» II, v. 10; *la urente*, 1903 «Alme sol...», v. 13).

[62] *Beffardo*, già attestato in Boccaccio (*Decameron*, g. 8, n. 6, 44) ha scarsa fortuna letteraria e pressoché limitata alla prosa fino all'Ottocento, salvo un'occorrenza in Manzoni (*Odi e Inni* «La Passione», v. 46) che, d'altra parte, lo elimina sistematicamente nel passaggio da ventisettana a quarantana. Conoscerà invece maggiore fortuna poetica nel Novecento, da D'Annunzio a Campana, Rebora, Moretti, Montale, Pavese e Gozzano. (*Grande Dizionario della Lingua Italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002; *Letteratura Italiana Zanichelli*, *op. cit.*, Giuseppe Savoca, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli, 1995. Mi servo dei medesimi strumenti anche per le ricostruzioni di contesto delle voci discusse di qui in poi).

[63] La forma, impiegata in ambito prosastico fin dal Trecento (Sacchetti, *Trecentonovelle*), ha attestazioni ridotte e pressoché esclusivamente in prosa fino al secondo Ottocento (Stefania De Stefanis Ciccone, Ilaria Bonomi, Andrea Masini, *La stampa periodica milanese della prima metà dell'Ottocento. Testi e concordanze*, Giardini, Pisa, 5 voll.); appena più comune *solleone*, che, pure prevalentemente prosastico (es. Villani), perviene alla poesia comica (Cenne dalla Chitarra, Berni) e didascalica (Redi, *Bacco in Toscana*, v. 441) e a Parini. Sarà proprio la variante *solleone* ad essere accolta in Pascoli e nella poesia novecentesca (Rebora, Ungaretti, Quasimodo, Pavese, Sinisgalli).

[64] Già Nell'*Hypnerotomachia Poliphili* la voce affiora variamente nei secoli sia in prosa sia in poesia senza troppa fortuna; sarà impiegata in Monti e poi in Torti, Nievo, Aleardi e Boito. Cfr. Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese"*, *op. cit.*, p. 156.

[65] Ben rappresentata in Montale, la forma ha due attestazioni in Sbarbaro ed è impiegata da Quasimodo e Sinisgalli.

godette nell'Ottocento assieme al tema[66], quanto la vicinanza con il latino, che ne aveva decretato la fortuna nelle traduzioni dei poemi classici (Caro, *Traduzione dell'Eneide*, lib. III, v. 449 e Monti, *Traduzione dell'Iliade*, lib. XI, v. 499).

Si può discutere sui risultati, ma l'operazione ha una sua modernità d'intenti: dopo l'80 Camerana non mira tanto e solo a far «cozzare l'aulico col prosaico», secondo l'ormai celebre immagine usata da Montale per Gozzano, ma si adopera per costruire una lingua poetica nuova, in cui le variazioni di tono vengono reinterpretate in un sistema più omogeneo, che accoglie l'elemento prosastico e antitradizionale selezionandolo e nobilitandolo nel contesto di una struttura sintattica e retorica preziosa, perché «quali che siano i materiali di cui fa uso, il linguaggio della poesia non può mai coincidere con la lingua d'uso»[67]. Allo stesso tempo, svincolato dalla tradizione poetica recente e reinventato sulla base della vicinanza con il latino classico, il latinismo può divenire sperimentale e così il dantismo pretto e non abusato.

L'ultimo Camerana, dunque, senz'altro figlio di un'epoca, coglie a suo modo i frutti della lezione più moderna impartita da Carducci, promotrice di un linguaggio poetico in grado di rinnovarsi anche attraverso il cedimento delle "paratie di genere", ma che non rinnega il proprio statuto di espressione eletta, guardando all'antico e al classico come elementi di modernità. Sarà poi il talento di D'Annunzio a fare di quella lezione davvero cosa nuova.

Sara PACACCIO
Université de Fribourg

[66] Già in Leopardi (*Canti*, «Sopra un bassorilievo antico sepolcrale»), *sepolcrale* ha maggior fortuna nel secondo Ottocento (diverse attestazioni in Aleardi, Boito e Prati), anche grazie al ricorrere delle tematiche mutuate dalla poesia, appunto, "sepolcrale" tra gli scapigliati. Giunge poi al Novecento, con Corazzini, Gozzano (3 attestazioni nelle *Poesie Sparse*), Palazzeschi e Sinisgalli.

[67] Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 24.