

### Classicismo e "sperimentalismo" in Carducci

Al "trionfo della borghesia" (Hobsbawm) che domina la seconda metà del secolo e alla generica inclinazione realista si possono collegare agevolmente le ragioni dell'egemonia poetica di Giosue Carducci (1835-1907). Il "vate della terza Italia", con il suo vigoroso recupero della classicità e della tradizione – recupero inteso anche come correttivo contro la bassezza e la mediocrità contemporanee – rispose adeguatamente alla volontà di promozione e assicurazione culturale della classe borghese. Significativa è anche l'evoluzione politica di Carducci dal dissenso al consenso: e cioè da iniziali posizioni repubblicane, giacobine e anticlericali (riflesse in particolare nella veemente raccolta *Giambi ed Epodi*, 1882, e prima ancora nell'*Inno a Satana*, 1863) verso un progressivo atteggiamento filomonarchico e perfino di sostegno alla politica autoritaria e reazionaria del Governo Crispi.

Le  
caratteristiche  
del  
classicismo  
carducciano

Poeta civile ed epico, "poeta della storia" secondo la fortunata formula di Croce che apprezzò in lui l'ultimo erede della tradizione risorgimentale prima della corruzione "decadente", Carducci si segnala per la partecipe adesione al mondo classico, greco e latino, di cui è profondo conoscitore ed estimatore e che ripristina in forme poetiche nitide e spiccate. A questa celebrazione classicistica (ma è forte la simpatia anche per il Medioevo dei liberi comuni) sottostà la nostalgia per età eroiche estinte e per un patrimonio di ideali morali e civili ormai dispersi, riproposti a un pubblico desideroso di riconoscersi in miti di grandezza. Va detto tuttavia che il classicismo carducciano oscilla tra un polo icasticamente realistico e una tendenza estetizzante, oratoria, preziosa – per cui si è parlato di parnassianesimo, riferendosi cioè al gruppo poetico francese del Parnasse che negli anni sessanta e settanta in opposizione al Romanticismo restaura il modello classico in forme di fredda eleganza e di impassibile decorativismo. Per questa via anche nel solare e "sano" Carducci si possono individuare tendenze e motivi decadenti e pre-simbolisti, anche se va chiarito che istituzionalmente Carducci si colloca al di qua della cultura e della sensibilità decadenti, penetrata in Italia nell'ultimo decennio del secolo soprattutto attraverso la massiccia mediazione di D'Annunzio (e in parte minore, di Pascoli).

Una poesia  
"sperimentale"

Ricercando infine una chiave di lettura unitaria per Carducci poeta, si potrà fare ricorso alla nozione critica di "sperimentalismo", che si deve a Mario Fubini e che è stata recentemente ripresa da Luigi Baldacci, con allusione alla gestione contemporanea di registri e generi contrastanti. Per citare gli esempi stilistici estremi, Carducci si applica nel medesimo tempo a componimenti di impronta classicistica, celebrativa e mitologica, e a testi di più palese intonazione introspettiva, intimistica ed elegiaca (dove sono stati ravvisati appunto i germi – più o meno consapevoli – di una nuova inquietudine anticlassica). "Sperimentale" Carducci è anche sotto il profilo formale e metrico: in particolare, la sapiente riproduzione nella cosiddetta metrica "barbara" del ritmo dei metri classici attraverso la combinazione di versi propri della nostra tradizione, contribuisce ad anticipare, come è stato osservato, la pratica del verso libero, tipica del nostro secolo. Carducci offre dunque un modello "alto" e nobile di poesia, perlopiù atteggiata classicamente, e dove si esprimono sentimenti altrettanto spiccati e forti quanto le forme («[...] il petto ov'odio e amor mai non s'addorme» del celebre sonetto *Traversando la Maremma toscana, Rime nuove*); mentre è più sciolta e familiare la prosa, che è un composito amalgama di tradizione letteraria e nativa vivacità toscana.

### La contraddittoria esperienza della Scapigliatura

Inquietudini  
biografiche  
e delusione  
storica

In tutt'altro ambito ci trasporta l'esperienza della Scapigliatura lombarda (e piemontese): tra i ribelli spregiudicati di una Milano fervida e vivace, «la città più città d'Italia» (secondo l'acuta definizione di Giovanni Verga). All'incirca negli anni 1860-1880, tra forti inquietudini biografiche ed esistenze spesso dissipate tra alcool e disordini, il movi-

contrasto, che egli esprime spesso metaforicamente ricorrendo ai due poli di uno stesso campo semantico (buio-freddo / luce-calore). L'opposizione, già evidente per esempio in una delle più famose *Rime nuove*, *Pianto antico*, ritorna con insistenza nelle *Odi barbare*, dando vita a immagini talvolta fin troppo icastiche: nel finale di *Fuori alla Certosa di Bologna*, i morti prendono addirittura la parola, esortando i vivi a godere il sole e l'amore, a loro ormai negati per sempre («Freddo è qua giù, siamo soli. Oh amatevi al sole! Risplenda / su la vita che passa l'eternità d'amore»).

### La novità della "metrica barbara"

La vera importanza e il rilievo assolutamente eccezionale delle *Odi barbare* non vanno dunque ricercati a livello tematico, ma nell'ambito formale e metrico: Carducci chiama queste sue liriche *odi*, perché composte in metri che ricalcano quelli greci e latini, ma *barbare*, perché tali sembrerebbero agli antichi (in quanto il calco non può essere perfetto, data l'assenza in italiano dell'opposizione tra sillabe lunghe e brevi, essenziale nelle lingue classiche). Per un approccio meno frettoloso alla metrica barbara rimandiamo all'apposita scheda critica e alle schede metriche delle poesie antologizzate, limitandoci qui a rilevare un'importante conseguenza dell'insolito assetto formale di queste poesie, formate da versi non tradizionali e non legati dalla rima: le variazioni di metri non prevedibili obbligano a una pronuncia più attenta e staccata dei versi e quindi a dare un forte rilievo alla parola singola, alla «parola che fa corpo a sé e non è dissolta nella melodia cantabile [...]». In questo senso le *Barbare* più alte aprono in modo bellissimo e perentorio la tradizione del Novecento» (L. Baldacci).

### Una continua sperimentazione tematica e metrica

La scelta formale rivoluzionaria non diventa però né definitiva né esclusiva, poiché alle *Odi barbare* segue la raccolta di *Rime e ritmi*, che affianca liriche metricamente tradizionali (*rime*) a poesie "barbare" (*ritmi*): abbiamo qui la prova forse più persuasiva dello sperimentalismo carducciano, che si esplica in molti temi e in molte forme. Su di esso si sofferma con grande acutezza il critico Luigi Baldacci, che individua proprio in questo aspetto il denominatore comune dell'esperienza poetica di Carducci: la sua costante volontà di adottare contemporaneamente temi e registri diversi (elegiaco-amoroso, descrittivo-paesaggistico, storico) - con parallela oscillazione formale tra metrica tradizionale e "barbara" - non si attenua affatto con gli anni, sicché «Carducci, alla fine della sua carriera, non ha ancora scelto, non vuole rinunciare a nessuna possibilità». Per lo più lontana dallo sperimentalismo è invece la lingua, che si mantiene nobile e staccata dall'attualità

(anche quando la realtà contemporanea è massicciamente presente a livello tematico, come nella poesia civile); l'impasto lessicale è ricco di latinismi e non scende quasi mai dal piano aulico: il "realismo" linguistico carducciano non va molto al di là dell'uso di termini come «fanali», «tessera» e «sportelli sbattuti» nella famosa ode barbara *Alla stazione in una mattina d'autunno*, dove peraltro le audacie realistiche hanno grande risalto proprio perché sono inserite dentro un metro e un linguaggio classicheggianti (Fubini - Ceserani).

#### La "scuola carducciana"

L'aulicità e il decoro linguistico della poesia carducciana ebbero una grande influenza sulla lingua poetica di fine Ottocento e primo Novecento; le conseguenze più vistose e immediate sono riscontrabili nella cosiddetta "scuola carducciana": non scuola in senso tecnico, ovviamente, ma gruppo di amici e allievi che del maestro condivisero ideali umani e letterari, in primo luogo il classicismo. Di questi poeti - che furono anch'essi, per lo più, insegnanti e critici - ricordiamo Giuseppe Chiarini (1833-1908), l'allievo prediletto Severino Ferrari (1836-1905), Enrico Nencioni (1836-96), Giovanni Marradi (1852-1922), Guido Mazzoni (1859-1943).

#### Carducci portavoce del proprio tempo

Ma il rilevante magistero letterario carducciano non esaurisce certo il discorso relativo al rapporto fra Carducci e i contemporanei, a proposito del quale Baldacci acutamente rileva che egli fu, come poeta, in accordo con il proprio tempo (nonostante quanto potrebbe farci credere per esempio la polemica dei *Giambi ed epodi*); l'opera del prosatore, poi, all'apparenza risulta tutta segnata da violente battaglie (*Confessioni e battaglie* è significativamente il titolo che l'autore dà alla raccolta delle sue prose), ma si tratta per lo più di battaglie vinte in partenza, e comunque sempre confortate da una larga parte dell'opinione pubblica: per esempio, Carducci è campione di laicismo in un'Italia che, per la mancata soluzione della questione romana, sente il dovere politico di essere laica.

Perfino una poesia "scandalosa" come l'*Inno a Satana* (1863-65), in cui Satana diventa il simbolo del progresso e della libertà di opinione di contro all'oscurantismo del cristianesimo, da sempre nemico delle innovazioni, anche scientifiche («Salute, o Satana, / o ribellione, / o forza vindice / de la ragione!»), suscita reazioni sdegnate ma anche molti consensi, procurando comunque all'autore una vastissima notorietà.

Il passaggio dal dissenso politico all'adesione alla causa monarchica, culminata nella nomina a senatore (1890), conferisce alla figura di Carducci un peso pubblico sempre crescente, e quell'autorevolezza e quel prestigio che a

partire dagli anni ottanta ne fanno un, anzi *il* poeta ufficiale, il "vate della terza Italia", come è stato definito: in questa ottica dobbiamo leggere molte odi storiche che esaltano ideali risorgimentali e monarchici (soprattutto quelle più enfatiche e celebrative, come la famosa *Piemonte*, del 1890) e i numerosi discorsi ufficiali di celebrazione e commemorazione.

### La calcolata spontaneità dell'*Epistolario*

Ben lontano da ogni rigidità e retorica è Carducci epistolografo: abbastanza inconsueto per i sentimenti che emergono qui con ampiezza e sincerità di espressione ma non certo dimesso, che anzi lo scrittore è sempre sorvegliatissimo e sembra avere l'occhio costantemente rivolto, oltre che al destinatario immediato, a un possibile pubblico di posteri. Non devono trarre in inganno, ma vanno lette "al contrario", affermazioni come quella che leggiamo in una lettera del 1847: «Sono tardo scrittore di lettere, e non per me certo la madre Italia accrescerà la serie de' suoi più o meno inutili epistolografi (salvo il grande Ugo [Foscolo])».

### IN QUALI EDIZIONI LEGGERE

L'opera carducciana è tutta pubblicata nei trenta volumi dell'Edizione Nazionale usciti tra il 1935 e il 1940 presso l'editore Zanichelli di Bologna, per il quale Carducci aveva già approntato personalmente un'edizione delle sue opere fra il 1889 e il 1905. A Zanichelli si deve anche la pubblicazione delle *Lettere* (ventidue volumi, usciti fra il 1938 e il 1968) e di utili edizioni commentate di alcune raccolte poetiche: *Giambi ed epodi* (a cura di E. Palmieri, 1959), *Rime nuove* (a cura di P.P. Trompeo e G.B. Salinari, 1961), *Odi barbare* (a cura di M. Valgimigli, 1959), *Rime e ritmi* (a cura di M. Valgimi-

gli e G.B. Salinari, 1964). Delle *Odi barbare* esiste anche un'edizione critica a cura di G.A. Papini (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1988). Fra le raccolte antologiche, segnaliamo *Poesie e prose scelte*, a cura di M. Fubini e R. Ceserani (La Nuova Italia, Firenze 1968); *Poesie scelte*, a cura e con ottima introduzione di L. Baldacci (Mondadori, Milano 1974); *Prose critiche*, a cura di G. Falaschi (Garzanti, Milano 1987). Un centinaio di *Lettere scelte* è stato edito, con ampie annotazioni, da G. Ponte e F. De Nicola (Tilgher, Genova 1985).

L'OPERA **Odi barbare**

La prima edizione delle *Odi barbare*, comprendente sedici poesie, uscì nel 1877 (Zanichelli, Bologna); nel 1882 furono pubblicate le *Nuove odi barbare* e nel 1889 le *Terze odi barbare*. I tre libri confluirono poi nell'edizione del 1893 (*Delle odi barbare*), nella quale le poesie hanno l'ordine definitivo: il *Preludio* (che muove da un'affermazione programmatica: «Odio l'usata poesia») introduce due libri di venticinque poesie ciascuno, seguiti da un *Congedo* e da cinque versioni dai prediletti poeti tedeschi Klopstock e von Platen.

Nella raccolta sono abbastanza numerose le liriche di argomento storico, nelle quali rileviamo l'esaltazione dell'antica Roma, vista come simbolo perenne di civiltà; nelle molte poesie di tema autobiografico (in senso più o meno stretto), il motivo più frequente è quello della fugacità del tempo: si tratta di un tema classico (basti pensare a Orazio, poeta prediletto da Carducci), che viene ripreso nella poesia carducciana accostandolo al tema affine della contrapposizione morte-vita. La morte è freddo, buio, silenzio, mentre la vita è calore, luce, festa di voci e rumori; l'opposizione tra i due poli è netta e insanabile, esasperata dall'ateismo di Carducci, che ne accresce la desolata tragicità rinunciando recisamente alla speranza di una vita ultraterrena.

**Dinanzi  
alle Terme  
di Caracalla**Da *Odi barbare*

Carducci scrisse quest'ode, forse la più famosa di quelle afferenti al mito della romanità, nell'aprile 1877 in occasione del suo primo breve soggiorno romano, al quale va collegata anche la genesi di *Nell'annuale della fondazione di Roma*, ode celebrativa del valore perenne della civiltà romana (vv. 15-16: «E tutto che al mondo è civile, / grande, augusto, egli è romano ancora»).

4                   Corron tra 'l Celio fosche e l'Aventino  
                      le nubi: il vento dal pian tristo move  
                      umido: in fondo stanno i monti alban  
                      bianchi di neve.

8                   A le cineree trecce alzato il velo  
                      verde, nel libro una britanna cerca  
                      queste minacce di romane mura  
                      al cielo e al tempo.

                      Continui, densi, neri, crocidanti  
                      versansi i corvi come fluttuando

**Schema metrico**

L'ode è composta da dieci strofe salfiche. La strofa salfica greco-latina consta di tre salfici minori (con schema:  $\bar{u}$ ,  $\bar{u}$ ,  $\bar{u}$ ,  $\bar{u}$  /  $\bar{u}\bar{u}$ ,  $\bar{u}$ ,  $\bar{u}$ ) più un adonio ( $\bar{u}\bar{u}$ ,  $\bar{u}$ ); Carducci la rende in italiano con tre endecasillabi piani quasi sempre accentati su 4<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>, più un quinario.

1. **Celio...** **Aventino**: i due colli di Roma tra i quali si trovano le terme fatte costruire nel III secolo d.e. dall'imperatore Marco Aurelio Antonino, soprannominato Caracalla.

2. **pian tristo**: la campagna romana infestata dalla malaria.

3-4. **stanno... neve**: cfr. Orazio, *Odi* I, 9 (vv. 1-2): «Vides ut alta stet nive candidum / Soracte [...]» («Vedi come il Soratte si innalza tutto coperto di neve»).

5. **A... velo**: «alzato il velo sopra le trecce grigie».

6. **libro**: il Baedeker, diffusissima guida per turisti; **una britanna**: una turista inglese.

7-8. **queste... tempo**: le mura enormi e solenni delle Terme di Caracalla sembrano minacciare il cielo e sfidare il tempo.

9-12. **Continui... enormi**: si noti l'efficace *climax*.

## ANALISI

Nella poesia possiamo distinguere due parti, corrispondenti ai vv. 1-19 e 19-40: la prima coincide con la descrizione attenta di un paesaggio dalle tinte livide (*fosche... nubi... vento... umido... neve*), in un quieto sfondo delle grandiose rovine delle Terme di Caracalla sulle quali si aggirano i corvi. Le due sole presenze umane, una turista inglese e un pastore della Ciociaria, sembrano sottolineare il contrasto fra l'antica civiltà e un presente assai limitato e modesto. Contrasto che diventa centrale nella seconda parte, dove l'invocazione alla dea Febbre ha il suo centro lirico nella rievocazione (vv. 26-32) della Roma primitiva, la città quadrata costruita da Romolo, colta in un *flash-back* illuminato da un tramonto solare e sereno, che si contrappone al paesaggio sinistro della prima quartina.

Nella piazza  
di San PetronioDa *Odi barbare*

La nascita della poesia, composta tra il 6 e il 7 febbraio 1877, va messa in relazione con una lettera a Lidia (ovvero Lina Cristofori Piva, amata da Carducci e protagonista di molte sue poesie) del 6 febbraio: «È proprio freddo in Bologna, e i tramonti sono così violacei e mesti che fanno ripensare i fidi pensieri della tomba e l'aer cheto e solenne dei boschetti d'Eliso [...] Vedrei molto volentieri il tuo bambino; la cui fronte serena e l'occhio soave e profondo e la ricciuta capelliera e la delicata favella mi rimetterebbero in cuore un po' di quella pace che vo' richiedendo in vano ai libri, alla solitudine, alle gelide e stellate notti che io contemplo di su le piazze di San Petronio e San Domenico».

Surge nel chiaro inverno la fosca turrta Bologna,  
e il colle sopra bianco di neve ride,

È l'ora soave che il sol morituro saluta  
le torri e 'l tempio, divo Petronio, tuo;

5 le torri i cui merli tant'ala di secolo lambe,  
e del solenne tempio la solitaria cima.

## Schema metrico

Dieci distici elegiaci. Il distico elegiaco greco-latino è composto da un esametro (- uu, - uu, - uu, - uu, - uu, - u) e un pentametro (- uu, - uu, - / - uu, - uu, u); Carducci rende l'esametro accostando due emistichi formati il primo da un quinario o un senario o un settenario e il secondo quasi sempre da un novenario con accenti sulla 2ª, 5ª e 8ª sillaba: riesce così a riprodurre sia l'oscillazione del numero di sillabe dell'esametro (da 12 a 17) - dovuta all'equivalenza di due sillabe brevi con una lunga prevista dalla legge quantitativa, fondamentale nella lingua e nella metrica greca e latina - sia l'andamento ritmico del secondo emistichio dell'esametro. Per far coincidere il secondo emistichio con un novenario, Carducci deve spesso ricorrere a espedienti metrici, quali la sistole, la diastole e la dialefe (al v. 20, tra *fuggente* e *al*).

Il primo emistichio presenta un quinario ai vv. 7, 9, 15, 17, un senario ai vv. 3, 5, 11, un settenario ai vv. 1, 13, 19; ma non è sempre possibile indicare con assoluta certezza la misura del primo emistichio, poiché l'oscillazione dal quinario al settenario legittima due o addirittura tre lezioni diverse, che dipendono di volta in volta dalla scelta di dialefe e dieresi o sinalefe e sineresi, scelta per la quale non

esiste ovviamente (per l'oscillazione di cui abbiamo detto) una norma infallibile.

Il pentametro è riprodotto accostando due emistichi, il primo dei quali può essere un quinario o un settenario mentre il secondo è quasi sempre un settenario.

1. **Surge**: s'innalza, stagliandosi contro il cielo; **la fosca turrta Bologna**: Bologna ricca di torri gentilizie medievali costruite con mattoni di colore rosso cupo (*fosca*).

2. **il colle sopra**: il colle sovrastante di San Michele in Bosco.

3-4. **È... tuo**: è l'ora piena di dolcezza (cfr. *Purg.* VIII, 1: «Era già l'ora che volge il desio») in cui il sole morente (*morituro* è un evidente latinismo), cioè al tramonto, saluta le torri e la tua chiesa, o San Petronio. Il protettore di Bologna, cui è consacrata la cattedrale, è chiamato latinamente *divo* (e un latinismo è pure *tempio*).

5. **le torri... lambe**: le torri i cui merli sono sfiorati dall'ala di tanti secoli. È una probabile ripresa del v. 231 dei *Sepolcri*: «il tempo con sue fredde ale vi spazza».

6. **solitaria**: perché più alta degli altri edifici della piazza.

Il cielo in freddo fulgore adamantino brilla;  
e l'aër come velo d'argento giace

10

su 'l fòro, lieve sfumando a torno le moli  
che levò cupe il braccio clipeato de gli avi.

Su gli alti fastigi s'indugia il sole guardando  
con un sorriso languido di viola,

che ne la bigia pietra nel fosco vermiglio mattone  
par che risvegli l'anima de i secoli,

15

e un desio mesto pe 'l rigido aère sveglia  
di rossi maggi, di calde aulenti sere,

quando le donne gentili danzavano in piazza  
e co' i re vinti i consoli tornavano.

20

Tale la musa ride fuggente al verso in cui trema  
un desiderio vano de la bellezza antica.

7. **fulgore adamantino**: splendore simile a quello del diamante. Cfr. una lettera a Lidia del febbraio 1873: «Son bellissime giornate, e fredde [...] il cielo ride adamantino e freddo».

8-9. **l'aër... fòro**: un velo di nebbia argentea si deposita sulla piazza (*fòro* è un altro latinismo).

9-10. **le moli... avi**: i palazzi che si affacciano sulla piazza (del Comune, dei Notai, dei Banchi, del Podestà) vennero innalzati dal braccio armato di scudo (*clipeato*: latinismo) degli avi; *cupe*, cioè minacciose, sono dette queste costruzioni perché erano strumenti di battaglia e di difesa, quindi anche simbolo dell'indipendenza di quel popolo fiero.

11. **fastigi**: le cime dei palazzi, delle chiese, delle torri (latinismo).

14-16. **par... sere**: vengono risvegliate le gloriose memorie della Bologna medievale, e nell'aria fredda di febbraio si diffonde un nostalgico desiderio di rossi tramonti primaverili (*rossi maggi*), di sere calde e profumate (*aulenti*: latinismo).

17. **quando... piazza**: di questi balli primaverili, durante i quali le donne nobili (*gentili*: latinismo) si mescolavano con il popolo sulla piazza, si conserva il ricordo nelle ballate trascritte dai notai bolognesi nei *Memoriali* duecenteschi, riscoperte e studiate da Carducci.

18. **e... tornavano**: i magistrati del Comune (*consoli*: latinismo) tornavano vittoriosi portando con loro i re che avevano fatto prigionieri: allusione a re Enzo, figlio di Federico II, che i bolognesi sconfissero a Fossalta (1249) e rinchiusero poi nel palazzo del Podestà.

19-20 **Tale... antica**: come il Sole, illuminando gli antichi palazzi, li restituisce per un attimo all'antico splendore poiché ne suscita il ricordo (vv. 11-18), così la musa (cioè l'espressione poetica di Carducci) ride sfuggente al verso in cui traspare un desiderio vano della bellezza antica. *Desiderio* sembra conservare tutto il valore semantico del latino *desiderium* (desiderio di qualcosa che non c'è più, e quindi rimpianto).

## ANALISI

Carducci offre questo omaggio poetico alla città che lo ha accolto venticinquenne e nella quale vivrà fino alla morte: il sole al tramonto illuminando le torri, i palazzi, le chiese di Bologna sembra risvegliare nei loro mattoni rosso cupo il ricordo dell'antica città medievale, suscitando quel *desiderio vano de la bellezza antica* (v. 20) che è anche il centro di ispirazione della lirica, a livello sia tematico che formale. La rievocazione del passato è condotta infatti dal poeta in un metro antico (il distico elegiaco) e con un lessico ricchissimo di latinismi, cui si accompagna una sintassi classicheggiante: per esempio, nel distico iniziale sono evidenti latinismi *Surge, turrìta, ride*; il v. 2 ricalca l'esordio di Orazio (I, 9: «Vides ut alta stet nive candidum / Soracte»: cfr. anche *Dinanzi alle Terme di Caracalla*, vv. 3-4); la struttura sintattica vistosamente chiasmica (*Surge [...] Bologna, / e il colle [...] ride*) vuole forse sottolineare il contrasto cromatico fra il *chiaro inverno* e il *colle bianco di neve* e il cotto delle torri (e degli altri edifici) bolognesi che giustifica l'epiteto *fosca*.

## ANALISI

La struttura retorica della poesia è molto fitta e dominata dalle figure dell'inversione e del chiasmo: *Lenta fiocca la neve; d'erbaio il grido o corrente rumore di carro; gli amici spiriti reduci son* (più un'epifrasia: *d'amor la canzon ilare e di gioventù*); evidenti l'anafora ai vv. 3-4 (*non.../non...*) e 9 (*In breve, o cari, in breve*) e il parallelismo all'ultimo verso (*giù al silenzio verrò, ne l'ombra riposerò*).

Nella linea concettuale della poesia è inoltre ravvisabile un *climax*: nei primi tre versi sono elencati suoni della vita quotidiana, ma in negativo, perché la loro assenza "descrive" il silenzio; un silenzio interrotto solo dal rintocco delle ore che (quasi antropomorfizzate) *gemon, come sospir d'un mondo lungi dal dì*. Dalla similitudine passiamo poi alla metafora, che trasforma gli uccelli affamati negli amici morti, ai quali Carducci nel distico finale si rivolge direttamente, sottolineando così il graduale passaggio dal piano della realtà a quello immaginativo e fantastico. Tale passaggio, lento ma inesorabile, è sottolineato a livello formale dai forti *enjambements* (vv. 1-2, 5-6, 7-8) che frenano il ritmo e dall'ossessivo ricorrere di due parole tronche in ogni verso pari (cfr. lo SCHEMA METRICO).

Alla ricchezza della struttura retorica corrispondono una interessante peculiarità metrica (per la quale rimandiamo ancora allo schema metrico) e una accurata testura timbrica: citiamo per esempio le allitterazioni fra *cielo* e *cinereo* (v. 1; e al v. 2 abbiamo *città*), *corrente* e *carro* (v. 3), *tORrE*, *ROchE*, *ORE* (v. 5). E inoltre: al v. 1 la /e/ torna in quattro delle sei vocali toniche, e il v. 7 ha ben cinque consonanti raddoppiate (*piCChiano, uCCeLLi, aPPaNNati*).

## SCHEMA

## La poesia barbara carducciana

## La conciliazione tra metrica classica e italiana

La data della prima edizione delle *Odi barbare* (1877) segna il punto di partenza delle innovazioni metriche che caratterizzeranno la fine dell'Ottocento e tutto il Novecento poetico italiano: lo mette in evidenza G. Contini in un suo capitale studio intitolato appunto *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento* (ora in G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970).

La poesia "barbara" si inserisce nella direzione classicistica che Carducci segue a livello ideolo-

gico, tematico, linguistico: nelle *Odi barbare* e, in parte, in *Rime e ritmi* egli recupera dei classici anche la metrica, cercando di trasferirla alla lingua italiana. Ma il calco non può essere perfetto, poiché, come è noto, l'italiano è privo della opposizione fra sillabe lunghe e brevi che costituisce invece il fondamento linguistico e metrico del greco e del latino (lingue basate appunto sulla quantità delle sillabe, che in italiano invece non esiste): lo stesso Carducci ammette che le sue poesie sembrerebbero sicuramente "barbare" «agli orecchi e al giudizio dei Greci e dei Romani, sebbene volute comporter nel-

le forme metriche della loro lirica» e che «tali soneranno purtroppo a moltissimi italiani, sebbene composte e armonizzate di versi e di accenti italiani».

Queste poesie sono dunque «composte e armonizzate di versi e di accenti italiani»: Carducci adotta infatti versi della nostra tradizione, i quali, come è noto, si fondano sul criterio dell'isosillabismo (un dato verso ha sempre lo stesso numero di sillabe) e dell'isocronismo degli accenti (un dato verso ha sempre gli accenti sopra determinate sillabe). Carducci sceglie di volta in volta il verso italiano che più si avvicina al verso greco-latino che vuole ri-



produrre, quale risulta però da una lettura non metrica ma grammaticale: cioè del verso classico Carducci considera non gli ictus metrici, ma gli accenti naturali delle parole, e a questi fa corrispondere gli accenti dei versi italiani.

#### Un esempio concreto di trasposizione "barbara"

Esemplifichiamo. Ecco il primo verso dell'*Eneide* virgiliana letto secondo le regole della metrica classica: «Arma virūmque canō / Troiāe qui primus ab orīs» ("Canto le armi e l'eroe, che per primo dai lidi di Troia"). Carducci non intende imitare questo ritmo, ma quello che vien fuori da una lettura che rispetta gli accenti grammaticali delle parole: «Arma virūmque cáno / Troiāe qui primus ab orīs» (che risulta essere in pratica formato da un settenario + un ottinario).

Come si vede dall'esempio appena riportato, quando il verso classico ha un numero di sillabe superiore a undici (quante ne conta il verso italiano più lungo, l'endecasillabo), Carducci ricorre ovviamente alla riunione di più versi italiani. Consideriamo, per esempio, l'esametro, che (per la nota equivalenza di due sillabe brevi con una sillaba lunga) ha un numero complessivo di sillabe oscillante fra tredici e diciassette: Carducci lo rende in italiano accostando due emistichi, dei quali il primo può essere o un quinario o un senario o un settenario e il secondo è quasi sempre un novenario con accenti sulla 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> sillaba; così facendo mantiene l'oscillazione del numero delle sillabe - garantita dal-

la variabilità del primo emistichio - e con gli ultimi due accenti del novenario può riprodurre la clausola dattilica fissa dell'antico esametro (per esempio: «[...] la fossa turríta Bológna», da *Nella piazza di San Petronio*).

#### Le soluzioni metriche carducciane e quelle di altri autori

Tra i metri prediletti da Carducci "barbaro" ricordiamo, oltre all'esametro, il distico elegiaco (esametro + pentametro), la strofa alcaica, la strofa saffica, dei quali diamo conto nelle schede metriche relative alle poesie antologizzate, cui quindi rimandiamo come a necessaria integrazione di queste note. Qui importa soprattutto sottolineare che la novità dei versi "barbari" è da ricercare, oltre che nell'abolizione della rima, nell'accostamento inedito di misure tradizionali: un settenario e un novenario sono, presi da soli, assolutamente canonici, ma se vengono accostati a formare un solo verso (come può accadere - abbiamo visto - nella riproduzione carducciana dell'esametro) danno vita a una misura nuova senza precedenti nella letteratura italiana.

Va però avvertito che l'innovazione metrica carducciana non nasce proprio dal nulla, ma si collega ad alcuni tentativi, abbastanza marginali in verità, di metrica barbara presenti nella nostra tradizione letteraria: i primi esperimenti si devono a Leon Battista Alberti e Leonardo Dati, in occasione del Certame coronario del 1441; abbiamo poi altri tentativi nei secoli seguenti (interessanti in particolare quelli di Gabriello Chiabrera), fino

all'esperienza particolarmente notevole di Giovanni Fantoni (1755-1807), poeta letto con grande attenzione da Carducci; il quale, del resto, ha ben presente tutta la tradizione "barbara" precedente, su cui si sofferma criticamente nell'antologia *La poesia barbara nei secoli XV e XVI* (1881). Né vanno dimenticati autori tedeschi del Sette e Ottocento, nei quali Contini vede i veri modelli di Carducci: Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), Friedrich Hölderlin (1770-1843) e Goethe (soprattutto per le sue elegie, epistole ed epigrammi).

#### Una antimelodicità che dà risalto alla singola parola

La mancanza di rime e l'alternanza nuova di misure obbligate, come è ovvio, a una lettura del verso più scandita e più attenta alla parola singola, che ne ricava un forte rilievo; siamo molto lontani dalla lettura musicale e quasi cantilenante cui inducono i versi melodici e cantabili di molta poesia tardoromantica: il punto di riferimento negativo e polemico è dunque, ancora una volta, la facile lirica di Prati e Alardi, ai quali Carducci oppone una scelta classicistica che tocca qui anche il livello metrico. Ed è curioso e quasi paradossale che questa "restaurazione" metrica si riveli carica di fermenti innovatori o addirittura rivoluzionari, se è vero che innesca un inarrestabile processo di liberalizzazione ritmico-strutturale che interesserà tutta la poesia italiana del Novecento.

L'OF

L'ult  
sia "man  
gonfi  
men  
rittu  
altre  
più i  
racc  
le stNell  
signo  
otto  
(e ta

5

Sch

Otto s  
di due  
senza  
non sPier  
gli a  
di i  
bia  
in r  
più

## Un saluto a Bologna

Da *Confessioni e battaglie*

Il 12 giugno 1888, in occasione delle celebrazioni dell'ottavo centenario dell'Università bolognese, Carducci pronunciò un discorso che era stato anticipato in un supplemento del "Secolo" di Milano. Del discorso riportiamo la parte relativa alla rassegna delle bellezze della città: una rassegna per niente retorica e scontata, ma anzi agilissima nel ritmo e nelle immagini e percorsa da una sottile e sincera emozione. Non abbiamo insomma di fronte un paesaggio da cartolina, ma una città vera descritta da un poeta: in Bologna Carducci vede la "sua" città, legata a tanta parte della sua vita (e della sua poesia: basti ricordare *Nella piazza di San Petronio*, qui a p. 1166).

Io - toscano, e fiorentino di razza - che vuol dire il più feroce, il più insistente, il più noioso *chez-nous*<sup>1</sup> del mondo - io amo, anzi tutto e sopra tutto e per tutto, tutta Italia; e poi dopo, Bologna.

5 Amo Bologna; per i falli, gli errori, gli spropositi della gioventù che qui lietamente commisi e dei quali non so pentirmi. L'amo per gli amori e i dolori, dei quali essa, la nobile città, mi serba i ricordi nelle sue contrade, mi serba la religione nella sua Certosa.<sup>2</sup>

10 Ma più l'amo perché è bella. A lei, anche infuocata nell'estate, torna il mio pensiero dalle cime delle Alpi e dalle rive del mare. E ripenso a momenti con un senso di nostalgia le solenni strade porticate che paiono scenari classici, e le piazze austere, fantastiche, solitarie, ove è bello sperdersi pensando nel vespero di settembre o sotto la luna di maggio, e le chiese stupende ove saria dolce, credendo,<sup>3</sup> pregare di estate, e i colli ov'è divino, essendo giovani, amare di primavera, e la Certosa, in alcun lembo della quale, che traguardi<sup>4</sup> dal colle al dolce verde immenso piano, si starà bene a riposare per sempre.

15 Bologna è bella. Gli italiani non ammirano, quanto merita, la bellezza di Bologna: ardita, fantastica, formosa, plastica, nella sua architettura, trecentistica e quattrocentistica, di terra cotta, con la leggiadria delle loggie, dei veroni, delle bifori, delle cornici. Che incanto doveva essere tutta rossa e dipinta nel cinquecento!

20 I preti e i secentisti spagnoli e gli arcadi settecentisti la guastarono, mortificandola di lividori, mascherandola e mettendole la biacca.<sup>5</sup> Oggi, a mano a mano i lividori spariscono alla luce della libertà, la maschera casca e la biacca si spasta.<sup>6</sup> E le bellezze di Bologna sorridono al sole.

1. *chez-nous*: "campanilista" (dal francese *chez nous*. "a casa nostra").

2. *Certosa*: il camposanto di Bologna, dove sono sepolti la madre di Carducci, il figlioletto Dante e Lina Cristofori.

3. *credendo*: avendo la fede religiosa (che Carducci non ha).

4. *traguardi*: "guardi giù".

5. *mortificandola... biacca*: stravolgendo l'aspetto originario con l'aggiunta di gesso, ornamenti impropri e intonaco.

6. *si spasta*: "si scioglie".

### La svolta delle *Rime nuove*

Intorno al 1870, anche per il mutamento della situazione storica dovuto al risolversi della questione romana, la forza polemica si attenua sensibilmente, e la poesia giambica lascia il posto alla lirica di respiro più ampio e pacato delle *Rime nuove*, la raccolta più articolata, in cui possiamo distinguere almeno tre linee tematiche fondamentali, già peraltro anticipate in liriche precedenti e riprese in seguito: paesaggistica, autobiografica e storica. Come è ovvio, spesso i temi sono intrecciati, poiché per esempio la rivisitazione memoriale della giovinezza è legata al paesaggio maremmano (*Traversando la Maremma toscana*, *Idillio maremmano*, *Davanti San Guido*); l'ispirazione autobiografica non è però limitata alla rievocazione degli anni giovanili, ma può essere sollecitata da altre situazioni, liete (per esempio l'amore per Lina Cristofori, cantata in molte poesie col nome di Lidia) o dolorose (la morte del figlio Dante: cfr. *Funere mersit acerbo* e *Pianto antico*).

### I miti storici e letterari

Le poesie di tema storico privilegiano l'età medievale (*La leggenda di Teodorico*, *Il comune rustico*, *Su i campi di Marengo*, *Faida di comune*), vista non come cupa epoca di oscurantismo ma, al contrario, vero positivo inizio della storia d'Italia grazie all'importante esperienza comunale. Altro mito storico ben saldo per il libertario Carducci è la rivoluzione francese, da lui definita l'avvenimento «più epico della storia moderna» ed esaltata in *Ca ira*, corona di dodici sonetti che prende il titolo dal ritornello di un inno giacobino.

L'ammirazione per il mondo antico, soprattutto greco, domina invece le tre *Primavere elleniche*, poesie di ispirazione classica improntate al culto del Bello. Alle radici letterarie di Carducci rimandano i sonetti a *Omero*, *Dante*, *Virgilio*, da accostare idealmente alle traduzioni, che occupano un'intera sezione della raccolta, testimonianza di importanti e feconde letture straniere, in particolare tedesche: Herder, Goethe, Heine, ma anche i meno noti autori di romanze e ballate Ludwig Uhland (1787-1862) e August von Platen (1796-1835).

### Tematiche storiche e introspettive nelle *Odi barbare*

Le *Odi barbare* proseguono sostanzialmente gli itinerari tematici delle *Rime nuove*, con qualche significativa variante: per esempio, nelle poesie di argomento storico, l'obiettivo si sposta sull'antica Roma, eterno simbolo di civiltà e, nelle liriche di intonazione più o meno marcatamente autobiografica, torna con inedita frequenza il tema, già classico e oraziano (ma ricorrente in tutta la tradizione letteraria) della fugacità del tempo e quello, da esso conseguente, dell'opposizione morte-vita, ben indagato da W. Binni: l'ateo Carducci patisce con particolare intensità il carattere ineluttabile di questo