



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA, LETTERATURA E LINGUISTICA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN LINGUA E LETTERATURA ITALIANA

TESI DI LAUREA MAGISTRALE

Le Primavere Elleniche:

una svolta nell'itinerario poetico di Giosue Carducci

Candidato:

Ilaria Bernardini

Relatore:

Prof.ssa Elena Salibra

Secondo relatore:

Dott.ssa Chiara Tognarelli

ANNO ACCADEMICO 2013/2014

INDICE

INTRODUZIONE	I
CAPITOLO I: UN PROGETTO AMBIZIOSO	1
1. IL DISEGNO INIZIALE.....	1
1.1 <i>EOLIA</i>	5
1.2 <i>DORICA</i>	13
1.3 <i>ALESSANDRINA</i>	25
1.4 UNA QUESTIONE PROBLEMATICA: I TITOLI.....	31
1.5 LA FORMA METRICA DEI COMPONENTI.....	33
1.6 POSSIBILITÀ INTERPRETATIVE DELLE <i>PRIMAVERE ELLENICHE</i>	36
CAPITOLO II: PER LINA E ATTRAVERSO LINA	38
1. UN ANNO DIFFICILE	38
1.1 LA SVOLTA CARDUCCIANA	42
1.2 CAROLINA CRISTOFORI PIVA.....	44
1.3 IL CARTEGGIO TRA CARDUCCI E LINA	49
1.4 UNA LETTURA INCROCIATA DELLE <i>PRIMAVERE ELLENICHE</i> E DI ALCUNE LETTERE FRA CARDUCCI E LINA	52
CAPITOLO III: TRA POLITICA E POESIA	69
1. IL PROGRESSIVO DISTACCO DALLA POLITICA	69
1.1 MORTE DI ENOTRIO ROMANO	83
2. IL RITORNO ALL' «ARTE PURA»	88
2.1 VERSO LE <i>PRIMAVERE ELLENICHE</i> : IL <i>PROLOGO</i>	94
2.2 L'INATTUABILITÀ DELLA POESIA NEL PRESENTE: UN' ANALISI DELLE <i>PRIMAVERE ELLENICHE</i>	102
CAPITOLO IV: UN NUOVO ORIZZONTE	107
1. LE <i>PRIMAVERE ELLENICHE</i> COME INIZIO E FINE DI UN DISCORSO POETICO.....	107
2. AD UN PASSO DALLE MUSE BARBARE: LE <i>NUOVE POESIE</i>	113
3. LA PRODUZIONE BARBARA	122
CONCLUSIONI	139
BIBLIOGRAFIA.....	148

INTRODUZIONE

Oggetto di studio della presente tesi di laurea è l'analisi tematico-formale e la ricognizione delle possibili chiavi interpretative delle *Primavere Elleniche* di Giosue Carducci, tre odi – *Eolia*, *Dorica* e *Alessandrina* – scritte tra il 1871 ed il 1872 e pubblicate per la prima volta dall'editore Barbèra all'interno dell'opuscolo *Primavere Elleniche di Enotrio Romano* (1872).

Composte per Carolina Cristofori Piva e da lei direttamente ispirate, le *Elleniche* si presentano sia come una dichiarazione d'inizio di questa seconda fase della vita del poeta dominata dal sentimento amoroso per la donna, fautrice della sua metaforica rinascita in seguito agli avvenimenti privati e storico-politici che lo interessarono tra la fine degli anni Sessanta ed i primi Settanta, sia e soprattutto come un manifesto della nuova poetica neoclassica che vi era sottesa e che lo avrebbe condotto, alcuni anni più tardi, alla stesura delle prime odi barbare.

Il biennio 1871-'72, che nel panorama della critica carducciana è indicato come l'anno della svolta nell'itinerario poetico del Vate, esemplificata proprio dall'elaborazione delle *Primavere Elleniche*, è il momento determinante di tutta un'esperienza umana e poetica con cui Carducci pose le premesse per sviluppare quelle caratteristiche tematico-formali ed in particolar modo metriche che diverranno i punti di forza della produzione degli anni successivi. Le *Primavere* infatti, di tutti i futuri cambiamenti che interverranno sulla versificazione del poeta, rappresentano certo un'anteprima con funzione programmatica, ma il loro compito non consiste (e non si esaurisce) unicamente nell'illustrare la direzione che avrebbe preso la sua poesia.

Le *Primavere Elleniche* non vogliono essere soltanto componimenti scritti in vista di un progetto poetico di più vasta portata quale sarà quello delle *Odi Barbare*; esse reclamano con tutta la loro forza un'esistenza autonoma e la necessità di trasmettere al pubblico dei lettori e dei critici uno specifico messaggio legato al presente in cui operò l'autore e che può essere compreso solo se si estrapola dal fitto lavoro di cesello a cui il poeta le sottopose l'attualità storica che vi è connessa.

La delusione ed il malcontento scaturiti dagli eventi posteriori al conseguimento dell'Unità d'Italia ebbero, per un repubblicano quale Carducci, un fortissimo impatto non solo sulla sua fede politica ma anche e soprattutto sulla sua produzione epodica

che, da quel mondo, traeva il proprio sostentamento. A ciò si aggiunse l'insoddisfazione per l'operato della Sinistra che ebbe come esito il progressivo ed inevitabile allontanamento del Vate dalla linea giambica, ormai priva di quell'originario entusiasmo che aveva da sempre fornito linfa vitale agli epodi, ed il maturarsi della decisione di consacrarsi alla poesia artistica, posizione questa ben dimostrata dalla composizione delle *Elleniche*.

È in questa particolare situazione che emerge la figura di Carolina Cristofori Piva, la Lina delle *Primavere Elleniche*, la quale rappresentò, almeno agli albori della conoscenza con il poeta, il giusto pretesto per un'inversione di rotta all'interno del discorso poetico di Carducci e la concretizzazione dei nuovi ideali artistici ed estetici da lui cercati; disancorarsi dalla quotidianità e dalle ragioni extraletterarie che sino ad allora avevano occasionato i propri versi per tornare alla lirica e ad una forma d'arte libera da qualsivoglia causa esterna fu il programma all'insegna del quale prese le mosse il 1872 e proseguì il decennio successivo. È indispensabile riconoscere infatti che se *Eolia*, *Dorica* e *Alessandrina* rappresentano, da un lato, i testi all'interno dei quali convogliano la politica, la poetica e le vicende private di quegli anni, dall'altro costituiscono, per la concezione artistica che vi è sottesa, il primo passo per la formazione del futuro *corpus* barbaro. Leggere le *Primavere Elleniche* non significa quindi aprire una parentesi rosa nella biografia del Vate né tanto meno parlare della situazione politica italiana di quegli anni ma, piuttosto, inquadrare ed analizzare un preciso momento in cui si condensano le molteplici forze che animarono il Carducci degli ultimi anni Sessanta e dei primi Settanta.

La presenza nelle *Elleniche* di elementi tanto diversi tra loro ed il fatto che le stesse siano legate in modo così inscindibile al presente per il quale sono pensate sono alcuni degli aspetti che ne costituiscono il valore e l'importanza. Esse rappresentano dal punto di vista poetico una fase decisiva destinata ad incidere profondamente sul futuro della poesia carducciana, sono il riflesso di un Carducci maturo e stanco di essere additato come il poeta satanico, definizione nella quale stentava ormai a riconoscersi, sono la manifestazione di tutte le forze divergenti presenti nel suo animo che dovevano inevitabilmente esplicitarsi in un modo nuovo, diverso da come era stato in passato.

Tuttavia le *Primavere Elleniche*, inutile negarlo, fanno parte di quei testi che nella maggior parte dei casi vengono trascurati dalla critica o sono citati solo *en passant* ma che, al contrario, meriterebbero una più ampia trattazione per almeno due ragioni: sia perché si fanno portavoce del Carducci di quegli anni sia perché, in una prospettiva più ampia, è proprio da quei tre componimenti che si sviluppa il filone forse più noto della produzione del poeta toscano, quello barbaro.

Gli studi sull'argomento, fatto di non poca rilevanza, non solo attendono ancora ad una sistemazione che possa dirsi definitiva ma, oltretutto, sono poco numerosi e, fatte le dovute eccezioni, alquanto ripetitivi e ormai superati; la maggior parte di essi si propone di esaminare le odi secondo un'unica chiave di lettura, prediligendo per di più la componente amorosa ma, com'è logico, così facendo tralasciano i molteplici elementi che vi sono connessi e che finiscono alla lunga con lo smarrirsi. Manca ancora una visione d'insieme delle *Primavere Elleniche* che, in quanto tale, spazi da una prospettiva all'altra e riconosca l'importanza dei testi nell'itinerario poetico carducciano; è questo, insieme alla carenza di scritti specifici, uno dei più grandi problemi legati all'argomento. Nel caso delle *Elleniche* poi, trattandosi di componimenti poco o male studiati, è più che mai necessario fare in modo che niente vada perso perché disperdere anche una singola componente equivarrebbe non solo a smarrire una delle motivazioni che spinse Carducci a comporre le odi ma anche a dimenticare una parte del vissuto del Vate; l'ostinarsi a mettere a fuoco un solo aspetto non ha altro esito se non la definitiva condanna all'oblio delle tre odi da parte dei lettori e della critica ma, sfortunatamente, proprio questo è il *modus operandi* più frequente.

Un approccio alle *Elleniche* strutturato in tale maniera è ben visibile dagli articoli o dai pochi studi che sono stati condotti in merito; Guido Mazzoni ad esempio, nell'articolo *Dentro l'officina, l'artiere. «Primavere Elleniche»* pubblicato all'interno della rivista «Il Marzocco» del maggio 1931, considera i componimenti come un omaggio appassionato e ricco d'ammirazione indirizzato da Carducci a Carolina Cristofori Piva e anche quando si prospetta la possibilità che le *Primavere* possano segnare, per molteplici ragioni, l'*incipit* della stagione barbara, l'autore non fornisce alcuna spiegazione e preferisce aprire una parentesi sui modelli letterari greco-latini che costituiscono il substrato delle tre odi.

In parte simile è l'atteggiamento di Giovanni Barberi Squarotti il quale, nell'articolo *Le «Primavere elleniche»* uscito sulla rivista «Per Leggere» nel 2007, tende a privilegiare la figura di Lina. Tuttavia, differentemente da Mazzoni, l'autore tenta, riuscendoci, di ampliare gli orizzonti dell'analisi testuale e introduce il motivo della riflessione metapoetica delle *Elleniche*, visibile soprattutto in *Eolia*, che considera però un esercizio classicista dal quale sono assenti le implicazioni biografiche contenute in *Dorica* e *Alessandrina*. In questo modo Barberi Squarotti sviluppa il tema del ritorno alla lirica pura, tema al quale è legata la poetica neoclassica, ponendosi sulla scia di quanto sostenuto nel 1977 da Antonio La Penna all'interno del contributo *Note alle «Primavere Elleniche»*, dove il motivo della fuga nell'Ellade posto in relazione con il nuovo discorso poetico carducciano portava a vedere le *Elleniche* come un nuovo modo di percepire il presente in opposizione ad un'antichità non recuperabile. Il solo aspetto che sembra essere trascurato tanto da Barberi Squarotti quanto da La Penna è quello inerente alla politica e alla poesia epodica, cui viene fatto qualche isolato cenno. Questa lacuna è ampiamente controbilanciata dallo studio di Ettore Catalano, *La svolta carducciana del 1871-72: le «Primavere Elleniche»* pubblicato nel 1978 in «Lavoro critico» che, sotto molti aspetti, si rivela essere il più completo. Catalano considera le *Primavere Elleniche* come l'esito della decisione carducciana di prendere le distanze dalla produzione epodica e, quindi, dalla politica; in quest'ottica le odi sanciscono la volontà del poeta di svincolare la propria versificazione dalle questioni socio-politiche a cui sino ad allora era stata legata. Non a caso Catalano parla di svolta proprio in relazione alle *Elleniche* e al biennio 1871-'72, quando dalla poetica giambica si passò a quella neoclassica, e presenta Carolina Cristofori Piva come colei che affiancò Carducci in questo fondamentale momento; le prossime *Odi Barbare* sono considerate una conseguenza di questi due fattori.

Su un piano diverso si collocano invece i contributi di Gianni A. Papini (1974) ed il recente articolo di Lorenzo Marchese (2013), rispettivamente *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»* contenuto in «Studi di filologia italiana» e “... *Ma è freddo!*”. *Per una lettura incrociata di Eolia, Dorica e alcune lettere fra Carducci e Lina* pubblicato nella rivista «Soglie». Marchese nel corso della sua lettura delle tre odi mette a fuoco tutti gli elementi che costituiscono il vero significato delle

Primavere Elleniche, soffermandosi sull'aspetto legato alla politica e sul risvolto sentimentale desumibile non solo dai versi ma anche e soprattutto dalla corrispondenza epistolare tra Carducci e Lina, e si prodiga in un'esaustiva analisi metrica dei testi mostrando come essi rappresentino le fondamenta della poetica barbara. Marchese limita però le sue osservazioni a *Eolia* e *Dorica*, che considera il *recto* ed il *verso* del medesimo ideale artistico carducciano, escludendo dall'esame *Alessandrina* la quale, sia per il contenuto che per l'ambientazione, diverge in maniera eccessiva dalle prime due *Elleniche*. Una siffatta considerazione è certo vera, *Alessandrina* presenta numerose differenze rispetto alle due "sorelle", fatto questo di cui era consapevole lo stesso Carducci, ma nel momento in cui si vuole affrontare l'argomento è opportuno considerare le *Primavere* come un unico blocco poiché, rappresentando un percorso poetico articolato in tre diverse fasi, sono tutte in egual modo indispensabili per la giusta ricezione del messaggio che trasmettono, tanto che il Vate le pubblicò insieme quando, nel 1872, uscirono per la prima volta. L'articolo offre quindi molti spunti di riflessione e si presta bene per un rapido *excursus* delle tematiche ma la scelta di eliminare *Alessandrina* non consente la visione d'insieme delle *Elleniche*.

Nel suo studio Papini propone un'indagine filologica delle *Primavere Elleniche*. Il suo scritto vuole verificare come le *Elleniche*, dovendo essere dieci secondo la volontà di Carducci, rappresentino il primo germoglio delle *Odi Barbare* e, partendo da un'analisi degli autografi e rintracciando le peculiarità comuni ai tre componimenti e ai futuri versi barbari, dimostra questa tesi. Lo scrupolo perseguito dallo studioso consente di osservare da vicino la genesi dei testi e rende il lettore partecipe del processo compositivo degli stessi.

Questa rapida rassegna critica evidenzia il motivo per cui si è ritenuto necessario tornare sulle tre odi, per evitare che le *Primavere Elleniche* continuino ad essere citate, ammesso che lo siano, come semplice esempio di poesia sentimentale o come un momento preparatorio per la stagione barbara; certo, le *Elleniche* sono anche questo, ma non si deve dimenticare che Carducci le pensò allo stesso tempo come un critico controcanto alla ormai logora linea epodica e come una riflessione metapoetica circa l'attuabilità della poesia nel presente. Nella stesura di questo elaborato, partendo dal presupposto che il significato delle *Elleniche* e l'importanza

che il poeta toscano attribuì loro possano davvero essere compresi e apprezzati solo se le stesse vengono analizzate nella loro globalità, si è cercato di mettere in evidenza l'abbondanza di motivi che vi sono contenuti e che ne costituiscono la ricchezza, senza disperderne alcuno. Per agevolare l'analisi testuale è stato associato ciascuno dei quattro capitoli ad uno o più aspetti delle *Primavere Elleniche* e lo studio di quest'ultime è stato condotto di volta in volta seguendo una precisa chiave di lettura.

Nel primo capitolo, *Un progetto ambizioso*, dopo aver contestualizzato i componimenti e aver fornito alcune indicazioni basilari per la loro comprensione, è stata data una lettura integrale delle tre odi, le quali sono state analizzate sia dal punto di vista tematico, rintracciando i modelli della tradizione letteraria ai quali dovette ispirarsi almeno in parte il poeta, sia dal punto di vista metrico, in merito al quale si è ritenuto necessario procedere con un esame delle forme utilizzate da Carducci per la composizione dei testi ed un breve *excursus* che spiegasse le ragioni per cui si può parlare di ripresa e sperimentazione di forme arcaiche come la saffica o l'alcaica. Una particolare attenzione è stata riservata alla non ancora risolta questione dei titoli dei testi e al motivo della riflessione metapoetica celata nei versi delle *Primavere Elleniche*, aspetto quest'ultimo che troverà una più ampia trattazione nel terzo capitolo dell'elaborato. Ricordando che, per volere dell'autore, le *Elleniche* si sarebbero dovute inserire in un progetto poetico ed editoriale molto più ampio che prevedeva dieci componimenti accomunati dal metro utilizzato e dalla concezione poetica ad essi sottesa, si è accennato a quei testi che, estromessi dalla sequenza delle tre *Primavere*, sono confluiti nel *corpus* barbaro e con i quali, come si vedrà meglio nel quarto capitolo, sono stringenti le affinità. In conclusione è stata fatta una panoramica delle principali chiavi di lettura alla luce delle quali le *Elleniche* saranno analizzate: testi manifesto della nuova poetica di matrice neoclassica sviluppatasi in concomitanza con l'inizio della *liaison amoureuse* con Carolina Cristofori Piva, dichiarazione d'allontanamento dalla linea giambica per fare ritorno alla lirica pura in seguito alle vicende storico-politiche che interessarono la penisola italiana tra la fine degli anni Sessanta ed i primi Settanta e, infine, le *Primavere Elleniche* come momento preparatorio, sia sul piano metrico che su quello tematico, per la composizione delle *Odi Barbare*.

Per Lina e attraverso Lina, il secondo capitolo, propone una lettura delle tre odi quali testi ispirati da Carolina Cristofori Piva, della quale si fornisce una breve biografia, e per lei composti dopo l'inizio della corrispondenza epistolare tra i due (1871), ben presto divenuta una relazione di natura sentimentale. Se in *Alessandrina*, la terza *Ellenica*, è semplice dimostrare il ruolo che la donna ebbe nella vita di Carducci grazie ai riferimenti autobiografici che quest'ultimo dissemina nei versi e che offrono un valido supporto alla chiosa testuale, per *Eolia* e *Dorica* la questione appare più complicata perché, fatta eccezione per la ripetizione del nome proprio Lina, la figura della Piva vi appare con contorni meno delineati tanto che si potrebbe mettere in dubbio, soprattutto in *Eolia*, l'esistenza della donna. La soluzione a questo problema è offerta da alcune lettere tratte dall'epistolario carducciano che, ponendosi come di consueto in un rapporto fortemente dialettico con i testi poetici, si rivelano di importanza capitale non solo per comprendere il processo compositivo delle *Elleniche* ma anche per dimostrare l'importanza attribuita da Carducci a Lina ed interpretare in questo modo i versi delle *Primavere*. Là dove è stato possibile si è inoltre integrata la lettura di alcune missive del poeta con le poche della Piva che ci sono pervenute e che sono state pubblicate da Francesca Florimbii e Lorenza Miretti in *Lidia a Giosue. Frammenti di un epistolario* (2010). In questo modo, ricostruendo il dialogo tra i due amanti, è emerso a chiare linee il ruolo svolto da Carolina la quale, oltre ad essere una presenza concreta nella vita del poeta, divenne per Carducci una vera e propria creatura d'evasione ed un appiglio perfetto per intraprendere il nuovo discorso poetico di matrice neoclassica che caratterizza il biennio 1871-'72.

Di poetica, sebbene in termini diversi, si parla anche nel capitolo successivo, *Tra politica e poesia*. Dopo aver ripercorso le vicende storico-politiche dell'Italia post-unitaria ed aver constatato la profonda insoddisfazione e la frustrazione di Carducci sia per l'esito degli eventi, esito ben diverso da quelle che erano state le sue aspettative, sia per l'operato della Sinistra (entrambi fatti che portarono ad una crisi poetica e quindi alla progressiva disgregazione della personalità di Enotrio Romano), si sono lette le *Primavere Elleniche* come i componimenti che segnano il limite della produzione giambica e che, allo stesso tempo, mostrano la volontà del poeta di far ritorno alla poesia artistica, intenzione questa visibile anche dal componimento *Ad*

Alessandro D'Ancona, di cui si propone un'analisi metrica e tematica. Al fine di dimostrare il proposito dell'autore è stato poi fatto un confronto tra le *Primavere* ed il testo *Prologo*, la cui composizione iniziò nel 1871, l'anno di *Eolia*, dove Carducci dichiara senza mezzi termini la caduta dei propri ideali repubblicani e l'impossibilità di continuare a dedicarsi ad una poesia di stampo politico; le numerose concordanze lessicali con le *Primavere Elleniche* mostrano come nella mente del poeta toscano la volontà di prendere le distanze dai versi epodici e l'intenzione di dare inizio ad un discorso poetico di diversa natura si formarono pressoché in contemporanea.

La sezione conclusiva di *Tra politica e poesia*, complice soprattutto il raffronto con i versi del *Prologo*, è dedicata alla ripresa del motivo della riflessione metapoetica contenuta nelle tre *Elleniche*, che assume ora le caratteristiche di un discorso circa l'attuabilità della poesia nel presente. Il concetto di fine di una precisa linea poetica ed inizio di un'altra che emerge con forza da questo capitolo troverà la sua sistemazione definitiva nella prima edizione delle *Odi Barbare* (1877), non a caso l'argomento della parte finale del lavoro, *Un nuovo orizzonte*.

Volendo dimostrare come le *Primavere Elleniche* rappresentino gli incunaboli delle *Odi Barbare* si è condotta un'analisi del componimento *Su l'Adda*, primo testo barbaro ad essere stato composto nel dicembre del 1873, mettendo in evidenza le convergenze e le divergenze rispetto alle *Elleniche*, specie dal punto di vista metrico-strutturale e tematico, e ponendo una particolare attenzione nel mostrare come anche l'assenza della rima, peculiarità della produzione barbarica e maggiore dissonanza rispetto alle tre odi, si sia sviluppata proprio dalle *Primavere* ed in particolar modo da *Alessandrina*. La potenzialità delle tre odi quali testi propedeutici alla stesura del *corpus* barbaro, sia per la forma metrica che per l'influenza esercitata dalla letteratura tedesca e nello specifico da poeti come Platen, Goethe, Heine e Schiller, era visibile, anche se nell'immediato non fu chiara a molti, dalla raccolta delle *Nuove poesie*, edite nel settembre del 1873, che riflette bene lo sperimentalismo raggiunto da Carducci in quegli anni e indica, specie nella sua seconda edizione, la direzione che avrebbe preso la produzione del Vate. Collocando le *Elleniche* all'interno di quel progetto ascrivibile al 1874 secondo il quale le stesse sarebbero dovute salire al numero di dieci e considerando che molti di questi componimenti che possiamo definire *Primavere* "mancate" confluirono nel *liber* barbaro, si è ritenuto doveroso

procedere con un esame metrico-tematico delle stesse in modo da mostrare, anche in questo caso, le numerose assonanze tra le une e le altre.

Il risultato complessivo ed il pieno valore delle *Primavere Elleniche* si ricava dunque unendo quanto detto nelle singole sezioni di questo lavoro. Soltanto in questo modo si arriva a comprendere che le tre odi non sono solo una dichiarazione d'amore, un allontanamento dalla politica, le fondamenta per un futuro progetto poetico certo più ambizioso, una riflessione metapoetica e letteraria; esse sono tutto ciò ma anche di più perché, dietro la loro perfezione e l'apparente inattualità storico-tematica, si cela il percorso carducciano di un decennio, un percorso fatto di turbamenti e di ritrovata serenità, di delusioni e di decisioni, di morte e di metaforica rinascita che portarono ad una svolta nel suo discorso poetico.

CAPITOLO I

UN PROGETTO AMBIZIOSO

1. IL DISEGNO INIZIALE

Con il titolo *Primavere Elleniche* si indicano tre componimenti (*Eolia, Dorica e Alessandrina*) redatti da Giosuè¹ Carducci fra il dicembre del 1871 ed il maggio del 1872 e dedicati a Carolina Cristofori Piva², donna di educazione milanese ma di origine mantovana con la quale il poeta intrattenne una relazione sentimentale

¹ La decisione di Carducci di eliminare l'accento grave sulla *e* finale del proprio nome sembra essere documentata, la prima volta, nelle bozze di stampa dell'ode *La guerra* (1891), inclusa nell'ultima raccolta *Rime e ritmi*. Secondo alcuni critici sarebbe però troppo tardi per poter adottare tranquillamente tale correzione tanto che, in molti, continuano a scrivere (e pronunciare) «Giosuè». Riccardo Bacchelli a tale proposito osserva: «Con buon rispetto di un suo vezzo antico, il suo nome di battesimo mi par che debb'essere accentato e pronunciato come tutti d'altronde lo pronunciano, e "Giosue" rimane un capriccio», RICCARDO BACCHELLI, *Saggi critici*, Milano, Mondadori 1962, p. 160. Allo stesso modo si comporta Manara Valgimigli: «Chiedo scusa se contro il volere dello stesso Carducci io séguito a metter l'accento sul nome Giosuè: in casa, la moglie la madre il fratello, tutti gli dicevano Giosuè; e così sia», MANARA VALGIMIGLI, *Il fratello Valfredo*, Bologna, Cappelli 1961, p. II, n. I. Carlo Tagliavini tuttavia, occupandosi della questione in una sua rubrica linguistica (CARLO TAGLIAVINI, *Giosuè o Giòsue?*, «Oggi», 28 febbraio 1957 e *Ancora su Giosuè o Giòsue*, ivi, 28 febbraio 1957), appurato che la forma tronca ha «una più salda tradizione nella nostra lingua» e rispecchia «quel vezzo medioevale (che forse in Italia può essere imitazione francese) che fa dire a Dante *Climenè, Cliò ecc.*» contro le ragioni etimologiche, alle stesse ragioni finisce per ricondurre la decisione carducciana di arretrare l'accento del suo nome. Della medesima idea è Mario Saccenti il quale afferma che «rispettando l'ultima volontà dell'autore scriviamo 'Giosue'» (MARIO SACCENTI, *Introduzione a GIOSUE CARDUCCI, Opere scelte*, vol. I, «Poesie», Torino, Utet 1993, p. 61, n. I). Condividendo il pensiero di Saccenti e Tagliavini, nel presente elaborato verrà adottata la forma «Giosue», conservando «Giosuè» nei luoghi – citazioni e note bibliografiche – dove esso compaia.

² Poche sono le notizie biografiche pervenuteci su Carolina Cristofori Piva. Sarà sufficiente ricordare per il momento che, nata a Mantova il 24 dicembre 1837, si trasferì in età giovanile a Milano, dove il padre era stato chiamato in qualità di direttore dell'ospedale locale; proprio nel capoluogo lombardo, spronata anche dalla guida paterna, perfezionò gli studi, coltivando un sincero amore per Ugo Foscolo. Fu assidua frequentatrice dei salotti letterari più in voga del tempo, dove poté dare sfoggio della sua vasta conoscenza delle lingue (parlava francese, tedesco e inglese) e coltivare la propria passione per la poesia e la letteratura; tra tutti si ricorda quello della contessa Clara Maffei. Sposò molto giovane il colonnello e futuro generale di brigata Domenico Piva, uno dei Mille, al seguito del quale si recò in molte città italiane, tra cui Palermo, Trapani, Verona e Milano. Viene descritta come una donna colta e raffinata, di intelligenza e temperamento tutt'altro che ordinari, ambiziosa e voluttuosa ma, soprattutto, conscia del proprio fascino. Ammalatasi di tubercolosi e provata da gravi lutti (le morì il maggiore dei figli), perì prematuramente a Bologna il 25 febbraio 1881. Per questo breve profilo biografico si rimanda a ALBERTO BRAMBILLA, *Il leone e la pantera. Frammenti di un epistolario*, in *Carducci e i miti della bellezza*, Catalogo della mostra (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, 1° dicembre 2007-1° marzo 2008), a cura di MARCO A. BAZZOCCHI e SIMONETTA SANTUCCI, Bologna, Bononia University Press 2007, pp. 75-89; GUIDO DAVICO BONINO, *Introduzione a GIOSUÈ CARDUCCI, Il leone e la pantera. Lettere d'amore a Lidia (1872-1878)*, Roma, Salerno Editrice 2010, pp. 7-21; FRANCESCA FLORIMBII-LORENZA MIRETTI, *Lidia a Giosue. Frammenti di un epistolario*, Bologna, Archetipolibri 2010, pp. 33-36; LUIGI RUSSO, *Carducci senza retorica. Il trapasso dai «Giambi ed Epodi» alle «Rime Nuove» (crisi amorosa e poetica)*, Bari, Laterza 1970, pp. 221-234.

protrattasi dal 1872 al 1878, e più comunemente conosciuta come la Lina delle *Nuove poesie* e la Lidia delle successive *Odi Barbare*.

Secondo quanto dichiarato da Carducci i testi sarebbero dovuti essere odi «lavorate come una tazza greca»³, «lavori di cesello»⁴, «contemplazione serena o quasi idolatrica delle pure forme estetiche della Grecia naturalmente divina»⁵: le sensazioni che egli vuole far emergere attraverso la loro lettura sono la serenità, l'armonia, una sorta di contemplazione della bellezza antica nella quale immergersi completamente. Sempre dalle parole del poeta notiamo inoltre che la sua attenzione sarebbe stata rivolta in particolar modo all'aspetto formale e all'assetto metrico dei componimenti che, da un punto di vista strutturale, avrebbero dovuto rasentare la perfezione attraverso un accurato *labor limae*. Sul piano del contenuto, invece, le tre odi ci appaiono come uno strumento per celebrare la donna amata (ma, si faccia attenzione, non solo per questo; la critica è ancora divisa tra le diverse possibilità interpretative dei componimenti)⁶, diretta ispiratrice delle stesse e di altre liriche che il Vate scriverà negli anni successivi.

Il progetto pensato da Carducci era molto diverso rispetto a ciò che avrebbe poi realizzato: egli aveva infatti maturato l'idea, tra il 1872 ed il 1874, di comporre ben dieci testi, aggiungendone dunque altri sette alle *Elleniche* vere e proprie, tutti volti all'esaltazione dell'amore, alla celebrazione della donna e alla rievocazione degli incontri dei due amanti (si ricordi che la relazione tra Carducci e Lina era adulterina per entrambi)⁷. Utile a tale proposito può risultare una lettera che Giosue inviò a Carolina il 10 gennaio 1874, quando *Eolia Dorica* e *Alessandrina* erano già state pubblicate da due anni:

³ GIOSUÈ CARDUCCI, *Lettere*, vol. IX, p. 136. A Lina, 23 giugno 1874. Da ora in poi le lettere, salvo diverse indicazioni, saranno citate da GIOSUÈ CARDUCCI, *Edizione Nazionale delle Lettere*, 22 voll., Bologna, Nicola Zanichelli Editore 1938-1968.

⁴ Ivi, vol. VIII, p. 350. A Francesco Sclavo, 23 novembre 1873.

⁵ *Ibid.*

⁶ Sulle possibili chiavi interpretative delle *Primavere Elleniche* mi soffermerò alla fine di questo capitolo. Un'analisi più approfondita verrà realizzata nel corso dei capitoli successivi del presente elaborato.

⁷ Carducci era sposato con Elvira Menicucci dal marzo 1859 mentre Carolina si unì giovanissima in matrimonio con Domenico Piva. Si rimanda a DAVICO BONINO, *Introduzione* a CARDUCCI, *Il leone e la pantera*, cit., p. 7; PIETRO GIBELLINI, *Introduzione* a GIOSUÈ CARDUCCI, *Tutte le poesie*, edizione integrale a cura di PIETRO GIBELLINI, note di MARINA SALVINI, Roma, Newton Compton Editori 2011, p. 14; MICHELE SAPONARO, *Carducci. Con 24 ritratti e 2 lettere autografe*, Milano, Garzanti 1940, p. 178.

Le primavere elleniche debbono essere dieci: alle tre, che portano codesto nome soave, dovrebbero aggiungersi l'ode intitolata *Vendette della luna* e l'ultima *Su l'Adda*; e vorrei far di nuovo, *Nel domo di Milano, Nel parco di Monza, Nel cimitero di porta Orientale...* e due che non so ora titolare. Queste, tutte, o quasi, soavemente ideali; e poi qualche cosa di più reale vorrei fare col titolo di *Elegie*⁸.

Si tratta di una documentazione assai lucida di quello che doveva essere il programma carducciano all'inizio del 1874, programma che, come è noto, non sarebbe stato realizzato; ma da un'idea lasciata incompiuta se ne svilupperà una seconda non meno importante. Alludo alla composizione di tutti quei testi che andranno a costituire le *Odi barbare*, il primo dei quali sarà *Su l'Adda*⁹, sebbene non pensato in un primo momento con un metro barbaro¹⁰.

Vediamo più da vicino quali sarebbero dovute essere le “mancate” *Primavere Elleniche*. Come detto, l'epistola sopra citata risale al 10 gennaio 1874, quando le tre odi erano già state pubblicate da tempo; *Alessandrina* in particolare, composta nel 1872, fu ispirata dalla settimana che il poeta e Carolina Cristofori Piva trascorsero insieme a Milano nella primavera di quello stesso anno¹¹. Il ricordo di questo incontro dovette durare a lungo nella mente di Carducci, almeno secondo quanto possiamo leggere dalle lettere che lo stesso spedì a Lina dopo l'11 maggio, giorno in cui fece ritorno a Bologna¹². È logico dunque supporre che le tre *Primavere* alle quali si accenna nella lettera, ossia *Nel domo di Milano, Nel parco di Monza e Nel cimitero di Porta Orientale*, avrebbero dovuto trasferire in una forma d'arte immortale, la poesia, i momenti più significativi di quei giorni milanesi. Il testo *Nel parco di*

⁸ CARDUCCI, *Lettere*, vol. IX, p. 15.

⁹ Così Giosue scriveva a Lina il 27 luglio 1873: «Ricordi l'Adda? come la nostra barchetta scorreva con la larga corrente nello splendore della sera di estate fra le rive frondeggianti di lietissimo verde fra il quale il sole riscintillava, e gli uccelli e gli uomini e i rami e le onde cantavano o mormoravano o sospiravano; così l'anima mia in mezzo alla dolcezza del tuo amore», ivi, vol. VIII, pp. 241-243.

¹⁰ GIANNI A. PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, «Studi di filologia italiana», XXXII (1974), pp. 204-282: pp. 268-269: «E nasce, come altre poesie di evasione, *Su l'Adda*, ode asclepiadea barbara, ma nata non barbara in quell'8 dicembre 1873 che il Carducci cominciò a delinearla».

¹¹ Per il resoconto degli incontri tra Carducci e la Piva e per la datazione degli stessi, DAVICO BONINO, *Introduzione a CARDUCCI, Il leone e la pantera*, cit., pp. 7-21.

¹² Si legga la lettera a Lina dell'11 maggio 1872, CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 161-162: «Amore, sono arrivato a casa alle 9 ½, stanco, affamato, assonnato, consumato dalla noia di un viaggio di dieci ore con fermate frequenti e lunghe come i baci di due innamorati che noi conosciamo [...]. Vorrei dirti quanto smisuratamente mi è cresciuto l'amore per te in questi giorni: ma non ho parole tanto gentili e profonde. Grazie, grazie, grazie!».

Monza non fu mai scritto¹³, ma è probabile che l'idea per la sua composizione si fosse formata nella mente dell'autore in seguito alla visita di quel luogo che i due amanti fecero insieme («lo Chénier mio è al legatore; e finita che sia la legatura, lo avrai a Milano, come ricordo del 10 maggio e del parco di Monza»)¹⁴; stessa sorte spettò a *Nel cimitero di Porta Orientale*, sul quale nessuna documentazione può giungerci in soccorso.

È possibile invece che sotto il titolo *Nel domo di Milano* si nasconda l'idea del componimento *In una chiesa gotica* scritto due anni dopo, nel marzo 1876; sulla carpetta che racchiude gli autografi¹⁵ infatti, subito dopo il titolo, Carducci riporta una parola alquanto significativa, «rimembranze», e la medesima parola preceduta dall'aggettivo «antiche» si trova, chiusa tra parentesi, anche in fondo alla copia Resta¹⁶. Spiegazione a questo fatto è la seguente: Carducci si incontrò con la Piva a Milano anche nel giugno del 1875¹⁷ e fu proprio questo *rendez-vous* a dare al poeta un nuovo impulso per la scrittura dell'ode, sebbene il primo pensiero dovesse risalire a quell'ormai lontano maggio del 1872. Alcune descrizioni presenti nella poesia si ricollegano inoltre in modo chiaro alla prima stesura della barbara *Ideale*, iniziata nel giugno del 1874. A conferma di quanto detto si legga l'epistola del 9 maggio:

Stamani avevo ripreso un'ode (alcaica) sul domo di Milano; e bada, che io non canto il domo di Milano se non per i convegni che tu mi vi davi. E a te faccio un tempio del domo di Milano. Sentirai che profanazione del sentimento cristiano in versi classicissimi e strani¹⁸.

In realtà questo componimento non sarà alcaico ma asclepiadeo mentre alcaica sarà proprio *Ideale*, alla quale però non sembra possa riferirsi Carducci in questo caso perché, come si vede nella lettera, egli menziona gli incontri con Lina al Duomo

¹³ Per le "mancate" *Primavere Elleniche* si veda PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., pp. 224-260.

¹⁴ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 186. A Lina, 31 maggio 1872.

¹⁵ PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., p. 232.

¹⁶ L'avvocato Antonio Resta (Imola, 1845 - Bologna, 1920), originario di Imola ma residente a Bologna dove esercitava la sua professione, fu amico intimo di Carducci. Facendo più volte da tramite tra l'editore Galeati ed il poeta per la pubblicazione delle *Nuove poesie* entrò in possesso di molti autografi e stampati carducciani i quali, al momento della sua morte (1920), vennero donati a Casa Carducci secondo la sua volontà testamentaria; gli stessi andarono a costituire il Fondo Resta, CHIARA TOGNARELLI, *Le «Nuove Poesie» di Carducci*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XV, 1-2 (2012), pp. 97-134: p. 107.

¹⁷ Così sostiene Papini nella ricostruzione dei fatti che propone in *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., p. 232.

¹⁸ CARDUCCI, *Lettere*, vol. IX, p. 100. A Lina.

di Milano. *Ideale* potrebbe quindi essere una delle poesie non titolate alle quali il toscano alludeva nell'elenco delle dieci *Primavere*; si tratta tuttavia di una semplice supposizione e non di una certezza assoluta, anche perché la lista dei componimenti risale al gennaio 1874, sei mesi prima rispetto alla redazione di questo testo¹⁹.

Per concludere il discorso accenniamo alla seconda delle poesie non titolate che sarebbe, secondo Papini²⁰, *Fantasia*, scritta nell'aprile del 1875 ma presente nella mente di Carducci da almeno due anni. Il titolo originario del testo infatti, motivo questo di errori e fonte di alcuni problemi identificativi per la poesia stessa, doveva essere stato *La voce*; fu proprio la voce di Lina a catturare l'attenzione del Vate sin dall'incontro milanese del 1872²¹.

Sarà conveniente adesso mettere da parte la discussione sui componimenti mai scritti o redatti in altri momenti per dedicarci in maniera più approfondita alle tre *Primavere Elleniche*.

1.1 EOLIA

Lina, brumaio torbido inclina,
Ne l'aèr gelido monta la sera:
E a me ne l'anima fiorisce, o Lina,
La primavera. 4

In lume roseo, vedi, il nivale
Fedriade vertice sorge e sfavilla,
E di Castalia l'onda vocale
Mormora e brilla. 8

Delfo a' suoi tripodi chiaro sonanti
Rivoca Apolline co' nuovi soli,
Con i virginei peana e i canti
De' rusignoli. 12

Da gl'iperborei lidi al pio suolo
Ei riede, a' lauri dal pigro gelo:
Due cigni il traggono candidi a volo:

¹⁹ Si consulti la lettera che Carducci spedì a Lina il 27 luglio 1873. Si ha dimostrazione del fatto che *Ideale* poteva essere uno dei testi delle *Primavere* se si nota che nell'epistola compaiono alcune forme che andranno a costituire le prime quattro strofe dell'ode: «Da che ti conobbi, da che mi porgesti, Ebe divina, la coppa dell'amor tuo, per me la vita si è fermata a quel punto: gli anni trascorsi hanno risalito l'arco del tempo col loro fervore, gli anni a venire si sono affrettati anch'essi a quella meta: e tutti insieme contemplano te sola, e la vita ha un oggetto, e il tempo un momento unico: e sei tu», ivi, vol. VIII, p. 242.

²⁰ PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., pp. 252-253.

²¹ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 165: «Quel bel volto [...] inclinato su me mormorando parole di soavità con quella melodia di voce che è solo tua», corsivo mio. A Lina, 14 maggio 1872.

Sorride il cielo.	16
Al capo ha l'aurea benda di Giove; Ma nel crin florido l'aura sospira E con un tremito d'amor gli move In man la lira.	20
D'intorno girano come in leggera Danza le Cicladi patria del nume, Da lungi plaudono Cipro e Citera Con bianche spume.	24
E un lieve il séguita pe'l grande Egeo Legno, a purpuree vele, canoro: Armato règgelo per l'onde Alceo Dal plettro d'oro.	28
Saffo dal candido petto anelante A l'aura ambrosia che dal dio vola, Dal riso morbido, da l'ondeggiante Crin di viola,	32
In mezzo assidesi. Lina, quïeti I remi pendono: sali il naviglio. Io, de gli eolii sacri poeti Ultimo figlio,	36
Io meco traggoti per l'aure achive: Odi le cetere tinnir: montiamo: Fuggiam le occidue macchiate rive, Dimentichiamo ²² .	40

Come si evince dall'autografo²³ il testo di *Eolia* risale all'8 dicembre 1871 e reca il titolo provvisorio ma eloquente di *A Lina*. Pochi giorni dopo, il 20 dicembre, Carducci scriveva a Giuseppe Chiarini: «Ora ti copio qui dietro un'ode di disegno greco, ispirata da due versi d'Alceo»²⁴. Questa lettera è molto importante perché vi sono racchiuse due notizie fondamentali per quanto concerne il componimento. La prima riprende quanto già detto in precedenza poiché esprime la volontà di Carducci di dedicarsi ad una poesia di «disegno greco»²⁵, come d'altronde lo è *Eolia* e come lo sono le altre due *Primavere*. In secondo luogo ci viene rivelato uno dei modelli che

²² Per il testo di *Eolia* si fa riferimento all'edizione CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 375-377.

²³ L'autografo in questione è studiato da Papini in *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., pp. 206-207.

²⁴ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 71.

²⁵ *Ibid.*

sottende alla compilazione della poesia, Alceo, poeta greco vissuto tra il VII ed il VI secolo a. C. e ben conosciuto da Giosue in quanto scrittore di versi giambici.

Eolia fu pubblicata da Giuseppe Chiarini all'interno della rivista letteraria da lui fondata, «Il Mare, gazzettino estivo», l'8 agosto 1872, senza il consenso dell'autore; il testo fu edito insieme alle altre due odi all'interno dell'opuscolo *Primavere Elleniche di Enotrio Romano (Giosuè Carducci)*, stampato a Firenze dall'editore Barbèra i primi d'agosto del 1872, e infine nel volume delle *Nuove poesie di Enotrio Romano (Giosuè Carducci)* dell'anno successivo (settembre 1873), uscito a Imola presso la tipografia di Galeati.

Tornando all'analisi dell'ode, è indispensabile soffermarsi sulla natura del rapporto tra Carducci e la Piva all'altezza di quell'8 dicembre 1871 poiché è proprio partendo da questa data che si sono sollevati forti dubbi circa l'autenticità del sentimento che legava il poeta alla donna tanto decantata. Nel 1871 la relazione con Lina si riduceva ad un pugno di lettere, un ritratto ed un sonetto che la stessa inviò a Giosue in occasione del suo genetliaco, il 27 luglio, niente di più; Carducci le rispose²⁶, ma la seconda lettera venne spedita ben quattro mesi dopo. Sembra dunque più che legittimo pensare che in un primo momento il toscano non fosse poi così interessato a Carolina e alle lodi che la stessa tesseva nei suoi confronti; certo ne era lusingato, ma la questione poteva dirsi conclusa in questo modo.

Il primo incontro non avvenne che nell'aprile dell'anno successivo, quando la Piva trascorse due giorni a Bologna riservando a Giosue soltanto una rapida visita di cortesia prima di ripartire. Più appagante, e aggiungerei di gran lunga più credibile, appare il secondo *rendez-vous*, avvenuto il mese seguente a Milano, dove all'inizio di maggio il poeta passò un'intera settimana in compagnia di Lina; nel frattempo, in modo del tutto consono alla piega che il rapporto tra i due aveva preso, anche la corrispondenza epistolare era andata ad infittirsi²⁷. È lecito quindi domandarsi se fosse stato davvero l'amore (o forse sarebbe ancor meglio parlare, per il momento, di semplice infatuazione) per la Piva ad ispirare i versi di questo primo componimento o se la donna, «colta ed emancipata, dotata di estro e bello stile, animata da velleità

²⁶ Ivi, pp. 39-40. A Lina, 30 luglio 1871.

²⁷ Offre una visione completa di quanto detto il volume VII dell'*Edizione Nazionale delle Lettere*. Per la natura del rapporto tra i due amanti in questa prima fase della loro relazione e la poca credibilità del sentimento che li univa si rimanda a GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche», «Per Leggere», VII, n. 13 (autunno 2007), pp. 65-97: pp. 75-76.*

poetiche, amante dell'arte e affamata di frequentazioni letterarie»²⁸, non fosse stata che un pretesto per potersi dedicare ad un discorso di più ampio respiro legato a riflessioni poetiche vere e proprie e rappresentato per l'appunto dalle *Elleniche*.

Quest'ultima ipotesi secondo la quale l'amore non sarebbe che un *escamotage* per potersi lasciare andare ad un discorso di natura metapoetica trova delle solide fondamenta soprattutto in questa prima ode, non solo perché tenendo conto della cronologia della corrispondenza epistolare tra il Vate e la Piva risulta evidente che tra i due non potesse esserci che una conoscenza del tutto sommaria nel 1871, ma anche perché lo stesso Carducci lamentò con Lina uno stato di malinconia e frustrazione nei mesi precedenti, un'incapacità di muoversi nella propria vita, ritenuta ormai troppo greve, una sorta di "inverno dell'anima" dovuto all'esaurimento della vena giambica²⁹. Egli aveva una sola possibilità per destarsi dal torpore che lo aveva pervaso e la sua sola *chance* consisteva nello sperare che il benefico influsso della donna potesse risvegliare in lui lo spirito di sempre:

Troppo grave fin dalla gioventù è pesata la vita sopra di me, perché io possa risollevarmi mai a quel divino cielo dell'Ellade cui un lontano lembo mi arrise in qualche giorno de' miei vent'anni fra le nubi! Troppo è cinerea la verità che d'ogni parte mi circonda, sì che io la possa illuminare e trasformare irraggiata in poesia. Son solo, vivo solo e penso solo. Tutto quel che sento, qui intorno a me, mi è cagione di noia e di sdegno, e sempre più mi allontano dall'ideale. E per disperato corro a sotterrarmi nei commentatori antichi di Dante e ne' poeti tedeschi. Se voi sentiste o vedeste quanto mai è stupido e in ira alle Grazie tutto quel che mi circonda, non mi chiedereste, dolce signora, poesia. Io non sono, non posso essere più altro che un professore [...]. Così è, proprio così, e se di quando in quando la cetra della mia anima manda un brivido di suoni che ricordi le armonie antiche, è un miracolo. Forse, se udissi voi, e vi vedessi, a dire i miei versi, i miei versi di una volta: chi sa che lo spirito eolio non si risvegliasse almeno pel canto del cigno³⁰!

A prova dell'ipotesi fin qui esposta abbiamo poi, ma oserei dire in primo luogo, il testo di *Eolia*. Da un'attenta analisi³¹ del componimento risulta evidente che lo stesso si sviluppa intorno a due poli: da una parte abbiamo l'antitesi iniziale tra

²⁸ Ivi, p. 76.

²⁹ Sull'esaurimento della vena giambica e la parallela decisione di fare ritorno all'«arte pura» si veda ETTORE CATALANO, *La svolta Carducciana del 1871-72: Le «Primavere Elleniche»*, «Lavoro Critico», n. 14 (aprile-giugno 1978), pp. 49-100; pp. 49-51.

³⁰ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 114-115. A Lina, 22 febbraio 1872.

³¹ L'analisi di *Eolia* è stata fatta mediante l'ausilio di quanto sostenuto da BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., pp. 77-82; CATALANO, *La svolta Carducciana del 1871-72*, cit., pp. 68-79; PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., pp. 206-208.

inverno e primavera, il primo esplicito mediante un senso di oppressione dato dal gelo e dalla tenebra, entrambi elementi invernali, e dall'espressione «brumaio torbido inclina» (v. 1), la seconda invece cercata dal poeta attraverso la contemplazione dell'Ellade, luogo idealizzato quale dimora dell'arte e della poesia e reso esplicito attraverso i riferimenti al monte Parnaso³², a Delfo e alle Cicladi. Dall'altra si ha l'invito fatto a Lina, ma sarebbe forse meglio chiamarlo esortazione, a lasciare le «occidue macchiate rive» (v. 39) per ricercare, proprio in Grecia, l'oblio, da leggere letteralmente come l'oblio del senso di oppressione che regna durante l'inverno e, fuor di metafora, che vive nell'animo del poeta. Particolare attenzione spetta proprio al v. 39, «Fuggiam le occidue macchiate rive», dove l'aggettivo «occidue» deve essere interpretato non tanto in maniera letterale quanto allegorica, associandogli quindi non solo il significato di «occidentali» ma di «impure, corrotte», quasi come se formasse una dittologia sinonimica con il successivo «macchiate». Comprese molto bene la questione Gianni Papini, tra i primi a parlare in questo modo di *Eolia*:

Poesia di evocazione letteraria, secondo la dialettica del contrasto freddo-caldo, ombra-luce; chiusa, agli estremi, fra una notazione temporale (stagionale) apparentemente oggettiva ma sostanzialmente sforzata al limite del gesto e dell'emblema, e un *raptus* di evasione incerta, fumida, morbosa (con una punta polemica, anch'essa poco reale, per l'occidente, simbolo romantico)³³.

Il nucleo centrale del componimento è l'evocazione dell'Ellade, terra in questo caso non reale ma mitica; si inizia infatti ai vv. 5-20 con il riferimento ad Apollo, dio del sole sì ma anche della poesia, che attraverso il suo viaggio dalla terra degli Iperborei dove ha trascorso la stagione invernale riporta la primavera a Delfi, sua sede, e che in quanto dio della poesia è collegato a Saffo ed Alceo, entrambi nominati ai vv. 27-29. Successivamente, ai vv. 21-24, Carducci colloca un vero e proprio *excursus* geografico al quale attribuisce la funzione di connettere a Delfi le terre che videro la nascita della poesia eolica, le Cicladi. Infine, e vale la pena

³² Il «nivale / Fedriade vertice», vv. 5-6, indica le vette innevate del monte Parnaso da cui sgorga la fonte Castalia, le cui acque sono sacre ad Apollo e alle Muse e sono ispiratrici di poesia (v. 7, «l'onda vocale»). In seguito Carducci avrebbe precisato: «A molti il 'nivale Fedriade vertice' suona ostico. Me ne dispiace: ma è questione di geografia. 'Gli altipiani del Parnaso terminano dalla parte di sud in un precipizio alto 2000 metri che s'inalza a doppio picco chiamato *Phaedriades*, dalla apparenza sfavillante allora che il sole ci riflette'. Gugl. Smith, *Manuale di geogr. anti.*, lib. IV, cap. XX (trad. ital., Firenze, Barbèra 1868)», GIOSUÈ CARDUCCI, *Rime nuove di Giosuè Carducci*, Bologna, Nicola Zanichelli 1887, pp. 123-124.

³³ PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., p. 206.

sottolinearne la posizione conclusiva, troviamo le figure del poeta e della donna amata intenti a solcare le acque dell' Egeo sopra un favoloso «legno, a purpuree vele, canoro» (v. 26)³⁴. Entrambi ci vengono presentati non come persone reali ma come una sorta di doppio della coppia formata da Alceo e Saffo, a loro volta emblema dei due generi poetici in cui si esercitò Carducci: Alceo «armato» (v. 27)³⁵ rappresenterebbe in quest'ottica la poesia polemica tipica degli epodi mentre Saffo «dal candido petto anelante» (v. 29) corrisponderebbe alla poesia sentimentale praticata dal poeta.

Si comprende subito che il discorso è impostato su una vera e propria allegoria: l'inverno raffigura il male del presente, il decadimento morale e culturale dell'epoca³⁶. L'unico modo per sfuggire a questa condizione, possibilità concessa a pochi eletti, è la fuga nell'Ellade; così facendo, ritornando alla “primavera ellenica” ovvero alla classicità e alla perfezione greca evocabili attraverso l'attività poetica, Carducci potrà risvegliare la propria anima e scrollarsi di dosso la delusione per il presente.

È forte la tentazione di cedere all'ipotesi secondo la quale la fuga nella terra eolica potrebbe essere interpretata come una vera e propria evasione amorosa, anche sulla scorta di numerose teorie romantiche in voga al tempo; consultando il carteggio tra i due amanti relativo all'estate del 1872 si vede come la volontà di lasciarsi andare all'oblio sentimentale diventi sempre più un motivo ricorrente:

³⁴ La medesima imbarcazione leggera, veloce e dalle vele rosse è presente anche in *Fantasia*, contenuta nel secondo volume delle *Odi Barbare*, ai vv. 15-16: «Mentre una nave in vista al porto ammàina / Le rosse vele placide», CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 493. Per il rapporto tra le *Primavere Elleniche* e le *Odi Barbare* rimando al capitolo IV del presente elaborato.

³⁵ I vv. 27-28, «Armato règgelo per l'onde Alceo / Dal plectro d'oro», risentono dei versi di Orazio «et te sonantem plenius aureo, / Alcaee, plectro dura nauis, / dura fugae mala, dura belli» («E Alceo che, a piena voce, canta con la cetra d'oro gli affanni del mare, i travagli dell'esilio e le avversità della guerra», trad. mia), QUINTO ORAZIO FLACCO, *Odi*, II, XIII, vv. 26-28.

³⁶ È soprattutto Papini (PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., p. 206) a concentrarsi sull'interpretazione della stagione invernale come metafora del “male di vivere” di Carducci, facendo leva nello specifico sulla situazione politica italiana del tempo. Si veda a tale proposito MARIO PRAZ, *Il «classicismo» di Giosuè Carducci*, in *Gusto neoclassico*, Firenze, Sansoni 1940, p. 292: «Il vero romanticismo di Carducci cominciò quando la sua anima si trovò nelle condizioni atte ad accogliere quella forma del *mal du siècle* [...]. E il Carducci si trovò in codeste condizioni dopo il 1870, quando quella che a lui pareva bassa politica, politica d'intrigo e d'insidie personali, seguita alle faconde passioni del Risorgimento, lo spinse a cercar rifugio dalla nauseabonda realtà in un mondo di pura contemplazione». Per un resoconto dettagliato della politica italiana in seguito al 1870 si veda UMBERTO CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, Pisa, Edizioni della Normale 2010, pp. 88 sgg.

E vorrei esser fortunato e ricco come Lord Byron, per portarti via, non a Parigi né a Londra, ma in una bella isola dell'arcipelago greco e lì dimenticar tutto nelle tue braccia, e languire e consumarmi e morir d'amore sul cuor tuo³⁷.

Ancora prima, per la precisione due mesi prima, a giugno, Carducci scriveva a Lina: «Io non ho mai visto la terra santa vera, la terra santa mia, la Grecia; e forse non la vedrò mai. Visitarla con te, sarebbe il colmo dell'ideale felicità»³⁸.

Fermo restando che la componente sentimentale sia indispensabile per un'interpretazione globale e corretta delle *Elleniche*, e su questo aspetto ci soffermeremo più a lungo in seguito, interessa in questa circostanza più che altro il lato metapoetico. Dal momento in cui proprio quest'ultimo assume una grandissima importanza nel componimento di cui stiamo parlando, risulterà fondamentale la questione delle fonti, cioè cercare quali *exempla* della tradizione letteraria abbiano influenzato in maniera più o meno diretta *Eolia*. Come si ricorderà, lo stesso Carducci aveva riferito nella lettera a Chiarini del 20 dicembre 1871 come si fosse ispirato a due versi di Alceo, e nelle note alle *Nuove poesie*³⁹ esplica i luoghi a cui fa riferimento: si tratta della descrizione di Saffo che costituisce il frammento 55 dell'edizione Bergk dei *Poetae Lyrici Graeci*, sapientemente tradotto da Carducci ai vv. 29-32, e del perduto inno ad Apollo⁴⁰ che Giosue rielabora ai vv. 9-20.

I grandi poeti del passato non sono tuttavia gli unici ad aver influenzato in maniera così ingente il Vate; un ulteriore modello letterario deve essere rintracciato nella produzione poetica dell'illustre Francesco Petrarca. Esistono delle corrispondenze intertestuali nette tra *Eolia* e la canzone 50 dei *Fragmenta*; prendiamo l'*incipit* di entrambi i componimenti e poniamoli a confronto. Da un lato

³⁷ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 279. A Lina, 10 agosto 1872.

³⁸ Ivi, p. 231. La lettera risale alla seconda metà del mese.

³⁹ GIOSUÈ CARDUCCI, *Nuove poesie di Enotrio Romano (Giosuè Carducci)*, Imola, Galeati 1873, pp. 126-127: «“Saffo ecc. viola” Come ho sciupato in questi quattro versi il divino frammento di Alceo: “Saffo, dalle chiome di viola, sublime, dal dolce sorriso”. È il più bel ritratto che si possa fare o immaginare di una donna quale Saffo: ve la vedete sorgere davanti come una statua di Fidia, ma viva. Ed io l'ho resa una donna isterica. È inutile: noi con le nostre mani villane o convulse di malattia non dovremmo toccar mai le ghirlande sempre fiorenti dell'Ellade. Ancora, nelle strofe 3-5 ho tentato di rifare un passaggio dell'inno di Alceo ad Apolline, il quale doveva essere stupendo a giudicarlo anche dalla prosa che ce lo conservò disciolto e scolorato».

⁴⁰ Questa all'incirca era la materia dell'inno: alla nascita Zeus dona al figlio una mitria d'oro, una cetra e un carro trainato da cigni e gli ordina di andare a Delfi; ma Apollo lascia che i cigni lo portino al loro paese, nelle terre del nord, presso gli Iperborei; a Delfi allora gli abitanti intonano il peana e celebrano danze e sacrifici per richiamare il dio, che finalmente arriva, terminato l'inverno, al culmine della nuova primavera, fra canti di rondini e usignoli, BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 80.

abbiamo «Lina, brumaio torbido inclina», dall'altro «Ne la stagion che' l ciel rapido inchina»; le affinità sono in effetti evidenti⁴¹, tanto più che la canzone petrarchesca ci consente di sciogliere alcune implicazioni sintattiche dell'ode carducciana. Ad esempio, «Torbido» è da riferire a «inclina» con funzione avverbiale, quasi a voler significare che l'autunno sta volgendo verso l'inverno portando con sé la tenebra, e in maniera analoga il verso del Petrarca è utilizzato quale perifrasi per indicare l'ora del tramonto. In questo modo sono anticipati sia il dato che viene fornito nel secondo verso dell'ode, sia l'aggettivo «occiduo» utilizzato in chiusura; viene inoltre indicato, per suggestione petrarchesca, l'elemento che in assoluto caratterizza più degli altri l'inverno carducciano, cioè la tenebra, sulla scorta di quello che abbiamo visto in precedenza. Avvalendosi di un modello così insigne nel primo verso del suo componimento Carducci «mette il proprio paesaggio simbolico al riparo delle forme della più alta tradizione lirica e amorosa»⁴², legittimando il proprio operato e non dovendosi preoccupare di fornire spiegazioni circa le sue scelte poetiche perché un altro poeta, e non uno qualunque ma Petrarca, aveva fatto a suo tempo una scelta del tutto analoga a quella da lui compiuta. Di gran lunga più emblematico per quanto riguarda la rappresentazione dell'inverno opposta alla rifioritura primaverile risulta il sonetto 34 del *Canzoniere*, *Apollo, s'anchor vive il bel desio*:

<p>Apollo, s'anchor vive il bel desio che t'infiammava a le thesaliche onde, et se non ài l'amate chiome bionde, volgendo gli anni, già poste in oblio;</p>	4
<p>dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio, che dura quanto'l tuo viso s'asconde, difendi or l'onorata et sacra fronde, ove tu prima, et poi fu' invescato io;</p>	8
<p>et per vertù de l'amorosa speme, che ti sostenne ne la vita acerba, di queste impression' l'aere disgombra;</p>	11
<p>sì vedrem poi per meraviglia insieme seder la donna nostra sopra l'erba, et far de le sue braccia a se stessa ombra⁴³.</p>	14

⁴¹ Ivi, pp. 81-82.

⁴² Ivi, p. 81.

⁴³ Edizione di riferimento per il sonetto è FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, Torino, Einaudi 1997, p. 48.

La scena descritta da Petrarca ha gli stessi protagonisti (Apollo, il poeta, la donna amata) e le medesime tematiche (la malinconia dovuta ad un inverno senza sole seguita dalla contemplazione della natura nuovamente in festa) contenuti all'interno della prima *Ellenica*⁴⁴.

Interessante, nonché di importanza spesso capitale, risulta essere la consultazione delle varianti di un testo poiché le stesse possono dare informazioni preziose su quelle che sono state le prime volontà di uno scrittore, sul modo in cui egli è intervenuto sui versi durante il processo compositivo e, soprattutto, sul suo modo di ragionare. Per quanto riguarda *Eolia* non c'è tuttavia molto da dire sotto questo profilo; dall'autografo⁴⁵ emerge un testo ben ordinato, anche durante il primo stadio compositivo, che di solito è il più complesso e caotico. Pochi sono i cambiamenti apportati da Carducci e la struttura dell'ode risulta essere ben delineata, pronta sin dall'inizio ad assumere la forma definitiva. Una sola riflessione merita la correzione del secondo verso all'interno della seconda strofa, il quale passa attraverso le seguenti varianti: «sorge-ride-surge-sorge»⁴⁶. Tralasciando «ride», che balena appena nelle mente del poeta, è necessario rifarsi per le altre due al rapporto che per Carducci intercorre tra le radici *sorg-* e *surg-*; il primo è avvertito come un alzarsi calmo e sereno, ed esclude pertanto l'idea di un movimento repentino, improvviso, che è proprio invece del secondo. Quest'incertezza sulla quale a lungo meditò il Vate mette in evidenza il dubbio che egli ebbe fra il dare rilievo al «Fedriade vertice» oppure al candore del «lume roseo»; «sorge» deciderà per questa seconda soluzione.

1.2 DORICA

Sai tu l'isola bella, a le cui rive
Manda il Ionio i fragranti ultimi baci,
Nel cui sereno mar Galatea vive

⁴⁴ Riporto per una migliore comprensione del testo la parafrasi realizzata nel commento GIOSUÈ CARDUCCI-SEVERINO FERRARI, *Le Rime di Francesco Petrarca di su gli originali*, Firenze, Sansoni 1899, p. 52: «Avendo il p[oeta] piantato un lauro in memoria di Laura, e temendo che per lo freddo della invernata non perisse, priega Apollo, cioè il sole, per quello amore che portò a Dafne che si convertì in tale arbore, che guardi tale lauro dall'asperità dell'invernata; perché liberato dalla asprezza del freddo, vedranno, Apollo di cielo ed esso in terra, il lauro, che in figura umana fu donna di Apollo ed ora del P[etrarca], come sogliono le piante, fare ombra coi suoi rami sopra le erbe ed a sé stessa, cioè al tronco suo».

⁴⁵ Come detto l'autografo di *Eolia* è stato descritto da PAPINI in *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., pp. 206-208. Per le fasi redazionali del componimento, le varianti riportate dall'autografo e dei testi a stampa si consulti il medesimo studio.

⁴⁶ Ivi, pp. 207-209.

E su' monti Aci?	4
De l'ombroso pelasgo Èrice in vetta Eterna ride ivi Afrodite e impera, E freme tutt'amor la benedetta Da lei costiera.	8
Amor fremono, amore, e colli e prati, Quando la Ennea da' raddolciti inferni Torna co'l fior de' solchi a i lacrimati Occhi materni.	12
Amore, amor, sussurran l'acque; e Alfeo Chiama ne' verdi talami Aretusa A i noti amplessi ed al concento acheo L'itala musa.	16
Amore, amore, de' poeti a i canti Ricantan le cittadi, e via pe' fòri Dorïesi prorompono baccanti Con cetre e fiori.	20
Ma non di Siracusa o d'Agrigento Chied'io le torri; quivi immenso ondeggia L'inno tebano ed ombrano ben cento Palme la reggia.	24
La valle ov'è che i bei Nèbrodi monti Solitaria coronano di pini, Ove Dafni pastor dicea tra i fonti Carmi divini?	28
– Oh di Pèlope re tenere il suolo, Oh non m'avvenga, o d'aurei talenti Gran copia, e non de l'agil piede a volo Vincere i venti!	32
Io vo' da questa rupe erma cantare, Te fra le braccia avendo e via lontano Calar vedendo l'agne bianche al mare Siciliano. –	36
Cantava il dorio giovine felice, E tacean gli usignoli. A quella riva, O chiusa in un bel vel di Beatrice Anima argiva,	40
Ti rapirò nel verso; e tra i sereni Ozi de le campagne a mezzo il giorno, Tacendo e rifulgendo in tutti i seni Ciel, mare, intorno,	44
Io per te sveglierò da i colli aprichi Le Driadi bionde sopra il piè leggero E ammiranti a le tue forme gli antichi	

Numi d'Omero.	48
Muoiono gli altri dèi: di Grecia i numi Non sanno occaso; ei dormon ne' materni Tronchi e ne' fiori, sopra i monti i fiumi I mari eterni.	52
A Cristo in faccia irrigidí ne i marmi Il puro fior di lor bellezze ignude: Ne i carmi, o Lina, spira sol ne i carmi Lor gioventude;	56
E, se gli evòca d'una bella il viso Innamorato o d'un poeta il core, Da la santa natura ei con un riso Lampeggian fuore.	60
Ecco danzan la Driadi, e – Qual etade – Chieggon le Oreadi – ti portò sì bella? Da quali vieni ignote a noi contrade, Dolce sorella?	64
Mesta cura a te siede in fra le stelle De gli occhi. Forse ti ferí Ciprigna? Crudel nume è Afrodite ed a le belle Forme maligna.	68
Sola tra voi mortali Elena argea Di nepente a gli eroi le tazze infuse; Ma noi sappiam quanti misteri Gea Nel sen racchiuse.	72
Noi coglierem per te balsami arcani Cui lacrimâr le trasformate vite, E le perle che lunge a i duri umani Nudre Anfitrite.	76
Noi coglierem per te fiori animati, Esperti de la gioia e de l'affanno: Ei le storie d'amor de' tempi andati Ti ridiranno;	80
Ti ridiranno il gemer de la rosa Che di desio su'l tuo bel petto manca, E gl'inni, nel tuo crin, de la fastosa Sorella bianca.	84
Poi nosco ti addurrem ne le fulgenti De l'ametista grotte e del cristallo, Ove eterno le forme e gli elementi Temprano un ballo.	88
T'immergerem ne i fiumi ove il contento De' cigni i cori de le Naidi aduna: Su l'acque i fianchi tremolan d'argento	

Come la luna.	92
Ti leverem su i gioghi al ciel vicini Che Zeus, il padre, più benigno mira, Ove d' Apollo freme entro i divini Templi la lira.	96
Ivi, raccolta ne le aulenti sale Nostre, al bell' Ila ti farem consorte, Ila che noi rapimmo a la brumale Ombra di morte. –	100
Ahi, da che tramontò la vostra etate Vola il dolor su le terrene culle! Questo raggio d'amor no'l m' invidiate, Greche fanciulle.	104
La cura ignota che il bel sen le morde Io tergerò co'l puro mèle ascreo, L'addormirò co' le tebane corde. Se fossi Alceo,	108
La persona gentil ne lo spirtale Fulgor de gl'inni irradiar vorrei, Cingerle il molle crin co' l'immortale Fior de gli dèi,	112
E, mentre nel giacinto il braccio folce E del mio lauro la protegge un ramo, Chino su'l cuore mormorarle – O dolce Signora, io v'amo ⁴⁷ .	116

La seconda *Primavera Ellenica* fu composta, secondo quanto si legge sull'autografo⁴⁸, a più riprese, tra il 10-18 aprile 1872 ed il 26 maggio di quello stesso anno; in calce vi si scorge il primitivo titolo del componimento, *Primavera Ellenica. A Lina*. Il testo comparve per la prima volta nel numero del giugno 1872 della «Nuova Antologia», decisione questa non casuale ma anzi ben ragionata da Carducci. Così si esprime in una lettera spedita a Lina quello stesso mese:

Io non so che effetto abbia fatto la ode lunga stampata nella Nuova Antologia, perché ormai non ho più corrispondenza con alcuno: a giudicarne da un amico o due, e da quel che dicono qui a Bologna, è una gran meraviglia che il poeta del *petrolio* (come mi chiamano a Firenze) abbia scritto di quelle cose, e una gran curiosità di conoscere l'Egeria misteriosa dal dolce nome. E pure certa gente ha creduto e crede che io non abbia altro che il dispetto e l'ira e il sogghigno [...]. Altri poi mi chiamavano recisamente il *selvaggio della penna*. Canaglia!

⁴⁷ CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 377-380.

⁴⁸ PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., pp. 209-210.

Pretendevano ch'io mi mettessi in isprese d'amabilità per il loro bel viso e per la loro stupida società! Ecco perché ho voluto pubblicare quell'ode sulla *Nuova Antologia*: ho voluto, cioè, mandar quella risposta di fatto a quella stupida gente fra cui quel periodico è più diffuso⁴⁹.

L'intento del poeta è ben delineato: egli vuole che la sua seconda ode sia stampata proprio sulla «Nuova Antologia», il periodico fondato da Francesco Protonotari nel 1866 a Firenze, poiché in questo modo potrà dimostrare che il pubblico “sciocco” ha davanti ai propri occhi non soltanto un uomo scontroso, polemico e aggressivo come gli epodi che compone; egli era in grado di comporre anche “fini poesie”, purché venisse stata una buona ragione. La Piva doveva sicuramente essere tra queste⁵⁰.

Dopo la pubblicazione su rivista, *Dorica* conobbe la medesima vicenda editoriale di *Eolia*: comparve insieme agli altri due componimenti in *Primavera Elleniche di Enotrio Romano* (Firenze, Barbèra, 1872), poi su «Il Mare» e infine in volume nelle *Nuove poesie* del 1873.

Papini dipinge il testo di questa seconda *Primavera* utilizzando le seguenti parole:

È l'inebriato vagheggiamento dell'isola del sole, impero di Afrodite l'eterna; e Driadi e Oreadi che danzano e favellano e invitano a disintossicanti e smemoranti profondità. E quindi la brama illusoria di tragittarsi colà, «a quella riva», con Lina «anima argiva» rinchiusa «in un bel vel di Beatrice»: un lungo folle sogno di abbacinante fata morgana⁵¹.

Un abisso separa questo secondo componimento dal primo poiché cresce in modo sensibile il rilievo dei riscontri autobiografici⁵². Sappiamo infatti che *Dorica* fu scritta in seguito all'incontro tra Carducci e la Piva avvenuto a Bologna il 9 aprile del 1872; si trattò di un incontro frettoloso, una visita fugace, perché Carolina riservò a

⁴⁹ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 232. A Lina, seconda metà di giugno, corsivo nel testo.

⁵⁰ Si veda la lettera a Carolina Cristofori Piva del 2 giugno 1872: «Cara donna! tutta questa canaglia convenzionale e accademica, e forse io stesso, credevano che io fossi incapace e inetto a riprendere la grande poesia ideale e artistica: mi credevano e mi predicavano un selvaggio, un fazioso iconoclasta: me, greco! Certo, la loro stupida e mascherata e imbellettata società non mi aveva mai presentata una forma su cui fermarmi! Pretendevano forse che io elevassi a tipi ideali le loro madame equivoche e bottegaie? Triviali fenomeni! Ma ora, per te, che sei un cuore e una mente e una forma estetica, vedi pure che ho fatto tre poesie che, ideali insieme e naturali, sono forse il meglio della mia concezione poetica rispetto alla bellezza. Dunque vedi che io non sono un barbaro, né un selvaggio, né un iconoclasta, né un antropofago. Datemi il bello, il bello nel mio senso largamente naturale e sensibile, e io son poeta gentile e profondo come i greci, come il Petrarca ne' suoi momenti migliori e come il Foscolo», ivi, vol. VII, pp. 191-192.

⁵¹ PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavera Elleniche»*, cit., p. 209.

⁵² Supporto a quanto detto è dato dall'epistolario carducciano e, nello specifico, dalle lettere a Carolina Cristofori Piva nell'anno 1872.

Carducci soltanto poche ore prima di ripartire alla volta di Milano⁵³. In ogni caso questa visita sancì la conoscenza diretta tra i due e la corrispondenza epistolare crebbe oltremodo⁵⁴. In maniera ancora più evidente le vicende personali influenzeranno *Alessandrina*, composta dopo che i due trascorsero ben una settimana insieme, ma su questo aspetto ci soffermeremo più avanti.

Rimanendo su *Dorica* la dice già lunga sul versante sentimentale il fatto che il testo si apra nel segno di Afrodite, dea dell'amore, e non più di Apollo, dio preposto all'attività poetica, come avveniva in *Eolia*; emblematica a tale proposito è l'esplicita dichiarazione d'amore nella quale culmina il testo ai vv. 115-116 («Chino su'l cuore mormorarle – O dolce / Signora, io v'amo»)⁵⁵. L'amore *platonico* che, come abbiamo osservato per *Eolia*, sembrava essere una trovata per poter affrontare un discorso metapoetico piuttosto che una reale esaltazione della donna, è divenuto adesso un sentimento reale, senza dubbio "aiutato" dall'incontro bolognese; è proprio in questo campo che devono essere ricercate le cause dei cambiamenti della struttura e della connotazione della poesia.

Ciononostante è necessario procedere con cautela perché il discorso letterario continua ad avere un ruolo essenziale; il testo si sviluppa infatti intorno ai due momenti in cui si articola la riflessione metapoetica⁵⁶. Alludo ai vv. 29-36, all'interno dei quali Carducci esplica la propria scelta poetica in opposizione ad i valori comuni («Io vo' da questa rupe erma cantare, / Te fra le braccia avendo e via lontano / Calar vedendo l'agne bianche al mare / Siciliano. - / Cantava il dorio giovine felice, / E tacean gli usignoli. A quella riva, / O chiusa in un bel vel di Beatrice / Anima argiva / Ti rapirò nel verso») e formula gli scopi che egli stesso

⁵³ DAVICO BONINO, *Introduzione a CARDUCCI, Il leone e la pantera*, cit., p. 8: «Il loro primo incontro si svolse in un caffè di Bologna, in una sera fredda e nebbiosa, il 9 aprile 1872. All'indomani di quel (casto) convegno Giosuè spedì a Lina le prime strofe della seconda *Primavera Ellenica*, la *Dorica*».

⁵⁴ Ivi, pp. 8-9: «Tra la primavera e l'inverno inoltrato del 1872 è tutto un esplodere di missive carducciane, com'è di un incendiario amore nel suo divampare, attizzato anche dai primi convegni amorosi».

⁵⁵ La chiusa del componimento ricalca i versi del tedesco Heine, «Und sterbend zu dir sprechen: / 'Madame, ich liebe Sie!'», 'E morendo, cadendo ai piedi tuoi, dirti: Signora, io v'amo!'. Cfr. *Die Heimkehr* XXV, vv. 7-8, HEINRICH HEINE, *Sämtliche Gedichte*, Frankfurt am Main, Insel 2007, p. 209 (trad. mia).

⁵⁶ Per l'analisi testuale si ricorre all'ausilio di quanto proposto da BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., pp. 84-91; CATALANO, *La svolta Carducciana del 1871-72*, cit., pp. 80-92; PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., pp. 209-223.

decide di perseguire, l'evasione dal mondo reale attraverso il proprio canto che, naturalmente, è il canto del poeta.

Anche l'ambiente che fa da sfondo ai versi muta in modo radicale; non ci troviamo più nell'Ellade ma in Sicilia⁵⁷, dipinta non con i sembianti di un luogo reale e quindi geograficamente demarcato bensì come una terra «idealmente classica e letteraria»⁵⁸, lodata sulla scorta di due peculiarità. Da un lato abbiamo l'isola vista come luogo per antonomasia dell'amore attraverso il richiamo al tempio di Afrodite presso Èrice (vv. 5-6) e ai tre miti erotici siciliani di Aci e Galatea (vv. 3-4), di Plutone e Proserpina (vv. 10-13) ed infine di Alfeo e Aretusa (vv. 14-16) ma, dall'altro, la Sicilia ci viene presentata come «il rifugio del sogno esotico romantico, l'eden dell'eterna primavera ellenica»⁵⁹.

È proprio attraverso questa strada che si giunge alla proposta del modello classico dell'idillio fatta dal pastore-poeta Dafni⁶⁰ (vv. 27-36) e anche alla tematica dell'evasione che verrà introdotta nei successivi versi. La possibilità di evadere è data dalla presenza della donna amata, come del resto avviene anche in *Eolia*, e dalla poesia, secondo le funzioni che Carducci le associa. Essa ha difatti sia il compito di fornire al Vate la serenità del mondo classico ridestandone le «bellezze ignude» (v. 54), tali poiché immerse in una perfezione assoluta che affonda le proprie radici in una totale armonia con la natura così come era tipico degli antichi⁶¹, sia di rimuovere l'animo dell'uomo moderno da una condizione di angoscia perenne dovuta all'epoca in cui lo stesso vive. Proprio lungo questa direttiva si sviluppa la sequenza narrativa del componimento ed entra "in scena" Carolina Cristofori Piva: le divinità si

⁵⁷ L'*incipit* del componimento, v. 1, «Sai tu l'isola bella», ricalca l'attacco della ballata di Mignon di Goethe, «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?», 'Conosci la terra dove fioriscono i limoni?', *Wilhelm Meister Wanderjahre*, lib. III, cap. I (trad. mia).

⁵⁸ BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 84.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Così si legge nelle note in CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 378: «Dafni è nome tradizionale del pastore-poeta, protagonista degli *Idilli* di Teocrito; qui indica lo stesso Teocrito».

⁶¹ La capacità degli uomini antichi di saper vivere in armonia con la natura, atteggiamento questo di cui i moderni non sono capaci per il prevalere in loro della ragione a discapito dell'originario atteggiamento ingenuo e quasi incantato, è un luogo comune ormai accreditato in letteratura. Si veda, unico esempio per tutti, quanto sostenuto da Leopardi all'interno del suo *Zibaldone* (GIACOMO LEOPARDI, *Opere complete di G. L.*, a cura di FRANCESCO FLORA, Milano, Mondadori 1940, pp. 63-64): «Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi! Quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur crederci tutto abitato e così de' fonti abitati dalle Naiadi ec. E stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani, credendolo un uomo o donna come Cipariso ec.! E così de' fiori ec. come appunto i fanciulli».

ridestano e le ninfe, divise tra Driadi e Oreadi, tornano a rendere viva la natura attraverso il loro canto e le loro danze. Ma ciò può avvenire soltanto perché sono soddisfatte due condizioni essenziali, ed è proprio in questo modo che ci allacciamo al discorso metapoetico; il poeta infatti prende parte alla rappresentazione e “canta” secondo gli stilemi tipici della poesia greca mentre una donna di antica intelligenza prova amore nei suoi confronti. Le abitatrici dei boschi posano il loro sguardo sul volto di Lina e vi riconoscono i segni di un’angoscia misteriosa, lo stesso senso di oppressione che grava sull’animo del poeta e di cui abbiamo parlato prima; per questo motivo esse si offrono di condurla attraverso i regni dell’universo fino alle sedi divine dove il giovane Ila, proverbiale fanciullo che per la sua bellezza venne rapito dalle ninfe e reso immortale, è già pronto a divenire il suo sposo. L’azione si interrompe e la parola torna a Carducci: egli supplica gli astanti affinché non gli venga tolto l’amore di Carolina, l’unica al mondo che può illuminare la sua esistenza⁶². Sarà lui stesso il protettore della donna, sarà lui a cancellarle l’affanno dal volto, e lo farà attraverso il «mèle ascreo» (v. 106) e le «tebane corde» (v. 107), entrambi elementi tipici della poesia ellenizzante⁶³. Alla luce di quanto detto si comprenderà come non sia una semplice coincidenza il fatto che, nel verso successivo, il poeta esprima la volontà di essere Alceo⁶⁴ per poter cingere il crine della donna amata con «l’immortale / Fior degli dèi» (vv. 111-112), il giacinto, e prendersi cura di lei.

A proposito dell’amore per Lina e dell’importanza che la donna ebbe nella vita di Carducci è da sottolineare come *Dorica* sia il solo componimento a concludersi con una vera e propria epifania, un manifestarsi esplicito del sentimento che il poeta

⁶² Si veda, a titolo informativo, la parafrasi che è stata fatta dell’ode da GUIDO MAZZONI e GIUSEPPE PICCIOLA, *Antologia carducciana*, Bologna, Zanichelli 1944, p. 93: «Conosci tu la Sicilia? Laggiù ti condurrò: ma non nei fòri delle città fastose, ove risonarono gl’inni trionfali di Pindaro per le reggie dei tiranni ombrate di palme: sì in alcuna delle valli romite ove Teocrito amava porre la scena de’ suoi canti pastorali. E laggiù evocherò per te tutti i Numi d’Omero. Le Oreadi, vedendoti così bella, vorranno rapirti fra gli dèi e farti immortale; ma io le pregherò che non ti tolgano all’amor mio».

⁶³ Si può affermare che il «mèle ascreo» e le «tebane corde» siano elementi della poesia ellenizzante in quanto indicano rispettivamente la poesia idilliaca, come quella di Esiodo, poeta di Asca, ed il canto pindarico, CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 380. Dal punto di vista linguistico Lorenzo Tomasin sottolinea come la scelta della parola «mèle», unica occorrenza carducciana di contro ai più comuni «miel» o «miele», sia da imputare, visto il contesto, «al concomitante influsso della forma latina e greca, piuttosto che a un toscanismo» (LORENZO TOMASIN, «Classica e Odierna». *Studi sulla lingua di Carducci*, Firenze, Olschki Editore 2007, p. 41).

⁶⁴ Si legga la lettera a Lina del 13 aprile 1872, CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 130: «Mia dolce signora, s’io fossi Alceo o Foscolo, come sarei felice! Vorrei che ogni strofe fosse pura limpida ardente come stella mattutina, e così pòrti su’l capo una corona degna della tua fronte divina».

dovette provare per la giovane amante. Tuttavia, nel momento in cui egli va a scrivere le parole che suggellano l'intero testo e che gli imprimono una specie di impronta personale, «O dolce / Signora, io v'amo» (vv. 115-116), rimaste le medesime sin dalla prima stesura del componimento⁶⁵, la Piva si tira indietro da questa lampante dichiarazione d'amore. Il motivo di questo atteggiamento non è mai spiegato dalla dama, ma non sarà difficile supporre che essa volesse evitare di diventare la protagonista dei pettegolezzi bolognesi oppure che, essendo già coinvolta in un presunto *flirt* con Enrico Panzacchi⁶⁶, dovesse prestare attenzione ai suoi comportamenti pubblici ed al suo modo di relazionarsi con il prossimo. Di fatto, senza indagare troppo a lungo su questo aspetto, è noto che Lina avrebbe voluto la soppressione del verso conclusivo dell'ultima strofa oppure, se non proprio la soppressione, almeno il mascheramento del suo nome. Infatti, sul retro del foglietto autografo segnato dal poeta stesso con il numero «5» si legge, a conferma di quanto richiesto dalla Piva, la parola *Lina* con una *d* scritta sopra la *n*⁶⁷, in modo tale che l'identità della donna fosse dissimulata. Ulteriore prova ci viene data anche dalla risposta di Carducci alle lamentele di Lina:

Ma come vorresti che io sacrificassi il – dolce signora, io v'amo – ?
Togli cotesta chiusa, e il resto dell'ode rimane un vuoto giuoco
d'immagini. Tu lo senti, non è vero? Se lo credi conveniente, muterò *Lina*
in *Lidia*... sebbene, o Muse divine !, perché? In Bologna, tu dici, tutti
sanno chi è questa Lina⁶⁸.

⁶⁵ A garanzia di quanto detto si veda PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., p. 209; lo studioso riporta la prima e l'ultima strofa del componimento così come si leggono nel primo foglio dell'autografo carducciano ed il verso in questione presenta già, in questa prima fase redazionale, la forma definitiva.

⁶⁶ Enrico Panzacchi (Ozzano dell'Emilia, 1840 - Bologna, 1904), allievo del D'Ancona, si laureò in filologia a Pisa. Fu fondatore della «Rivista bolognese» coadiuvato dallo stesso Carducci il quale tuttavia interruppe la sua collaborazione nel 1867. Fu coinvolto in una presunta relazione sentimentale con Carolina Cristofori Piva, fatto questo che il poeta rinfacciò spesso alla donna. Si veda a tale proposito l'epistola scritta da Lina a Giosue in data 12 settembre 1874 in FLORIMBII-MIRETTI, *Lidia a Giosue*, cit., pp. 148-151: «Eccoti tutte le lettere di P. [Panzacchi] che tengo presso di me; non ne mancano che due o tre [...]. Fa i tuoi giudizi e i tuoi commenti; di quì vedrai se a me non doveva parer buono un'uomo che si mostrava così mite nobile affettuoso. Vedrai che tranne il *tu* la nostra corrispondenza era di pura amicizia perché egli mi parla de' suoi amori [...]. Giuro ch'io lo credevo buono e franco come sono io. In me non entrava più né il pensiero né il desiderio che m'era balenato un momento ch'egli mi amasse d'altro affetto, un momento, che io liberissima da ogni impegno di cuore lo vidi agitarsi davanti a me forsennato demente». Per Panzacchi e la «Rivista bolognese» si consulti GUIDO CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, Padova, Piccin-Vallardi 1994, pp. 16-17.

⁶⁷ PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., p. 209.

⁶⁸ Lettera del 26 maggio 1872, CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 176-177.

Anche in questo caso, tralasciando il discorso amoroso, l'allegoria è evidente: Carducci presenta la propria poesia come l'unico mezzo per rigenerare lo spirito antico in un'epoca moderna che lo ha smarrito. L'abilità del Vate consiste in questo caso nel dissimulare una nuova dichiarazione di poetica all'interno dell'azione descritta. Non ci sono quindi, sotto questo punto di vista, ingenti novità rispetto a *Eolia*, ma è significativo il modo in cui il poeta opera sul materiale organizzandolo in maniera tale da riuscire comunque nei suoi intenti senza mostrarlo troppo apertamente; la componente metapoetica e la riflessione sull'epoca a lui contemporanea sono infatti ben celate all'interno della sequenza narrativa vera e propria. Uno dei motivi predominanti, come detto, rimane il medesimo: l'uomo potrà salvarsi dallo sfacelo dei tempi moderni soltanto attraverso l'immersione nell'ellenismo letterario e in virtù del riavvicinamento allo spirito degli antichi.

L'ambientazione siciliana del componimento consente di creare un fitto collegamento con la fonte classica che, come Alceo per *Eolia*, è stata fondamentale per *Dorica*; mi riferisco all'idillio VIII (nello specifico ai vv. 53-56) attribuito a Teocrito ma ritenuto da molto tempo spurio. Si tratta di un manifesto morale e soprattutto poetico per mezzo del quale viene accordata la preferenza al genere bucolico; Carducci stesso lo riporta nella nota d'autore delle *Nuove poesie*:

Non mi avvenga di possedere la terra di Pèlope, né talenti d'oro né
correre innanzi ai venti. Ma canterò su questa pietra tenendoti fra le
braccia e vedendo tutto insieme il gregge pascere lungo il mar di Sicilia⁶⁹.

Il gruppo di strofe che costituisce la sequenza iniziale dell'ode e che introduce il rimando teocriteo ha dunque la funzione di tratteggiare lo spazio in cui va a collocarsi l'idillio pastorale dorico, modello nel nostro caso, sulla base di quanto detto, della natura, del mito e dell'amore. Bisogna da ultimo considerare il fatto che lo stesso Teocrito ebbe natali siciliani, nello specifico siracusani, e che così facendo Carducci crea un doppio collegamento tra il suo modello, il luogo di nascita di costui e la terra ove il componimento è ambientato, «l'isola bella» (v. 1) baciata dal mar Ionio, la Sicilia.

Anche in questo caso, accanto ad un modello classico, il toscano ne sceglie uno proprio della tradizione poetica italiana; si tratta della canzone di Leopardi *Alla*

⁶⁹ CARDUCCI, *Nuove poesie di Enotrio Romano* (Giosuè Carducci), cit., p. 127.

*Primavera*⁷⁰. Un nesso insolubile tra quest'ultima e la seconda *Ellenica* è creato in primo luogo attraverso il titolo, poiché è indubbio che l'originaria dicitura usata per indicare *Dorica*, *Primavera Ellenica*, avesse una certa ascendenza leopardiana; inoltre è presente un calco esplicito al v. 55 dell'espressione «santa natura». È tuttavia dal punto di vista tematico che il testo leopardiano rappresenta il precedente più autorevole per l'ode carducciana, sia per il motivo della perdita della felicità edenica di cui godeva l'umanità durante l'età dell'oro, sia per la rappresentazione della natura come viva e santa in quanto abitata da numerose divinità pagane (vv. 20-42: «Vivi tu, vivi, o santa / natura? vivi e il dissueto orecchio / della materna voce il suono accoglie? / Già di candide ninfe i rivi albergo, / placido albergo e specchio / furo i liquidi fonti [...] / Vissero i fiori e l'erbe, / vissero i boschi un dí. Conscie le molli / aure, le nubi e la titania lampa / fur dell'umana gente»).

Passiamo all'aspetto filologico del componimento⁷¹, la cui vicenda redazionale è di gran lunga più complessa rispetto a quella di *Eolia*. Gli abbozzi, le prove e le diverse stesure della poesia sono conservati in otto fogli, numerati, ma non tutti, da Carducci, purtroppo a posteriori, motivo per cui spesso la diacronia va ricercata senza tener conto della numerazione. All'interno del primo foglio sono presenti la prima e l'ultima strofa; esse subiranno in seguito alcuni cambiamenti, ma la loro sostanza vi è già presente in tutta la sua interezza. Sempre su questo primo foglio il poeta tenta, senza risultato, un nuovo attacco dell'ode, cercando di trasformare il primo verso («Conosci tu la terra ove su l'onde», «Conosci tu la terra ove Afrodite - Ericina»), per poi tornare a riscrivere la strofa iniziale con la sola ma fondamentale novità di «Sai tu l'isola bella [a le cui rive]». Nel foglio successivo l'ode viene portata avanti per ben nove strofe, delle quali le prime quattro si leggono nella lettera a Lina datata 10 aprile 1872⁷²; manca ancora a questa altezza la stanza sull'Ennea – Proserpina – che torna dai «raddolciti inferni» (v. 10), la quale verrà scritta a fine maggio e inserita dopo la seconda strofa, mentre si scambieranno di posto quella con

⁷⁰ Edizione di riferimento è GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, a cura di NICCOLÒ GALLO e CESARE GARBOLI, Torino, Einaudi 1993, pp. 66-67.

⁷¹ Per l'aspetto filologico della questione si rimanda a PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., pp. 210-223.

⁷² CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 129-130. Dopo aver ricopiato le prime quattro strofe Carducci scrive: «Ma non avrete il resto, perché siete crudele e maligna come tutte le donne [...]. Dolce signora, non mostrate a nessuno le strofe che vi ho trascritte, e non vi affidate che ve ne mandi altre. No».

protagoniste le baccanti e quella di Alfeo. La strofe quinta finirà invece al decimo posto.

Il secondo blocco dell'ode comincia con le due strofe che corrisponderanno all'undicesima e alla dodicesima della redazione finale; il poeta vuole condurre la donna amata nella terra dove regna Afrodite, e in quel luogo la bellezza della signora risveglierà dall'antichissimo sonno le ninfe e le divinità dei boschi. Proprio adesso però si ha uno sconvolgimento del materiale sino a qui messo insieme: il poeta infatti ricopia, correggendole ulteriormente, le prime undici strofe del testo (da «Sai tu l'isola bella» a «gli antichi Numi d'Omero»), mentre le altre tre (da «Muoiono gli altri dèi» a «con un riso / Lampeggian fuore») vengono scritte su un altro foglio. È questa la parte del componimento che viene spedita a Lina con una lettera datata 13 aprile 1872⁷³; l'ode intera, malgrado non fosse ancora giunta alla forma definitiva, verrà mandata all'amico Giuseppe Chiarini tre giorni dopo⁷⁴.

Interessante è soffermarsi per un istante su quello che le ninfe chiedono alla donna. La domanda che esse le rivolgono in apertura («Qual etade ti portò si bella?») anticipa in un certo qual modo l'esordio di *Alla regina d'Italia* («Onde venisti? Quali a noi secoli / sì mite e bella ti tramandarono?», vv. 1-2) e in una lettera a Carolina del 14 maggio 1872 troviamo una frase come questa: «le quali [si sta parlando di marchese e contesse amiche della donna] ti trovano bella perché assomigli (dicono loro) alla Margherita Carignano»⁷⁵. Sorge così un dubbio, partendo dal presupposto che nel 1878, anno di composizione dell'ode alla regina, l'immagine di Lina dovesse per forza essersi annebbiata nella mente del poeta; tra i due testi vi sarà una semplice concordanza testuale, e quindi del tutto casuale, o forse nella mente di Carducci sarà balenata, anche se per un semplice istante, l'immagine della sua Lina? È impossibile dare una risposta definitiva, ma la verità come sempre dovrà trovarsi su una giusta via di mezzo, stipulando un compromesso tra la semplice istanza retorica e la componente autobiografica poiché ormai, alla luce di quanto detto, sembra che la

⁷³ Ivi, pp. 130-133.

⁷⁴ Ivi, p. 139: «Ti mando una poesia, che è il non plus ultra dell'aristocrazia. Non creder già che io faccia all'amore: faccio solamente un po' di poesia sur una bella signora milanese, che è fieramente classicista e pagana, ed entusiasta di me, che io ho veduto solo due ore, che sta in Milano ecc. ecc.».

⁷⁵ Ivi, p.167.

vita e la letteratura in Carducci non possano essere in alcun modo scisse l'una dall'altra⁷⁶.

La prima redazione dell'ode è conclusa; la versione mandata a Chiarini in quel 16 aprile venne ripresa dal poeta, come si legge sulla cartella che racchiude gli autografi, il 26 maggio. Fu corretta, vi vennero aggiunte cinque strofe e fu poi inviata alla «Nuova Antologia» che, com'è noto, la pubblicò nel mese di giugno del 1872. Scarse e di poca importanza sono le varianti nelle edizioni a stampa (*Nuova Antologia* 1872, NA; *Primavere Elleniche di Enotrio Romano* 1872, Bar; *Nuove poesie* 1873, NP73; *Rime nuove* 1887, RN87): due d'ordine lessicale⁷⁷, due d'ordine fonetico-morfologico⁷⁸, alcune d'ordine acustico⁷⁹.

1.3 ALESSANDRINA

Gelido il vento pe' lunghi e candidi Intercolonnii fería, su tumuli Di garzonetti e spose Rabbrividian le rose	4
Sotto la pioggia, che, lenta, assidua, Sottile, da un grigio cielo di maggio Battea con faticoso Metro il piano fangoso;	8
Quando, percossa d'un lieve tremito, Ella il bel velo d'intorno a gli omeri Raccolto al seno avvinse E tutta a me si strinse:	12
Voluttuosa ne l'atto languido Tra i gotici archi, quale tra' larici Gentil palma volgente Al nativo oriente.	16
Guardò serena per entro i lugubri Luoghi di morte: levò la tenue	

⁷⁶ Sembra essere dello stesso avviso anche Barberi Squarotti: «Vita e letteratura si intrecciano, ma il dato che in sostanza interessa è un altro: che quanto più nelle *Primavere elleniche* la letteratura tende a farsi pura e a discutere e a riflettere su se stessa, tanto più Carducci si sforza di agganciarla alla vita», BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 94.

⁷⁷ Str. 3 *Amor sonano, amore* NA *Amor fremono, amore* Bar; str. 22 *Mescono un ballo* NA Bar NP73 *Temprano un ballo* RN87. Per le varianti qui riportate e per quelle successive si rimanda a PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., p. 223.

⁷⁸ Str. 1 *Manda l'Ionio* NA Bar NP73 *Manda il Jonio* RN87; str. 10 *li usignoli* NA Bar NP73 *gli usignoli* RN87.

⁷⁹ Str. 2 *tutta amor* NA Bar NP73 *tutt'amor* RN87; str. 3 *dei solchi a' lacrimanti* NA Bar NP73 *de' solchi a i lacrimanti* RN87.

Fronte, pallida e bella, Tra le florida anella	20
Che a l'agil collo scendendo incaute Tutta di molle fulgor la irradiano: E piovvemi nel cuore Sguardi e accenti d'amore	24
Lunghi, soavi, profondi: eolia Cetra non rese più dolci gemiti Mai né sí molli spirti Di Lesbo un dí tra i mirti.	28
Su i muti intanto marmi la serica Vesta strisciava con legger sibilo, Spargeanmi al viso i venti Le sue chiome fluenti.	32
Non mai le tombe sí belle apparvero A me ne i primi sogni di gloria. Oh amor, solenne e forte Come il suggel di morte!	36
Oh delibato fra i sospir trepidi Su i cari labri fiore de l'anima E intraviste ne' baci Interminate paci!	40
Oh favolosi prati d'Elisio, Pieni di cetre, di ludi eroici E del purpureo raggio Di non fallace maggio,	44
Ove in disparte bisbigliando errano (Né patto umano né destin ferreo L'un da l'altra divelle) I poeti e le belle ⁸⁰ !	48

Alessandrina è l'ultima delle *Primavere Elleniche* ad essere stata composta e, sotto il profilo tematico, è il testo che più si differenzia dalle altre due. La scrittura ha ormai preso un'altra direzione rispetto al continuo intrecciarsi del sentimento amoroso e del discorso poetico che caratterizza le precedenti poesie. Sembra svanire quasi del tutto – ma sarà bene, per ora, evidenziare quel “quasi” – la connotazione letteraria dell'ode mentre la componente affettiva e autobiografica raggiunge i massimi livelli, ad indicare un maggior coinvolgimento emotivo da parte del poeta.

⁸⁰ CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 381-382.

Qualsiasi cosa potrebbe infatti essere detta di *Alessandrina*, ma non che la figura di Lina sia usata come pretesto per parlare di altro. Viene quindi spontaneo chiedersi che cosa sia mutato nella mente del Vate, quale vicenda lo abbia portato a comporre un testo che si presenta come una vera e propria esaltazione della donna amata. La risposta è in realtà la più semplice tra quelle alle quali si potrebbe pensare: Carducci e la Piva, trascorso ormai quasi un anno dal momento in cui ebbe inizio la loro corrispondenza epistolare, avevano avuto la possibilità di trascorrere del tempo insieme, quantitativamente più significativo rispetto all'incontro bolognese durato solo qualche ora⁸¹.

L'occasione per la stesura di quest'ode fu infatti offerta al poeta dalla settimana che trascorse a Milano e dintorni in compagnia di Carolina, dal 4 all'11 maggio del 1872 e, ancor più nello specifico, dalla visita al cimitero milanese di San Gregorio. Non a caso il titolo originario della poesia, come si legge sull'autografo⁸², era *In Camposanto*, titolo di per sé eloquente perché assolveva al preciso intento di rendere immortale il momento trascorso assieme. Gli stessi estremi cronologici di composizione del testo sono resi espliciti dal poeta: 21-27 maggio 1872 sono le date di inizio e fine del lavoro. Pubblicata sulla rivista «Il Mare», *Alessandrina* venne accolta, con il titolo definitivo, nell'edizione Barbèra del 1872 e in seguito all'interno delle *Nuove poesie* del 1873.

Dopo la descrizione del luogo e delle avverse condizioni atmosferiche che richiamano da lontano gli elementi tipici dei paesaggi cari al romanticismo, la parte centrale del componimento è occupata dalla descrizione di Carolina (vv. 17-25), la quale ci viene presentata in tutta la sua fisicità e non secondo i *tòpoi* letterari della donna dalle sembianze angeliche⁸³. Lo stesso Carducci peraltro scriveva queste parole a Lina: «Ti ringrazio dal cuore profondo della tua lettera, tutta buona, tutta

⁸¹ Alludo, come sarà esplicito in seguito, all'incontro milanese dei due amanti.

⁸² PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., pp. 223-226.

⁸³ Così afferma Benedetto Croce nello scritto *Le varie tendenze e le armonie e disarmonie di Giosuè Carducci. Lo svolgimento della poesia carducciana*, in *La letteratura della Nuova Italia*, Bari, Laterza 1929, p. 44: «Nel Carducci la donna perde il nimbo della santa, il candore dell'angelo, l'atteggiamento d'ispiratrice e rivelatrice. Non già che discenda a pura materia e strumento di piacere; il Carducci è sano e casto ed ignora la triste lussuria. La donna dei romantici ridiventa in lui, semplicemente, donna; e l'amore, che era nel centro della vita, prende il suo posto nella vita, un posto che non dirò secondario, ma che certamente è ben delimitato».

gentile, tutta angelica come te: ma no, angelica no. Fino a chiamare angelo te, va: ma *angelico* mi suona male»⁸⁴.

Questo nucleo centrale non è privo di legami con il resto dell'ode, non è inserito al suo interno come se si trattasse di un *excursus*, di una digressione come spesso se ne vedono in letteratura circa la bellezza della donna amata e, in quanto tale, fine a se stessa; al contrario è collegato alla precedente scena cimiteriale attraverso il paragone con la «palma volgente / al nativo oriente» in un bosco di larici (vv. 15-16), che ha la funzione di introdurlo. L'importanza di questo verso non consiste solo nel collegamento con quanto verrà detto dopo; si tratta infatti di un'importante reminiscenza omerica che richiama alla memoria l'immagine del discorso di Odisseo a Nausicaa nel libro VI dell'*Odissea*⁸⁵.

Tanto del ritratto della donna amata quanto della raffigurazione omerica Carducci aveva già parlato nelle sue lettere; in quella del 14 maggio 1872, che rievocava il recentissimo incontro milanese, il poeta si lasciava andare ad un'enumerazione delle caratteristiche fisiche della donna, sebbene altamente stereotipate (riccioli morbidi, pallore del volto, sguardo amoroso, voce soave):

L'immagine tua nel parco di Monza e di altre più solenni e divine ore,
quel bel volto di un così fino e puro ovale, intorneato da quelle anella di
morbido castagno, reclinato nell'estasi dei baci, con gli occhi socchiusi, o
sollevato ed acceso nell'entusiasmo del bello e con gli occhi raggianti, o
inclinato su me mormorando parole di soavità con quella melodia di voce
che è solo tua⁸⁶.

E ancora, dieci giorni dopo:

Il tuo entusiasmo per il bello e l'ideale io non posso rappresentarmelo
che co' tuoi bei ricci castagni irradianti del lor molle fulgore la fronte
candida e pioventi giù per il collo. E quelle ciglia e quel puro ovale mi
dicono e spiegano perché tu ami tanto la poesia di Foscolo e perché scrivi
così bene⁸⁷.

⁸⁴ A Lina, seconda metà di giugno 1872, CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 233.

⁸⁵ A partire dal verso 160 nella versione di Pindemonte: «Nulla di tal s'offerse unqua nel volto / o di femmina, o d'uomo, alle mie ciglia: / stupor, mirando, e riverenza tiemmi. / Tal quello era bensì che un giorno in Delo, / presso l'ara d'Apollo, ergersi io vidi / nuovo rampollo di mirabil palma / [...] E com'io fissi nella palma gli occhi, / colmo restai di meraviglia, quando / di terra mai non surse arbor sì bello, / così te, donna, stupefatto ammiro». Per il collegamento con la scena omerica si veda BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 92.

⁸⁶ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 165.

⁸⁷ Ivi, p. 174. Lettera del 24 maggio 1872.

Un discorso diverso deve essere fatto per l'immagine della palma, che risale ad un mese prima della stesura dell'ode. Da una lettera del 23 aprile indirizzata alla Piva vediamo come la stessa figura fosse stata utilizzata per celebrare ed esaltare la sua bellezza⁸⁸ ma, ancora più significativo, è quanto leggiamo in una missiva d'inizio luglio, che ha per argomento alcune obiezioni mosse all'ode da Chiarini:

E non ti pare che abbia mille e diecimila torti [il Chiarini], quando crede che la descrizione della donna possa essere turbata dal *Tra i gotici archi*? O non ne risulta anzi fuori più pura e determinata, con quel confronto della palma tra i larici che altrimenti non vi avrebbe luogo? A te cotesta strofe è di quelle che meglio piacciono: ed hai ragione⁸⁹.

Più densa concettualmente rispetto a quanto analizzato sino ad ora è la parte conclusiva della poesia dove il Vate riprende, attraverso il motivo letterario del legame inscindibile tra amore e morte⁹⁰ e del desiderio dell'Elisio, le tematiche già trattate nelle altre due *Primavere Elleniche*, e cioè l'annullamento nell'amore e la volontà di evadere nella poesia ellenizzante. Il discorso si inserisce in ciò che è stato detto da Carducci durante lo svolgimento del componimento; trovandosi in un cimitero, è normale che la visione dei sepolcri solleciti la riflessione sulla morte. Ma il poeta non è da solo, c'è Lina insieme a lui, ed è proprio la presenza della donna che fa apparire l'ora fatale come un qualcosa di bello e desiderabile. Ha ragione allora Barberi Squarotti quando afferma che «del resto, morire di questa morte, che è in effetti una specie di *mors osculi*, significa morire al mondo e accedere all'Elisio»⁹¹. Tutto questo, fuori di metafora, ha un significato ben preciso: tornare alla dimensione classica nella quale tanto il poeta quanto la donna amata sono immersi, che di nuovo si presenta come l'unico rimedio per sottrarsi ai mali del presente. Anche in questo caso non mancano i riscontri tratti dal carteggio amoroso; accanto ai continui appelli per una fuga in Grecia compare molto spesso, in questo periodo, l'invocazione alla morte tra i baci e gli abbracci di Lina.

⁸⁸ Ivi, p. 147: «Io, democratico in tutto, in amore sono aristocratico: odio le cameriere, aborro le figure borghesi: quell'ideale di bellezza alta, svelta, languida, come un tronco di palma, tenera e fina, voluttuosa e spiritosa, ridente e altera a un tempo, quell'armonia di grazia di piacere e di decoro che è nel tuo ritratto, e che riconobbi, a dispetto della febbre, nella tua persona, mi rapiscono».

⁸⁹ Ivi, p. 237.

⁹⁰ Significativi a tale proposito i primi due versi del componimento leopardiano *Amore e Morte*: «Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte / ingenerò la sorte», LEOPARDI, *Canti*, cit., p. 219.

⁹¹ BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 93.

Passiamo ai modelli letterari che possono aver influenzato in maniera più o meno ingente il poeta nell'elaborazione di quest'ultima ode; fatta eccezione per gli elementi romantici già individuati nel testo (l'ambientazione lugubre e le condizioni atmosferiche avverse), si può affermare che tutto il componimento è nato in ogni sua singola parte dalle sensazioni che Carducci dovette provare quando, in compagnia di Carolina, visitò il cimitero di San Gregorio. Ogni elemento ci spinge a sostenere la presenza di un'eccezionale soggettività all'interno del testo e anche qualora vi fossero modelli letterari da affiancare ad *Alessandrina*, essi finirebbero per avere minor rilievo se paragonati alla sensazionale trasposizione dell'io del poeta nel componimento. Per quanto concerne le fonti classiche è invece necessario fare un piccolo appunto: se *Eolia* stava sotto il segno di Alceo e *Dorica* stava al sicuro sotto il modello teocriteo, «nessun nume della poesia alessandrina protegge la terza delle *Primavere*»⁹². C'è tuttavia un elemento che sembra ricondurci, seppur indirettamente, alla poesia alessandrina⁹³; i sepolcri cimiteriali, immersi nel loro silenzio, e la presenza della donna amata, schiudono nella mente del poeta l'immagine dei Campi Elisi, con la rievocazione dei quali termina *Alessandrina* (vv. 41-48). Questa rievocazione è ispirata dai poeti elegiaci latini e, nello specifico, da Tibullo e da Propertio, a loro volta più o meno direttamente influenzati dai poeti alessandrini; anche in questo caso quindi si hanno modelli alessandrini (non diretti) che inseriscono il testo all'interno di un filone letterario classico.

I fogli che testimoniano la vicenda compositiva⁹⁴ di *Alessandrina* sono in tutto quattro, scritti su entrambi i lati. Sul *recto* del primo foglio abbiamo l'abbozzo, affatto lineare, delle due strofe iniziali, seguito da quello della terza nel *verso* dello stesso foglio; qui il poeta sistema quanto ha già scritto e prosegue con la descrizione della donna (si tratta di quattro strofe ed i primi tre versi di una quinta, che corrisponderanno nella redazione finale alle strofe 1-3-5-6-7). Il secondo foglio ci offre l'ode completa, anche se le strofe sono complessivamente nove a dispetto delle dodici della redazione definitiva. È Carducci stesso a darne notizia a Lina nella lettera del 26 maggio, quando entrando nell'argomento le dice:

⁹² ANTONIO LA PENNA, *Note alle «Primavere Elleniche»*, in *Studi di letteratura e di storia in memoria di Antonio di Pietro*, Milano, Vita e Pensiero 1977, p. 295.

⁹³ Ivi, pp. 295-296. A La Penna si deve l'intuizione dell'influenza degli elegiaci latini su *Alessandrina*.

⁹⁴ PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., pp. 226-232.

E non ho avuto il tempo di scriverti come volevo, e né pur di correggere la *terza* ode che parla *di te*, non *a te*: voglio correggere ancora, perché non ti disgusti di prima vista. E poi (perdonami, tu, o giudice intelligentissimo, inappellabile e pur benigno), e poi vogli leggerla con un po' di pazienza, perché il metro è strano, e i versi sono fieramente rotti; e forse, per il soverchio lavoro, non potrai ritenerla a mente in sole due letture. Ma il cuor tuo sentirà che è vera, intimamente vera: che ne dirà il tuo giudizio ed il tuo gusto? tremo⁹⁵.

Nel margine inferiore di un terzo foglio sono vergati gli estremi cronologici del componimento, ormai in dodici strofe. L'ode fu inviata a Chiarini per mezzo di una lettera ascrivibile alla seconda decade di giugno⁹⁶. Minime, anche in questo caso, e del tutto insignificanti, le varianti registrate dai testi a stampa⁹⁷.

1.4 UNA QUESTIONE PROBLEMATICA: I TITOLI

Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti le tre *Primavere Elleniche* presentano molte differenze tra loro; da un'originale discorso quasi esclusivamente metapoetico (come è emerso dall'analisi di *Eolia*) si passa attraverso una commistione tra matrice letteraria e vicende autobiografiche (mi riferisco a *Dorica*), per approdare ad un'ode (*Alessandrina*) all'interno della quale il dato autobiografico e le vicende private sembrano assumere un ruolo centrale a discapito del discorso letterario. Mutano, quindi, le circostanze che fanno da contorno ai testi e, insieme ad esse, alcuni importanti presupposti.

Proprio per questo motivo, quando nella mente di Carducci affiorò la possibilità di pubblicare i tre testi per Lina («Tutte insieme le tre poesie fatte per te o di te sono le più veramente belle che io abbia fatte per donna alcuna»)⁹⁸ in un unico blocco, come se costituissero una serie organica, egli realizzò di dover affrontare un problema assai importante. Per mantenere fede alla sua volontà avrebbe dovuto assimilare un materiale che non era affatto omogeneo e che, con ogni probabilità, non era nato nella prospettiva di una pubblicazione in *plaque*.

⁹⁵ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 177-178, corsivo nel testo.

⁹⁶ Ivi, p. 212: «E, giacché ho spazio e ci si vede sempre, ti copio qui a canto il *Camposanto* [...]. Leggi con *aequa mente* il metro dell'ode, e nota come l'ho rimaneggiato, e non ci portare un po' d'animadversione», corsivo nel testo.

⁹⁷ Per le varianti dei testi a stampa si rimanda a PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., p. 232: Str. 1 *fra i tumuli Bar su i tumuli NP73 su' tumuli RN87*; str. 4 *tra le larici Bar tra' larici NP73*; str. 6 *nel core Bar NP73 ne'l cuore RN87*.

⁹⁸ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 191-192.

Il sistema che il poeta adottò per risolvere la questione è il più diretto che potesse esserci: anziché intervenire sui testi – un intervento che avrebbe implicato un lavoro lungo e complesso –, egli decise di lavorare sui titoli dei singoli componimenti⁹⁹. La seconda ode presta così il proprio titolo al trittico, che diviene il gruppo delle *Primavere Elleniche*, e assume per la prima volta quello di *Dorica*. Viene poi coniata la dicitura di *Eolia* per il primo testo, che in origine si intitolava *A Lina* e, in modo analogo, *In camposanto* diventa *Alessandrina*.

Resta da capire quale significato avessero i titoli che Carducci dette alle sue odi; se ad un primo sguardo può sfuggire il perché di questi “nomi”, con una più attenta analisi si arriva a scoprire che i testi si presentano, considerando i cambiamenti apportati, come una ricapitolazione per fasi e soprattutto per generi della storia e della civiltà letteraria greca. *Eolia* si collega all’età arcaica e, nello specifico, al momento della nascita della lirica erotica e civile; *Dorica* assume il «paradigma dell’idillio teocriteo»¹⁰⁰, di ambiente dorico per l’appunto, e infine *Alessandrina*, almeno secondo il titolo, rappresenterebbe la letteratura ellenistica.

In realtà il procedimento risulta, sotto molti aspetti, piuttosto forzato, e in questa prospettiva i dubbi maggiori li ha sollevati *Alessandrina*. Saccenti riassume la questione nel seguente modo:

Una ‘terza sorella’, insomma, questa *Primavera*, assai poco o punto greca, e men che meno ellenistica, epigrammatica quindi ed erudita; e in ogni caso assai diversamente configurata e caratterizzata dalle altre due. Sì che risulta dubbio il sottotitolo *Alessandrina* datole in un secondo tempo per allinearla alla *Eolia* e alla *Dorica*¹⁰¹.

In genere si sostiene la tesi secondo la quale Carducci, dovendo adeguarla alle altre due, abbia associato a quella che riteneva la più romantica delle *Primavere* la fase della letteratura greca che considerava altrettanto romantica:

Non c’è bisogno di tornare sulle vicende attraverso cui la poesia *In camposanto* divenne la terza delle *Primavere Elleniche*, precisamente l’*Alessandrina*, né su una certa forzatura dell’adattamento. Che cosa Carducci volesse dire qui con l’etichetta *Alessandrina*, è difficile precisare: probabilmente, come i commentatori hanno, press’a poco, già supposto, Carducci intendeva richiamarsi a una fase della cultura greca

⁹⁹ Per la questione dei titoli si vedano BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., pp. 82-84; LA PENNA, *Note alle «Primavere Elleniche»*, cit., pp. 295-297.

¹⁰⁰ BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 83.

¹⁰¹ CARDUCCI, *Opere scelte*, cit., p. 555 (il cappello introduttivo al testo a cura di Saccenti).

più vicina al romanticismo, con una sensibilità meno fresca e più raffinata della bellezza, una sensibilità erotica più voluttuosa e languida, un'inclinazione verso il pensiero malinconico sulla morte¹⁰².

Vi è tuttavia un elemento che fa pensare ad una soluzione diversa da quella che è stata delineata poco sopra¹⁰³: all'età alessandrina risalgono infatti settecentocinquantacinque epigrammi funerari, conservati nel libro VII dell'*Antologia Palatina*. Questi rappresentano l'archetipo della poesia dei sepolcri unita alla celebrazione del canto poetico immortale, che altro non è che il tema con cui *Alessandrina* si conclude, immersa com'è nella visione dell'Elisio dove le belle fanciulle ed i poeti si riuniscono. In questo caso sarebbe dunque necessario ribaltare i termini della questione: non sarebbe più il carattere romantico di una certa fase della letteratura greca a giustificare il passaggio da *In camposanto* ad *Alessandrina*, quanto la necessità di contenere il sentimentalismo dell'ode che, come abbiamo visto, prende il sopravvento rispetto alla classicità delle altre due, riportandola a quell'ideale greco che in un certo qual modo avrebbe potuto accomunarla con le precedenti.

1.5 LA FORMA METRICA DEI COMPONENTI

Sofferamoci adesso su un aspetto molto importante delle *Elleniche*, aspetto che, tuttavia, viene molto spesso trascurato; mi riferisco alla forma metrica e alla struttura che i componimenti vanno ad assumere per volontà dell'autore¹⁰⁴. Nel nostro caso la questione metrica ha una grandissima importanza perché è proprio con queste tre odi che Carducci sperimenta la ripresa delle forme greco-latine per applicarle ad una poesia in lingua italiana, operazione che darà i suoi frutti di lì a poco con i componimenti barbari. Ancora non si tratta, nelle *Primavere*, di metrica

¹⁰² LA PENNA, *Note alle «Primavere Elleniche»*, cit., p. 295.

¹⁰³ BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 83.

¹⁰⁴ Riferimenti bibliografici per le nozioni metriche di tutto il paragrafo sono FELICITA AUDISIO, *Carducci e la saffica: modelli ed esecuzione*, «Stilistica e metrica italiana», 8 (2008), pp. 169-215; PIETRO G. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino 2002, pp. 153-163; PAOLO GIOVANNETTI-GIANFRANCA LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci 2010; GIANFRANCA LAVEZZI, *Manuale di metrica italiana*, Roma, La Nuova Italia Scientifica 1996, pp. 259-264; MASSIMILIANO MANCINI, *L'imitazione dei sistemi di Orazio*, in *Saggi sulla poesia barbara e altri studi di metrica italiana*, Roma, Vecchiarelli 2000, pp. 5-59; LORENZO MARCHESE, "... *Ma è freddo!*". *Per una lettura incrociata di Eolia, Dorica e alcune lettere fra Carducci e Lina*, «Soglie», n. 15 (2013), pp. 33-54; ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore 1993; GIUSEPPE SANGIRARDI-FRANCESCO DE ROSA, *Breve guida alla metrica italiana*, Milano, R.C.S Libri 2002.

barbara in senso stretto, ma i presupposti ci sono già tutti. Questo è il motivo per cui *Eolia*, *Dorica* e *Alessandrina* sono considerate come una fase intermedia sotto il profilo metrico; vengono utilizzate, sì, le forme classiche, come la strofa saffica e quella alcaica, ma la rima alternata¹⁰⁵ continua ad essere presente nelle prime due odi così come i settenari di *Alessandrina* sono uniti dalla rima baciata¹⁰⁶.

Eolia e *Dorica* riprendono entrambe una forma strofica antica, la strofe saffica; nello specifico con la prima ode il poeta opera, come detto poco sopra, un recupero pre-barbaro del verso classico conosciuto come “endecasillabo saffico”. La strofa saffica latina, metro catulliano e oraziano¹⁰⁷ ampiamente usato anche nella poesia mediolatina, è formata da tre versi chiamati saffici minori e da un adonio, aventi il seguente schema: (lunga-breve-lunga-libera-lunga | breve-breve-lunga-breve-lunga-libera) x 3 + (lunga-breve-breve-lunga-libera). L’endecasillabo saffico ripreso da Carducci ha degli antecedenti letterari poiché si rifà al modello classico dell’endecasillabo falecio già utilizzato da Catullo nei suoi *Carmina* (accenti sulla 1^a/3^a/6^a/8^a/10^a)¹⁰⁸. La trasposizione italiana si compie realizzando un doppio quinario col primo emistichio sdrucchiolo, che porta alla nascita di un endecasillabo *a minore*, cioè con accento di 4^a; così, ad esempio, è ripreso nel Settecento da Paolo Rolli all’interno dei suoi *Endecasillabi*. Rolli si ispira all’endecasillabo falecio di Catullo per un suo verso, detto in seguito *rolliano*, che ha l’accento sulla quarta sillaba portato da una parola sdrucchiola; si tratta del componimento con funzione proemiale degli *Endecasillabi*, realizzato con un calco più che evidente dei *Carmina* catulliani («Cui dono il lepidò nuovo libretto / pur or di porpora coperto e d’oro?»).

¹⁰⁵ Solo qualche verso (vv. 5-8) di *Eolia* per esemplificare: «In lume roseo, vedi, il nivale / Fedriade vertice sorge e sfavilla, / E di Castalia l’onda vocale / Mormora e brilla». Lo schema ritmico è dunque ABAB, trattandosi di una rima alternata; analoghe considerazioni possono essere fatte per *Dorica*.

¹⁰⁶ La prima strofa di *Alessandrina* (vv. 1-4) è la seguente: «Gelido il vento pe’ lunghi e candidi / Intercolonnii ferìa, su tumuli / Di garzonetti e spose / Rabbrividian le rose». Si noti come i due doppi quinari iniziali non rimino tra loro mentre i due settenari sono legati da una rima baciata.

¹⁰⁷ GIANNI A. PAPINI, *Formazione del Carducci ‘barbaro’*, «Convivium», XXXVI, 1-2 (1968), pp. 1-79: p. 35: «Carducci cominciò dunque ormeggiandosi al Settecento, e alcune eredità del Settecento sempre le tenne care, come un tesoro e più che un tesoro; il culto di Orazio, per esempio, in un primo tempo basato sull’orazianismo settecentesco lezioso e magniloquente, imitazione delle imitazioni; e anche l’attenzione alla metrica e il gusto delle esperienze metriche, dalla quartina che accompagna l’andare del discorso poetico senza chiuderlo troppo entro un difficile schema, alla sensualità armonica della strofe classica».

¹⁰⁸ Si veda la poesia introduttiva delle cosiddette *nugae*, vv. 1-2: «Cui dono lepidum novum libellum / arida modo pumice expolitum?», C. VALERIUS CATULLUS, *Carmina selecta*, a cura di MASSIMO LENCHANTIN DE GUBERNATIS, Torino, Loescher Editore 2003, pp. 1-2.

L'endecasillabo falecio è però già presente nella produzione poetica carducciana, in particolare nel *Prologo*¹⁰⁹ di *Juvenilia*, scritto fra l'8 dicembre 1865 e il 18 febbraio 1867, pochi anni prima della stesura di *Eolia*; questo significa che gli esperimenti metrici in quegli anni erano già molto sentiti dal toscano. Ciò che tuttavia è rilevante in questo contesto è che Carducci sembra adottare con maggior facilità la saffica e, con essa, le strofe antiche, rispetto alle forme tradizionali e ormai canonizzate come il sonetto, a causa del suo discorso poetico che procede «per lampi e strappi e aperture subitanee e istintive»¹¹⁰.

Per *Dorica* il discorso è leggermente diverso perché non vi sono endecasillabi faleci con cesura dopo la quinta sillaba; ci troviamo perlopiù di fronte a endecasillabi *a maggiore*, cioè con la sesta sillaba tonica¹¹¹, anche se la divisione fra settenario piano e quinario piano è «sfumata da un uso accorto della sinalefe in mezzo al verso [...], che rende scorrevole il verso ma lo 'sbarbarizza', perché sminuisce il camuffamento dell'endecasillabo esemplare in *Eolia*»¹¹².

Per concludere diamo un rapido sguardo agli antecedenti poetici che possono aver influenzato Carducci; nella tradizione poetica italiana non mancano esempi di strofa saffica anche se, nella maggior parte dei casi, sono collocati in una produzione considerata di un livello non eccelso. Tra tutti emergono le personalità di Leonardo Dati che, nel *Certame Coronario* del 1441, si cimentò in un tentativo di imitazione quantitativa, e di Claudio Tolomei, che nel 1539 compose altre odi saffiche quantitative comprese poi all'interno di *Versi et regole de la Nuova poesia Toscana*.

Rimane esclusa da quanto detto l'ultima *Ellenica*, *Alessandrina*, la quale, essendo un'alcaica, si presenta con un diverso assetto. La strofa alcaica latina è un metro oraziano formato da due alcaici endecasillabi, un alcaico enneasillabo ed un alcaico decasillabo, aventi il seguente schema: (libera-lunga-breve-lunga-lunga | lunga-breve-breve-lunga-breve-libera) x 2 + (libera-lunga-breve-lunga-lunga-lunga-

¹⁰⁹ Riporto alcuni versi a sostegno di quanto affermato: «Ah per te Orazio prèdica al vento! / Del patrio carcere non sei contento, / La chiave abomini grata ai pudichi, / Agogni a l'aere de' luoghi aprichi», CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., vv. 1-4, p. 39. La ripresa catulliano-rolliana è inoltre palese nella chiusa di *Prologo*, v. 204, p. 43: «O mio carissimo tenue libretto».

¹¹⁰ PAPINI, *Formazione del Carducci 'barbaro'*, cit., p. 17. Subito dopo si legge inoltre: «La strofe saffica di tipo fantoniano gli allargò i polmoni negli anni del duro tirocinio, e reca con sé più di un presentimento degli aliti freschi aprentesi nel fermo giro delle strofe barbare». Fantoni è indicativo, più che per il singolo endecasillabo falecio, per la strofe saffica in generale.

¹¹¹ Il primo endecasillabo *a minore* si trova al v. 10: «Quando la Ennea da' raddolciti inferni».

¹¹² MARCHESI, «... *Ma è freddo!*», cit., p. 44.

breve-lunga-libera) + (lunga-breve-breve-lunga-breve-breve-lunga-breve-lunga-libera). Nel sistema carducciano anticipato, seppur con minore successo, da Chiabrera, l'alcaico endecasillabo è reso con un quinario doppio, con il primo emistichio piano ed il secondo sdrucchiolo; l'enneasillabo con un novenario con accenti di 2^a-5^a-8^a, oppure con la 2^a o la 5^a o entrambe atone; il decasillabo con un decasillabo italiano con accenti di 3^a-6^a-9^a, oppure con la 3^a o la 6^a o entrambe atone. In realtà, prima di Carducci, Rolli adottò una variante più 'italianizzata' dell'alcaica, lasciando i doppi quinari in luogo dell'alcaico endecasillabo, ma rendendo il terzo ed il quarto verso con due settenari. Fantoni utilizza normalmente i due settenari facendoli rimare tra loro; proprio questo sistema sarà utilizzato da Carducci nel terzo componimento delle *Primavere Elleniche*, dove infatti abbiamo due doppi quinari non rimati tra loro e due settenari a rima baciata¹¹³.

1.6 POSSIBILITÀ INTERPRETATIVE DELLE *PRIMAVERE ELLENICHE*

Dopo aver parlato delle tre odi da un punto di vista tematico e metrico e dopo esserci soffermati sul processo compositivo e le vicende editoriali che le interessarono, resta da affrontare uno dei problemi più importanti, vale a dire il modo in cui le *Primavere Elleniche* sono state interpretate dalla critica.

Abbiamo già dato qualche cenno, seppur minimo, alla componente autobiografica e amorosa presente all'interno dei testi, proponendo una focalizzazione sulla storia sentimentale che legò il poeta a Carolina Cristofori Piva, e ci siamo concentrati sull'aspetto metapoetico delle poesie, soprattutto di *Eolia* e di *Dorica*. Le possibili chiavi interpretative non si esauriscono tuttavia in questa duplice via; tre infatti sono i cardini intorno ai quali ruota l'analisi dei nostri componimenti.

In primis le *Primavere Elleniche*, come abbiamo già in parte avuto modo di vedere, possono essere lette come testi nati sotto il segno dell'amore per Carolina Cristofori Piva, donna alla quale Carducci fu legato in modo più o meno continuo fino al 1878. Costei gli ispirò una sorta di "primavera dell'animo", una seconda giovinezza, e fu fautrice della sua metaforica rinascita. Al contempo ella riuscì in un'impresa assai più difficile: distogliere il Vate dal pensiero della disastrosa situazione politica italiana tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, anno

¹¹³ Così in *Alessandrina*, vv. 9-12: «Quando, percossa d'un lieve tremito, / Ella il bel velo d'intorno agli omeri / Raccolto al seno avvinse / E tutta a me si strinse».

a partire dal quale si colloca l'inizio della cosiddetta svolta carducciana anche perché il poeta, sempre più deluso dalle questioni italiane, decise di allontanarsi dalla scena politica e dalla produzione epodica.

Connessa con quanto detto è la seconda possibilità d'analisi delle tre odi, le quali possono essere lette come la dichiarazione di Carducci di voler tornare al classicismo giovanile, all'«arte pura»¹¹⁴ per utilizzare le sue stesse parole, classicismo che di fatto dovremmo definire eretico perché, e basta pensare alla forma metrica delle *Elleniche*, molte saranno le divergenze con la poesia classica vera e propria. Questo progetto di dedicarsi nuovamente alla poesia artistica deve essere messo in relazione con gli avvenimenti storico-politici che interessarono la penisola italiana tra gli anni Sessanta ed i primi Settanta.

L'ultima chiave interpretativa vede le *Primavere Elleniche* come gli incunaboli delle future *Odi Barbare*, sia per le peculiarità metriche e tematiche che per l'influenza esercitata dai poeti tedeschi; per dimostrare il motivo per cui le *Elleniche* possono dirsi propedeutiche alle *Barbare* sarà necessario prendere in considerazione la raccolta delle *Nuove poesie*.

¹¹⁴ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 71: «Ma ora voglio da vero farla finita con cotesta poesia [allude agli epodi], se non vengano ragioni esterne: voglio ritornare all'arte pura, che di per se stessa è morale più d'ogni altra». A Giuseppe Chiarini, 20 dicembre 1871.

CAPITOLO II

PER LINA E ATTRAVERSO LINA

1. UN ANNO DIFFICILE

Il 1870 si aprì, per Carducci, all'insegna di una forte crisi associata agli sviluppi della politica italiana e ad alcune vicende private che lo interessarono da vicino; in linea di massima si è soliti sostenere che le ragioni di questa fase, destabilizzante prima ma produttrice di nuova linfa poetica poi, debbano essere ricercate nei mutamenti intervenuti in Italia sul piano civile-istituzionale e nella sua vita di uomo¹.

Due avvenimenti luttuosi di massima portata segnarono il poeta in quell'anno: il 3 febbraio morì la madre ed il 9 novembre il figlio Dante, scomparso all'età di soli tre anni². Dalla gravità di quei lutti non era facile risollevarsi tanto più che Giosue vide d'un tratto venir meno quel sostegno che sino ad allora aveva trovato nell'attività poetica. Questa affermazione si collega con la seconda componente³ della crisi, legata alla situazione politica della penisola italiana tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del nuovo decennio. L'interesse di Carducci per la politica non fu mai «un placido simpatizzare»⁴ bensì «una tempesta, un interessamento furioso, una partecipazione violenta»⁵; egli, che sopra ad ogni cosa aveva da sempre posto la

¹ Affrontano la crisi carducciana del 1870 secondo una prospettiva più o meno ampia MARIO BIAGINI, *Il poeta della terza Italia: vita di Giosue Carducci*, Milano, Mursia 1961 [2ª ed. 1976], p. 227 sgg; BRAMBILLA, *Il leone e la pantera*, cit., p. 79; CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, cit., pp. 42-43; CATALANO, *La svolta Carducciana del 1871-72*, cit., p. 51; MARCO CERRUTI, *Dal neoclassicismo al parnassianesimo*, in *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosuè Carducci*, Atti del convegno di Bologna (11-12-13 ottobre 1985), a cura di MARIO SACCENTI, Padova, Antenore 1988, p. 261; LA PENNA, *Note alle «Primavere Elleniche»*, cit., p. 282; MARCHESI, «... *Ma è freddo!*», cit., p. 34; CHIARA TOGNARELLI, *Introduzione a GIOSUÈ CARDUCCI, Nuove poesie*, Venezia, Marsilio Editori 2014, p. 10; ANNA MARIA TOSI, *Il poeta dentro le mura. Ottocento carducciano e bolognese*, Modena, Mucchi 1989, p. 17.

² Cenni ai lutti familiari sono forniti in BRAMBILLA, *Il leone e la pantera*, cit., p. 79; CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, cit., p. 42; MARCHESI, «... *Ma è freddo!*», cit., p. 34; TOSI, *Il poeta dentro le mura*, cit., p. 17.

³ Per convenzione si ritengono essere due le componenti principali della crisi carducciana: da un lato abbiamo le vicende personali, dall'altro l'incapacità di produrre nuovi componimenti giambici a causa della condizione politica italiana, ritenuta ormai insoddisfacente. Cerruti afferma a questo proposito: «è indubbio che questa crisi del Carducci andrebbe francamente ormai riconsiderata nella densità del suo configurarsi e nel quadro più generale della vicenda di certo radicalismo italiano dopo Mentana», CERRUTI, *Dal neoclassicismo al parnassianesimo*, cit., p. 261.

⁴ CROCE, *Le varie tendenze, e le armonie e disarmonie di Giosuè Carducci*, cit., p. 36.

⁵ *Ibid.*

«grandezza dell'Italia»⁶, dovette prendere atto sul finire del 1860 che i grandi ideali repubblicani per i quali aveva lottato erano destinati a lasciare il proprio posto al disinganno. Il poeta – come la maggior parte dei repubblicani e dei democratici – aderì con autentica convinzione al movimento della nuova Sinistra a partire dai primi anni Settanta, partecipando al suo radicalismo e convincendosi sempre più che tutti gli ideali di giustizia sociale non fossero che un incentivo per il processo unitario in prospettiva repubblicana⁷. È stato Umberto Carpi a tracciare il quadro generale delle speranze e del comportamento carducciano in quegli anni:

Roma capitale e l'antivaticano, l'insofferenza ai governi moderati e il principio repubblicano, la questione sociale, tutto pareva loro poter stare insieme come programma d'una sinistra che terminasse la rivoluzione risorgimentale allargando la base sociale della coscienza nazionale. Repubblica come forma istituzionale dell'uguaglianza politica e della giustizia sociale, Roma capitale come simbolo di un'unità compiuta sulle macerie del potere per eccellenza tirannico qual era il temporale del papa⁸.

Era inevitabile che da questo credo si allontanassero in molti, specie quando si prese consapevolezza che la situazione delineatasi «non coincideva affatto con la prospettiva di una repubblica nazionale, bensì prefigurava qualcosa di affatto e minacciosamente *altro*»⁹. Tra coloro che abbandonarono le antiche convinzioni vi fu anche – e soprattutto – Carducci, il quale si rese presto conto che il 1870 «non aveva coronato degnamente tutti gli sforzi e i sogni di quella generazione eroica che lo volle e lo preparò per tutte le vie e con tutti i mezzi»¹⁰; egli si trovò davanti ad una nazione di gran lunga diversa da come l'aveva desiderata, e la politica gli apparve «bassa, una politica d'intrigo e d'insidie personali, seguita alle faconde passioni del Risorgimento»¹¹.

Non è difficile immaginare come una situazione di tale portata andasse ad intaccare la sua produzione poetica, nello specifico quella giambica e politica, che

⁶ Ivi, p. 39.

⁷ Riferimento bibliografico indispensabile per la situazione politica italiana tra il 1860 ed il 1870 rimane CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., pp. 92-93; si vedano inoltre BIAGINI, *Il poeta della terza Italia*, cit., pp. 226-227; CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, cit., pp. 22-24 e pp. 36-43; CATALANO, *La svolta Carducciana del 1871-72*, cit., p. 53; PRAZ, *Il «classicismo» di Giosuè Carducci*, cit., p. 292.

⁸ CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 92.

⁹ Ivi, p. 93, corsivo nel testo.

¹⁰ BIAGINI, *Il poeta della terza Italia*, cit., p. 227.

¹¹ PRAZ, *Il «classicismo» di Giosuè Carducci*, cit., p. 292.

proprio in quegli anni sferrava le saette più aguzze; i giambi infatti, scaturendo da ragioni politiche e questioni sociali, sono collegati alla realtà vissuta dal poeta, che dagli avvenimenti storico-politici a lui contemporanei traeva sostentamento per i propri versi.

È lecito supporre allora che Carducci, deluso dalla caduta di tutto ciò in cui aveva creduto, avesse deciso di allontanarsi dalla poesia giambica in quanto non più rappresentativa del suo pensiero; ciò non significa che manterrà fede a questa posizione per il resto della sua vita (e infatti, di quando in quando, la poesia politica tornerà a farsi strada nel *mare magnum* della sua opera), ma comprende ora che tenere questa rotta significherebbe emulare se stesso e annientare ogni altra possibile fonte d'ispirazione. Non lascia dubbi la lettera spedita il 20 dicembre 1871 a Giuseppe Chiarini, al quale poco tempo prima aveva inviato la parte iniziale del *Canto dell'Italia che va in Campidoglio*:

Del mio nuovo epodo ho caro che ti sia piaciuto il principio: sentirai, prima o poi, la fine. Ma ora voglio da vero farla finita con cotesta poesia, se non vengano ragioni esterne: voglio tornare all'arte pura, che di per se stessa è morale più d'ogni altra. Ti manderò *Memorie di scuola*, idillio in versi sciolti brevissimo. Ora ti copio qui dietro un'ode di disegno greco, ispirata da due versi d'Alceo¹².

Si tratta di una dichiarazione di poetica e d'intenti: gli epodi non hanno più ragione di esistere a meno che i casi non li rendano necessari. L'Enotrio Romano¹³ di un tempo non sarà più in balia della politica; è stata presa la decisione di ritornare all'«arte pura»¹⁴, ritenuta etica più di qualunque altro genere, e del resto già nel 1869 Carducci aveva detto di sé che «Enotrio Romano non è che artista; non vate, non

¹² CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 71.

¹³ Enotrio Romano è lo pseudonimo assunto da Giosue Carducci a partire dal 1865, anno in cui venne pubblicato l'inno *A Satana*, e mantenuto sino al 1871, a partire dal quale ebbe inizio un lento ma progressivo abbandono. Enotrio Romano è il Carducci al quale appartengono i primi *Levia Gravia* nel 1868, mentre torna in superficie Giosuè Carducci (Enotrio Romano è fra parentesi e in corpo minore) nelle *Poesie* del 1871 allorché il poeta, come abbiamo visto nella lettera a Chiarini, è impegnato non soltanto con la poesia epodica ma anche con quella che definisce «arte pura». La crisi poetica verificatasi tra gli anni Sessanta ed i primissimi anni Settanta corrisponderebbe quindi all'inquietudine di Enotrio che, in quella sola identità giambica, inizia a non sentirsi più a proprio agio. Il resoconto dettagliato del percorso di Giosue Carducci-Enotrio Romano è dato da CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., pp. 183-193.

¹⁴ «L'arte pura» appare qui biforcata in poesia d'ispirazione autobiografica – *Memorie di scuola*, poi intitolata *Rimembranze di scuola* – e poesia neoellenica d'evasione e amore – a questa altezza *Eolia*, la prima delle *Primavere Elleniche* –.

precursore, non bardo, e per nessuna cosa al mondo poeta civile. È un fanatico della lirica greca e romana che séguita a derivarle nelle letterature italiane»¹⁵.

Concludendo è possibile affermare che la crisi carducciana del 1870, sviluppatasi sui due binari paralleli di uomo e di poeta, finì con il condurre il Vate ad un momento di stasi e di ripensamento generale della propria vita e della propria opera. La desolazione per la sua condizione e l'impossibilità di comporre poesia si fa predominante nelle lettere degli anni di poco successivi, quando i due motivi vengono spesso ricordati insieme:

Versi, ora subito, non ve ne posso mandare. Già non ne voglio far più, almeno finché non mi sono ritemperato. Ora la poesia mi svagherebbe troppo. E poi penserò a qualcosa di nuovo e serenamente artistico: ma pur troppo d'ora innanzi la poesia per me sarà riflessione se non memoria soltanto. Ho trentasei anni, e il peso di molti dolori e disinganni sul cuore, e veggio le più nobili idee le più divine speranze fuggire e sento freddo per l'aere di febbraio il fruscio della candida ala della musa che s'invola. Addio alla gioventù e alla gloria, ma non all'arte che coltiverò sempre riverente e adorerò nei grandi esemplari, ma non al dovere per cui combatterò finché vita mi basti¹⁶.

Le parole mostrano una resa totale del "guerriero Carducci" e un'impossibilità di procedere oltre; il «peso di molti dolori e disinganni sul cuore»¹⁷ allude allo stato in cui si trovò per ragioni non dipendenti dalla propria volontà ma dal quale era indispensabile redimersi. In una missiva cronologicamente vicina alla precedente leggiamo:

Voi chiedete, voi volete, voi esigete poesie! Mia signora, siete spietata! Voi non sapete che da lungo tempo in me la fonte vera dei canti, il cuore, è essiccato? E che solitario ormai mi arde l'ingegno, come lampade dentro una tomba? Troppo grave fin dalla gioventù è pesata la vita sopra di me, perché io possa risollevarmi mai a quel divino cielo dell'Ellade cui un lontano lembo mi arrise in qualche giorno de' miei vent'anni fra le nubi! Troppo è cinerea la verità che d'ogni parte mi circonda, sì che io la possa illuminare e trasformare irraggiata in poesia. Son solo, vivo solo e penso solo. Tutto quel che vedo, tutto quel che sento, qui intorno a me, mi è cagione di noia e di sdegno, e sempre più m'allontano dall'ideale [...]. Io non sono, io non posso essere più altro che un professore, e, per dispetto di esser professore, sfuggo tutti i

¹⁵ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VI, p. 58. A Diego Mazzoni, 18 aprile 1868.

¹⁶ *Ivi*, vol. VII, p. 101. A Lina, 7 febbraio 1872.

¹⁷ *Ibid.*

professori, e tutta la società che si crede o si tiene culta ed elegante, e sto il giorno tra i libri e la sera tra le bottiglie¹⁸.

Per uscirne fu necessario il cambiamento avvenuto tra il 1871 ed il 1872, gli anni della cosiddetta “svolta carducciana”¹⁹, in seguito alla quale Carducci ritroverà «il santo entusiasmo»²⁰ che, dominante negli anni della prima produzione poetica, sentiva mancare ogni giorno di più.

1.1 LA SVOLTA CARDUCCIANA

Il crescente distacco dalle posizioni ideali ed artistiche assunte negli ultimi anni Sessanta portò gradualmente Carducci ad una rielaborazione della funzione della poesia e del ruolo del poeta all'interno della società, approdando infine al superamento della produzione giambica e ad una nuova immagine di se stesso; seppe così sfruttare la crisi che si insinuò tra i suoi scritti proprio in quegli anni trasformandola in «occasione per sfidare le convenzioni letterarie italiane, rieducare il gusto dei lettori, rinnovare se stesso e la propria poesia»²¹.

La spinta decisiva per il cambiamento radicale fu data dalla conoscenza di Carolina Cristofori Piva, bella e colta signora di origine mantovana con la quale Carducci instaurò una *liaison amoureuse* protrattasi sino al 1878. Attenta interlocutrice e *pars altera dialogi* nell'assidua corrispondenza epistolare intercorsa tra i due, Lina – divenuta poi più nobilmente Lidia nelle *Odi Barbare* – incarnò appieno i nuovi ideali artistici ed estetici del poeta, quel bisogno di rinascita e di evasione da una realtà che gli era divenuta insopportabile; con la complicità della donna e di tutto ciò che ella rappresentava il poeta toscano seppe riacquistare «la pienezza di voce che negli anni più intensi della sua militanza politica aveva ridotto a un tono soltanto: quello ora furibondo, ora dolente, del ‘cantore di Satana’ e della ‘santa canaglia’»²². Attraverso la Piva poté liberarsi dal tedio che lo assediava su ogni fronte, fosse quello accademico, familiare o poetico. Ella gli apparve «un'isola

¹⁸ Ivi, vol. VII, pp. 114-115. A Lina, 22 febbraio 1872.

¹⁹ L'espressione “svolta carducciana”, sebbene possa apparire una formula da manuale scolastico, è utilizzata comunemente da alcuni studiosi che hanno affrontato la questione. Si vedano tra i tanti BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 70; CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, cit., p. 42; CATALANO, che ha intitolato il proprio lavoro *La svolta Carducciana del 1871-72*; LA PENNA, *Note alle «Primavere Elleniche»*, cit., p. 282.

²⁰ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 59. A Lina, 20 novembre 1871.

²¹ TOGNARELLI, *Introduzione a CARDUCCI, Nuove poesie*, cit., p. 10.

²² *Ibid.*

felice di sentimento disinteressato, di ‘bella poesia’ alla maniera greca, di originalità intellettuale al modo di Saffo nell’alluvione di versi morali e pedagogici che si riversava sull’Italia postunitaria tutta compresa dei suoi compiti educativi e civili»²³; fu creatura d’evasione, fautrice della fuga dall’impegno politico e dalla relativa poesia in direzione di una produzione poetica greca e obliosa²⁴, e significò «accantonamento di quelle polemiche, spegnersi di quei risentimenti; sparire, anche, di quella ispirazione poetica [la giambica]»²⁵.

Lina rappresentò, insomma, l’appiglio esistenziale perfetto per intraprendere una poesia nuova, non più irosa ma di stampo neoclassico²⁶ e sentimentale, volta all’oblio e al vaneggiamento di un’epoca ormai remota, scritta per Carolina e da lei direttamente ispirata; il suo “innalzamento a musa”²⁷ consacrò questa decisione («Forse se udissi voi, e vi vedessi, a dire i miei versi, i versi d’una volta; chi sa che lo spirito eolio non si risvegliasse almeno pel canto del cigno!»)²⁸ restituendo il poeta ad una forma d’arte che era stata relegata in secondo piano. Vale la pena sottolineare che le premesse per il ritorno ad una poesia “classica e pura” dovettero senz’altro precedere l’ingresso della Piva nella vita del poeta²⁹ ma, nonostante questo, è doveroso riconoscere che intorno a lei si sviluppò la nuova poetica carducciana che

²³ RICCARDO BRUSCAGLI, *Carducci nelle lettere. Il personaggio e il prosatore*, Bologna, Patron 1972, p. 107. Si veda quanto scritto a tale proposito da Carducci: «Oh quanto è orribile questa pedanteria popolare, educatrice, bambinaia, asiliera, scolastica, caritativa, toscaneggiante! Dio te ne liberi, il buon Dio de’ Greci, povera Lina mia! e non ti si appicchi mai la borghese-malvonica-costituzionale peste!», CARDUCCI, *Lettere*, vol. IX, p. 149.

²⁴ «Vorrei scriver solo per te e per me, non per il volgo; non vorrei dar più nulla a questa generazioncelluccia, né pure il mio sdegno e il disprezzo», *ivi*, vol. VIII, pp. 290-291.

²⁵ BRUSCAGLI, *Carducci nelle lettere*, cit., p. 112. Come specificato da Brusca gli poco dopo, i *Giambi* ed il sentimento irritato del proprio tempo continueranno ad operare all’interno della nuova stagione neoclassica carducciana, orientandola verso itinerari puramente evasivi e di sogno.

²⁶ Ulteriore sollecitazione al momentaneo abbandono della poesia satirico-politica fu data dallo scarso apprezzamento della stessa rivelato dalla Piva. Ne dà notizia Carducci in una lettera a Chiarini del 6 luglio 1872: «Odia [Lina] la mescolanza del lirico e del satirico, del sentimento e dell’ironia; e degli epodi miei non approva e non ama che la parte sinceramente lirica. In somma è classica pura», CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 245.

²⁷ L’espressione risente dell’affermazione carducciana, precedente l’irruzione della Piva nella sua vita, secondo la quale sono i poeti a fare le Beatrici e non le Beatrici i poeti, RICCARDO BRUSCAGLI, *Carducci dall’epistolario ai carteggi*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», X (2007), pp. 101-119: p. 109.

²⁸ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 114-115. A Lina, 22 febbraio 1872.

²⁹ Ettore Catalano sostiene a proposito delle *Primavere Elleniche*, legate alla Piva e alla svolta carducciana del biennio 1871-’72: «non è qui neppure il caso di sottolineare la ristretta tenuta critica del vecchio (ed anche recente) discorso che fa discendere dall’amore per Carolina Cristofori Piva lo slancio delle *Elleniche*, quando probabilmente le motivazioni della svolta poetica erano già quasi tutte nella storia dell’intellettuale Carducci e nel suo precedente sperimentalismo (soprattutto giambico-militante)», CATALANO, *La svolta Carducciana del 1871-72*, cit., p. 76.

procurerà al Vate una seconda giovinezza, richiamandolo «ai sospiri e ai sogni di un giorno»³⁰. Quest'ultima affermazione si commenta con quanto Giosue scrisse alla donna in una lettera del 23 aprile, dove appare chiara la rilettura che compie del suo essere uomo e poeta, «rilettura alla quale si aggancia la visione di sé in un presente inatteso, che apre prospettive esistenziali imprevedute e restituisce ai sogni artistici della giovinezza»³¹:

Mi par di essere tornato a venti anni! E non avrei mai creduto di dover più amare! Parte gli studi aridi e lunghi e solitari a cui mi abbandonai perdutamente negli anni che seguirono il mio venticinquesimo, parte il disprezzo e lo sdegno che ho della società moderna e il fiero entusiasmo per il mio ideale filosofico e politico, parte l'oblio e l'odio degli uomini, mi avevan dovuto dare al cuore come uno smalto: e in vece io amo, deliro, come a venti anni; e vorrei, o Lina, soffocarti di baci... No, non è vero: nol credere, mia dolce signora: è una scappata retorica. Ti amo più artisticamente: ti amo perché sei bella secondo il mio cuore e secondo la mia fantasia³².

Con maggiore verità Carducci corregge nelle ultime righe la «scappata retorica»³³: non siamo di fronte ad una dichiarazione d'amore ma ad un resoconto della sua vita.

1.2 CAROLINA CRISTOFORI PIVA

Carolina Cristofori Piva rivestì una grandissima importanza nella vita e nella produzione poetica carducciana, importanza che fu per lungo tempo sottovalutata o occultata dalla critica a causa del pubblico silenzio imposto dalle convenienze sociali e familiari secondo la morale del tempo e destinato a durare per circa tre decenni³⁴.

³⁰ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 130. A Lina, 13 aprile 1872.

³¹ TOGNARELLI, *Introduzione* a CARDUCCI, *Nuove poesie*, cit., p. 17.

³² CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 146-147. A Lina, 23 aprile 1872.

³³ *Ibid.*

³⁴ Alberto Brambilla traccia una breve ma esaustiva rassegna del silenzio – e della causa – che oscurò la figura di Carolina Cristofori Piva in seguito alla sua morte, avvenuta a Bologna il 25 febbraio 1881. La decisione di far cadere un fitto velo sulla donna e sulla relazione che intrattenne con il poeta deve essere letta come frutto della volontà di non alterare l'immagine “familiare” che di Carducci si voleva proporre: padre di famiglia, marito fedele, emerito professore e studioso, poeta. Tale rappresentazione, indubbiamente connessa con la morale borghese del tempo, era giustificata peraltro dal fatto che la moglie di Giosue, la signora Elvira Menicucci, fosse ancora in vita. A dimostrazione di quanto affermato è sufficiente ripercorrere la storia di alcune pubblicazioni inerenti la vita e la produzione poetica di Carducci per notare come la figura di Lina vi sia stata del tutto estromessa sino almeno al 1940, data d'uscita per i tipi di Garzanti della monografia *Carducci* realizzata da Michele Saponaro (SAPONARO, *Carducci*, cit.) il quale, nonostante il merito di “aver riportato in vita Lina”, affronta l'argomento in maniera eccessivamente romanizzata. Prima di lui abbiamo, nel migliore dei casi, soltanto cenni: assente dall'*Albo Carducciano* del 1909 (GIUSEPPE FUMAGALLI-FILIPPO

Lungi dall'affrontare l'argomento con un taglio da cronaca rosa ma ritenendo allo stesso tempo indispensabile dare notizie su chi fosse stata colei che Carducci consacrò a sua musa, ci limiteremo a fornire le principali coordinate biografiche di Lina in modo da poter collocare l'interpretazione di alcuni versi del poeta in una più ampia e corretta prospettiva.

La Piva³⁵ nacque a Mantova il 24 dicembre 1837 (non nel 1845 come ipotizza Carducci stesso all'inizio del necrologio da lui scritto, confrontandola a Raffaello)³⁶. Figlia di Luigia Zanelli e di Andrea Cristofori, medico e uomo di lettere³⁷, svolse i primi studi a Verona presso il Collegio degli Angeli e perfezionò la propria educazione umanistica a Milano. All'età di venticinque anni sposò Domenico Piva³⁸,

SALVERAGLIO, *Albo Carducciano. Iconografia della vita e delle opere di Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli 1909), la Piva compie la prima apparizione nel volume curato da Alberto Lumbroso, *Miscellanea carducciana (Miscellanea carducciana)*, a cura di ALBERTO LUMBROSO, con prefazione di BENEDETTO CROCE, Bologna, Zanichelli 1911), il quale informava i lettori della presenza della donna nella vita del poeta non senza una buona dose di pettegolezzi e sarcasmo. Il suo profilo prenderà sembianze reali in ambito veneto ed in particolar modo veronese, dove la donna si trasferì insieme al marito nel 1876, grazie ad un saggio di Celestino Garibotto, che ne riconosce la centralità a lungo negata (CELESTINO GARIBOTTO, *Un cenacolo carducciano a Verona*, «Atti dell'Accademia d'agricoltura, scienze e lettere di Verona», serie V, vol. V (1928), pp. 79-99); oggi l'importanza di Carolina Cristofori Piva è unanimemente riconosciuta, BRAMBILLA, *Il leone e la pantera*, cit., pp. 76-79.

³⁵ Le coordinate biografiche della donna, la ricostruzione della relazione con Carducci e ulteriori notizie su quanto la concerne possono essere rintracciate in TORQUATO BARBIERI, *Versi di Lidia e postille carducciane*, «Letterature moderne», VIII, 1 (gennaio-febbraio 1958), pp. 70-75; BIAGINI, *Il poeta della terza Italia*, cit., pp. 227 sgg.; BRAMBILLA, *Il leone e la pantera*, cit., pp. 75-89; DAVICO BONINO, *Introduzione a CARDUCCI, Il leone e la pantera*, cit., pp. 7-21; FLORIMBII-MIRETTI, *Lidia a Giosue*, cit., pp. 33-39; RUSSO, *Carducci senza retorica*, cit., pp. 222-234; SAPONARO, *Carducci*, cit., pp. 168-204; GIUSEPPE TOFFANIN, *Carducci poeta dell'Ottocento*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice 1950, pp. 138-142; TOSI, *Il poeta dentro le mura*, cit., pp. 17-27.

³⁶ Il necrologio, pubblicato l'11 marzo 1881 sulla rivista milanese «La Fortuna» e confluito nell'*Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli 1935-1940, vol. XXVII, pp. 301-303, recitava nelle prime righe: «È morta a Bologna la signora Carolina Cristofori Piva. È morta a 36 anni, come Raffaello, di cui ne' modi e negli affetti ritraeva qualche cosa dell'ideale gentilezza». Carducci non è tuttavia il solo a cadere in errore: Saponaro colloca la nascita della donna nel 1845 (SAPONARO, *Carducci*, cit., p. 178) e nel medesimo sbaglio precipita Russo (RUSSO, *Carducci senza retorica*, cit., p. 222). Al contrario Guido Davico Bonino riconosce giustamente il 1837 come anno di nascita di Lina (DAVICO BONINO, *Introduzione a CARDUCCI, Il leone e la pantera*, cit., p. 7), mentre Tosi accoglie la divergenza di date («Carolina Cristofori Piva, classe 1845 dinanzi al pubblico e classe 1837 dinanzi alla storia», TOSI, *Il poeta dentro le mura*, cit., p. 18). Tale discordanza nella datazione sarebbe da imputare alla stessa Carolina, la quale avrebbe dichiarato di essere nata nel 1845, FLORIMBII-MIRETTI, *Lidia a Giosue*, cit., p. 33.

³⁷ «Andrea Cristofori, medico, direttore ed organizzatore degli ospedali di Mantova, Padova, Pavia ma anche cultore delle lettere (come emerge dall'epistolario di Lina) muore ottantenne, il 6 novembre 1875», *ibid.*

³⁸ «Domenico Piva nasce a Rovigo il 2 dicembre 1826. Entra a far parte prima dei Cacciatori dell'Alto Reno poi del reggimento Italia Libera del generale Antonio Morandi. Segue Garibaldi ed assiste alla caduta di Roma. Nel 1857 si arruola nei Cacciatori delle Alpi sempre sotto il comando di Garibaldi. Prende parte alla Spedizione dei Mille e con Nino Bixio alla battaglia di Maddaloni. Nel 1862 passa nell'esercito regolare con il grado di tenente colonnello e con l'incarico di reprimere il banditismo nel

ex garibaldino poi colonnello e generale di brigata dell'esercito regio, dal quale ebbe sei figli; seguendolo nei vari trasferimenti di carriera visse in molte città italiane – Palermo, Trapani, Milano (dove frequentò, tra il 1869 ed il 1873, il salotto letterario della contessa Clara Maffei), Civitavecchia, Verona, Rovigo, Chieti e Foggia –. Da tempo malata di tubercolosi, si trasferì a Bologna, dove si spense all'età di quarantaquattro anni il 25 febbraio 1881.

I contatti con Carducci iniziarono per via epistolare³⁹ in occasione del genetliaco del poeta, il 27 luglio 1871, mentre il primo incontro non arrivò che il 9 aprile 1872 a Bologna, seguito dalla settimana milanese che i due trascorsero insieme a maggio; da queste mosse ebbe inizio un legame forse più turbolento che idilliaco destinato a protrarsi per almeno sette anni e dal quale il poeta trasse ispirazione per i propri versi. Tra i componimenti dedicati a Lina o all'interno dei quali la sua presenza è ben riconoscibile – *Autunno romantico*, *Panteismo*, *Qui regna Amore*, *Visione*, *Mito e verità*, *Sole e Amore* – una posizione centrale è occupata dalle *Primavere Elleniche* in quanto notoriamente connesse con il nome della donna amata e con la svolta carducciana del 1871-'72, biennio in cui vennero composte. Le tre odi collegano infatti fra loro i momenti della crisi e della successiva rinascita del poeta sotto il segno dell'amore per la Piva e della nuova funzione assegnata ai propri versi, non più

meridione; lo stesso anno sposa Carolina. Nel 1880 è collocato in pensione dal ministro Benedetto Cairoli. Dopo la morte della moglie si ritira a Rovigo, dove muore il 5 luglio 1907», *ibid.*

³⁹ Riporto di seguito la prima lettera che Lina spedì a Giosue: «Eccole un ritrattino della complice di Maria, complice solo per una quinta parte, perché non c'è di mio che il primo sonetto. Io certo non mi attendevo che quel parto scellerato di una musa ben poco e male esercitata incontrasse così benevolente plauso dal più grande tra i poeti viventi (ed è poco) ma da uno che è grandissimo anche al cospetto del passato e lo sarà sempre. Io dunque che di modestia non me n'intendo, senza pensare ad altro ho l'animo che nuota nei godimenti della superbia, e da Maria mi son fatta cedere le Sue righe al Belluzzi per confortarmi ogni volta che qualcheduno osasse di sospettare che sono un po' bestia, e per incoraggiarmi, se mai mi balenasse l'idea di tradire una seconda volta le muse. È inutile che io Le dica, come avvezza a non lasciar mai nulla a metà, mi sono abbandonata con delirio alla lettura de' Suoi bei versi, e spesso ho baciato anche il libro, parendomi che non bastasse d'averlo impresso nella memoria. Con tutto questo, veggia stranezza! Io non ho punto desiderio di conoscere d'avvicino un uomo dichiarato grande, e maledico il Bargani, che avendo turbato la pace delle reliquie foscoliane, mi abbia obbligata a considerare gli avanzzi delle basette ammuffite di colui, che la mia immaginazione e il mio cuore avevano vestito di forme non mortali, e che a me pare divino anche quando brandisce il flagello sibilante sulle spalle nude della contessa Arese, tremila volte infedele. Sono un po' lunga per una prima visita; mi commiato dunque inchinandomi e stringendo la mano al poeta», SAPONARO, *Carducci*, cit., pp. 172-173. L'epistola ha dei toni piuttosto impertinenti e l'adulazione sembra dominare su tutti gli altri aspetti, motivo per cui l'intero testo si presenta come una lunghissima *captatio benevolentiae* nei confronti del poeta. La risposta di quest'ultimo tre giorni dopo dà inizio in modo definitivo alla corrispondenza tra i due, sebbene di carteggio vero e proprio si possa parlare a partire dall'anno successivo, il 1872.

d'ispirazione epodica ma di stampo neoclassico, secondo la volontà più volte manifestata di far alla poesia artistica.

Questo nesso è reso esplicito dallo stesso Carducci, che nelle lettere di quel periodo indirizzate alla donna parla dei testi come «del manifesto di un nuovo modo e di una nuova fase della propria poesia suscitati dall'amore appena sbocciato»⁴⁰. Il 2 giugno 1872 scriveva a Lina:

Tutte insieme le tre poesie fatte per te o di te sono le più veramente belle che io abbia fatto per donna alcuna [...]. In queste v'è anche il senso naturale (è necessario alla poesia mia, perché sincera), ma odorato e rifiorito da tanto fiore di sentimento estetico, che si cambia in una apoteosi aulente e risplendente della bellezza (e questo è il vero divino ellenico). Cara donna! tutta questa canaglia convenzionale e accademica, e forse io stesso, credevano che io fossi incapace e inetto a riprendere la grande poesia ideale e artistica; mi credevano e mi predicavano un selvaggio, un fazioso iconoclasta: me, greco! Certo, la loro stupida e mascherata e imbellettata società non mi aveva mai presentata una forma su cui fermarmi! [...]. Ma ora, per te, che sei un cuore e una mente e una forma estetica, vedi pure che ho fatto tre poesie che, ideali insieme e naturali, sono forse il meglio della mia concezione poetica rispetto alla bellezza. Dunque vedi che io non sono un barbaro, né un selvaggio, né un iconoclasta, né un antropofago. Datemi il bello, il bello nel mio senso largamente naturale e sensibile, e io son poeta gentile e profondo come i greci, come il Petrarca ne' suoi migliori momenti e come il Foscolo [...]. Le tre odi son le tre cose migliori mie, e son *tue*; sono *tu stessa*, in tre diversi aspetti⁴¹!

Il poeta consegnava alle *Elleniche* un compito essenziale, dimostrare al pubblico che il poeta «selvaggio»⁴² dei componimenti militanti era anche in grado di fare la «grande poesia ideale e artistica»⁴³. In questa sua decisione si deve leggere la volontà di «segnare uno stacco con una stagione che sta volgendo al termine, e insieme ricondurre all'amore appena scoperto una soluzione di continuità che si celebra nella prospettiva del ritorno ai classici e della greicità ritrovata fundamentalmente in Lidia e attraverso Lidia»⁴⁴; a fronte dell'insoddisfazione nei confronti della propria poesia e del difficile momento che stava attraversando, è questa per lui una grande rivincita.

⁴⁰ BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 70.

⁴¹ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 191-192, corsivo nel testo.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 71.

Le *Primavere* inaugurano quindi una nuova esperienza poetica presentata come «un'esaltazione dell'amore, una rinascita sotto il segno dell'eros»⁴⁵, le cui caratteristiche sono riferite dal poeta in una lettera a Francesco Sclavo:

Delle *Primavere elleniche* io credo che in fondo in fondo egli abbia ragione: ma di quando in quando bisogna concedermi questi ritorni alla contemplazione serena o quasi idolatrice delle pure forme estetiche della Grecia naturalmente divina: di quando in quando bisogna concedermi che io mi riposi in questi lavori di cesello, che mi distraiga dalla realtà, la quale finirebbe per soffocarmi nello sdegno e nel fastidio⁴⁶.

Le odi sono «svago dalla tensione dell'impegno, evasione contemplativa, estetizzante e consolatoria da una realtà in sé oppressiva»⁴⁷, elementi che emergono da un'attenta analisi dei componimenti e che vanno a confluire nel tema dell'evasione o meglio del rifugio «nel mito dell'Ellade e nel sogno della bellezza greca»⁴⁸. Stupisce che nella missiva allo Sclavo sia taciuto il referente della rappresentazione, cioè la realtà dell'amore per Lina, tanto che, ponendosi sulla scia di Barberi Squarotti, si potrebbe riconoscere che «alla resa dei conti, tolta la presenza reale di Lidia, alle tre odi non resta molto più del vagheggiamento ellenizzante, del cesello, della maschera di una decorazione stile Impero»⁴⁹. Anche Biagini afferma che «le *Primavere elleniche* sono un po' decoramentali, come certe sculture e pitture neoclassiche del Canova e dell'Appiani, o come le *Grazie* del Foscolo»⁵⁰, e Carducci stesso era del parere che «le *Odi* e le *Grazie*, levane la forma greco-alessandrina-latina, che sono? Le *Grazie* hanno squarci bellissimi, ma non vogliono dir nulla»⁵¹; delle sue *Primavere* dava un giudizio non troppo diverso («odi oggettive, lavorate come una tazza greca, e di contenenza tutta moderna») ⁵².

Volendo dimostrare la centralità di Carolina Cristofori Piva nelle *Elleniche* e nella vita del poeta è risultato però indispensabile fare in modo che il nome Lina non rimanesse privo di significato, vuoto destinatario di poesia amorosa erroneamente considerata da Enrico Thovez «un'esercitazione verbale di origine letteraria, una commozione per sentito dire, una tenerezza corretta e misurata da professore

⁴⁵ MARCHESE, "... *Ma è freddo!*", cit., p. 36.

⁴⁶ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VIII, p. 350. Lettera del 23 novembre 1873.

⁴⁷ BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 73.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ivi*, p. 74.

⁵⁰ BIAGINI, *Il poeta della terza Italia*, cit., p. 246.

⁵¹ CARDUCCI, *Lettere*, vol. III, p. 29. A Diego Mazzoni, 4 febbraio 1862.

⁵² *Ivi*, vol. IX, p. 136. A Lina, 23 giugno 1874.

universitario che si estrinseca secondo le formule e gli spiriti dei migliori modelli d'altri tempi»⁵³; l'epistolario carducciano e nello specifico le lettere alla donna, all'interno delle quali notiamo un «travaso continuo di temi, immagini, particolari fisiognomici, luoghi comuni del dialogo amoroso»⁵⁴, offre in questo senso un supporto ineguagliabile. Solo in questo modo apprendiamo che i versi delle *Primavere Elleniche* (e di molti altri componimenti) sono intimamente legati ad un dialogo epistolare che proprio tra il 1871 ed il 1872 toccò le sue vette più alte, come se Carducci avesse voluto «intrecciare la vita al travestimento mitico-letterario e ancorare al reale ciò che sfugge di per sé verso l'ideale»⁵⁵.

La lettura delle tre odi può e deve quindi essere compiuta con l'ausilio degli scritti un tempo privati del poeta poiché esse si attengono ad un «codice comunicativo bifronte, illustre da un lato e privato, confidenziale dall'altro»⁵⁶, rivolto *in primis* a Lina e poi al resto dei lettori.

1.3 IL CARTEGGIO TRA CARDUCCI E LINA

Le lettere del Vate rivestono un'importanza capitale per almeno due motivi: se da un lato «sottolineano le zone di forte autonomia psicologica ed espressiva»⁵⁷ dell'uomo e del poeta, dall'altro hanno «un rapporto spesso vivacemente dialettico con gli scritti pubblici, di prosa e poesia»⁵⁸, prestandosi ad una «utilizzazione vastissima di carattere documentario e ad una salutare, anche se episodica, revisione del 'personaggio'»⁵⁹.

Dalla lettura di alcune missive, non necessariamente rivolte alla Piva, si nota come il rapporto tra prosa e poesia nell'opera di Carducci «chieda di essere letto in

⁵³ ENRICO THOVEZ, *Il pastore, il gregge e la zampogna*, Torino, De Silva 1909, pp. 74-75. Egli aggiunge poche righe dopo: «Che ne sa questa poesia del fuoco, dell'entusiasmo, dell'ebbrezza, della disperazione dell'amore vero? Poiché quei sentimenti gli erano da natura negati, o al più, contenuti in un'onesta prosa, egli li tenne in poco conto; come non sfioravano la sua rugosa epidermide, li considerò di ordine inferiore». Alcuni passi dell'opera di Thovez, tra cui quelli riportati, testimoniano un forte equivoco circa l'interpretazione della personalità carducciana, equivoco che risultò essere un vero e proprio errore in seguito alla pubblicazione delle lettere alla Piva. La corrispondenza epistolare contraddice infatti clamorosamente con quanto sostenuto dallo studioso, ed è proprio questo il fine del mio discorso.

⁵⁴ BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 74.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ MARCHESE, «... *Ma è freddo!*», cit., p. 37.

⁵⁷ BRUSCAGLI, *Carducci nelle lettere*, cit., pp. 9-10.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

termini di reciproca, fortissima osmosi e interferenza»⁶⁰, in un continuo scambio di materiali, tematiche e motivi non ancora del tutto elaborati che troveranno una definitiva sistemazione all'interno delle poesie⁶¹.

Le epistole intercorse tra il poeta e Lina si dimostrano un esempio calzante di quanto detto; esse non offrono soltanto il filo diretto della comunicazione tra gli amanti durante gli anni della relazione ma consentono di inquadrare meglio i componimenti – le *Primavere Elleniche* – nei loro processi costitutivi e formativi offrendo allo stesso tempo un prezioso aiuto all'interpretazione testuale, che ha sempre tratto profitto dalla documentazione fornita dall'epistolario carducciano allineato in qualche caso ai dati ricavabili da quello della donna⁶².

È in questo modo, ad esempio, che la prospettiva neoclassica-nostalgica entro la quale Mario Praz⁶³ iscrive le *Elleniche* viene confermata; il carteggio con Lina nel 1872⁶⁴, anno in cui «il lontano mondo ellenico si proponeva come una stagione

⁶⁰ ANTONIO BALDINI, *La prosa di Carducci*, in ID., *Fine Ottocento*, Firenze, Le Monnier 1947, p. 69.

⁶¹ Si veda a titolo esemplificativo quanto scritto dal poeta circa la morte del figlio Dante: «E io aveva avviticchiate intorno a quel bambino tutte le mie gioie le mie speranze tutto il mio avvenire: tutto quel che mi era rimasto di buono nell'anima lo aveva deposto su quella testina. Quando mi veniva innanzi, era come se mi si levasse il sole nell'anima; quando posavo la mano su quella testa, scordavo ogni cosa triste, e l'odio, e il male; mi sentivo allargare il cuore, mi sentivo buono. Povero il mio bambino, e povero me: come vuol essere triste quest'altro pezzo di vita, quest'altro pezzo di vita che io mi ero avvezzato come tutta data a lui e da lui rasserenata e confortata», CARDUCCI, *Lettere*, vol. VI, p. 251. La disperazione per una così grave perdita affiancata allo smisurato amore paterno e allo sconforto forzatamente mutato in rassegnazione fanno assumere alle parole di Carducci un «ritmo dolcissimo e sconsolato» (BRUSCAGLI, *Carducci nelle lettere*, cit., p. 65) dietro al quale sembra già di scorgere l'andamento di *Pianto Antico*, in un rapporto dialettico tra prosa e poesia che appare, alla prova dei fatti, innegabile. Riporto di seguito il testo del componimento, scritto nel giugno 1871 in occasione del mancato quarto compleanno del figlio, per una lettura incrociata con la lettera sopra riportata: «L'albero a cui tendevi / La pargoletta mano, / Il verde melograno / Da' bei vermigli fior; / Nel muto orto solingo / Rinverdi tutto or ora / E giugno lo ristora / Di luce e di calor. / Tu fior de la mia pianta / Percossa e inaridita, / Tu de l'inutil vita / Estremo unico fior, / Sei ne la terra fredda / Sei ne la terra negra; / Né il sol più ti rallegra / Né ti risveglia amor», CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 359.

⁶² È necessario puntualizzare che anche le lettere all'amico Chiarini offrono un valido aiuto per comprendere le scelte poetiche di Carducci (CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 71) ed i processi compositivi delle *Elleniche* (ivi, vol. VII, p. 139).

⁶³ PRAZ, *Il «classicismo» di Giosuè Carducci*, cit., pp. 278-279. Secondo Praz si assiste ad un «classicismo 'Primo Impero'» in cui «la mitologia si mescolava con la vita, il mondo antico riviveva nella moda, nel vestire, nel mobilio, nella politica» e un «ellenismo 'Secondo Impero'» di età «non più eroica come quella napoleonica, ma democratica, borghese, ove nessuna mascherata di stile antico era possibile nella vita pratica. Anzi, così meschina, piatta, grigia questa vita quotidiana dell'Europa pareva, in quella prima cupa fase dell'era dominata dal vapore [...] che le anime dei poeti e degli artisti carcaron rifugio ed oblio in un ideale mondo di sogno: oblio dalle delusioni delle rivoluzioni politiche, rifugio dallo squallore crescente delle città, dalla crescente meschinità della vita familiare e sociale. Invece della mascherata classica, si ebbe la fumatoria d'oppio classica: *le rêve hellénique*».

⁶⁴ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 279 («E vorrei esser fortunato e ricco come Lord Byron, per portarti via [...] in una bella isola dell'arcipelago greco e lì dimenticar tutto nelle tue braccia») e p. 231 («Io

perduta»⁶⁵, appare dominato dal tema dell'oblio e della fuga verso «plaghe serene»⁶⁶, tutti motivi d'evasione rispetto alla «falsità del mondo»⁶⁷, in cui la donna è ispiratrice e compagna.

Conferma di quanto detto non possono che essere, a causa della «trasmigrazione ininterrotta dalla poesia alla lettera amorosa e viceversa»⁶⁸, le prime due odi; l'ambientazione stessa suggerisce la necessità del poeta di allontanarsi dalla realtà contemporanea per rifugiarsi in un luogo «puramente classico», che è l'Ellade in *Eolia* e la Sicilia⁶⁹ in *Dorica*. Si presti attenzione alla chiusa di *Eolia*, vv. 39-40, «Fuggiam le occidue macchiate rive, / Dimentichiamo», e ai vv. 38-41 della seconda *Primavera*, «A quella riva, / O chiusa in un bel vel di Beatrice / Anima argiva, / Ti rapirò nel verso». Nel primo caso l'esortazione alla fuga è evidente: oltre all'interpretazione letterale dei due versi notiamo che le forme verbali «Fuggiam» e «Dimentichiamo» sono collocate in modo strategico ad inizio di verso in modo tale da convogliare l'attenzione del lettore sui due concetti cardine del componimento, l'evasione e la necessità di distogliere il pensiero da un presente troppo cupo. *Dorica* ha il medesimo esito ma diverso è il modo attraverso il quale vi si arriva; l'evocazione «d'un inattingibile mondo classico di serenità e d'oblio»⁷⁰ è possibile in questo caso attraverso il verso («Ti rapirò nel verso») del poeta, che è «l'àpriti sesamo del mondo del sogno»⁷¹, e la presenza della donna amata, Lina, («O chiusa in un bel vel di Beatrice / Anima argiva»), «dispensatrice d'oblio e sacerdotessa del divino mondo ellenico»⁷².

Mostrare l'assoluta indissolubilità che caratterizza le lettere ed i versi di Carducci risulta alquanto complesso nel caso in cui si voglia tentare di ricostruire il dialogo con la Piva e leggere i componimenti alla luce del carteggio. La voce di Lina

non ho mai visto la terra santa vera, la terra santa mia, la Grecia; e forse non la vedrò mai. Visitarla con te, sarebbe il colmo dell'ideale felicità»).

⁶⁵ BRUSCAGLI, *Carducci nelle lettere*, cit., p. 110.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ MARCHESE, «...Ma è freddo!», cit., p. 35.

⁶⁸ *Ivi*, p. 40.

⁶⁹ «Quella carducciana è una Sicilia idealmente classica e letteraria, celebrata come terra dell'amore e come il rifugio esotico romantico, l'eden dell'eterna primavera ellenica», BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 84.

⁷⁰ PRAZ, *Il «classicismo» di Giosuè Carducci*, cit., p. 286.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

«non può definirsi del tutto muta»⁷³, e del resto non lo è mai stata, ma certo è che il discorso non può essere ricostruito in modo lineare a causa della distruzione cui furono sottoposte la maggior parte delle sue lettere⁷⁴; laddove però la comunicazione possa essere ricomposta appare evidente che alle missive del poeta e a quelle della donna andrà attribuito eguale valore, essendo le lettere di quest'ultima *pars altera orationis*, indispensabili per restaurare il senso del messaggio e per scorgere nei componimenti eventuali influenze a lei riconducibili.

1.4 UNA LETTURA INCROCIATA DELLE *PRIMAVERE ELLENICHE* E DI ALCUNE LETTERE FRA CARDUCCI E LINA

Le *Elleniche* e Carolina Cristofori Piva sono dunque connesse alla svolta del 1871-'72 e alla rinascita simbolica di cui Carducci è stato protagonista. Limitandosi ad una lettura superficiale dei testi è semplice cadere nella tentazione di analizzare le

⁷³ BRUSCAGLI, *Carducci dall'epistolario ai carteggi*, cit., p. 110.

⁷⁴ A fronte delle quasi seicento epistole (per l'esattezza cinquecentoottantatre) scritte da Carducci alla Piva e raccolte nell'*Edizione Nazionale delle Lettere* appare ancora più esiguo il *corpus* di quelle della donna, reperito presso la bolognese Casa Lyda Borelli, che arriva a quarantatre missive o poco più. Molteplici possono essere le cause di una tale lacuna: la consuetudine di Carducci di nascondere le lettere tra le pagine dei propri libri («lettere di varie donne, tra cui per numero prevalevano quelle della Lidia, cominciarono dal 1871 e arrivavano intorno al 1900 [...]. Rammentava il prof. Federzoni che, essendo venuti in mano sua dei libri venduti come doppioni dal Carducci, egli ci trovò dentro parecchie lettere della Lidia», ANNA EVANGELISTI, *Poeti e poetesse in ambiente carducciano del 1872*, in *Giosuè Carducci (1835-1907)*, Bologna, Cappelli 1934, p. 322), il fatto che alcune fossero in possesso di Ugo Brillì, allievo e amico intimo del poeta, nominato depositario delle lettere alla Piva da Carducci stesso allorché la moglie Elvira venne a conoscenza della relazione tra i due («il Nonno, dopo quelle sciagurate lettere cadute al tempo vivo della passione sotto gli occhi della moglie, ne aveva fatto depositario Ugo Brillì, forse anche designandolo consegnatario all'infelice signora, prossima alla fine, di gran parte di esse», ELVIRA BALDI BEVILACQUA, *Carducci mio nonno*, Milano, Pan 1977, p. 228) oppure un falò ricordato sia da Anna Evangelisti, allieva del poeta che introdotta dallo stesso a casa Carducci e divenuta intima della moglie ebbe ampio accesso alle carte carducciane («alla fine del 1911 io vidi ancora le lettere nei due cartoni e nella cassetta, ma già la signora Elvira le aveva destinate a finire quello stesso inverno nella stufa», EVANGELISTI, *Poeti e poetesse in ambiente carducciano*, cit., p. 322) sia dalla nipote del poeta («è stato detto che la nonna avrebbe distrutto, non osando quelle del suo Giosuè, le lettere di Lina: quanto sarà in questo di vero, o per lo meno esatto? Delle lettere di Lina è rimasto ben poco, ma da parte di chi sia avvenuta questa distruzione non si sa», BALDI BEVILACQUA, *Carducci mio nonno*, cit., pp. 227-228). Unico fatto certo è che Lina, poco prima di morire, avesse restituito le sue lettere a Carducci, atto di cui il poeta non fu mai a conoscenza poiché la moglie le aveva nascoste (ivi, pp. 225-228: «solo fatto certo è quello che egli non seppe mai, né curò di sapere, che fosse avvenuto di un carteggio il quale aveva pur occupato dieci anni della sua vita [...]. Come erano, invece, venute le lettere del Nonno alla donna, dopo la morte di lei, in possesso della nonna? Erano portate, custodite in una cassetta militare recata da un "attendente" alla casa Carducci e la nonna era riuscita a tenerle nascoste al marito»). Ricostruiscono in modo dettagliato le vicende che interessarono le lettere di Carolina Cristofori Piva FLORIMBII-MIRETTI, *Lidia a Giosuè*, cit., pp. 23-39; cenni alla questione sono presenti anche in BRAMBILLA, *Il leone e la pantera*, cit., pp. 84-85 e relative note; BRUSCAGLI, *Carducci dall'epistolario ai carteggi*, cit., pp. 110-111; RUSSO, *Carducci senza retorica*, cit., p. 224.

tre odi come dettate unicamente dall'amore per Lina ma appare evidente che, in questo modo, viene meno la spiegazione delle ragioni che portarono il poeta a prendere la decisione di consacrarsi alla poesia artistica. Al fine di legittimare se stessa tale chiave interpretativa intreccia, facendoli divenire il proprio punto di forza, gli estremi cronologici di composizione dei versi e l'aspetto biografico che vi è collegato⁷⁵. In questo modo ognuna delle *Primavere*, connessa con la propria data di stesura e le caratteristiche che la relazione con la Piva aveva preso in quel frangente, dà luogo ad un'analisi di fatto letterale che spesso ha come esito la sola parafrasi, mentre tutte le componenti che esulano dalla *liaison amoureuse* perdono il proprio significato⁷⁶.

Andando oltre il semplice biografismo è possibile scorgere qualcosa in più. A proposito di Carolina Cristofori Piva è stato notato come avesse rappresentato per il poeta l'appiglio perfetto per intraprendere, secondo il programma di "rinascita umanistica" auspicato, una nuova poesia neoclassica nella quale il sentimento dell'oblio e della fuga in Grecia avevano una funzione centrale. Il fatto che la donna avesse assunto un ruolo ben definito nel pensiero di Carducci non è da ascrivere unicamente alle necessità dell'uomo-poeta; anche la Piva si mise nella condizione di essere innalzata a sua musa. Ella gli scriveva infatti, all'inizio della loro corrispondenza epistolare, di essere «trascinata dall'amore idolatra per le forme e il sentimento dei Greci»⁷⁷, di fatto ciò a cui egli guardava dopo la decisione di allontanarsi dalla poesia epodica, definita a posteriori come «poesia d'un breve periodo della vita»⁷⁸. Non stupisce allora che in Carducci si definisca l'idea che Lina, «fieramente classicista e pagana»⁷⁹, potesse davvero risvegliare la sua parte lirica:

⁷⁵ Di entrambe le componenti è stata data notizia nel primo capitolo di questo elaborato.

⁷⁶ Una lettura delle *Elleniche* che spesso approda alla parafrasi dei singoli testi e tende ad esprimersi attraverso luoghi comuni la troviamo in RINALDO GARBARI, *Lettere d'amore e poesia di Giosuè Carducci. Dalle «Primavere Elleniche» alle «Odi Barbare»*, Firenze, Sansoni Editore 1953, pp. 42-76; a proposito di *Eolia* viene infatti scritto (p. 42) che si tratta della «trasformazione singolare che il poeta avverte in sé per cui gli fiorisce dentro la primavera, seppure brumaio torbido inclini e gelida monti la sera nell'aere», parafrasi in realtà dei vv. 1-4 del componimento, mentre sul blocco delle *Primavere* e sul loro legame con l'amore per la Piva si afferma che (p. 19) «non tutti quelli che si innamorano scrivono le *Primavere Elleniche*», sentenza che ha tutte le caratteristiche di un *cliché*.

⁷⁷ FLORIMBII-MIRETTI, *Lidia a Giosue*, cit., p.73. A Carducci, 18 novembre 1871.

⁷⁸ GIOSUÈ CARDUCCI, *Giambi ed Epodi di Giosuè Carducci (1867-1872)*, nuovamente raccolti e corretti con prefazione, Bologna, Zanichelli 1882, pp. I-XLVII: XLII.

⁷⁹ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 139. A Giuseppe Chiarini, 16 aprile 1872.

Se di quando in quando la cetra della mia anima manda un brivido di suoni che ricordi le armonie antiche, è un miracolo. Forse, se udissi voi, e vi vedessi, a dire i miei versi, i miei versi di una volta; chi sa che lo spirito eolio non si risvegliasse almeno pel canto del cigno⁸⁰!

La natura classica della donna e insieme la possibilità di conversione da lei rappresentata sono trasferite da Carducci in *Eolia* già a partire dalla prima strofa, dove ai vv. 1-4 leggiamo «Lina, brumaio torbido inclina, / Ne l'aèr gelido monta la sera: / E a me ne l'anima fiorisce, o Lina, / La primavera». Tralasciamo il significato letterale dei versi; «Brumaio» è da leggere come la decadenza morale e culturale dell'epoca che appare inarrestabile agli occhi del poeta ma al cui cospetto egli avverte una sensazione di rinascita e quindi di cambiamento, rappresentati dalla primavera, portatrice della quale è Lina. La parola «anima» del v. 3 si collega a quanto detto se interpretata con la spiegazione che Carducci dà in una lettera del 1872, quando scrive alla Piva «sii buona, amor mio, dolcezza mia, superba donna mia, *anima mia*: anima, dico, perché con ciò s'intende la diffusione della vita per tutto l'essere organico»⁸¹; appare chiaro che la donna è riuscita a rendere il poeta un *homo novus*, infondendogli una nuova vita.

Non è questo l'unico caso dell'ode in cui si può scorgere la funzione attribuita a Carolina, che più avanti viene presentata come «figura statuaria celata sotto la maschera di Saffo»⁸². I vv. 29-34, «Saffo dal candido petto anelante / A l'aura ambrosia che dal dio vola, / Dal riso morbido, da l'ondeggiante / Crin di viola, / In mezzo assidesi. Lina, quïeti / I remi pendono: sali il naviglio», offrono una sintesi perfetta di quanto detto; la greca Saffo allegorizza infatti il genere lirico-amoroso («dal candido petto anelante») e non a caso «Lina» si trova in una delle due sole strofe (la nona, l'altra è l'ottava) che continua nella successiva, a sottolineare il legame con la poetessa di Lesbo e catalizzare l'attenzione del lettore sul nome della donna, che in questo modo non è più soltanto un doppio di Saffo ma le va addirittura a sovrapporsi⁸³. Lina quindi è Saffo, della quale assume la greicità e l'essenza lirica verso cui era indirizzato Carducci; il fatto poi che egli rappresenti se stesso come un

⁸⁰ Ivi, p. 115. A Lina, 22 febbraio 1872.

⁸¹ Ivi, p. 203. A Lina, 20 agosto 1872, corsivo nel testo.

⁸² MARCHESE, "... *Ma è freddo!*", cit., p. 37.

⁸³ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 218: «sei una Saffo col sentimento moderno dell'infinito e con la *rêverie* che fa come d'aureola vaporosa all'ardenza di Saffo».

doppio di Alceo⁸⁴ (vv. 27-28, «Armato règgelo per l'onde Alceo / Dal plettro d'oro») è in parte funzionale a quanto detto. Il celebre poeta è indicato attraverso due epiteti che vogliono evidenziare i generi da lui intrapresi, la poesia politica («armato») e quella lirica («dal plettro d'oro»), gli stessi con cui da sempre si era misurato Giosue; anche in questo caso assistiamo ad una sovrapposizione dei personaggi, tanto più che gli stessi sono nominati con un chiasmo, secondo la sequenza Alceo-Saffo-Lina-Carducci, che accentua ancora di più questo processo. La creazione di un doppio della coppia Carducci-Piva per mezzo di Alceo e Saffo ha come meta i versi finali del componimento (vv. 39-40, «Fuggiam le occidue macchiate rive, / Dimentichiamo»); la fuga verso l'Ellade, le «aure achive» del v. 37, simbolo della poesia neoclassica, è possibile solo attraverso la donna amata in quanto il toscano, «armato» come Alceo e quindi consacrato alla poesia giambica, non avrebbe potuto dimenticare le «occidue macchiate rive» (la delusione del presente) se al suo fianco non vi fosse stata Lina «dal candido petto anelante», la poesia lirica che gli ha finalmente permesso di restituirsi all'arte vera e propria.

Alla chiusa dell'ode si giunge attraverso i vv. 35-36, «Io, de gli eolii sacri poeti / Ultimo figlio»; il poeta si presenta come ultimo erede di quella tradizione greca⁸⁵ da lui rappresentata attraverso Alceo e Saffo, e questo suo ruolo viene ribadito con maggior energia quando scrive alla Piva «io credo che dirai un'altra volta, che, dopo Foscolo, io sono da vero l'ultimo figlio de' poeti eolii»⁸⁶. Ponendosi su questa linea potrà realizzare quella che, mentre scriveva «troppo grave fin dalla gioventù è pesata la vita sopra di me, perché io possa risollevarmi mai a quel divino cielo dell'Ellade cui un lontano lembo mi arrise in qualche giorno de' miei vent'anni fra le nubi!»⁸⁷, doveva apparirgli una battaglia persa in partenza. Il «divino cielo dell'Ellade»⁸⁸

⁸⁴ BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 96, n. 20: «Carducci identifica senza mezzi termini Lidia con Saffo; a lui, di conseguenza, toccherebbe la parte del moderno Alceo».

⁸⁵ Scrive Biagini: «Carducci si rivelava, davvero, come egli stesso si definì, 'de gli eolii sacri poeti ultimo figlio?'. Figlio di poeti greci o non piuttosto ellenisti? Crediamo dei secondi [...]. Al classicismo ellenistico o ellenizzante ci riporta, infatti, l'amore concepito come raddolcita e rasserenata sensualità; la contemplazione estatica della bellezza senza fremito di passione; il sentimento della natura cercata come 'rifugio' dalla vita; il gusto dello squisito e del raffinato che si risolve in valori pittorici e plastici; l'amore del mito e delle parole antiche, la perfezione della tecnica e la cura della forma, rivolta, si direbbe, in direzione della poesia 'pura'» BIAGINI, *Il poeta della terza Italia*, cit., p. 246.

⁸⁶ CARDUCCI, *Lettere*, vol. IX, p. 109. Lettera del 17 maggio 1874.

⁸⁷ Ivi, vol. VII, p. 115. A Lina, 22 febbraio 1872.

⁸⁸ *Ibid.*

viene quindi recuperato attraverso Lina proprio in *Eolia*, intrisa di classicismo sia nell'ambientazione che nella forma metrica. Il primo aspetto può apparire di facile ricezione perché sono numerosi i riferimenti geografici disseminati nel componimento: abbiamo ai vv. 6-7 il «Fedriade vertice», le vette del monte Parnaso, e «Castalia», la fonte sacra ad Apollo e alle Muse, primi elementi questi di una lunga *enumeratio* che si snoda nei versi successivi – Delfo è citata al v. 9 e ai vv. 22-23 troviamo le Cicladi, Cipro e Citera –.

Ma la Grecia non si limita a rappresentare soltanto la terra classica per eccellenza; essa è «simbolo della serenità e dell'armonia»⁸⁹ in confronto al mondo contemporaneo che Carducci considera «inconfrontabilmente, assolutamente inferiore rispetto all'Antico, e in particolare all'antichità greca, all'Ellade»⁹⁰. La superiorità che attribuisce a questa terra «sia su piano antropologico sia circa la capacità di far poesia»⁹¹ viene esplicitata a più riprese nell'epistolario, dove la bellezza ellenica è descritta come insuperabile:

Hai finito l'*Iliade*? credo che tu avrai lasciato l'anima tua nel XXIV libro per le bellezze divine onde è folto [...]. Dimmi un poco se non è la più alta cima della poesia umana. È inutile: i nostri più grandi poeti, anche Dante, sono meno belli, perché sono meno umani, meno sereni, meno buoni. Omero è veramente buono e umano, come tutta l'arte greca⁹².

In una lettera a Chiarini cronologicamente più tarda scrive:

Io leggo, nelle ore di riposo, a questi giorni, i colloqui di Goethe con Eckermann e le *Elegie romane*, e queste letture mi fan ritornare con tutta l'anima e la persuasione alla grande poesia greca. In fondo, confessiamolo, fu la più grande poesia della terra: Omero, Pindaro, Sofocle, Aristofane, Teocrito sono gli ultimi confini del bello di primo getto, giovanile, florido, sereno. Dopo viene il riflesso, il contorto, il vecchio⁹³.

Nella serenità e nell'arte della Grecia appena riscoperta il poeta «riversava un bisogno di vita più piena e più vera, che veniva a coincidere con un bisogno di oblio e dissolvimento»⁹⁴. È da qui che si sviluppa il tema del viaggio nell'Ellade, ben

⁸⁹ LA PENNA, *Note alle «Primavere Elleniche»*, cit., p. 286.

⁹⁰ CERRUTI, *Dal neoclassicismo al parnassianesimo*, cit., p. 256.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² CARDUCCI, *Lettere*, vol. VIII, p. 24. A Lina, fine ottobre 1872.

⁹³ *Ivi*, vol. IX, p. 4. A Giuseppe Chiarini, 1° gennaio 1874.

⁹⁴ LA PENNA, *Note alle «Primavere Elleniche»*, cit., p. 294.

documentato dall'epistolario⁹⁵, come bisogno di evasione e di liberazione, di «riconquista di una bellezza piena e perduta, di realizzazione di un sogno a lungo nutrito»⁹⁶, sul quale si scorge l'influenza di André Chénier, dichiarata a più riprese nelle lettere⁹⁷.

A ben vedere per l'ambientazione di *Eolia* più che di classicismo sarebbe opportuno parlare di «ellenismo 'Secondo Impero'»⁹⁸ o di «sogno ellenico»⁹⁹ carducciano, proprio perché «invece della mascherata classica, si ebbe la fumatoria d'oppio classica»¹⁰⁰; in questo modo il poeta «poté attuare, almeno nel piano dell'arte, quella che fu l'aspirazione assidua e tormentosa della sua anima»¹⁰¹. Di ritorno all'arte classica degli esordi della poesia carducciana si può invece parlare a proposito della struttura metrica del componimento, la strofe saffica, ripresa e trasfigurata nel sogno ellenizzante delle *Primavere Elleniche*¹⁰². Per comprendere quanto detto è opportuno riportare una lettera scritta da Lina in data 21 novembre 1871, pochi giorni dopo rispetto a quella del 18 novembre nella quale gli aveva confessato di essere trascinata dalla passione per le forme dei Greci:

Jersera in casa Maffei, tra gli *eruditi* silenzi, io ò lanciato il suo nome, come una bomba, all'Orsini; e *quell'erudito* silenzio fu rotto, per rispondermi da ogni parte: il mondo è pure ingiusto; non si sa chi sia questo Carducci! Io ò urlato un "voialtri non lo sapete"! che (*forse non morrà*)... Hanno parlato male di Foscolo, gli ànno dato del *vile*, hanno detto che Manzoni è un santo, che è *unico*, che si comunica tutti i venerdì. Evviva la Paneropoli sonnolenta, la Babylo minima e la società degli *effe*! A me bruciavan la lingua quei versi:

⁹⁵ Si rimanda alle lettere già citate a p. 11 di questo elaborato (CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 231 e p. 279).

⁹⁶ LA PENNA, *Note alle «Primavere Elleniche»*, cit., p. 286.

⁹⁷ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 147-148: «È uno dei poeti che io amo, e che tu devi amare. Quando ci vedremo me lo leggerai insieme col Foscolo». Altre lettere accennano a uno scambio di copie di Chénier fra Carducci e la Piva (vol. VII, p. 186; 210; 224; 244; 298; 320). Per l'influenza di Chénier si rimanda a LA PENNA, *Note alle «Primavere Elleniche»*, cit., pp. 286-287.

⁹⁸ PRAZ, *Il «classicismo» di Giosuè Carducci*, cit., p. 278.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 279.

¹⁰¹ BIAGINI, *Il poeta della terza Italia*, cit., p. 247.

¹⁰² Scrive Brusciagli: «Il 'parnassianesimo' carducciano si pone, almeno inizialmente, come prevalente recupero di un formalismo giovanile legato alla tradizione del classicismo italiano tra la fine del Settecento e inizio dell'Ottocento. Infatti nella produzione giovanile del Carducci, accanto a carmi solenni di tono montiano-foscoliano (*A Firenze, Alla Musa*), raccolti soprattutto nei *Canti delle Rime di S. Miniato*, compaiono esempi di più facile e cantabile classicismo settecentesco, come, in *Poesie varie*, tutte le composizioni dedicate alla fidanzata (specialmente XXVI, XXXIV, XXXIX) [...]. Adesso però, impostandosi su un senso più profondo di scoramento, il classicismo giovanile si fa termine d'evasione», BRUSCAGLI, *Carducci nelle lettere*, cit., pp. 76-123.

Non io l'Apolline cimbri inchinai,
Io tosco, e memore dell'are attee,
né di barbariche tazze circée
Ebro saltai.

Forse non facevano al caso, certo non gli avrebbero capiti, ma mi si agitavano dentro con una furia indicibile¹⁰³.

Il testo carducciano che “brucia” la lingua di Lina è una poesia giovanile contenuta nel secondo libro di *Juvenilia*, *A O. T. T.* [Ottaviano Targioni Tozzetti], XXV, «Caro a le vergini d'Ascra e di belle»; composta nel maggio 1851, fu rivista a Piancastagnaio nel settembre del 1855 e corretta a Bologna nell'aprile e nel luglio del 1866. Come ha fatto notare Bruscaqli non si tratta di un particolare privo di importanza:

Il metro dell'*Eolia*, che Carducci scrive all'inizio di Dicembre [l'8], dunque poco dopo questa lettera di Lidia, riprende, a tanta distanza di tempo, proprio quello dell'ode giovanile: una specie di strofa saffica rimata, di quartine di versi costituiti, i primi tre, da due quinari accoppiati, di cui il primo sempre sdrucchiolo; il quarto verso è un quinario; unica variante tra l'*Eolia* e l'ode giovanile citata da Lidia, lo schema di rime, *abba* in *Juvenilia*, *abab* nella *Primavera*¹⁰⁴.

Di conseguenza, nell'esclamazione carducciana «Superba regina, tu hai richiamato ai sospiri ai sogni di un giorno il poeta degli epòdi, oh via, non mi par vero!»¹⁰⁵, appare evidente che il richiamo del poeta non era generico: è «l'entusiasmo filellenico della donna [che] lo ha fatto ritornare giovane, all'arte puramente classica dei suoi esordi»¹⁰⁶.

Passiamo alla seconda *Ellenica*. La composizione di *Dorica* è illuminata da un passo dell'epistolario datato alla seconda metà di giugno del 1872 e contenuto in una lettera indirizzata a Lina:

E sai cosa ho ricevuto dopo la lettera tua, poco dopo? Un bel frammento di marmo bianco stupendo, staccato dal tempio di Afrodite, a Dafne, non lungi da Atene, su la via di Eleusi. Non senti tu la musica di questi nomi e non vedi il roseo lume dei monti dell'Attica? Ha avuto il gentil pensiero di portarmi questa preziosità un amico professore di geologia che è stato in Grecia, e mi ha portato una fotografia bellissima della Acropoli. E scrivendoti ho dinanzi agli occhi il pezzo del mio

¹⁰³ FLORIMBII-MIRETTI, *Lidia a Giosue*, cit., pp. 74-75, corsivo nel testo. A Carducci, 21 novembre 1871.

¹⁰⁴ BRUSCAGLI, *Carducci dall'epistolario ai carteggi*, cit., p. 118.

¹⁰⁵ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 130-133. A Lina, 13 aprile 1872.

¹⁰⁶ BRUSCAGLI, *Carducci dall'epistolario ai carteggi*, cit., p. 118.

marmo; dalla parte onde è stato staccato, bianchissimo, abbagliante (che lampi doveva mandare al sole oriente di aprile e all'occidente di maggio, quando la dea era involta in nuvole rosee su i colli dell'Imetto cercando il divino ruscello di Cefiso sacro alle Grazie ed a Sofocle!); dall'altra ingiallito dal tempo. Donna mia, se sorgesse ancora tutto intiero il tempio di bianchi marmi della florida Afrodite, e se la santa immagine sua di marmo pario lampeggiasse ancora dall'ara sorriso e felicità su la turba devota, tu certo ne saresti la più bella e serena sacerdotessa; e la tua voce sonerebbe gli inni antichi di Omero e i più soavi di Saffo e d'Alceo più dolcemente che non gli usignuoli del bosco sacro di Colono; e la tua bianca mano spargerebbe rose e narcissi e giacinti; e il tuo bell'occhio spargerebbe amore; e le trecce cadenti voluttà. Ma, per quanto sacerdotessa tu fossi, io ti direi e farei le dolci cose che Leandro dice e fa ad Ero, sacerdotessa pur ella, nel poemetto stupendo, sebbene della decadenza. – Ah, com'è bello il mio pezzo di marmo pario, tutto ingiallito da una parte, di quel giallo biondo che nei caldi tramonti dell'Attica risplende come oro! Così almeno parmi che dica Chateaubriand, il quale, sebbene visconte legittimista e scrittore del *Genio del Cristianesimo*, sentiva tanto pienamente, a volte, il bello antico [...]. Bacio il marmo pario che ha il candore lucido e molle della tua spalla... ma è freddo¹⁰⁷!

Tale lettura rimanda alla seconda *Primavera*, di cui riprende temi e immagini peculiari. Lampante è l'esaltazione della classicità celata sotto le spoglie del marmo pario, elemento che compare quasi ossessivamente nel passo riportato e che troviamo anche ai vv. 53-60: «A Cristo in faccia irrigidí ne i marmi / Il puro fior di lor bellezze ignude: / Ne i carmi, o Lina, spira sol ne i carmi / Lor gioventude; / E, se gli evòca d'una bella il viso / Innamorato o d'un poeta il core, / Da la santa natura ei con un riso / Lampeggian fuore». Ma la centralità della natura statuario-marmorea di Lina non si esaurisce qui; in una precedente versione di *Dorica* si insisteva molto di più sull'elemento marmoreo connesso alle divinità, con la menzione esplicita dei «pari marmi» citati nel brano proposto¹⁰⁸. Papini afferma a questo proposito che «il marmo pario è un'ossessione figurativa che torna in molti luoghi della poesia

¹⁰⁷ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 231.

¹⁰⁸ Quanto detto si vede dalla lettura dell'autografo di *Dorica* proposta da PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., p. 212.

carducciana»¹⁰⁹; esso va ad affiancarsi all'immagine di Lina creandovi una specie di parallelo, con la fondamentale differenza che non può in nessun modo sostituirla¹¹⁰.

Se in *Dorica* la Piva può essere definita «muta apparizione»¹¹¹, eguale giudizio non può essere dato per quanto riguarda il suo ruolo nel processo compositivo dell'ode, ben documentato dalla corrispondenza tra i due amanti; si tratta di uno dei pochi casi in cui la voce di Lina va ad intersecarsi perfettamente con quella di Carducci creando un commento diretto al testo. Prendiamo la strofe finale, vv. 113-116, «E, mentre nel giacinto il braccio folce / E del mio lauro la protegge un ramo, / Chino su'l cuore mormorarle – O dolce / Signora, io v'amo», nella quale si recepisce la presenza della Piva, specie se relazionata con i vv. 55-56, «Ne i carmi, o Lina, spira sol ne i carmi / Lor gioventude», destinataria dei sentimenti del poeta. Andando a leggere l'epistolario scopriamo che l'espressione «dolce signora, io v'amo», collegandosi con quanto scritto alla donna nell'aprile 1872, «Mia dolce signora... (perocché ti chiamerò sempre così: mi è dolce, a me razionalmente superbo, di riconoscere la signoria tua, la signoria della bellezza e dell'amore)»¹¹² e nel giugno dello stesso anno («e ti abbraccio con tutta l'anima mia, strettamente, teneramente, lungamente. E ti mormoro anche una volta che ti amo») ¹¹³, dà vita ad una serrata discussione di cui è possibile ricostruire il filo del discorso, mostrando ancora una volta il legame tra le *Primavere Elleniche* e Lina. Carducci le scrive il 26 maggio '72:

Dolce donna, tu, quando vuoi, fai dei periodi leggiadramente lunghi e sinuosi: ma come vorresti che io sacrificassi il – dolce signora, io v'amo?

¹⁰⁹ PAPINI, *Formazione del Carducci 'barbaro'*, cit., p. 62-64. Un ulteriore confronto sorge con *Avanti! Avanti!*, vv. 26-27, «Non vedi tu le parie forme del tempio antico / Accennarne colà?», e vv. 33-36, «Le fonti alte del lauro nel pensoso splendor / Mi sfolgorar da' gelidi marmi nel petto un raggio, / Ed obliai le vergini danzanti al sol di maggio / E i lampi de' bianchi omeri sotto le chiome d'òr», CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 279 e p. 278.

¹¹⁰ «Carducci sembra preferire la pesantezza della pietra e l'ufficialità del marmo. Da qui deriva, mi sembra, uno dei motivi figurativi secondo il quale, da Lina in poi, tutte le donne carducciane saranno legate alla presenza dei monumenti, delle grandi rovine, delle tombe, e anche quell'abitudine di ragionare d'amore in presenza di segnali che rimandano contemporaneamente all'eros e alla fine della vita, al transitorio, come se si potesse risuscitare, attraverso la bellezza femminile, l'energia vitale che le tombe tengono ancora conservata in loro, e come se la grande storia del passato potesse rivivere questa specie di sortilegio operato dalla bellezza», MARCO A. BAZZOCCHI, *Carducci e la bellezza*, in *Carducci e i miti della bellezza*, cit., p. 45. La considerazione sull'unione tra amore e morte in particolar modo mi sembra possa legarsi con *Alessandrina*, la terza *Primavera Ellenica*, su cui più avanti.

¹¹¹ MARCHESI, «... *Ma è freddo!*», cit., p. 37.

¹¹² CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 145-146. A Lina, 23 aprile 1872.

¹¹³ Ivi, p. 217. A Lina, 20 giugno 1872.

– Togli cotesta chiusa, e il resto dell’ode rimane un vuoto gioco d’immagini. Tu lo senti, non è vero? Se lo credi conveniente, muterò *Lina* in *Lidia*... sebbene, o Muse divine!, perché? In Bologna, tu dici, tutti sanno chi è questa Lina¹¹⁴.

In una lettera non pervenutaci la donna doveva aver fatto qualche rimostranza al poeta per aver utilizzato un’espressione che lasciava trapelare in maniera troppo esplicita chi fosse la destinataria del componimento, infatti il giorno successivo replica lapidaria «in quanto agli altri [versi] stampali come vuoi tu, e lasciavi Lina in luogo di Lidia, e *arrive ce qui peut!*»¹¹⁵. Al di là delle implicazioni sociali evidenziate in questo contesto è importante sottolineare come l’opposizione tra i due nomi rappresenti quella tra la figura reale della donna e l’immagine poetica, evidenziata dal toscano con le parole «tu non sei un sogno né una visione. Sei, è vero, una visione di poesia e di luce; ma sei anche una bella e graziosa e nobile donna»¹¹⁶, nelle quali si avverte l’eco degli ultimi due versi del sonetto che la Piva gli allegò nella prima missiva del 27 luglio 1871 e citati non a caso da Giosue il 3 giugno 1872, «Me luce ei chiama, poesia, visione»¹¹⁷.

Che Lina non sia soltanto immagine poetica ma figura reale si nota soprattutto nei casi in cui il colloquio non tocca semplici questioni sentimentali, sebbene legate come quelle sopra riportate alla genesi del componimento, ma strettamente letterarie. A proposito di *Dorica* Carducci scrive:

Oggi ti mando le prove di stampa di una *Primavera* [*Dorica*], le quali vorrai respingermi subito con le tue osservazioni. Non mutai ‘Non sanno occaso’, perché 1° non m’è riuscito, 2° il tuo amico Dante dice ‘Che né d’ocaso mai seppe, né d’orto [Dante, *Purg.* XXX, v. 2], 3° perché a Panzacchi non dispiace¹¹⁸.

È evidente l’importanza attribuita da Carducci alla Piva, interpellata per avere un giudizio sul componimento, richiesta alla quale ella risponde nel seguente modo:

Io le passo la terza strofa, perché que’ raddolciti inferni, e il fior de’ solchi, e i lagrimati occhi materni, a meno d’esser duri come cavalli, e più duri de’ cavalli, e s’intende già che non si parla di quelli di Pindaro, bisogna adorarli; ed io per far più presto adoro tutt’insieme la terza strofa.

¹¹⁴ Ivi, pp. 176-177, corsivo nel testo.

¹¹⁵ FLORIMBII-MIRETTI, *Lidia a Giosue*, cit., p. 89. A Carducci, 27 maggio 1872. Il corsivo significa “ci arrivi chi può” (trad. mia).

¹¹⁶ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 179-180. A Lina, 28 maggio 1872.

¹¹⁷ Ivi, p. 194. A Lina, 3 giugno 1872.

¹¹⁸ Ivi, p. 181. A Lina, 29 maggio 1872.

– Ma sono ruggente come lionella ferita per que’ noti amplessi che vengono sacrificati a quel novo *concerto acheo* ecc ecc... Mettiti una mano sulla coscienza e rifammi la strofa com’era: e rifammi il *Non io di Siracusa* ecc ecc *le torri vo’, ben ch’ivi* ecc com’era prima: e lascia intatto *La valle io vo’ che i bei Nebrodi monti* ecc: e tira via senza quel punto interrogativo che è una *birbonata*: lascia stare la *gran forza*, e rimetti *gran copia* e tutto il verso com’era. – Per l’amor di Dio poi non *farmi dire* il dorio giovine felice, ma lascia che *canti*: quel *diceva* messo lì è un vero errore; e torna a dire *ti rapirò col verso*, e per non ripetere naturalmente la medesima espressione tante volte. – Brucia, abolisci, demolisci, spegni (quest’è il meglio) *quel palpito* di lor bellezze ignude, e risostituisci il *puro fior* ch’era veramente divino. Tu fai tanto *bordelèri* per quel *non sanno occaso*: quando ti feci quell’osservazione io non intendevo che fosse giusta; a certe cose *erudite* io non arrivo: era così una questione di nervi e non altro; del resto quel *sapere* usato dal padre Dante non mi piace di più che non usato da te: *vattelapesca* per che motivo¹¹⁹. –

Responso poetico a parte, a proposito del quale è opportuno notare come le indicazioni date siano tenute in gran considerazione, è presente nel passo riportato una peculiarità linguistica che sembra essere un chiaro indizio di come la donna fosse consapevole del ruolo attribuitole dal poeta. Espressioni come «rifammi» e «non farmi dire» denotano una connessione molto forte tra il componimento e Lina, quasi a voler sottolineare come l’influenza di quest’ultima non dovesse limitarsi al solo processo d’ispirazione ma fosse presente in ogni aspetto del testo.

Lo stesso Carducci esprime a più riprese questo concetto; in una lettera del 16 aprile con la quale le spediva una redazione di *Dorica* scrive «questa è la più nobile la più pura la più greca poesia che abbia mai fatto per donna; ed è tua. Di più, oso dire che una poesia come questa non la potea fare che Ugo Foscolo, il Foscolo delle *Grazie*: ed è tua, e me l’hai ispirata tu: non ne ho merito io»¹²⁰. Lina, classica in tutto, non poteva che essere la diretta ispiratrice e la destinataria della «più nobile più pura più greca poesia»¹²¹ che il Vate avesse mai fatto. Se mettiamo poi a fianco di questa epistola una che la precede di pochi giorni, il cui *incipit* è «mia dolce signora, s’io fossi Alceo o Foscolo, come sarei felice! Vorrei che ogni strofe fosse pura limpida ardente come stella matutina, e così porti su’l capo una corona degna della tua fronte divina»¹²², il quadro risulta completo.

¹¹⁹ FLORIMBII-MIRETTI, *Lidia a Giosue*, cit., pp. 92-93. A Carducci, 31 maggio 1872, corsivo nel testo.

¹²⁰ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 137. A Lina, 16 aprile 1872.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ivi*, pp. 130-133. A Lina, 13 aprile 1872.

Al di là del richiamo a Foscolo, comune ad entrambe, si nota che l'attenzione è posta ancora una volta sull'unione tra poesia e donna, per la quale Carducci vuole fare delle strofe che siano degne della sua «fronte divina»¹²³, tanto che il concetto viene ripreso e trasferito nel componimento ai vv. 108-112 dove leggiamo «Se fossi Alceo, / La persona gentil ne lo spirtale / Fulgor de gl'inni irradiar vorrei, / Cingerle il molle crin co' l'immortale / Fior degli dèi». Si ricordi inoltre che il titolo originario dell'ode non era *Dorica* ma *Primavera ellenica. A Lina*, con cui fu pubblicata nel giugno 1872; l'intento del poeta risulta evidente.

Possiamo dunque affermare che gli elementi che contraddistinguono *Dorica* sono i medesimi che troviamo in *Eolia*, tutti segni di una classicità da cui si sviluppano, con una sola differenza, le tematiche viste in precedenza. Mentre nella prima ode il collegamento tra l'ambientazione del componimento e la volontà di evasione manifestata da Carducci appare evidente in quanto l'Ellade è scelta come simbolo della svolta anche nelle lettere, in questa seconda *Primavera* il nesso tra luogo e scopo perseguito dal poeta può non risultare altrettanto immediato. La prima strofa recita, ai vv. 1-4, «Sai tu l'isola bella, a le cui rive / Manda il Ionio i fragranti ultimi baci, / Nel cui sereno mar Galatea vive / E su' monti Aci?»; da questi elementi si capisce che «l'isola bella» su cui si abbattono le onde dello Ionio deve essere identificata con la Sicilia, come confermano anche i riferimenti disseminati nel testo – v. 5 Èrice, il monte sacro a Venere nella Sicilia occidentale, v. 21 Siracusa e Agrigento –, scelta come emblema del classicismo grazie ai miti rievocati nelle strofe successive. Questo ambiente non si limita a voler sottolineare ancora una volta il recupero di un mondo classico altrimenti perduto. Bruscaagli sostiene infatti che l'isola torna in *Dorica* come «mondo di favola»¹²⁴, come luogo lontano dalla modernità che consente al poeta di immergersi nell'oblio mantenendo allo stesso tempo fede al «registro di fantasia neoclassica»¹²⁵ più volte utilizzato in *Eolia*; la Sicilia, così come la Grecia, è terra d'evasione raggiungibile attraverso Lina e la poesia neoclassica (vv. 38-41, «A quella riva, / O chiusa in un bel vel di Beatrice / Anima argiva, / Ti rapirò nel verso»).

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ BRUSCAGLI, *Carducci nelle lettere*, cit., p. 121.

¹²⁵ *Ibid.*

Sempre a proposito dell'isola è opportuno dire come anch'essa affondi le proprie radici nelle prime prove poetiche di Carducci; già nelle *Rime di San Miniato* leggiamo «La mano ei [Omero] porse / A la cetra; e lo sguardo a'l mar di molte / Isole verdi popolato, a'l cielo / Almo su la beata Eubea raggianti»¹²⁶, mentre più avanti troviamo un arcipelago che sembra essere preludio all'eliso di *Alessandrina*, «E l'udia l'eroe; che da le belle / Isole fortunate, ove i concenti / Sentia de' vati e quanto a' numi è caro»¹²⁷.

Si noti infine *en passant* che anche la seconda *Ellenica* come *Eolia* porta dentro di sé i segni della rinascita, visibili nei due componimenti che si presentano come un «tripudio floreale pressoché ininterrotto»¹²⁸ anche grazie ad una componente solare particolarmente spiccata, della quale abbiamo notizia soprattutto nell'epistolario¹²⁹.

Alessandrina è l'ultima delle *Primavere Elleniche* ed è quella che presenta maggiori divergenze rispetto alle altre due, sia sul piano metrico¹³⁰ sia per quanto riguarda il generale andamento del discorso. Carducci dovette rendersi conto dell'eterogeneità che caratterizzava le sue odi tanto che in un primo momento fu dell'idea di non pubblicarle insieme («conto poi di fare una edizione delle due odi [*Eolia* e *Dorica*] elegantissima per Barbera. E così alle due potessi aggiungere la terza sorella [*Alessandrina*] ma no; per quanto si parli in terza persona, non mi convince; la disperderò in una raccolta maggiore») ¹³¹, salvo poi cambiare opinione, «dunque le tre odi le stampo insieme: sono, non è vero? Non lo dici anche tu? Le mie cose più belle, almeno in un certo genere: sono le più belle perché le hai fatte tu,

¹²⁶ *Rime di San Miniato, Canti, XIII. Saggi di un canto alle Muse. Ovvero della poesia greca*, CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 629, vv. 76-79.

¹²⁷ Ivi, p. 630, vv. 107-109.

¹²⁸ MARCHESI, «... *Ma è freddo!*», cit., p. 40.

¹²⁹ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 145-146: «Quanto ho caro che anche tu ami il sole! Il sole per me è l'immagine della grandezza buona, della infinita beltà, della divinità vitale: nelle grandi giornate di luglio e d'agosto io mi sento compenetrato della sua vita, mi trovo bene. È il dio di noi greci, il dio dietro la cui guida i nostri padri occuparono le tre benedette penisole ch'egli più ama». A Lina, 23 aprile 1872. Si veda anche la lettera del 24 maggio dello stesso anno, p. 174: «E io son disperato del non potere trasportarti con me per mezzo la natura che ora è tutta fiori e amore e splendore, e dirti e ripeterti, al roseo fulgore dei tramonti, come e quanto ti amo, dirtelo fra il profumo e l'effluvio dei fiori e della vegetazione, fra il mormorio della natura che compie anch'ella le opere dell'amor suo eterno». Brusagli sostiene che il sole sia «un ingrediente necessario delle fantasie neoclassiche ed amatorie» e il tema, seppur definito in modo acerbo, compare già nel testo *Il primo giorno di maggio, Poesie varie*, vv. 1-4: «Tu nasci e muori, bel sol di maggio / Sì come un primo pudico amor, / E col sorriso de'l tuo bel raggio / Desti la vita, desti l'amor», BRUSAGLI, *Carducci nelle lettere*, cit., p. 144. Per il testo si rimanda a CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 749.

¹³⁰ Si tratta di un'alcaica e non di una saffica come *Eolia* e *Dorica*.

¹³¹ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 181-182. A Lina, 29 maggio 1872.

perché sono tue, perché son te stessa!»¹³², con ogni probabilità anche a causa della volontà di Lina¹³³.

Quest'ode alcaica è stata costruita secondo un criterio di maggior adesione al vero, complice la settimana che Carducci trascorse a Milano in compagnia della Piva; partendo dall'ambientazione del componimento e passando attraverso la presenza della donna notiamo che fra le prime due *Primavere* e l'ultima «corre la distanza che c'è tra una fantasia da lontano, un vero e proprio *amor de lonh*, e l'esperienza reale dell'amore, disposta in un tempo e in un luogo determinato, non più d'evasione immaginativa»¹³⁴.

Il milanese cimitero di San Gregorio sostituisce lo spirito neoclassico dell'Ellade e della Sicilia così come la solarità di queste terre viene sacrificata a favore di un clima funzionale, secondo la concezione romantica, alla descrizione dell'ambiente. Il «nivale Fedriade vertice [che] sorge e sfavilla», «l'onda vocale di Castalia» e «l'isola bella» lasciano il proprio posto a «lunghe e candidi intercolonnii» (vv. 1-2) e a «tumuli di garzonetti e spose» (v. 3); allo stesso modo le «bianche spume» di *Eolia* (v. 24), i «verdi talami» di *Dorica* (v. 14) e soprattutto le «cetre e i fiori» (v. 20) vengono sostituiti dal «gelido vento» al v. 1, dal «rabbrividian le rose» al v. 4 e dal «piano fangoso» del v. 8. Entro tale luogo di morte fa la propria comparsa Lina, non più figura statuaria o apparizione in mezzo ad una processione di divinità ma donna in tutta la sua voluttuosità (v. 13, «voluttuosa ne l'atto languido»), descritta nell'attimo in cui si stringe al poeta perché «percossa d'un lieve tremito» (v. 9); si tratta dell'unico caso all'interno delle *Elleniche* in cui ne viene offerta, seppur stereotipata, una descrizione. Al contrario l'epistolario carducciano accenna spesso alla fisionomia e alle caratteristiche della Piva; «voluttuosa ne l'atto languido» trova un parallelo nelle parole «quanto arcano di voluttà in quei dolci e fissi occhi pensosi e ridenti, in quella bocca!»¹³⁵ mentre le «florida anella» del v. 20 sono spesso ricordate nelle lettere¹³⁶.

¹³² Ivi, p. 194. A Lina, 3 giugno 1872.

¹³³ «Per la divina poesia del *Camposanto* non ci trovo nulla a che si stampi: non vi si nomina nessuno; e quella poesia è la tua gloria; non hai mai fatto niente di più bello: io ne sogno la notte», FLORIMBII-MIRETTI, *Lidia a Giosue*, cit., p. 93. A Carducci, 31 maggio 1872.

¹³⁴ BRUSCAGLI, *Carducci dall'epistolario ai carteggi*, cit., p. 117.

¹³⁵ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 142-143. A Lina, 20 aprile 1872.

¹³⁶ Ivi, p. 165, «quel bel volto di un così fino e puro ovale, intorneato da quelle anella di morbido castagno»; pp. 244-246: «bella per agil persona, per un ovale di viso tutto greco e intorneato di bei

Alessandrina può essere divisa in due parti: la prima, dall'inizio del componimento fino al v. 8, è occupata dalla descrizione del paesaggio con cenni anche alla condizione atmosferica della giornata (vv. 5-6, «Sotto la pioggia, che, lenta, assidua, / Sottile, da un grigio cielo di maggio»), la seconda dal v. 18 al v. 25 ha come protagonista Lina e la descrizione che il poeta ne dà. Cesura tra i due blocchi sono i vv. 9-24 ed in particolare la similitudine con la «gentil palma volgente» del v. 15, dove la donna che si stringe al poeta è paragonata ad una palma delicata che, trovata in mezzo a larici, piante di montagna, si volge con desiderio verso la propria terra natia, l'Oriente; un'immagine analoga la troviamo già nella lettera che Carducci le scrisse il 23 aprile 1872, dove la Piva è «ideale di bellezza alta, svelta, languida, come un tronco di palma, tenera e fina, voluttuosa e spiritosa, ridente e altera a un tempo»¹³⁷.

La parte conclusiva si rivela quella più ricca a livello concettuale. La visione dei sepolcri richiama alla mente del poeta il pensiero della morte, che grazie alla presenza della donna assume i caratteri della bellezza e della desiderabilità (vv. 33-36, «Non mai le tombe sì belle apparvero / A me ne i primi sogni di gloria. / Oh amor, solenne e forte / Come il suggel di morte!»), tanto che egli intravede nei baci dell'amata l'unico modo per raggiungere la beatitudine (vv. 37-40, «Oh delibato fra i sospir trepidi / Su i cari labri fiore de l'anima / E intraviste ne' baci / Interminate paci»), sviluppando così il connubio classico tra *eros* e *thanatos*¹³⁸. In seguito a questa considerazione egli sviluppa l'inciso che porta all'immagine finale in cui i poeti e le donne amate possono liberamente coronare la propria relazione (vv. 45 e 48, «Ove in disparte bisbigliando errano / I poeti e le belle»)¹³⁹ senza che interferisca tra loro nessuna legge umana (vv. 46-47, «Né patto umano né destin ferreo / L'un da l'altra divelle»), con evidente allusione al fatto che per entrambi si trattava di una relazione adulterina. Tale tematica trova ampio sviluppo nell'epistolario carducciano,

capelli castagni, per soavissima e melodiosa voce» e vol. VIII, p. 216: «ricordo quei ricciolini che contornavano così graziosamente la tenue fronte; ricordo quella treccina che discendeva bruna e lucente per la bellezza del collo desiderato [...]. Io non vedevo che quella treccia (anzi ciocca) con voluttà straziante».

¹³⁷ Ivi, p. 147.

¹³⁸ Tema questo a cui Carducci si era avvicinato in gioventù con il componimento *Amore e Morte* – *Novella romantica* raccolto all'interno delle *Rime di San Miniato*.

¹³⁹ L'immagine dei poeti e delle belle nell'Elisio torna in una lettera della fine d'ottobre 1872 indirizzata a Lina: «Addio, bella mia: solamente per amor tuo qualche volta sogno che gli elisi ci possano essere; ivi ritroverai i grandi poeti sereni, e Saffo e Corinna e Telesilla, e parlerai greco», CARDUCCI, *Lettere*, vol. VIII, p. 25.

dal quale emerge che il Vate considerava il matrimonio un vincolo non naturale e coercitivo, definito «un piccolo feudalismo coniugale»¹⁴⁰. A questo proposito scriveva:

È inutile, pericoloso anzi, parlare il dolce linguaggio della natura o accostare il fuoco dell'affetto a queste anfesibene matrimoniali, quando si contorcono nelle spire della loro virtù e sibilan di rabbia su'l loro turbato possesso legale. Elleno sanno bene di non posseder più nulla, e in fondo non preme loro più che tanto di queste crisalidi di amori benedetti o bollati; ma l'invidia che altri possegga e il rammarico che altri ami e la tristezza della gioventù caduta riempiono l'animo loro di quell'acre e freddo veleno che poi riversano sotto forma di sfogo morale. E la società, che ammette il perversimento e l'anarchia della sensualità fino all'orrore brutale, la società, quando si tratta della gentile e profonda passione, dà sempre ragione alla consuetudine contro l'istinto, alla legge contro la natura, alla formula contro lo spirito¹⁴¹.

A queste parole fanno eco quelle di Lina:

Non abbiamo peranco svolto tutto il programma della vita, e pochi mesi fa non sospettavamo neppure di trovarci questa pagina di dolore e d'amore. Non andiamo contro al destino che ci vuole assolutamente infelici, e che à entrambe collocato in uno stato di vita così contrario alle nostre aspirazioni, ai nostri bisogni. Se vi sono anime a cui è grave un legger sacrificio di vanità e d'amor proprio, siamo più grandi e più forti di loro: diamo loro in pascolo l'anima nostra, e se ne divertano pure; v'è sempre qualche cosa che non possono toglierci, le nostre idee e i nostri sentimenti. Bada, per le tue bambine sono disposta a tutto: esse non devono avere lo spettacolo di continue discordie; e se ella [Elvira] non sa sacrificarsi, o neppur capisce che sia, facciamolo per lei, siamo migliori di lei, che si appoggia ai capitoli della legalità¹⁴².

L'allusione alla situazione di Carducci e della Piva trova il suo sviluppo in *Alessandrina* in quanto connessa all'incontro milanese; con la concretezza della relazione inizia a farsi pressante la condizione dei due amanti, impossibilitati a vivere la propria storia alla luce del sole.

In conclusione possiamo affermare che l'ispirazione amorosa legata a Carolina Cristofori Piva deve essere interpretata come uno dei *leitmotiv* (ma non il solo) delle *Primavere Elleniche*, presentandosi esse stesse come una vera e propria rinascita sotto il segno dell'*eros* nelle quali Lina è, sebbene in forme diverse, sempre presente. In quanto elementi di svolta e iniziatrici di una nuova fase poetica che prende le

¹⁴⁰ Ivi, vol. VII, p. 177. A Lina, 26 maggio 1872.

¹⁴¹ Ivi, pp. 169-170. A Lina, 18 maggio 1872.

¹⁴² FLORIMBII-MIRETTI, *Lidia a Giosue*, cit., p. 111. A Carducci, 14 agosto 1872.

proprie mosse dal nome di Carolina e dal rinnovamento che l'amore ha determinato, le *Elleniche* si mostrano come un manifesto carico di attese per Carducci; è per Lina e attraverso Lina che Giosue porta a termine il processo di rinascita auspicato agli inizi degli anni Settanta.

CAPITOLO III

TRA POLITICA E POESIA

1. IL PROGRESSIVO DISTACCO DALLA POLITICA

Negli anni Sessanta il rammarico di Carducci per la mancata partecipazione all'azione risorgimentale¹ ed il «bisogno di una fede sicura»² uniti alla necessità di un impegno nella realtà del proprio tempo e ad una inquietudine interiore trovarono una prima valvola di sfogo nell'attività politica e nella poetica giambica ad essa connessa.

Si tratta di versificazione spesso estemporanea, destinata alla divulgazione istantanea³, all'interno della quale prevale una funzione polemica, «quasi che il poeta intenda compensare quella mancata partecipazione diretta agli eventi risorgimentali che gli sarebbe stata rimproverata più d'una volta»⁴. I giambi sono versi di denuncia il cui spazio non è il libro ma il giornale, il manifesto o il semplice volantino; possono venire affissi sui muri oppure essere distribuiti durante i comizi, e la loro dimensione è quella del dibattito pubblico. Solitamente occasionati da ragioni extraletterarie, come questioni politiche, sociali o ricorrenze storiche dal significato ben marcato, mirano ad incidere sulla realtà, e di massima ci riescono, nonostante una delle loro caratteristiche sia la deteriorabilità, in quanto poesia che «vive nel presente per il quale è pensata»⁵.

Anche da un punto di vista stilistico la produzione epodica presenta soluzioni coraggiose e innovative che ben si adattano all'incisività e alla memorabilità epigrafica di questa poesia d'occasione; i giambi possono «precipitare da forme

¹ Per un quadro generale, ALBERTO MARIO BANTI, *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, Laterza 2004; TOMMASO DETTI-GIOVANNI GOZZINI, *L'Ottocento*, in *Storia contemporanea*, vol. I, Milano, Mondadori 2000; ALFONSO SCIROCCO, *L'Italia del Risorgimento, 1800-1860*, Bologna, Il Mulino 1990.

² WALTER BINNI, *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi 1960, pp. 11-90: p. 88.

³ Il sonetto *Via Ugo Bassi*, ad esempio, poi confluito nella raccolta *Giambi ed epodi*, fu stampato su foglio volante-manifesto affisso ai muri e diffuso a Bologna nel 1869, in concomitanza con la convocazione del Concilio ecumenico Vaticano I a Roma, preceduto dalla seguente epigrafe con funzione di titolo: «Questa via, o Bolognesi, / prende nome da un concittadino / fucilato / perché amava la Patria, / dai soldati di un imperatore, / complici i preti. / Ricordate», CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, cit., p. 37, n. 189; CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 266; CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., pp. 202-229.

⁴ CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, cit., p. 37.

⁵ TOGNARELLI, *Introduzione a CARDUCCI, Nuove poesie*, cit., p. 21.

ricercate e auliche al registro comico dell'invettiva, del vituperio, della blasfemia; sono versi ad alto tasso dialogico, che spesso mettono in scena il conflitto delle opinioni e lo scontro di voci contrapposte»⁶.

L'atteggiamento di Carducci nei primi anni della sua vita bolognese, complici i mutamenti intervenuti sul piano storico-politico, l'ampliarsi dell'orizzonte culturale dovuto al trasferimento nel capoluogo emiliano e la frequentazione di colleghi militanti nel movimento repubblicano, venne a configurarsi in modo più concreto entro il «rapporto stimolante con quei gruppi repubblicani romagnoli che rappresentavano in quel periodo le punte più avanzate e combattive, specie nell'urgenza del completamento del moto unitario italiano e della soluzione armata della questione romana»⁷. All'interno di una situazione così dinamica, caratterizzata da tendenze molto diverse l'una dall'altra⁸, l'uomo politico Carducci si portò d'istinto su posizioni estreme, partecipando all'attività della locale Società Operaia e assumendo netti atteggiamenti antimonarchici e anticlericali⁹ di fronte ai

⁶ *Ibid.* Sullo stile dei versi giambici Guido Capovilla afferma: «Le accensioni espressive e realistiche che caratterizzano versi del genere e che rispondono ad un'istanza di 'realismo' cui l'autore appare particolarmente sensibile in questi anni appaiono peraltro riconducibili in certa misura al 'comico' dantesco e alla tradizione satirica italiana, ben frequentata in gioventù [...]. Complessivamente, una scrittura poetica eccitata e disarmonica, che anche per la compresenza di cultismi e corrività formali [...] segna un'incrinatura del severo classicismo perseguito negli anni giovanili e insieme si configura come un punto di forte approssimazione alla media della verseggiatura risorgimentale. Più tardi, nel presentare unitariamente tali versi, Carducci insisterà sull'immanenza di modelli archilocheo-oraziani, riconducendo il tutto all'alveo di un classicismo 'realisticamente' inteso», CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, cit., p. 38.

⁷ BINNI, *Carducci e altri saggi*, cit., p. 80.

⁸ «I gruppi repubblicani e mazziniani romagnoli raccoglievano al loro interno cavourriani come il Farina, uomini della sinistra moderata come il De Sanctis, membri del partito d'azione come Cordova e Crispi», *ibid.*

⁹ Carducci partecipò ad alcune dispute ideologiche e politiche sorte in quegli anni; nel 1868 polemizzò contro la conversione moderata e filomonarchica del collega bolognese Angelo Camillo De Meis e replicò alla difesa dello scritto sul *Sovrano* assunta dal collega Fiorentino in nome di una combattiva democrazia (De Meis aveva teorizzato un sovrano «termine medio e connettore fra due popoli, l'inferiore e il superiore, altrimenti incompatibili, essendo il sovrano, sovrano del popolo *superiore* riconosciuto e accettato dall'*inferiore*», CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 21, corsivo nel testo). Sul versante anticlericale si ricordi che l'anno successivo (1869), in coincidenza con l'apertura del Concilio Vaticano, il giornale l'«Amico del Popolo» riesumò l'inno *A Satana*, già pubblicato quattro anni prima a Pistoia sotto lo pseudonimo di Enotrio Romano, provocando una vasta polemica nella quale Giosue si trovò a dover ribattere non solo alla reazione della parte cattolico-moderata ma anche a quella di alcuni membri della parte democratica. Il mazziniano Quirico Filopanti ad esempio dissentì energicamente da quella che «gli sembrava un'uscita diseducativa per il popolo, incompatibile con la formula 'Dio e Popolo'» (CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 71), affermazione che condusse ad un inevitabile dibattito con Carducci. Il poeta non rinnegherà mai questo componimento, almeno dal punto di vista del contenuto: «A tale stregua l'inno a Satana fu una birbonata utile: non nel concetto, che per me è ancor vero tutto o quasi, ma per l'esecuzione» (CARDUCCI, *Opere, Edizione Nazionale*, vol. XXIV, p. 142 sgg). Per una più ampia trattazione del problema si rimanda a CARPI,

compromessi che, al contrario, contraddistinsero la storia del primo decennio unitario.

Svaniti gli impeti del periodo 1867-'70, anno della «esasperazione dei democratici italiani»¹⁰ fra Mentana, Custoza e Lissa il primo e data della Breccia di Porta Pia e della sconfitta del «cesarismo napoleonico»¹¹ a Sedan la seconda, calò una tensione politica che non solo non sarebbe potuta durare a lungo – come infatti non durò –, ma dalla quale Carducci prese lentamente distanze sempre più nette. Nel corso degli anni '70 il radicalismo repubblicano dichiarato nel decennio precedente andò sempre più relativizzandosi e, dopo l'avvento della Sinistra al governo, Giosue «si conforma rapidamente a quel processo di coinvolgimento delle forze intellettuali che rientrava negli obiettivi prioritari della dirigenza politica nazionale, sino ad instaurare con le istituzioni un rapporto di mutua legittimazione»¹²; conclusione di questo percorso sarà la conversione monarchica¹³ che stava interessando la maggior parte della Sinistra storica.

Carducci. *Politica e poesia*, cit., pp. 21- 83; cenni alla questione sono presenti anche in BINNI, *Carducci e altri saggi*, cit., pp. 79-81 e CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, cit., pp. 22-24 e relative note.

¹⁰ BINNI, *Carducci e altri saggi*, cit., p. 24.

¹¹ *Ibid.*

¹² CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, cit., p. 66.

¹³ Nel novembre 1878 avvenne l'incontro tra Carducci ed i sovrani Umberto e Margherita i quali, in visita ufficiale a Bologna, riservarono un particolare riguardo a Giosue come riconoscimento della sua attività di poeta e di critico. «Con una mossa incoraggiata dall'*entourage* della Monarchia ma inattesa per l'opinione pubblica (sia repubblicana sia cattolico-moderata)», CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, cit., p. 69, egli rilanciò l'offerta di integrazione all'interno della cultura ufficiale italiana, componendo due settimane dopo la visita dei Reali l'alcaica *Alla regina*. Molto è stato detto sulla conversione monarchica di Carducci e dubbi più che legittimi si sono sollevati sull'autenticità di questa sua decisione, tanto che lo stesso Umberto Carpi sembra dubitarne affrontando la questione: «Carducci non è ancora diventato monarchico (lo diventerà mai nei principî, lui girondino fino in fondo? Ovvero aveva mai cessato di esserlo nei termini unitari della *Croce di Savoia*?), però è diventato lealista all'istituzione monarchica uscita dai plebisciti di fondazione dello Stato. Un lealismo che verrà trasformandosi negli anni in sostegno illimitato e in rinuncia alla prospettiva repubblicana» (CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 251). Su questa presunta incoerenza politica di Giosue Carducci, Benedetto Croce si espresse nei seguenti termini: «Se l'impeto politico del Carducci non si tradusse in atti determinati, se a lui mancarono e l'occhio e il braccio dell'uomo d'azione, non è da credere per ciò che la tendenza generale del suo spirito fosse torbida, scissa, incoerente. Tutt'altro. Essa si svolse sopra una linea rettilissima: coloro che accusarono il poeta d'incoerenza, ebbero torto, e aveva ragione lui quando asseriva di aver voluto sempre una cosa medesima. Sempre la medesima cosa, ma in generale; onde, guardando in particolare, si otteneva l'impressione dell'incoerenza, perché, praticamente, non si può amare insieme Mazzini e Casa di Savoia, la Repubblica e la Regina, e passare dall'uno all'altro e dall'altro all'uno [...]. Ma il Carducci sentiva nella propria coscienza di non avere giammai mutato appunto perché il suo sentimento generale si era serbato costante. Quello che infiammava il suo sentimento, quello che egli costantemente voleva, era la grandezza d'Italia», CROCE, *Le varie tendenze, e le armonie e disarmonie di Giosuè Carducci*, cit., pp. 38-39. Su Carducci monarchico si rimanda a CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., pp. 241-325.

Sebbene sia proprio questo l'arco temporale in cui più che mai Carducci viene identificato con Enotrio Romano ed è considerato il poeta della Sinistra estrema, «la firma di massimo prestigio sui fogli repubblicani e internazionalisti e radicalscapigliati di tutta Italia»¹⁴, il «bardo della rivoluzione»¹⁵, è opportuno notare come in quel medesimo frangente la sua poesia andasse sempre più trasformandosi, motivo per cui l'ispirazione giambica di lì a poco non potrà più dirsi esclusiva come nel decennio precedente. Se Roma capitale e la partecipazione popolare, la giustizia sociale e la laicità dello Stato, l'identità nazionale e la democrazia erano gli argomenti arroventati della poesia e soprattutto del pensiero di Enotrio Romano, legati ai testi di ispirazione civile, laica e repubblicana scritti negli anni anteriori all'acquisizione di Roma e riproposti nel settore dei *Decennalia* delle *Poesie* '71 e nelle *Nuove poesie* del '73, nei primi Settanta il poeta delle *Primavere Elleniche* e della bellezza neoclassica sta progressivamente disancorandosi dall'univocità dei giambi politici con temi, forme e motivi ispiratori sempre diversi¹⁶.

Sarebbe inutile negare che Carducci non fosse stato del tutto intricato nelle questioni politiche legate alla formazione e alla prima storia dello Stato italiano; esse furono la sua costante preoccupazione, quel «*morso del pensiero* che gli corrugava la fronte»¹⁷ e senza le quali oggi non avremmo ragioni né critiche né storiografiche per leggere Enotrio Romano. Nonostante questo egli ebbe fortissima consapevolezza del fatto che sulla scia del processo unitario non potesse esserci «altro orizzonte se non classista»¹⁸, e ciò non coincideva con la «prospettiva di una repubblica nazionale rafforzata nel senso dell'equità economica»¹⁹; si consideri inoltre che, benché l'Unità fosse stata conseguita, non si era ancora determinato un vero e proprio popolo

¹⁴ Ivi, p. 169.

¹⁵ Ivi, p. 134.

¹⁶ Vale la pena sottolineare che il processo che avrà come esito la scissione tra le personalità di Giosue Carducci ed Enotrio Romano è ben lontano dal potersi definire concluso, almeno a quest'altezza cronologica. Carducci è ancora per molti il poeta «petroliere» e «satanico», tanto che ad un lettore laico-democratico come Alberto Mario (Lendinara, 1825 - Lendinara, 1883) «il paganesimo di cui erano intrise le *Primavere* non parve altro che una formalizzazione esteticamente raffinata in marmo e in cornice classica della medesima ideologia satanica» (CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 134). Il componimento al quale si riferisce Mario è *Dorica*, vv. 49-56: «Muoiono gli altri dèi: di Grecia i numi / Non sanno occaso; ei dormon ne' materni / Tronchi e ne' fiori, sopra i monti i fiumi / I mari eterni. / A Cristo in faccia irrigidí ne i marmi / Il puro fior di lor bellezze ignude: / Ne i carmi, o Lina, spira sol ne i carmi / Lor gioventude», CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 378-379.

¹⁷ CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 17, corsivo nel testo.

¹⁸ Ivi, p. 93.

¹⁹ *Ibid.*

nazionale, tanto che solo nei *Giambi* «i protagonisti del Risorgimento si muovono sullo sfondo di una massiccia partecipazione popolare»²⁰. Nel 1874 Carducci si esprimeva con queste parole:

Non ch'io creda possibile ora la rivoluzione che vorrei, non ch'io veda dell'ideale nella parte democratica, non ch'io non veda anzi quanto v'è d'inetto di grossolano di sudicio di ciarlatanesco di mestierante, non ch'io sia *dupe* d'alcuno uomo o d'alcuna cosa (se lo levin dal capo; [...]) io sono dispregiatore solenne degli uomini, e diffido di tutti e di tutto, e più di tutto diffido dell'entusiasmo, ch'io credo la più sciocca e vile e la più dannosa debolezza: *dupe* non sono mai stato e non sarò mai, altro che della bellezza, e per ciò di Omero e di te [...]), ma veggo troppo quanto è brutta l'Italia odierna, e il brutto mi eccita la bile; e la bile mi dà la febbre del genio, come a Giovenale e a Dante²¹.

È importante notare come espressioni quali «veggo troppo quanto è brutta l'Italia odierna»²² e «non ch'io veda dell'ideale nella parte democratica»²³ unite a «*dupe* non sono mai stato e non sarò mai, altro che della bellezza, e per ciò di Omero»²⁴ siano collocate nella stessa lettera. A quest'altezza cronologica il poeta aveva ormai dato prova concreta di ciò che possiamo definire trapasso alla poesia artistica, avendo sviluppato nel biennio 1871-'72 con le *Primavere Elleniche* una poetica che «riposa sull'apoteosi winckelmanniana della bellezza greca»²⁵. Omero – insieme a Carolina Cristofori Piva – viene citato come esempio di bellezza, unica cosa di cui il poeta non diffida, ed è significativamente posto in antitesi con la bruttura dell'Italia a lui contemporanea, una bruttura il cui valore deve essere ricercato sul piano socioculturale e morale; il distacco dalla politica è ormai iniziato.

Si ricordi, inoltre, che le lettere scritte tra il 1872 ed il 1874 sono spesso costellate di richiami all'Ellade²⁶, della quale vengono esaltate l'armonia, la grandezza e l'insuperabilità della letteratura, dando così luogo a confronti spesso impliciti con la situazione della penisola italiana del tempo. In una missiva spedita alla Piva risalente all'ottobre 1872 Carducci scrive:

²⁰ Ivi, p. 20.

²¹ CARDUCCI, *Lettere*, vol. IX, pp. 94 sgg. A Lina, 6 maggio 1874, corsivo nel testo.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 75.

²⁶ Si vedano, tra le tante, anche le già citate lettere risalenti alla fine di ottobre 1872 e al 1° gennaio 1874 inviate rispettivamente a Carolina Cristofori Piva e a Giuseppe Chiarini, riportate nel cap. II del presente elaborato (CARDUCCI, *Lettere*, vol. VIII, p. 24 e vol. IX, p. 4).

Leggi, amor mio, leggi l'*Illiade* da capo a fondo; e poi anche l'*Odissea*, ove sono Calipso e Circe e Nausicaa donne divine; e poi, se mi vuoi bene, anche l'*Eneide*. Cotesti grandi poemi sollevano l'anima, aprono alla fantasia regioni vaste illuminate da un più bel sole e abitate da uomini più belli e grandi; giova fremere, piangere, entusiasinarsi con loro, e dimenticare tutte le piccolezze e turpitudini dei nostri cari fratelli [...]. Oh quanto volentieri ti rivedrei a piangere per desiderio d'Omero²⁷.

E ancora, l'anno successivo, leggiamo:

Vorrei rileggere tutta la poesia greca: rileggendola, a canto a te, mi sembrerebbe più divina: ed ella che ha irraggiato l'aurora mia giovenile mi conforterebbe di soave luce l'ocaso; soave luce fra la quale si aprirebbe sorridendo come un fiore di giacinto immortale, del giacinto caro alle Muse e ad Omero, l'anima dolce della tua *petite personne*. Tutto vorrei che respirasse intorno, in una modesta sfera, serenità, calma, armonia. Lo stridente, l'urtante, l'agitato, il torbido, è la malattia di questo secolo infelice. Torniamo almeno col desiderio e con gl'intendimenti, alla rosea sanità dei greci²⁸.

Le epistole esprimono, come le *Primavere Elleniche*, un nuovo modo di percepire il mondo antico. La Grecia diviene «il mondo perduto di una bellezza serena e perfetta, di una vita pura, sana, vigorosa, di un contatto con la natura che era nello stesso tempo piena comunione con l'ideale»²⁹; per esprimere il medesimo concetto in chiave politica potremmo dire che, per Giosue, l'«Atene dei giacobini si trasfigurava nella Grecia di Winckelmann»³⁰. Forti spinte per una trasfigurazione di tale portata Carducci le trovò in autori e testi che gli erano già familiari, come Foscolo, in particolare quello delle *Grazie*, che proprio nel corso del 1872, l'anno di *Dorica* e di *Alessandrina*, fu tra i poeti più citati all'interno dell'epistolario³¹. Quando si proclama, ai vv. 35-36 di *Eolia*, «degli eolii sacri poeti / Ultimo figlio», il Vate si pone in maniera del tutto consapevole nella tradizione di Foscolo («dopo

²⁷ Ivi, vol. VIII, pp. 11-12. A Lina, 17 ottobre 1872.

²⁸ Ivi, p. 291. A Lina, 3 ottobre 1873.

²⁹ LA PENNA, *Note alle «Primavere Elleniche»*, cit., p. 282.

³⁰ *Ibid.* L'affermazione deve essere relazionata con quanto scritto da La Penna poco prima: «Per il poeta giambico Atene e Roma erano soprattutto le città che avevano nutrito spiriti repubblicani e antitirannici».

³¹ I riferimenti a Ugo Foscolo non sono presenti soltanto nelle lettere di Carducci ma anche in quelle di Carolina Cristofori Piva. Si vedano le lettere dell'11 aprile 1872 e del 20 febbraio 1873: «I miei affetti poetici sono ora divisi fra un morto ed un vivo, e non mi dolgo più tanto di non avere ottant'anni e di non aver veduto Foscolo» e «Hai visto che a Venezia pubblicano delle lettere famigliari, intime del mio grande Ugo? Le voglio avere subito, subito», FLORIMBII-MIRETTI, *Lidia a Giosue*, cit., p. 86 e pp. 122-123. La Piva era una grande estimatrice del poeta, come ricorda lo stesso Giosue: «Adora il Foscolo, ma non il Jacopo Ortis», CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 244-245. A Giuseppe Chiarini, 6 luglio 1872.

Foscolo, io sono davvero l'ultimo figlio dei poeti eolii»³², e a proposito di *Dorica* scrive: «Oso dire che una poesia come questa non la potea fare che Ugo Foscolo, il Foscolo delle *Grazie*»³³.

Il rimando a questo poema mitologico lasciato incompiuto, elaborato tra il 1802 ed il 1822, si rivela piuttosto calzante sotto molteplici aspetti; nonostante la polemica storica vi sia presente, differentemente dai componimenti carducciani, in maniera piuttosto sbiadita, nelle *Grazie* sono palesi alcuni collegamenti con l'attualità ed emerge l'idea di una poesia che vuole presentarsi come un riscatto dall'orrore della modernità e della storia. Per avere conferma di quanto detto è sufficiente pensare al motivo portante dell'opera, tipicamente neoclassico: le Grazie, attraverso l'armonia e la bellezza, educano l'umanità al dominio delle passioni e alla benevolenza, virtù proprie degli antichi e non più esistenti nella società del tempo. Dalla scelta dell'argomento (l'opera secondo il progetto originario sarebbe dovuta essere composta di tre inni dedicati rispettivamente alle dee Venere, Vesta e Pallade) e dall'ambientazione del testo si comprende, inoltre, come il tema dell'evasione e del rifugio in un luogo altro, lontano dall'Italia e dalle sue brutture, sia un messaggio implicito dei versi. Si veda a questo proposito l'*incipit* del primo inno dedicato a Venere (vv. 1-8), che può essere letto come una vera e propria dichiarazione di poetica da parte di Foscolo:

Cantando o Grazie degli eterei pregi
di che il cielo v'adorna, e della gioja
che vereconde voi date alla terra,
belle vergini! a voi chieggio l'arcana
armoniosa melodia pittrice
della vostra beltà; sì che all'Italia
afflitta di regali ire straniere
voli improvviso a rallegrarla il carne³⁴.

5

Sotto questo aspetto *Le Grazie* presentano un punto di contatto molto forte con le *Primavere Elleniche*, le quali sviluppano il medesimo tema dell'evasione e della fuga in Grecia (*Eolia*) come unica possibilità di ritrovare l'armonia e la serenità di un tempo (vv. 4-6, «a voi chieggio l'arcana / armoniosa melodia pittrice / della vostra

³² Ivi, vol. IX, p. 109. A Lina, 17 maggio 1874.

³³ Ivi, vol. VII, p. 137. A Lina, 16 aprile 1872.

³⁴ Edizione di riferimento del testo è UGO FOSCOLO, *Opere I. Poesie e tragedie*, edizione diretta da FRANCO GAVAZZENI, con la collaborazione di MARIA MADDALENA LOMBARDI e FRANCO LONGONI, Torino, Einaudi-Gallimard 1994, p. 230.

beltà») in un presente tanto degradato «sì che all'Italia / afflitta di regali ire straniere / voli improvviso a rallegrarla il carne» (vv. 6-8)³⁵. Del tutto analoga è la provenienza del canto poetico da figure femminili ispiratrici, le quali contribuiscono alla rinascita dell'idea di una bellezza – e di una poesia – classica; se nel caso di Carducci questo ruolo è stato svolto dalla Piva («Tu sei la trinità delle Grazie in una persona sola»)³⁶, donna realmente esistente e non invenzione dell'ingegno del poeta, in Foscolo la soluzione deve essere ricercata sul medesimo piano³⁷. Negli *Appunti sulla ragione poetica*, a proposito delle figure femminili ispiratrici concrete delle *Grazie*, egli scrive:

Forse parrà nuovo il dire che le Grazie si sogliono anzi devono considerar *socialmente*; e nondimeno quegli accessorj della bellezza del corpo e della virtù dell'animo, quelle attrattive invisibili quasi del volto giovanile, e i vezzi fuggitivi delle forme eleganti d'una fanciulla avvenente, e la facilità aggiunta alla modestia [...] sono gli unici modelli che i pittori e i poeti e chiunque vuole educare gli occhi e l'ingegno e l'animo alla gentilezza deve assiduamente, ed amorosamente conservare per acquistarsi la vera idea della Grazia. – Però io in quest'inni ho cercato di rappresentare ciò che ho osservato io medesimo nelle amabili donne che senza saperlo mi mandarono prima al cuore e poscia all'ingegno alcune immagini delle Grazie; ed io per gratitudine voglio se non altro tentare che i giovinetti Italiani imparino, leggendo i miei versi, a sentire e a discernere le Grazie e ad amarle³⁸.

Rimanendo sulla produzione poetica foscoliana, un altro collegamento intertestuale potrebbe essere fatto con l'ode *Alla amica risanata* (1802), dalla quale sembrerebbero provenire alcune riprese tematiche come la trasfigurazione della destinataria del componimento in una divinità pagana, che ricorda la figura di Lina-

³⁵ Da questi versi emerge la “polemica storica” foscoliana che, come si vede, è condotta con termini piuttosto neutri rispetto alla *vis* polemica che è propria di Carducci. Nei vv. 6-8, «sì che all'Italia / afflitta di regali ire straniere / voli improvviso a rallegrarla il carne», con l'allusione alla situazione del Regno d'Italia, Foscolo traccia l'idea di una poesia che abbia anche una funzione consolatrice.

³⁶ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 340. A Lina, 26 settembre 1872.

³⁷ GUIDO BEZZOLA, *Introduzione* a UGO FOSCOLO, *Lettere d'amore*, Milano, BUR 1998, p. 19: «Naturalmente [oltre a quello sentimentale], c'è poi l'altro aspetto, quello poetico e creativo in senso lato. Dall'innamoramento per la Monti, da quello per la Concioni, da quello per l'Arese nascono in varia misura pagine e pagine dell'Ortis; ancora alla Concioni dobbiamo l'ispirazione di più di un sonetto, e l'amica risanata alla quale l'ode famosa è indirizzata è sempre l'Arese, così come Eleonora Nencini, Maddalena Bignami, Cornelia Martinetti impersoneranno le tre sacerdotesse delle *Grazie* e Carolina Russell presiederà alla composizione degli *Essays on Petrarch*. Come dire che gli amori foscoliani – non tutti s'intende – avevano anche una funzione creativa e stimolatrice, di cui le lettere sono testimonianza parziale sì ma molto alta, finendo in parecchi casi per raggiungere un notevolissimo valore artistico assoluto [ed] il rapporto amori-opera è uno dei punti fermi della critica foscoliana».

³⁸ UGO FOSCOLO, *Edizione Nazionale delle Opere, Poesie e Carmi*, vol. I, a cura di FRANCESCO PAGLIAI, GIANFRANCO FOLENA, MARIO SCOTTI, Firenze, Le Monnier 1985, voll. 13, pp. 353-354.

sacerdotessa in *Dorica*, ed i molteplici riferimenti a fiori, danze e figure divine disseminati in tutto il testo. Numerose sono anche le vere e proprie riprese testuali, ad esempio la presenza di Venere come allegoria di un'eterna primavera (vv. 73-82, «E quella a cui di sacro / mirto te veggio cingere / devota il simulacro, / che presiede marmoreo agli arcani tuoi lari / ove a me sacerdotessa appari, / regina fu, Citera / e Cipro ove perpetua / odora primavera, / regnò beata») che tornerà in *Eolia* dove, al v. 23, troviamo con ordine invertito «Cipro e Citera», ed il richiamo allo spirito della poetessa Saffo come personificazione della bellezza e della poesia antiche (vv. 85-87, «Ebbi in quel mar la culla; / ivi erra ignudo spirito / di Faon la fanciulla»). Nella chiusa dell'ode (vv. 91-96) assistiamo anche all'autoincoronazione poetica di Foscolo, sempre naturalmente nel segno della poesia eolica, allorché scrive «ond'io, pien del nativo / aer sacro, su l'itala / grave cetra derivò / per te le corde eolie, / e avrai, divina, i voti / fra gl'inni miei delle insubri nepoti»; sarebbe difficile non scorgere un'eco di questi versi nell'affermazione carducciana «Io, de gli eolii sacri poeti / Ultimo figlio» (*Eolia*, vv. 35-36).

Le Grazie come ispiratrici di un'idealizzazione estetica della Grecia non emergono soltanto dalle *Elleniche* ma sono presenti, all'interno del *corpus* poetico carducciano, anche in un poemetto incompiuto del 1856, i *Saggi di un canto alle Muse ovvero della poesia greca*³⁹, contenuto nelle *Rime di San Miniato*. Qualche notizia sul testo, ed in particolare sulla prima sezione (*Invocazione – La terra e l'uomo nella condizione primitiva – Elementi di poesia nell'uomo selvaggio*) si legge nella lettera a Giuseppe Chiarini del 4 agosto 1857, dove il toscano suggerisce all'amico, che avrebbe dovuto scrivere una recensione al volume, alcune idee sul *Canto alle muse*:

³⁹ Il componimento, scritto in enedecasillabi sciolti come *Le Grazie* foscoliane, è articolato in tre sezioni, rispettivamente: I. *Invocazione – La terra e l'uomo nella condizione primitiva – Elementi di poesia nell'uomo selvaggio*; II. *L'epopea in Grecia e la poesia della nazione – Omero*; III. *La poesia lirica in Grecia – Saffo*. Al titolo segue la dedica «A Michele Ferrucci. Professore di archeologia e di letteratura greca e latina. Maestro veneratissimo». Ferrucci (Lugo, 1801 – Pisa, 1881) insegnò Umane Lettere nel seminario di Macerata dal '24 al '26, anno in cui andò a Bologna come aggiunto presso la Biblioteca Universitaria prima e come sostituto alla Cattedra di Arte Oratoria e Poetica Latina e Italiana poi. Sospeso dal suo incarico in seguito ad i moti del '31, decise di trasferirsi a Ginevra, dove ottenne la cattedra di Eloquenza latina. Nel '44 giunse a Pisa, dove insegnò Storia, Archeologia e Letteratura Greca e Latina, GIOSUÈ CARDUCCI, *Rime (San Miniato, Ristori, 1857)*, a cura di EMILIO TORCHIO, Roma, Aracne editrice 2009, p. 259.

Dover esso nel concetto dell'autore riuscire un piccolo poema lirico né assolutamente lirico siccome i carmi del Foscolo né pure tutto epico come i due poemi divini di V. Monti. Come l'autore ha fatto, ne' saggi che produce, una mistura dello stile d'ambedue rimodificandolo nelle sorgenti primitive d'Omero, di Callimaco, di Lucrezio, di Virgilio, così al poemetto farà *quiddam* fra gli inni d'Omero e quelli di Callimaco e la poesia di Lucrezio e quella di Virgilio. Suo intento al solito è mostrare come si possa fare in versi una storia della civiltà, senza andare nelle solite aride metafisicherie, ma sì sempre l'ideale facendo chiaro col sensibile, il pensiero filosofico col mito⁴⁰.

Carducci cita apertamente Foscolo come suo modello e si pone ancora una volta all'interno della medesima tradizione letteraria, fatto questo colto anche dal francese Jeanroy, il quale afferma «c'est manifestement Foscolo qu'il imite en effet dans ces trois fragments»⁴¹; la presenza del greco Omero conferma il legame indissolubile con la poesia ed il mondo classico visto a proposito delle *Primavere* ed emerso a più riprese dall'epistolario. A questo proposito Tomasin scrive:

Il modello foscoliano incombe qui [nelle *Elleniche* e in *Ad Alessandro D'Ancona*] non solo per l'impianto figurativo e per la descrizione "liturgica" dei tre inni centrali, ma anche per l'assunzione simultanea di termini e giunture della tradizione nazionale e di forme attinte direttamente alla classicità. Anche in questo si realizza l'idea, appunto foscoliana ma ben presente e autonomamente sviluppata nella stessa produzione critica di Carducci, della perfetta continuità fra la tradizione letteraria antica e quella nazionale⁴².

Anche per quanto riguarda la seconda sezione del poemetto (*L'epopea in Grecia e la poesia della nazione – Omero*) abbiamo, ai vv. 32-33, una nota di Carducci dove viene reso esplicito il modello poetico seguito:

Del resto questi versi su Omero, e gli altri intitolati *La selva primitiva*, sono frammenti di un carme che ne' primi medita su la poesia greca. E gli ristampo, sebbene frammenti, perché sovra essi si fermò più benigno lo sguardo di F. D. Guerrazzi: i linguaioli mi motteggiavano, ed ei giudicò che in questi versi specialmente io mi mostrava sì alunno del Foscolo, ma come Achille che imparava a tendere l'arco da Chirone (*Rivista contemporanea* del 1858). So bene d'esser rimasto inferiore al paragone⁴³.

⁴⁰ CARDUCCI, *Lettere*, vol. I, p. 263. A Giuseppe Chiarini, 4 agosto 1857.

⁴¹ ALFRED JEANROY, *Giosuè Carducci, l'homme et le poète*, Paris, Champion 1911, p. 29. "È chiaramente Foscolo che egli [Carducci] imita nei suoi tre frammenti" (trad. mia).

⁴² TOMASIN, «*Classica e Odierna*», cit., p. 108. Sulla continuità tra la cultura greca e quella nazionale si veda il componimento *Una rama d'alloro* contenuto nella raccolta *Rime nuove*, al quale accennerò più avanti.

⁴³ Si tratta della nota carducciana ai vv. 32-33 nelle *Poesie '71* edite da Barbèra, CARDUCCI, *Rime (San Miniato, Ristori, 1857)*, cit., p. 267.

Nonostante l'influenza di Foscolo su Carducci, dichiarata come si è visto dallo stesso poeta e quindi innegabile, si ricordi che l'autore de *Le Grazie* si pone all'interno di quello che Mario Praz definisce «classicismo 'Primo Impero'»⁴⁴, nel quale «la mitologia si mescolava con la vita»⁴⁵ e «la fantasia non si tendeva verso un passato sentito irrevocabile»⁴⁶; portando come esempio l'ode *A Luigia Pallavicini*, Praz afferma che «quando il Foscolo evoca queste Grazie e questi Amori [...], non tocca alcuna nota nostalgica»⁴⁷. Analoga osservazione non può essere fatta per Carducci che, ponendosi con le *Primavere Elleniche* sulla scia del «classicismo 'Secondo Impero'»⁴⁸, nella Grecia e negli elementi ad essa connessi vede un rifugio dall'età presente. L'esito è dunque il medesimo, ma diverse sono le cause ed i fattori che vi conducono.

Torniamo adesso alla politica. Si è parlato spesso dell'interesse di Carducci per le questioni politiche⁴⁹ e in esse, bisogna riconoscerlo, fu del tutto coinvolto; l'insistenza con cui tale discorso è stato affrontato ha prodotto però, nel momento in cui il poeta decise di allontanarsene, l'impressione di un distacco repentino, risoltosi sostanzialmente nel 1872 con la poesia di stampo neellenico e la *liaison amoureuse* con Carolina Cristofori Piva. In realtà non si trattò affatto di un abbandono fulmineo; la crisi iniziò «in quello snodo aspro della storia del movimento operaio e della sinistra»⁵⁰ e fu il segnale di un primo manifestarsi d'una insoddisfazione, una «stanchezza d'un dissenso politico che da *vis* oppositoria gli pareva patologizzarsi in malessere civile»⁵¹. Furono anni, quelli sul finire del Sessanta, di profonde disillusioni e di un progressivo disgusto per la politica della Sinistra, senza che

⁴⁴ PRAZ, *Il «classicismo» di Giosuè Carducci*, cit., p. 278.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ivi*, p. 280.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ È sufficiente osservare i titoli di alcuni studi su Carducci per comprendere come il discorso di matrice politica non possa essere in nessun modo scisso dalla personalità e dalla poetica di Giosuè: Walter Binni in *Carducci e altri saggi* intitola il terzo capitolo *Carducci politico*, BINNI, *Carducci e altri saggi*, cit., p. 75; Umberto Carpi al suo intervento tenuto a Bologna nel 2007 in occasione del centenario della morte del poeta dà il titolo *Ideologia e politica di Carducci* (UMBERTO CARPI, *Ideologia e politica di Carducci*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, Atti del Convegno di Bologna, 23-26 maggio 2007, a cura di EMILIO PASQUINI e VITTORIO RODA, Bologna, Bononia University Press 2009, pp. 15-36) e pubblica nel 2010 il più volte citato *Carducci. Politica e poesia*. In modo del tutto analogo Francesco Mattesini nel capitolo III di *Per una lettura storica di Carducci* adotta il titolo *Modelli poetici e miti politici* per il primo paragrafo, FRANCESCO MATTESINI, *Per una lettura storica di Carducci*, Milano, Vita e Pensiero 1975, pp. 180-196.

⁵⁰ CARPI, *Ideologia e politica di Carducci*, cit., p. 30.

⁵¹ *Ibid.*

«l'altra sinistra socialista offrisse alternative accettabili o anche solo comprensibili a lui uomo del garibaldinismo»⁵²; nell'uomo-poeta Carducci la ripugnanza per la situazione delineatasi non poteva formalizzarsi in altro modo se non attraverso il disagio poetico.

Sintomo della gradualità con cui questa decisione venne maturando nella sua anima è la compresenza, nei primi anni Settanta, della scrittura giambica appena reduce dagli epodi per la rivoluzione francese – *Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica francese e Versaglia [Nel LXXIX anniversario della Repubblica francese]* – ed il lampo delle *Primavere Elleniche*, senza dimenticare l'avvio d'un filone nazionale storico-medievale – *Su i campi di Marengo* – in cui si deve leggere l'intento di «sottrarre il medioevo nostro, comunale e laico, all'egemonia romantica»⁵³.

Una posizione di particolare importanza all'interno di questo contesto e di una così ampia ed eterogenea produzione poetica è assunta dal componimento *Prologo*, iniziato il 1° giugno 1871 e ripreso a distanza di un ventennio, il 13 giugno 1893, in vista della pubblicazione per conto dell'editore Zanichelli del nono volume delle *Opere* (1894). Collocato strategicamente nel 1894 come primo testo della raccolta *Giambi ed epodi*, quasi a voler sottolineare che la sua produzione politica fosse ascrivibile ad un solo periodo della vita, peraltro piuttosto limitato, *Prologo* risale al '71, quando Carducci sembrava voler passare dal primato della politica al primato della poesia e, come afferma Carpi, «dalla critica politica alla critica estetica della borghesia»⁵⁴. Emblematica a tale proposito è la prima strofe del componimento (vv. 1-8):

No, non son morto. Dietro me cadavere
Lasciai la prima vita. Sopra i vólti
Che m'arrideano impallidîr le rose,
Moriro i sogni de la prima età.
I miei più santi amori io gli ho sepolti,
Sepolti ho nel mio cuore i desii sterili.
Ad altri le ghirlande gloriose
E i tuoi premi divini, o Libertà⁵⁵.

5

⁵² CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 250.

⁵³ CARPI, *Ideologia e politica di Carducci*, cit., p. 31.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Edizione di riferimento del testo è CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 243-244. Per l'analisi dell'intero componimento si veda più avanti.

In apertura Carducci ribadisce leopardianamente la fine dei sogni della prima età (i «desii sterili», v. 6), lasciando ad altri i «premi divini» (v. 9) della Libertà, e constata che una nuova vita dall'orizzonte ancora ignoto si sta preparando per lui, certo non esente dall'impegno socio-politico. Nella caduta dei sogni della giovinezza e nella decisione di abbandonare i principi della libertà si scorge la volontà di un Carducci ormai pronto a guardare oltre la politica e tutto ciò che ad essa è connesso per dedicarsi ad altro, dove questo "altro" deve essere identificato con le *Elleniche* – *Eolia* verrà composta a distanza di pochi mesi dal *Prologo* – e la futura poetica barbara.

A conferma di quanto detto vi sono, a livello linguistico, alcuni forti segnali di una possibile contaminazione tra il componimento politico ed i testi-manifesto del ritorno alla lirica pura, le *Primavere*; il «rabbrividian le rose» di *Alessandrina* (v. 4) risente dell'«impallidîr le rose» del *Prologo* (v. 3), così come gli accenti funebri della terza *Ellenica* formano un ampliamento dell'affermazione-negazione con cui si apre il testo politico («No, non son morto», v. 1), esprimendo «la presenza di un giudizio sul presente che, fin dall'inizio, ci appare segnato dal disfacimento e dalla morte»⁵⁶. Il presente è ancorato per Carducci, in questo preciso momento, ad una situazione di «grigia e opprimente oggettività»⁵⁷ dalla quale è indispensabile fuggire, e la sensazione di una scelta non più rinviabile, una decisione da prendere sul suo futuro di uomo e di poeta, che traspare dal *Prologo*, troverà con *Eolia* e le altre due *Primavere* una risoluzione definitiva.

La poesia giambica, ancorata al presente, e l'imminente sperimentazione barbara, anticipata dalle *Elleniche*, rappresentano quindi due linee di poetica complementari e inscindibili che traggono il proprio sostentamento l'una dall'altra, alimentandosi di fatto a vicenda; i versi politici non avrebbero avuto ragione d'esistere se Carducci non fosse stato coinvolto nelle questioni e nella formazione dell'Italia unitaria, così come, per un principio del tutto analogo, di ritorno alla poesia artistica non si potrebbe parlare se non vi fossero state illusioni tanto grandi da provocare un allontanamento dai versi più militanti del Rinascimento. Carpi si è espresso in questi termini a proposito della compresenza del genere lirico e di quello politico nella

⁵⁶ CATALANO, *La svolta Carducciana del 1871-72*, cit., p. 94.

⁵⁷ *Ibid.*

produzione poetica carducciana dei primi anni Settanta:

Due linee di poetica complementari [la giambica e la neoclassica] destinate, è vero, a non riuscir mai o raramente a fondersi del tutto, che fu il vero limite del classicismo di Carducci, così come il dissidio irrisolto e alla fine dissolvente della personalità di Enotrio fu tra anarchismo petroliero ed aristocrazia. Enotrio, mentre nel corso degli anni Settanta veniva maturando come 'barbaro', cessava man mano di essere 'giambico', comunque di sentirsene appagato. Ma sia come sia, è nella storia editoriale delle *Poesie* che troviamo l'inizio del lavoro carducciano di sistemazione della propria storia poetica; e sono appunto queste *Poesie* che bisogna leggere per capire la lirica politica del Carducci 1870, naturalmente col seguito di quelle *Nuove poesie* 1873 in cui emerge tutta la complessità tematica e sperimentale di Enotrio petroliere e insieme ellenizzante⁵⁸.

A ben vedere Carducci, pubblicando nel 1871 presso l'editore Barbèra le *Poesie* comprendenti le sezioni dei *Decennali*, dei *Levia Gravia* e di *Juvenilia*, tentò di trovare una linea di svolgimento fra la propria poesia politica e quella precedente, intrisa più che mai di classicismo:

Ora questo svolgersi e maturare del mio intelletto, del sentimento, della volontà, è rappresentato, nel suo procedimento interiore e dinanzi agli studi, lentamente dai *Levia Gravia*, come gli ho ridotti nel presente volume; nella sua esteriore manifestazione dirimpetto alla questione sociale ed ai fatti, più rapidamente dai *Decennali* [...]. Nei *Juvenilia* sono lo scudiero dei classici; nei *Levia Gravia* faccio la mia vigilia d'armi; nei *Decennali*, dopo i primi colpi di lancia un po' incerti e consuetudinari, corro le avventure a tutto mio rischio e pericolo. Mossi, e me ne onoro, dall'Alfieri, dal Parini, dal Monti, dal Foscolo e dal Leopardi; per essi e con essi risalii agli antichi, m'intrattenni con Dante e col Petrarca; ad essi ebbi l'occhio sempre⁵⁹.

Da queste parole emerge la volontà di tenere insieme il suo "io" classico con quello della lotta politica passando attraverso la «vigilia d'armi»⁶⁰ dei *Levia Gravia*. Il timore che «la politica crescesse a scapito della poesia»⁶¹ non lo abbandonò mai tanto che il nuovo classicismo, che ebbe come esito la poesia ellenica e barbara, fu concepito proprio negli anni di quella epodica; il fatto che lo stesso «si sia realizzato o sia stato subito percepito come allontanamento dalla poesia politica – afferma

⁵⁸ CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 179.

⁵⁹ Dalla nota *Al lettore*, pp. XV-XVI, in *Poesie di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, Firenze, Barbèra 1871.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 180.

Carpi –, è altro discorso»⁶².

A causa dei diversi generi poetici che confluiscono nel *liber* carducciano si potrebbe quindi arrivare a parlare di incoerenza all'interno dell'opera invece che di compresenza di filoni letterari eterogenei, ma sarebbe una conclusione rischiosa e priva di fundamenta. La prima caratterizzazione della produzione di Carducci è infatti un «inesausto sperimentalismo letterario che cerca unità e voce poetica in una pressoché illimitata pluralità di forme offerte dalla tradizione e in una non meno estesa pluralità di oggetti e contenuti dettati dall'ispirazione»⁶³.

L'evasione carducciana nel sogno neoclassico dell'Ellade, risalente al biennio 1871-'72, si identifica, è vero, con una forte sperimentazione metrica e con la ripresa di un'antichità mai del tutto abbandonata e anzi sempre vagheggiata, ma ciò non significa che per questo motivo il toscano abbia deciso di eliminare la precedente produzione politica; il ritorno alla lirica pura si sviluppa infatti «senza mai cancellare i contrassegni più caratteristici e originali di un passato poetico così operoso e rigoglioso, come quelli giambici, destinati a configurarsi come dato permanente»⁶⁴. Caratteristica di Carducci è il non essersi mai rinnegato né umiliato in palinodie. Egli riasestò la propria scrittura passata, e questo è innegabile, ma non effettuò mai veri e propri tagli netti; piuttosto si servì di molteplici riletture, mantenendo intatte le coordinate di riferimento storico.

1.1 MORTE DI ENOTRIO ROMANO

Alla fine del 1871, benché la scrittura giambica fosse ancora nel pieno del proprio vigore e seguitasse a dare molti risultati eccellenti, Carducci, per paura di ripetersi e di precludersi ogni altra possibile fonte d'ispirazione in vista di un discorso poetico di natura assai diversa, maturò sempre più la convinzione di dover

⁶² Ivi, p. 181. Subito dopo Carpi puntualizza che in realtà Carducci non abbandonò mai del tutto la poesia politica; a tale proposito è sufficiente pensare ai dodici sonetti sulla Rivoluzione Francese del *Ca ira*, pubblicati presso l'editore Sommaruga nel 1883.

⁶³ SACCENTI, *Introduzione* a CARDUCCI, *Opere scelte*, cit., p. 11. Saccenti specifica che è proprio la «compresenza di tradizione e modernità, sublime e quotidiano, unita a franche e varie espressioni di realismo etico-politico e d'immanentismo panteistico e neopagano» a favorire lo sconcerto e la varietà di atteggiamenti del pubblico, specie nell'Italia umbertina. Questa (in apparenza) contraddittoria compresenza e sovrapposizione di motivi e di tendenze è stata bene espressa da Benedetto Croce nel suo saggio su Giosuè Carducci *Le varie tendenze, e le armonie e disarmonie di Giosuè Carducci-Lo svolgimento della poesia carducciana* (CROCE, *Le varie tendenze, e le armonie e disarmonie di Giosuè Carducci*, cit., pp. 34-90).

⁶⁴ Ivi, pp. 44-45.

compiere un passo verso questa direzione abbandonando, sebbene in maniera non definitiva, la linea epodica⁶⁵; i giambi potranno ancora essere composti, ed infatti lo saranno, ma non rappresenteranno più il tratto distintivo di Enotrio Romano, il suo biglietto da visita. L'idea che nuovi componimenti – e non solo quelli di natura politica – possano essere recepiti dal pubblico dei lettori e dai critici come le sue prove poetiche migliori, destinate a durare nel corso del tempo e non a svanire una volta venuta meno la causa contingente che le aveva ispirate, iniziò a farsi spazio e a prendere forma nella mente del Vate; le «Muse de la barricata»⁶⁶ lo avevano confinato per troppo tempo in una dimensione che egli iniziava ora a recepire come sempre più stretta e limitante per la propria produzione poetica e dalla quale era indispensabile uscire.

La freddezza con cui la critica accolse il volume delle *Poesie* del '71 contribuì ad indebolire l'entusiasmo che negli anni precedenti si era rivelato essenziale per la scrittura degli epodi e fu motivo di molteplici ripensamenti sui successi sino ad allora ottenuti; sebbene tra i repubblicani fossero stati ben accolti, i giambi non riscosero ampio consenso tra i lettori a causa della loro caratteristica di poesia militante, legata a precise occasioni che la determinano e soggetta ad un alto rischio di caducità⁶⁷.

Far morire Enotrio non fu cosa semplice, e ancor meno semplice fu il farlo

⁶⁵ Si assume la già citata lettera spedita all'amico Giuseppe Chiarini il 20 dicembre di quello stesso anno come *terminus post quem* per la scrittura di versi giambici, la cui produzione verrà abbandonata per ritornare all'«arte pura»: «Ma ora voglio da vero farla finita con cotesta poesia, se non vengano ragioni esterne: voglio tornare all'arte pura, che di per se stessa è morale più d'ogni altra», CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 71.

⁶⁶ *A certi censori*, v. 59, CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 282.

⁶⁷ Carducci stesso espresse alcuni dubbi circa la durevolezza della sua poesia in una lettera di ringraziamento spedita ad un giovane palermitano che aveva preso le sue difese in seguito all'attacco sferratogli dalla «Gazzetta d'Italia»: «Non sono altro che un povero sciagurato, mi arrampico su per il monte dietro certi bagliori che probabilmente son meteore e fuochi fatui; mi sento rotolar dietro gli anni della gioventù; m'insanguino le mani negli spini; e il mio verso ha del gemito e del sospiro affannato di chi affatica e forte dispera. Altri e ben più grandi, sono arrivati alla cima prima di me; altri vi arriveranno dopo di me; io sono un'ombra che passa. Chi si ricorderà di me? Pure all'arte e alla verità io ho sacrificato qualcosa, e ho caro che Ella lo abbia compreso», CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 23. A Gabriele Buccola, 7 giugno 1871. Buccola (Mezzojuso, Palermo, 1854 – Torino, 1885) è stato un pioniere della psicologia italiana, oltre che un appassionato di letteratura e filosofia; il suo articolo *Delle poesie di Giosuè Carducci al critico della «Gazzetta d'Italia»* era uscito a puntate sulla «Gazzetta di Palermo» (1, 2, 3, 4, 5, 10, 11 e 12 giugno 1871), poi raccolto in GABRIELE BUCCOLA, *Scritti*, coordinati e pubblicati a cura di FRANCESCO GUARDIONE, Palermo, Arti grafiche G. Castiglia 1936, pp. 21-27. Qui si legge anche la recensione di Buccola alle *Nuove poesie, Fantasie e reminiscenze. Delle «Nuove poesie di Giosuè Carducci»*, ivi, pp. 31-43, uscita su «Il Giovin Pensiero» di Palermo il 3 febbraio 1874. Carducci gli aveva infatti spedito una copia delle *Nuove poesie*, poi smarrita; gliene inviò una seconda nel dicembre 1873, CARDUCCI, *Lettere*, vol. VIII, p. 364 e TOGNARELLI, *Le «Nuove Poesie» di Carducci*, cit., p. 102, n. 21.

dimenticare a tutti coloro che si riconobbero come suoi adepti e videro nel *Satana* il proprio inno; Enotrio Romano non fu soltanto un nome di battaglia, uno pseudonimo bizzarro, ma «un'identità poetica e intellettuale in cui si riconobbe la generazione immediatamente postrisorgimentale dei garibaldini internazionalisti, dei radicali, degli anarchici, dei primi socialisti»⁶⁸. Se da un lato vi fu il rimpianto di costoro per aver perduto il poeta delle «Grazie petroliere»⁶⁹, dall'altro si ebbe una sorveglianza pressoché costante da parte dei detrattori per timore che il poeta riprendesse d'improvviso a scagliare i propri dardi e ricominciasse con l'usata poesia; soltanto nel 1878, all'interno della prefazione alla terza edizione delle *Poesie* curata dall'amico Adolfo Borgognoni, l'identità di Enotrio Romano potrà dirsi ormai «materia di aneddotta»⁷⁰. Borgognoni infatti, considerandola legata all'episodio dell'inno *A Satana*⁷¹, ne ridimensiona la portata, e l'invenzione stessa dello pseudonimo carducciano finisce con l'essere attribuita ad un improvviso e scherzoso suggerimento del filologo – e amico – Emilio Teza, che lo avrebbe voluto Enotrio e non Ausonio, sostenendo che «Nulla placere diu nec vivere carmina possunt / quae scribuntur aquae poteribus»⁷².

Enotrio Romano, «poeta di una fede laica, del popolo, della libertà sociale»⁷³, nacque nel biennio 1862-'63 come eponimo di una poetica strettamente politica – si pensi a *Dopo Aspromonte*, *Carnevale*, *A Satana* – il cui arco era quello dei *Decennali*; è l'annuncio formale della nascita di Carducci poeta giambico e della stagione che incubava già dal 1860⁷⁴. Il «colore satanico»⁷⁵ di Enotrio iniziò però a

⁶⁸ CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 10.

⁶⁹ *A certi censori*, v. 60, CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 283.

⁷⁰ CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 191.

⁷¹ «Da quel momento il nome di Enotrio Romano divenne notissimo in Italia, starei per dire popolare, se al punto di educazione e coltura in cui siamo, potesse veramente riescire popolare in Italia altri che un tenore o un *primo amoroso*», ADOLFO BORGOGNONI, *Giosuè Carducci*, in *G. Carducci [Enotrio Romano]*, *Poesie*³, Firenze, Barbèra 1878, p. XXVIII, corsivo nel testo.

⁷² QUINTO ORAZIO FLACCO, *Epistole*, I, 19, vv. 2-3: «I versi scritti da coloro che bevono acqua non possono piacere né durare a lungo» (trad. mia). Per il collegamento con Emilio Teza si veda CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 191.

⁷³ *Ivi*, p. 183.

⁷⁴ Si noti a tale proposito che la prima edizione dei *Levia Gravia*, pubblicata a Pistoia nel 1868, reca come titolo della raccolta *Levia Gravia di Enotrio Romano*, il Carducci che in questa identità degli anni Sessanta si riconosceva pienamente. A distanza di pochi anni però riemerge, nelle *Poesie* del 1871, Giosuè Carducci, mentre Enotrio Romano è racchiuso tra parentesi ed in corpo minore, ad indicare che l'impegno del poeta non era più soltanto rivolto agli epodi ma anche al genere lirico (le imminenti *Primavere Elleniche*). Tale cambiamento deve essere senz'altro letto come spia del fatto che nell'esclusiva identità giambica egli dovette iniziare a non sentirsi più a proprio agio. Ciononostante l'anno successivo le *Elleniche* saranno pubblicate come ancora appartenenti ad Enotrio

perdere la propria lucentezza proprio quando Carducci annunciò la raccolta dei *Decennalia* nel 1869⁷⁶ ed era imminente il successo legato alla ripubblicazione dell'inno *A Satana* in concomitanza con l'apertura del Concilio Vaticano I, creando così una situazione dai contorni piuttosto confusi; mentre infatti il suo prestigio e la sua fama si radicarono negli esponenti più accesi della Sinistra, Giosue cominciò a non identificarsi più con Enotrio, anche a causa delle accese polemiche sataniche che esplosero nel biennio 1869-'70⁷⁷.

Il processo che lo portò alla disgregazione interiore e infine alla morte è ben documentato dalle lettere, sia da quelle indirizzate a Carolina Cristofori Piva, dove si scorge un disagio che è una delle note rilevanti del carteggio con la donna a partire dal '72, sia in quelle rivolte a Giuseppe Chiarini. Tra le missive spedite a Lina, rappresentativa di quanto detto è quella datata 18 novembre 1873:

Lasciami nella mia noia e perdonami. Ho dei giorni bestiali, e oggi è uno: non posso far frasi: non posso infingermi: è una settimana che sto male e mi annoio. Tutte le falsità, o in bene o in male, finiscono poi per farmi danno. Ora io sono un falso marito, un falso professore, un falso uomo civile: mi accorgo che la falsità è tre quarti del mio essere e faccio orrore a me stesso⁷⁸.

La falsità è la caratteristica che Carducci fa propria in questa lettera, il termine con il quale offre un ritratto di se stesso; soprattutto quando si definisce un «falso uomo civile»⁷⁹ è necessario leggere un riferimento al fatto che l'identità di poeta politico stesse andando in frantumi. Di fronte a ciò egli non può che provare una sensazione di orrore e insieme di smarrimento. Alle parole scritte alla Piva deve essere però attribuito un giusto peso in quanto non possono dirsi esenti da certe ansie

Romano, fatto questo che evidenzia come il processo disgregativo del poeta politico, iniziato due anni prima, dovesse dirsi ancora *in fieri*.

⁷⁵ CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 188.

⁷⁶ «A anno nuovo voglio a ogni modo pubblicare insieme raccolti i *Decennalia*, le poesie cioè da me scritte fra il 1860 e il '70. Si potrebbero aggiunger loro, ma dietro e non avanti, i *Levia Gravia* nuovamente ordinati e con qualche giunta», CARDUCCI, *Lettere*, vol. VI, p. 105. A Barbèra, 21 settembre 1869 (proclamaz. Della Rep. Franc.).

⁷⁷ Carpi è dell'idea che «proprio le polemiche sataniche, se per un verso ne sancirono la massima notorietà e in certo modo la consacrazione politica, dal punto di vista poetico-giambico segnarono il limite oltre il quale Carducci intuì di non poter più spingersi come Enotrio Romano, se non rischiando la maniera e lo stereotipo. Enotrio continuò per anni ad essere il poeta 'petroliere-partitante', però via via accentuando fino a farlo prevalere il risvolto 'estetico-aristocratico'», CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 193.

⁷⁸ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VIII, pp. 338-340.

⁷⁹ *Ibid.*

ascrivibili al loro rapporto adulterino (l'essere un «falso marito»⁸⁰ rappresenta una di queste); il carteggio con Chiarini al contrario, svincolato da tali turbamenti, presenta una situazione più definita. Nel luglio dell'anno successivo gli scrive:

Tento i metri antichi, greci e latini. Son cose che devon parere molto brutte. Lo faccio apposta per i Fanfullisti e i Guerzoniani. Ho fatto l'alcaica pura con versi che non rimano e non tornano. Farò l'esametro e il pentametro. E mi divertirò. Tutta questa letteratura che esiste ora è abietta. Tutta questa società è tal cosa che non merita ci occupiamo di lei. Ritorniamo dunque all'arte pura, ai greci e ai latini⁸¹.

Il senso del discorso è chiaro: la necessità di intraprendere una nuova poetica appare una logica conseguenza del disincanto politico maturato da Carducci negli anni precedenti e ora quasi del tutto raggiunto. La società in cui vive e con essa tutto ciò che può esservi connesso – questioni sociali, morali, etiche e politiche – non meritano più l'attenzione e la dedizione del poeta; da qui la decisione di volgersi «ai greci e ai latini»⁸² e tentare «i metri antichi»⁸³ che avrà come esito la produzione delle *Odi Barbare*⁸⁴.

Petrini vede proprio nella poetica giambica l'*input* per la successiva poesia, e a proposito di «versi che non rimano e non tornano»⁸⁵ afferma:

La possibilità della forma rotta, spezzata, irruente, nervosa della sua grande poesia storica gli si formò proprio, oltre il classicismo delle *Rime*, nella vigilia di lotta dei *Giambi*. E al fondo restò, e fu bene, nonostante tutte le negazioni, a dare unità alla sua storia, proprio la sua passione italiana e giacobina⁸⁶.

La scelta di un realismo neoclassico «per la bellezza prima che per la società»⁸⁷ non fu facile da motivare; la più difficile operazione di Carducci fu la disidentificazione con Enotrio Romano, «del cui fantasma, del cui fondo di

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ivi*, vol. IX, p. 147. A Giuseppe Chiarini, luglio 1874.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Specifico che a quest'altezza cronologica il primo componimento barbaro, *Su l'Adda*, era già stato redatto (il testo reca come estremi di composizione l'8 ed il 20 dicembre 1873), CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 468.

⁸⁵ CARDUCCI, *Lettere*, vol. IX, p. 74. A Giuseppe Chiarini, luglio 1874.

⁸⁶ DOMENICO PETRINI, *Poesia e poetica carducciana*, in *ID.*, *Dal barocco al decadentismo. Studi di letteratura italiana*, a cura di VITTORIO SANTOLI, Firenze, Le Monnier 1957, pp. 92 sgg.

⁸⁷ CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 304.

sostanziali ragioni storiche ideologiche politiche, non riuscì mai a liberarsi del tutto»⁸⁸.

2. IL RITORNO ALL' «ARTE PURA»

Il passaggio dai versi giambici alla poesia neoellenica si attuò su molteplici livelli. Non si trattò di mutare soltanto materia e tematiche, cercandone di più appropriate per soddisfare il nuovo ideale poetico, ma fu indispensabile un cambiamento radicale anche sul piano delle forma e del linguaggio.

Nel canzoniere politico che accoglie la produzione epodica carducciana il linguaggio aveva sperimentato il significato delle espressioni «crudo vero»⁸⁹ e «villano reale»⁹⁰, formalizzandosi in una «rivolta di carattere espressivo»⁹¹ che recava i segni della rabbia politica del poeta ed era indirizzata verso la ricerca del reale; a questa necessità artistica corrispose un linguaggio aggressivo e antiletterario. Venuta meno con Roma capitale l'ispirazione – ed il pretesto – per una poesia⁹² gradita alle Grazie satiriche e riaffiorato nel '72 il proposito di ritornare all'arte dell'antica Grecia, fu opportuno intraprendere la strada di una nuova ricerca lessicale, e soprattutto poetica, di più ampio raggio, che ebbe come esito una forma diversa e opposta alla precedente; la realtà e l'aggressività furono lasciate in favore della forbitezza e della letterarietà.

Carducci si disancorò dai *Giambi* ricercando una nuova eleganza e spezzando le precedenti forme; il primo tentativo fu realizzato con la composizione delle *Primavere Elleniche*, lontane dal tumulto della politica, «primo passo della liberazione e della rivolta di stile»⁹³ verso l'assoluto dominio dell'arte. Della prima

⁸⁸ Ivi, p. 305.

⁸⁹ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VI, p. 208. A Giuseppe Chiarini, 7 giugno 1870.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ FRANCESCO MATTESINI, *Per una lettura storica di Carducci*, cit., p. 180.

⁹² Non fu soltanto la composizione di testi poetici ad essere abbandonata ma anche quella prosastica; dell'ampio programma di scritti, tutti di intonazione politica, promessi alla «Nuova Antologia» (*La poesia italiana dal 1789 al 1796, La poesia italiana nella repubblica cisalpina, La poesia nella repubblica italiana, La poesia nel regno italico*) Carducci non ne portò a termine alcuno, CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 63. All'editore Cappelli, 23 novembre 1871.

⁹³ PETRINI, *Poesia e poetica carducciana*, cit., p. 123. Petrini prosegue il proprio discorso affermando che «l'arte per l'arte, in Carducci, è nata proprio da una sfiducia nella lotta e da una stanchezza del mondo [...] ed è una rivolta di stile. Contro lo stile della sua poesia di combattente, in una ricerca raffinata di forme nuove il cui valore fosse inteso nel lavoro dell'arte senza nessuna contaminazione di realtà quotidiana, quella proprio di cui pletoricamente si erano riempiti i *Giambi* [...]. Un lavoro di cesello richiede sempre l'indifferenza verso la materia».

di esse scrisse a Chiarini nella prima metà del maggio '72: «ne' giornali non stampo che cose politiche o sociali e, con tutta modestia, ho troppa tenerezza per quella *odelette* mia [*Eolia*], sì che voglia buttarla fra i baccalaretti»⁹⁴. Anche queste parole sono una lucida documentazione del distacco dagli epodi verso il mondo ellenico.

La nuova poesia è dunque lontana dal reale e del tutto volta verso l'ideale, ma al momento giambico senza dubbio «resta il merito di aver elaborato il concetto di forma che nella poesia successiva delle prime *Barbare* servirà, operando soprattutto sul metro, a idealizzare il reale, sostituendo a miti politici miti poetici»⁹⁵.

L'allontanamento dal mondo epodico avviene attraverso un componimento che su base metrica e tematica costituisce un precedente significativo delle *Elleniche*, l'ode *Ad Alessandro D'Ancona*:

O de' cognati e de i dispersi miti Per la selva d'Europa indagatore, Mentre tu nozze appresti e i dolci riti Affretti in cuore,	4
Io, dove ride al sol da l'infinito Rincrespamento del ceruleo seno E al ciel con echi mille e al breve lito Plaude il Tirreno,	8
E digradando giù dal colle aprico Per biancheggiante di palagi traccia La verde antica terra al glauco amico Porge le braccia,	12
In queste di salute aure frementi Terse le nebbie de lo spirto impure, Dato il cuore a gli amici e date a i venti Freschi le cure,	16
Anche una volta io qui libo a le dee Che de la mente mia seggono in cima, E t'accompagno le camene argee Con la mia rima.	20
Non io tinger vorrei di dotta polve A la sposa il vel bianco ed i pensieri Né schiuder quei che un'età grossa involve Grossi misteri.	24
Dannosa etade! Solitario mostro La morte allor su'l cieco mondo incombe	

⁹⁴ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 164.

⁹⁵ MATTESINI, *Per una lettura storica di Carducci*, cit., p. 179.

Con mille aspetti, e l'uomo esce dal chiostro Sol per le tombe.	28
Ne i boschi infuria e via per valli e gioghi Una danza di forme atre e maligne Ch'odiano il sole: l'orrida de' roghi Vampa le tigne.	32
Da l'aspre torre e dal cenobio muto, Dal folto d'om d'irti steli inserto, Par che la vita l'ultimo saluto Mandi al deserto.	36
Quindi l'accidia rea ch'anco inimica La natura e lo spirto, ed impovente L'uomo, che un sogno torbido affatica, Aspira al niente.	40
L'ombra di morte e su da la marina Di Teti il pianto fuor de le ftie ville Seguía tra i carri e l'armi la divina Forza d'Achille.	44
Ma ei pugnava i giorni, e, a la romita Notte citareggiando in su l'egea Riva, a Dite a le Muse ed a la vita Breve indulgea.	48
Pigri terror de l'evo medio, prole Negra de la barbarie e del mistero, Torme pallide, via! Si leva il sole, E canta Omero ⁹⁶ .	52

Poesia indirizzata al collega Alessandro D'Ancona⁹⁷ in occasione delle sue nozze, l'ode venne composta tra il 16 ed il 17 luglio 1871 a Livorno, dove Giosue era ospite della famiglia Chiarini, e premessa ad un frammento dell'*Iliade* tradotto da Ugo Foscolo. Fu pubblicata per la prima volta il 27 agosto di quello stesso anno con il titolo *Ad Aless. D'Ancona* e con la dedica «Ad Alessandro D'Ancona nel giorno delle sue nozze con Adele Nissim mandano G. Carducci e G. Chiarini» nell'opuscolo, edito dall'editore Vigo di Livorno, *Dalla rapsodia IX dell'Iliade. La*

⁹⁶ Edizione di riferimento per il testo è CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 374-375.

⁹⁷ Alessandro D'Ancona (Pisa, 1835 – Firenze, 1914) fu un insigne filologo, critico e storico della letteratura italiana, delle letterature romanze e delle tradizioni popolari (vv. 1-2, «de' cognati e de i dispersi miti / per la selva d'Europa indagatore»), iniziatore del metodo storico. Dal 1860 al 1900 fu professore di letteratura italiana all'Università di Pisa e dal 1893 al 1900 direttore della Scuola Normale Superiore; fu tra i fondatori del giornale fiorentino «La Nazione» ed ebbe un posto di rilievo nella storia del giornalismo patriottico ottocentesco. Si rimanda a CARDUCCI, *Opere scelte*, cit., pp. 535-536 (il cappello introduttivo al testo a cura di Saccenti); CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 374, n. 2; TOGNARELLI, *Commento a CARDUCCI, Nuove poesie*, cit., p. 199

risposta di Achille nella versione inedita di Ugo Foscolo; dopo che l'autografo venne inviato al D'Ancona per l'albo della sposa il 21 novembre 1871⁹⁸, il testo comparve in volume nelle *Nuove poesie* del 1873⁹⁹ e, con il titolo definitivo, nella prima edizione delle *Rime nuove* (1887).

L'ode prelude sensibilmente alle *Primavere Elleniche*, alle quali è legata da un'analoga sperimentazione metrica e linguistica oltre che dall'idealizzazione dell'Ellade. Nel metro *Ad Alessandro D'Ancona* è una saffica rimata composta da strofe di tre endecasillabi e un quinario a rime alterne con schema ABAb, proprio come *Dorica* – anche *Eolia* è un'ode saffica rimata ma anomala in quanto le strofe sono costituite da tre doppi quinari, di cui il primo è sempre sdrucchiolo, ad eccezione del primo verso, ed il secondo sempre piano, e un quinario piano –, e anche sul piano linguistico il testo presenta alcune soluzioni che trovano conferma nelle *Elleniche*.

I vv. 33-34, «Da l'aspre torri e dal cenobio muto, / Dal folto d'irti steli inserto», hanno la medesima andatura del v. 13 e del v. 23 di *Eolia* (rispettivamente «Da gl'iperborei lidi al pio suolo» e «Da lungi plaudono Cipro e Citera»), così come il «colle aprico» del v. 9 si ripresenta, al plurale, al v. 45 di *Dorica*. La chiusa dell'ode inoltre, vv. 51-52, «Si leva il sole, / E canta Omero», è pervasa da una solarità espressa dalla menzione esplicita della parola «sole» che, anticipata dai vv. 5-8 «Io, dove ride al sol da l'infinito / Rincrepamento del ceruleo seno / E al ciel con echi mille e al breve lito / Plaude il Tirreno», troverà conferma nelle prime due *Elleniche*¹⁰⁰. Non sono tuttavia questi gli unici casi in cui *Ad Alessandro D'Ancona* presenta, dal punto di vista linguistico, elementi che veicolano il significato sopra esposto; al contrario, essi possono essere considerati come le due estremità all'interno delle quali Carducci dà vita ad un discorso poetico che si sviluppa sulla scia di un vero e proprio gioco di colori. Il «ceruleo seno» del v. 6 ed i vv. 10-12, «Per biancheggiante di palagi traccia / La verde antica terra al glauco amico / Porge le braccia», offrono a chi legge, nella prima parte del componimento, una

⁹⁸ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 61.

⁹⁹ Il titolo non definitivo era *Ad Alessandro D'Ancona (Inviandogli per le sue nozze un frammento dell'Iliade tradotto da Ugo Foscolo)*, CARDUCCI, *Opere scelte*, cit., p. 535 (cappello introduttivo al testo a cura di Saccenti).

¹⁰⁰ Per una più ampia analisi di *Eolia* e *Dorica* rimando alla lettura dei testi condotta nel capitolo precedente.

sensazione di lucentezza e di candore, nonché il ritratto di una natura in festa immersa in un tripudio di colori senza fine, anche grazie all'anteposizione dell'aggettivo rispetto al sostantivo cui si riferisce.

L'*incipit* di *Eolia*, con il richiamo alla primavera che fiorisce nell'anima del poeta, crea da subito una cornice del tutto analoga, dominata dalla luminosità e dallo splendore entro i quali si adagia il resto del componimento. Ai vv. 5-6 troviamo il «lume roseo» ed il «Fedriade vertice» che «sorge e sfavilla», cioè scintilla proprio perché colpito dalla luce del sole, presente dunque anche in questo caso sebbene non sia reso noto in maniera esplicita; considerazioni analoghe possono essere fatte per il v. 8, dove viene messa in risalto la brillantezza della fonte Castalia, che «mormora e brilla». La natura è partecipe di questa rinnovata primavera, i «nuovi soli» del v. 10, e sembra essere coinvolta in un festeggiamento perenne; i «rusignoli» del v. 12 cantano, il «cielo sorride» (v. 16), le Cicladi sembrano danzare leggiadramente (vv. 21-22), Cipro e Citera «plaudono con bianche spume» (vv. 23-24).

Dorica è costruita in modo simile, e gli elementi che la accomunano in quest'ottica ad *Eolia* e alla prima parte della saffica *Ad Alessandro D'Ancona* sono numerosi; al v. 3 il mare dove vive la ninfa Galatea è definito «sereno», al v. 13 le acque «sussurrano» e Alfeo chiama Aretusa nei «verdi talami» (v. 14). Ancora, come nella prima *Ellenica*, la natura, definita santa (v. 59), è legata nel medesimo verso alla parola «riso», quasi a voler sottolineare la festosità e la gaiezza della stessa, e le Driadi, le ninfe dei boschi, danzano proprio come le Cicladi; il messaggio di questa *Primavera* si lega dunque nel profondo a quello fornito da *Eolia*.

Le affinità tematiche e linguistiche non si esauriscono nelle prime due odi; anche con la terza *Ellenica*, *Alessandrina*, è presente infatti un parallelo molto forte. È stato notato che nella prima parte che costituisce l'ode alcaica è dominante il tema della morte, espresso dall'ambientazione cimiteriale del componimento, dalle condizioni atmosferiche avverse (vv. 5-8, «Sotto la pioggia, che, lenta, assidua, / Sottile, da un grigio cielo di maggio / Battea con faticoso / Metro il piano fangoso») e dai colori cupi che vanno a sostituirsi a quelli luminosi di *Eolia* e *Dorica* (unico esempio al v. 6, dove il cielo è detto «grigio», ma è scontato l'abbinamento con il

nero o in ogni caso con tonalità non chiare visto il luogo in cui il testo si sviluppa).

Ad Alessandro D'Ancona reca, nella seconda sezione in cui è articolato, il medesimo tema, seppur declinato in modo diverso in quanto legato alle barbarie medievali, con annessa critica al Medioevo come epoca di decadenza e di superstizione (vv. 25-28, «Dannosa etade! Solitario mostro / La morte allor su'l cieco mondo incombe / Con mille aspetti, e l'uomo esce dal chiostro / Sol per le tombe», e in maniera ancora più esplicita ai vv. 49-51, «Pigri terror de l'evo medio, prole / Negra de la barbarie e del mistero, / Torme pallide, via!»); la danza è presente come nelle prime due *Elleniche*, ma in questo caso non è più simbolo di serenità e di gioia poiché «Ne i boschi infuria e via per valli e gioghi / Una danza di forme atre e maligne / Ch'odiano il sole: l'orrida de' roghi / Vampa le tigne» (vv. 28-32). L'oscurità, le tenebre e «forme atre e maligne» vanno dunque a sostituirsi ad un clima di festa e di pace e ad un luogo in cui l'uomo appare essere una sola cosa con la natura e le divinità; l'«ombra di morte» (v. 41) domina tutto.

La contrapposizione simbolica fra i «Pigri terror» del Medioevo ed il sole ellenico della poesia, alla cui luce «canta Omero», espressa dal poeta anche grazie al gioco di colori visto nelle *Elleniche* e nella stessa *Ad Alessandro D'Ancona*, sembra essere un doppio dell'opposizione tra la produzione giambica e la poetica neoclassica, dalla quale risulterà vincitrice quest'ultima e quindi, fuor di metafora, la classicità solare propria della Grecia e non l'oscurità medievale e moderna¹⁰¹; non a caso Benedetto Croce ha riconosciuto un valore emblematico a quest'ode, definendola segnale del ritorno di Carducci «all'Ellade e a Roma: al mondo che

¹⁰¹ Oltre ad i componimenti qui analizzati è necessario citare la saffica *Una rama d'alloro*. Il testo, inviato alla contessa Dafne Gargioli insieme ad un ramo di alloro, fu composto il 18 marzo 1877 e pubblicato per la prima volta con il titolo *Alla Dafne Gargioli (nell'albo della signora Dafne G. N. [= Gargioli Nazari])* nel «Fanfulla della Domenica» (25 gennaio 1880). Fu accolto con il titolo definitivo all'interno delle *Rime nuove* (1887), dove ora può essere letto nel libro IV, non a caso lo stesso in cui si trovano le tre *Primavere Elleniche* e *Ad Alessandro D'Ancona*, essendo tutti componimenti di matrice neoellenica. Motivo portante dell'ode è il nesso tra la cultura italiana e quella greca (vv. 27-28, «Gli elleni amori e l'itale leggende / T'avrei cantato»), che Carducci esplica accostando l'amica Dafne all'omonima ninfa (vv. 1-2, «Io son, Dafne, la tua greca sorella, / Che vergin bionda su'l Peneo fuggia»), figlia del fiume Peneo, di cui si innamorò Apollo. Anche in questo caso giocano un ruolo importante le scelte compiute dal poeta in ambito cromatico: ad «i cipri e i negri ruderi» ed il «ciel triste», legati alla descrizione del paesaggio contemporaneo, va infatti ad opporsi la cultura greca, rappresentata dall'alloro, che si definisce «verde ed altera» (v. 24), e per mezzo della quale sarebbe rifuorito l'aprile, cioè la primavera, CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 382-383.

simboleggiava il suo ideale di bellezza e di eroismo»¹⁰² e facendola divenire «prefazione del nuovo ciclo poetico»¹⁰³.

In questo componimento che svolge il ruolo di proemio alle *Primavere Elleniche* sono anticipate alcune tematiche che Carducci lirico farà proprie: l'autonomia dell'arte, svincolata da precise ragioni extraletterarie (si ricordi che *Ad Alessandro D'Ancona* nasce come poesia d'occasione)¹⁰⁴, la critica alla decadenza del Medioevo, dietro al quale si deve scorgere un richiamo all'età contemporanea, e l'esaltazione del progresso.

Se da questa saffica emerge la volontà del poeta di fare ritorno ad una clima di solarità e festosità, poi ampliato con *Eolia e Dorica*, vi è un ulteriore testo, il cui primo abbozzo risale al medesimo anno (1871), che definisce in maniera ancora più netta lo stacco con la produzione politica passata e allo stesso tempo evidenzia come il nuovo indirizzo sviluppato con le *Primavere* vi fosse intimamente connesso, mostrando per di più la compresenza di diversi generi poetici propria del Carducci di quel periodo: il *Prologo*.

2.1 VERSO LE *PRIMAVERE ELLENICHE*: IL *PROLOGO*

No, non son morto. Dietro me cadavere
Lasciai la prima vita. Sopra i vólti
Che m'arrideano impallidír le rose,
Moriro i sogni de la prima età. 5
I miei più santi amori io gli ho sepolti,
Sepolti ho nel mio cuore i desii sterili.
Ad altri le ghirlande gloriose
E i tuoi premi divini, o Libertà.

O Lete, o Lete, la tua pia corrente 10
Sol dunque ne l'inferno o in eden è?
Fiorisce sol nel verso il pio nepente
Ond'Elena infondea le tazze a i re?
Io vo' fuggir del turbine co'l volo
Dove una torre ruinata so:
Là come lupo ne la notte solo 15
Io co'l vento e co'l mare ululerò.

¹⁰² BENEDETTO CROCE, *Giosuè Carducci: studio critico*, Bari, Laterza 1953, p. 93.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Il componimento, più che al Foscolo allegato come regalo, si collega alle canzoni giovanili con destinatario di Giacomo Leopardi (ad esempio *Ad Angelo Mai* e *Nelle nozze della sorella Paolina*), in apparenza testi d'occasione ma in realtà pretesto per fare polemica storica e poetica.

Ululerò le lugubri memorie Che mi lasciano l'alma di dolore, Ululerò gl'insonni accidiosi Tedi che fuman da la guasta età, Invidiando il rorido fulgore De' miei giovani sogni e i desii splendidi De le infrante catene e gli animosi Vostri richiami, o Gloria, o Libertà.	20
Tutto che questo mondo falso adora Co'l verso audace lo schiaffeggerò: Ei mi tese le frodi in su l'aurora, A mezzogiorno io le calpesterò. Che se i delúbri crollano e i tempietti Ove l'ideal vostro, o vulghi, sta, Che importa a me? Non fo madrigaletti Che voi mitriate d'immortalità.	25 30
Oh, pria ch'io giaccia, altri e più forti e fulgidi Colpi da l'arco liberar vogl'io, E su le penne de gli ardenti strali Mandare io voglio il vampeggiante cor. Chi sa che su dal ciel la Musa o Dio Non l'accolga sanando e sovra il torpido Padule de l'oblio non gli dia l'ali Da rivolgere a gli sperati amor ¹⁰⁵ ?	35 40

L'autografo del componimento reca l'indicazione *Principio di un canto qualunque* e la data 1° giugno 1871 alla quale seguono l'annotazione «Ricomposto di su altro frammento del maggio 1871» e un'altra data, giugno 1893¹⁰⁶; assente in tutte le altre edizioni predisposte da Carducci, da quella pubblicata nel 1871 alle successive, il *Prologo* che adesso leggiamo in apertura alla raccolta *Giambi ed epodi* comparve per la prima volta nel 1894 all'interno del IX volume della raccolta zanichelliana delle opere di Giosue Carducci.

Tale circostanza sembra subito smentire l'annotazione del poeta circa l'occasionalità del *Prologo*, pensato come risposta polemica e rabbiosa ad un giornale clericale che ne aveva annunciata la scomparsa¹⁰⁷; la struttura stessa di

¹⁰⁵ Edizione di riferimento del testo è CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 243-244.

¹⁰⁶ CARDUCCI, *Opere scelte*, cit., p. 265 (cappello introduttivo al testo a cura di Saccenti).

¹⁰⁷ «Questi versi mi vennero fatti una mattina che in un giornale clericale, di quelli che ragionevolmente e canonicamente mi facevano e fanno *bu bu* dietro per amore dell'inno a Satana, lessi la novella ch'io ero morto», *ibid.*

queste cinque strofe¹⁰⁸, aperta da un'affermazione-negazione (v. 1, «No, non son morto») e chiusa da un'interrogativa lasciata in sospeso (vv. 37-40, «Chi sa che su dal ciel la Musa o Dio / Non l'accolga sanando e sovra il torpido / Padule de l'oblio non gli dia l'ali / Da rivolare a gli sperati amori?») sembra racchiudere nel suo disegno «qualcosa di assai più intimo e rilevante (e, nello stesso tempo, di più lacerante e disperante) di una sia pur risentita smentita»¹⁰⁹.

La collocazione con funzione proemiale davanti a quello che viene considerato «il canzoniere irridente e negativo del Risorgimento italiano e dei primi anni del neonato Stato»¹¹⁰ assume, superata la momentaneità ironica dello scatto anticlericale, un significato che investe l'intera stagione giambica, tanto più che la prolungata stesura del testo accresce il carattere riepilogativo di queste strofe.

L'*incipit* del componimento, costituito da un'affermazione in chiave di negazione, veicola sin dall'inizio una trama di morte che si rivela essere riferita non tanto alla scomparsa fisica del poeta ma alla caduta del modello secondo il quale il Vate aveva concepito la funzione della poesia, culminante nel crollo della Libertà (v. 8), «pilastro fondamentale della passione risorgimentale di Carducci»¹¹¹; con essa sembra venir meno anche l'insieme dei valori di cui si è nutrita tutta la produzione politica carducciana (v. 4, «Moriro i sogni della prima età» e v. 6, «Sepolti ho nel mio cuore i desii sterili»), e l'originaria iracondia del poeta lascia il proprio posto alla rassegnazione dei vv. 7-8, «Ad altri le ghirlande gloriose / E i tuoi premi divini, o Libertà».

È necessario sin da adesso sottolineare come il reticolo delle immagini di questa prima strofe (il *topos* della morte, l'impallidir delle rose, la tomba) si leghi con quello di *Alessandrina* – i «tumuli» del v. 2, il «rabbrividian le rose» del v. 4, i «lugubri luoghi di morte» dei vv. 17-18 e la menzione esplicita delle «tombe» al v. 33 –, mostrando un legame assai stretto tra la collocazione del *Prologo* e lo spostamento d'interesse poetico che Carducci attuerà con le *Elleniche*; il bisogno sentito già nel '71 di «esprimere una sorta di sfuggente autocritica rispetto

¹⁰⁸ Su base metrica il componimento è strutturato in cinque strofe di otto endecasillabi ciascuna: sdruccioli il primo ed il sesto, piani e rimati tra loro il secondo ed il quinto, il terzo ed il settimo, tronchi il quarto e l'ottavo nelle strofe dispari; piani e tronchi alternati con la rima nelle pari.

¹⁰⁹ CATALANO, *La svolta Carducciana del 1871-72*, cit., p. 49.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ivi*, p. 50.

all'apparente carattere di urgenza militante dei giambi»¹¹² non può non essere messo in parallelo con la volontà di far ritorno alla poesia artistica, operazione tentata nel biennio 1871-'72 proprio con le *Primavere*.

Nella seconda strofa del *Prologo* si trova un altro tema ripreso significativamente dal coro delle Oreadi in *Dorica* (vv. 69-70, «Sola tra voi mortali Elena argea / Di nepente a gli eroi le tazze infuse») con parole e intenti poetici simili, quello del nepente e dell'oblio. Trovandosi di fronte i vv. 9-12 (« O Lete, o Lete, la tua pia corrente / Sol dunque ne l'inferno o in eden è? / Fiorisce sol nel verso il pio nepente / Ond'Elena infondea le tazze ai re?») il lettore capisce che «la creazione di un altrove più giusto e bello può realizzarsi solo nello spazio esiguo di un dire ipotetico o interrogativo»¹¹³, certo non nel tempo presente. Come viene specificato ai vv. 11-12 l'evasione narcotica, che riprende quella reale del quarto libro dell'*Odissea*, vv. 219-226¹¹⁴, è possibile soltanto nella poesia («Fiorisce sol nel verso il pio nepente»), che proprio per questo motivo dovrà essere d'evasione¹¹⁵. A tale proposito Ettore Catalano ha scritto:

La qualità non meramente «tecnica» delle due domande si evidenzia immediatamente in un vistoso collegamento tra il richiamo letterario-classico, che pare ricollocare nella regressione il «tempo» di una eventuale risposta, e l'ambiguità dell'accenno ad un «verso» che non sembra destinato a consumarsi nell'esclusività del ricordo omerico¹¹⁶.

Il poeta, dopo aver preso atto nella prima strofe della caduta dei valori in cui aveva sempre creduto e resosi conto in questa seconda che la possibilità della salvezza per se stesso è presente soltanto nello spazio del dire poetico, si pone in uno *status* di solitudine, una sorta di auto-reclusione, che viene poi esplicito ai vv. 13-15, «Io vo' fuggir del turbine co'l volo / Dove una torre ruinata so: / Là come lupo ne la notte solo / Io co'l vento e co'l mare ululerò».

Confrontato con il passato dai contorni mitologici dei versi precedenti, il presente ora delineato appare più che mai dominato dai segni dell'isolamento, voluto dal poeta ed evidenziato dall'«Io vo'» del v. 13 e dal «solo» del v. 15; l'«ululerò» del

¹¹² Ivi, p. 51.

¹¹³ MARCHESI, «... *Ma è freddo!*», cit., p. 35.

¹¹⁴ L'*Odissea* narra che alla corte di Sparta, dove erano giunti Telemaco e Pisistrato, Elena versò il «farmaco miracoloso» (Cfr. CARDUCCI, *Opere scelte*, cit., p. 266, n. 12) nel vino allo sposo Menelao e agli altri ospiti, turbati dal ricordo di Odisseo e dalla guerra di Troia.

¹¹⁵ *Dorica* ed *Eolia*, come visto, presentano entrambe questa peculiarità.

¹¹⁶ CATALANO, *La svolta Carducciana del 1871-72*, cit., p. 52.

verso successivo, interrompendo il discorso, crea le premesse per «la successiva configurazione politica del messaggio»¹¹⁷.

I vv. 17-24, scanditi dall'anafora della parola «ululerò», culminano in un giudizio del tutto negativo sull'età contemporanea, la «guasta età» del v. 20, intorno alla quale vanno a disporsi la crisi dei valori propugnati nella gioventù (v. 22, i «giovani sogni» ed i «desii splendidi») e la caduta dei desideri di gloria e libertà, entrambe apostrofate al v. 24. All'interno di questa strofe si delinea l'oggetto del rancore carducciano, il confronto con un presente dominato da «insonni accidiosi Tedi» (vv. 19-20) e la consapevolezza di un imminente fallimento legato al crollo del sistema comportamentale e sociale che possiamo definire «risorgimentale»¹¹⁸, destinato ad erompere nei versi successivi in una riflessione sulla funzione della poesia e soprattutto sul ruolo del poeta.

Le ultime due strofe del *Prologo* pongono le basi per un confronto con il pubblico, sviluppato attraverso la duplice valenza della poesia. Da un lato essa viene utilizzata come strumento e come arma contro la falsità del mondo, oggetto della sua ira (vv. 25-26, «Tutto che questo mondo falso adora / Co'l verso audace lo schiaffeggerò») per averlo ingannato sin dalla fanciullezza e durante la giovinezza (v. 28, «Ei mi tese le frodi in su l'aurora») e nei confronti della quale egli sente di dover prendere una qualche rivincita (v. 29, «A mezzogiorno io le calpesterò»¹¹⁹), ma dall'altro si delinea la consapevolezza che la poesia sta diventando sempre più un prodotto, costruito secondo i gusti del lettore e quindi completamente sottratto alla possibilità di controllo del poeta. Da questa seconda posizione Carducci prende subito le distanze, sfuggendo al fenomeno di mercificazione della poesia, atto ad ottenere un largo consenso da parte del pubblico; il tono lapidario con cui scrive, ai vv. 32-33, «Non fo madrigaletti / Che voi mitriate d'immortalità», mostra una decisione ben salda.

Il quadro complessivo di questa situazione e della decisione del poeta è stato tracciato da Catalano:

¹¹⁷ Ivi, p. 53.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Le parole «aurora» e «mezzogiorno» sono poste da Carducci in netta opposizione tra loro, evidenziata anche dalla posizione che le stesse hanno all'interno dei versi che le contengono («aurora» chiude il v. 28 mentre «mezzogiorno» apre quello successivo), in modo da creare uno stacco deciso tra l'ingenuità dell'età giovanile e la consapevolezza acquisita in maturità, rappresentate secondo il *topos* letterario dei momenti in cui si articola il giorno.

Carducci si muove dopo la fiammata di illusioni, quando il ‘popolo’ si è trasformato (o si sta lentamente trasformando) in ‘pubblico’, quando, sulla scia dell’avvenuta unificazione nazionale, si sta creando un mercato che vuole anche dire, per la cultura, una profonda mutazione [...]. L’intellettuale pre-unitario aveva trovato il proprio mandato sociale in una investitura ed in una missione di riscatto nazionale rispetto a cui la sua stessa specificità si ritagliava uno spazio di attività e di presenza ‘politica’ proprio nella misura in cui si credeva necessitata e sorretta dal compito di riflettere e di agitare i grandi temi morali della libertà e del patriottismo [...]. Si apriva un processo per cui la baldanzosità ‘morale’ ed immediata della poesia romantico-risorgimentale cedeva il passo a cadenze più mosse e disorganiche, al tempo stesso eredi di quella volontà di presenza attiva all’interno di una società ancora indistinta e strutturalmente ambigua ed oggettivamente investite da una problematica che incontrava nella dimensione *mercantile* del prodotto (culturale) l’autentico punto centrale di vistosi cambiamenti nel modo stesso di porsi della funzione intellettuale¹²⁰.

Se Carducci avesse continuato a comporre i propri versi in una situazione pre-unitaria, avremmo trovato nella sua poesia tutti i segnali – e gli archetipi – della passione risorgimentale ancora intatta; i testi si sarebbero mossi «in un’area di dilatazione di una funzione agitatoria, polemica e propagandistica»¹²¹ e la poesia sarebbe stata investita del consueto compito di riflettere i temi storico-morali della libertà e del patriottismo. La mutata situazione storica però portò con sé ambiguità anche dal punto di vista culturale, e l’ampliamento del popolo a pubblico implicò una forte selezione dei soggetti e dei generi poetici, non più legati alla volontà creativa (e dunque soggettiva) del poeta ma sottomessi all’oggettività del consumo e ad i gusti dei lettori. L’impeto carducciano dell’affermazione-negazione «Non fo’ madrigaletti che voi mitriate d’immortalità»¹²² rappresenta il distacco preso da una situazione del genere.

La precarietà di una simile opposizione è ben presente nel pensiero di Carducci, il quale costruisce l’ultima strofa del componimento sul duplice binario di una «speranza regressiva»¹²³ e di una «certezza di sconfitta»¹²⁴, ben esplicate rispettivamente dai vv. 33-36 («Oh, pria ch’io giaccia, altri e più forti e fulgidi /

¹²⁰ CATALANO, *La svolta Carducciana del 1871-72*, cit., pp. 54-55, corsivo nel testo.

¹²¹ *Ivi*, p. 54.

¹²² Il termine «mitriate», che significa «incoronare», è verbo dantesco ripreso da Carducci in questo contesto con accento ironico per sottolineare come il pubblico del tempo considerasse ormai degni di gloria tutti quei componimenti superficiali, condiscendenti, scritti dai poeti al solo scopo di riscuotere successo, esemplificati da i «madrigaletti» del v. 31. Per la reminiscenza dantesca si veda *Purg.*, XXVII, v. 142, «per ch’io te sovra te corono e mitrio».

¹²³ CATALANO, *La svolta Carducciana del 1871-72*, cit., p. 56.

¹²⁴ *Ibid.*

Colpi da l'arco librar vogl'io, / E su le penne de gli ardenti strali / Mandare voglio il vampeggiante cor») e dalla chiusa del testo, dove la speranza che «su dal ciel la Musa o Dio / Non l'accolga sanando» dei vv. 37-38 appare sconfitta subito dopo dal «torpido / Padule de l'oblio»; il proposito di affondare la «guasta età» con i dardi della poesia giambica appare controbilanciato sin dall'inizio della strofe da una prospettiva che si presenta in tutti i suoi aspetti negativi.

Il *Prologo* costituisce quindi il proemio e al contempo la degna conclusione dell'esperienza giambica, l'apertura e la chiusura di un periodo della vita in vista di un nuovo orizzonte rappresentato dalle *Elleniche* prima e dalle *Barbare* poi; si tratta di una riflessione in versi sulla funzione della poesia che prende le proprie mosse da un'insoddisfazione per il presente e ha come meta una pretesa di rivalsa volgendosi verso una dimensione (perduta) di certezze e di speranze ancora intatte, rappresentata dalla poetica neoclassica delle *Primavere*. Gli «sperati amori» del v. 40 chiudono in modo perfetto la struttura del componimento, contrapponendosi al «No, non sono morto» del verso iniziale; non è Giosue Carducci ad essere morto ma Enotrio Romano, e con lui tutta la complessa rete di significati attribuibili a questo pseudonimo. Ad onor del vero più che di morte in senso stretto si dovrebbe parlare di isolamento, uno stato di solitudine voluto dal poeta in quanto «tormentato da un disgusto etico per l'attuale società corrotta però senza più le prospettive e gli entusiasmi della battaglia politica»¹²⁵ che sembra suggerire un rapporto ancora più stretto con la rinascita delle *Primavere Elleniche*, segnali in quest'ottica di una diversa volontà di collocazione e funzione della poesia.

Nel 1894 il Vate compie, con la definitiva strutturazione della propria opera, l'ultimo sforzo per chiudere ed isolare il periodo della produzione giambica in una stagione dai caratteri irripetibili, tentando «se non proprio di espungere, di svuotare nella poesia le ragioni vive di Enotrio Romano»¹²⁶.

Prologo quindi come prefazione di un ciclo e come bilancio della propria opera nel '94, desiderio di prendere le distanze dal mondo della politica e tornare all'arte sacra dei Greci nel biennio 1871-'72. Undici anni dopo, all'interno di un'altra prefazione, questa volta proprio alla raccolta *Giambi ed epodi* pubblicata nel 1882 presso l'editore Zanichelli, Carducci ripeteva in prosa quanto annunciato con i versi

¹²⁵ CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 319.

¹²⁶ Ivi, p. 320.

del *Prologo*, sottolineando come il 1872 dovesse essere considerato *terminus post quem* e *terminus a quo* dei versi epodici – dopo il '72 non scriverà più giambi e a partire dallo stesso anno si dedicherà ad una nuova poesia –:

Tra tali vicende di fatto e di sentimenti furono composte le rime contenute in questo volume e non vanno oltre il 1872. E di comporne ancora di simili non mi sento più in vena. Per tre ragioni. 1) Con la rivendicazione di Roma all'Italia, comunque andasse, il supremo ideale della mia politica nazionale fu raggiunto, e finì la bella età leggendaria della democrazia italiana. 2) Con la riforma elettorale è quasi raggiunto, o si può agevolmente finir di raggiungere, l'altro ideale della mia politica democratica, il suffragio universale; e con questo la democrazia, anzi tutta la nazione entra in una fase d'agitazione e d'evoluzione, che avrà bisogno, e abbondanza, di prosa, magari brutta, e niente affatto di poesia. 3) Poesia come quella degli epodi e dei giambi non è che d'un periodo, e d'un breve periodo, della vita, nel quale l'artista sente e rende un momento storico rapido e sfuggente che gli è antipatico o simpatico: passato quel momento, se l'artista si ostinasse a vestire delle stesse forme quello che nella mobile evoluzione dei fatti e dei sentimenti non è più lo stesso fenomeno e ch'egli non percepisce più con la stessa energia, l'artista non sarebbe più nella vera condizione d'artista ma nella prosa, e finirebbe imitatore e caricaturista di se stesso: ecco perché Augusto Barbier non lanciò i suoi giambi oltre il termine di tre anni, e gli ultimi accusano già l'arco rilassato; e perché Giovanni Berchet compose le sue romanze tutte tra il '21 e il '28, e il canto per la rivoluzione del '31 non è più un gran che. L'artista, lo dissi l'altra volta, non è un formatore di mattoni o di tegole, e non riceve, o non dovrebbe ricevere, ordinazioni e mandati imperativi da nessuno, né meno dalla democrazia¹²⁷.

I motivi dell'improponibilità dopo il '72 di una poesia come quella dei *Giambi* sono, secondo il pensiero carducciano, da ricercare su una duplice linea, quella politica e quella sociale; oltre al compimento dell'Unità d'Italia con Roma fatta *comunque* capitale, il poeta adduce il *quasi* raggiunto obiettivo del suffragio universale per spiegare la propria dimissione dalla poetica giambica. Entrambe le ragioni appaiono «alquanto forzate»¹²⁸, quella di Roma perché «rimuoveva di fatto le ragioni del *Canto dell'Italia che va in Campidoglio* e di tutta quella vera e propria corona giambica del 1871 *Per Vincenzo Caldesi, Feste ed oblii, Io triumphe!*»¹²⁹ e quella elettorale perché sembrava essere ancora più debole; Carducci si riferiva infatti alla legge Zanardelli in base alla quale il corpo votante passava dal 2,2 al 6,9 per cento della popolazione locale, con criteri favorevoli al Nord rispetto al Sud e

¹²⁷ CARDUCCI, *Giambi ed Epodi di Giosuè Carducci (1867-1872)*, cit., pp. I-XLVII: XLII. Ora in *Opere*, cit., vol. IV, pp. 145-173: 170-171.

¹²⁸ CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 256.

¹²⁹ *Ibid.*

agli operai delle città rispetto alle masse analfabete delle campagne¹³⁰, per cui la soddisfazione manifestata risulta «quanto meno eccessiva»¹³¹, soprattutto in vista della possibilità del suffragio universale.

Quando afferma che «la democrazia, anzi tutta la nazione entra in una fase d'agitazione e d'evoluzione, che avrà bisogno, e abbondanza, di prosa [...], e niente affatto di poesia»¹³², allude a quella giambica, lasciata certamente non per i motivi esposti ma per quella crisi politica acuitasi nel corso degli anni Settanta di fronte al radicalismo sociale «di cui sentiva le ragioni e la forza dirompente, e che però dovette parergli sulla via di farsi levatore, piuttosto che d'una plebe nazionale e unitaria, di una classe antinazionale e scissionistica»¹³³. Più che del compimento della rivoluzione risorgimentale la prospettiva era quella di un completo «affossamento»¹³⁴; sono questi i reali motivi all'interno dei quali è necessario muoversi per cercare la decisione presa da Carducci nel 1871-'72 e portata avanti negli anni successivi, di distaccarsi dal mondo (e dal discorso) politico.

2.2 L'INATTUABILITÀ DELLA POESIA NEL PRESENTE: UN'ANALISI DELLE *PRIMAVERE ELLENICHE*

Dal confronto tra il *Prologo* e le *Primavere Elleniche* emerge un'opposizione ben delineata fra presente e passato, fra possibilità e impossibilità di produrre ancora versi epodici nell'età contemporanea al poeta.

Se nel primo componimento si scorgeva ancora la speranza di Carducci di riprendere l'usata poesia (vv. 32-36, «Oh, pria ch'io giaccia, altri e più forti e fulgidi / Colpi da l'arco liberar vogl'io, / E su le penne de gli ardenti strali / Mandare io

¹³⁰ La riforma elettorale varata nel 1881 ed entrata in vigore l'anno successivo concedeva il diritto di voto, ancora soltanto maschile, a chiunque compiuti i ventuno anni d'età sapesse leggere e scrivere e pagasse diciannove lire di imposta, mentre sino ad allora era necessario essere in possesso del diploma del primo biennio elementare e pagare quaranta lire di imposta. Il numero degli elettori passò di conseguenza da circa seicentomila a due milioni, ovvero dal 2,2 al 6,9 per cento della popolazione, ed il diritto di voto spettò ad uno strato superiore di operai e artigiani; ne rimase tuttavia esclusa la massa dei contadini, ancora completamente analfabeta. Per i dati forniti si vedano MASSIMO BONTEMPELLI-ETTORE BRUNI, *Storia e coscienza storica. Dalla seconda metà del Seicento alla fine dell'Ottocento*, vol. II, a cura di DANIELE STRANIERO, Milano, Trevisini Editore 1998, pp. 435-439; CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 257.

¹³¹ CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 257.

¹³² CARDUCCI, *Giambi ed Epodi di Giosuè Carducci (1867-1872)*, cit., pp. I-XLVII: XLII. Ora in *Opere*, cit., vol. IV, pp. 145-173: 170-171.

¹³³ CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., pp. 257-258.

¹³⁴ *Ibid.*

voglio il vampeggiante cor. / Chi sa che su dal ciel la Musa o Dio»), nelle tre odi tale atteggiamento viene sostituito da una completa immersione nella bellezza antica, caratterizzata da una solarità ben spiccata (alludo a *Eolia* e *Dorica*) e contrapposta ad una modernità che ha tutte le caratteristiche della morte e della desolazione (*Alessandrina*).

Le *Elleniche*, con la loro struttura ad incastro, si presentano in quest'ottica come un interrogativo che Carducci si pone circa l'attuabilità della poesia nel presente, spiegata da Catalano in questi termini:

I tre componimenti funzionano precisamente come una ipotesi-esperimento dialetticamente connessa che, dall'iniziale apertura della *Eolia* (fondata su una inversione temporale coerentemente premessa alla riproposizione del *passato* come misura della ripugnanza per il presente) passa attraverso l'ambiguità della *Dorica* (in bilico tra la speranza di un ritorno e la lacerante consapevolezza dell'impossibilità di quel sogno), per giungere a scoprire nell'*Alessandrina* una particolare nozione del presente come campo operativo della poesia¹³⁵.

Non può sfuggire il legame tra la volontà di una poesia pura cercata con le *Primavere* ed il critico controcanto ai giambi rappresentato dal *Prologo*, ma ad una risposta definitiva Carducci giungerà soltanto con *Alessandrina*.

La composizione di *Eolia* è illuminata dalla prefazione all'edizione Barbèra delle *Poesie* (1871), che offre una visione d'insieme del clima culturale entro il quale Carducci maturò il progetto delle *Elleniche*:

Mi ricordo di aver letto non so più in qual libro che il poeta ha da piacere a tutti o a pochi: garbare ai molti è cattivo segno. Dura e sconsigliata sentenza, ma non per ciò meno vera; su la quale ragionerei così. La poesia oggi mai è cosa affatto inutile; che se anche mancasse del tutto, verun minimo congegno della macchina sociale ne andrebbe men bene: per lo che, penso ancora, il poeta non dee tenersi obbligato di obbedire a certe, come si direbbe, esigenze del tempo. Che se la cetera dell'anima sua, anzi che agitarsi sotto l'ala della Psiche fugace e rispondere agli echi del passato, agli aliti dell'avvenire, al rumore solenne dei secoli e delle generazioni precedenti, si lascia carezzare all'auretta che move dai ventagli delle signore e dai pennacchi de'soldati, s'increspa al fruscio della toga professorale o allo spiegazzare della gazzetta, guai al poeta, guai al poeta, se pure è poeta! Affacciarsi alla finestra a ogni variare di temperatura per vedere quali fogge vesta il gusto della maggioranza legale, distrae, raffredda, incivettisce l'anima. Il poeta esprima sé stesso e i suoi convincimenti morali ed artistici più sincero,

¹³⁵ CATALANO, *La svolta Carducciana del 1871-72*, cit., p. 58, corsivo nel testo.

più schietto, più risoluto che può: il resto non è affar suo¹³⁶.

Dalla convinzione dell'inutilità sociale della poesia nei confronti del «congegno della macchina sociale»¹³⁷ – idea di gran lunga diversa dal non volerla più praticare – deriva la volontà di ritagliarsi un proprio spazio all'interno del presente e delle sue molteplici sfaccettature rifiutando di assecondare le futili mode del momento o il mercato della poesia; è in questo modo che viene eliminata la possibilità di un qualunque successo “mondano” e si teorizza la ridefinizione dell'identità dell'uomo di lettere («Il poeta esprima sé stesso e i suoi convincimenti morali ed artistici più sincero [...]: il resto non è affar suo»)¹³⁸.

Eolia, aprendosi con una decisa inversione temporale (vv. 1-4, «Lina, brumaio torbido inclina, / Ne l'aèr gelido monta la sera: / E a me ne l'anima fiorisce, o Lina, / La primavera»), pone le premesse per la ricerca di una dimensione all'interno della quale il dire poetico possa ancora salvarsi, che sarà da identificare nell'armonia della cultura classica; senza quella capacità, propria della poesia, di saper mutare le condizioni iniziali, Carducci sarebbe ancora confinato nell'isolamento del *Prologo*, «gonfio di non ancora smaltito disgusto per la propria impotenza di poeta a modificare la realtà di un presente che fa orrore»¹³⁹.

Essenziale a tale proposito è la ripresa della figura di Apollo, descritto secondo la versione del mito delfico come il dio che per una parte dell'anno si ritirava in terre misteriose e lontane, quelle degli Iperborei, dalle quali tornava soltanto in primavera (vv. 13-16, «Da gl'iperborei lidi al pio suolo / Ei riede, a' lauri dal pigro gelo: / Due cigni il traggono candidi a volo: / Sorride il cielo») recando con sé canti e vaticini (vv. 18-20, «Ma nel crin florido l'aura sospira / E con un tremito d'amor gli move / In man la lira»). Apollo è il dio che «alla scienza delle cose occulte unisce l'elevatezza di spirito coltivata nella musica (è l'inventore della cetra) e nella poesia e che suggerisce, nella affinità tra l'arco e la lira, l'associazione profonda della musica apollinea»¹⁴⁰.

La sua scelta è funzionale dunque al progetto carducciano in quanto la divinità che autorizza l'inversione temporale è la medesima che con il proprio canto e la

¹³⁶ La prefazione si può leggere ora in CARDUCCI, *Opere*, cit., vol. XXIV, pp. 49-62: 58-59.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ CATALANO, *La svolta Carducciana del 1871-72*, cit., p. 73.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 74.

propria poesia armonizza il mondo intero:

[Apollo] è il dio che procede al di là della schematica immediatezza del presente a vantaggio di un rapporto conoscitivo più profondo con la realtà e privilegia pertanto l'arte (musica, poesia) come arma (cetra = arco) per giungere alla verità; è il dio che ha bisogno, dunque, per esercitare la sua funzione della *distanza* come condizione indispensabile e necessaria al suo ritorno ed alla scienza del futuro connessa a tale ritorno¹⁴¹.

Il paesaggio classico in questo quadro non si presenta come uno sfoggio di conoscenze erudite ma è la conseguenza della prima strofe del componimento e diviene funzionale al confronto con la realtà tanto voluto da Carducci; se ne deduce in questa prima ode che la pratica della poesia nel presente è ancora possibile purché prima sia stata soddisfatta l'iniziale condizione del rovesciamento spazio-temporale.

Dorica, seppur in modo diverso, presenta una situazione – ed una soluzione – analoga ad *Eolia* e deducibile dai tempi verbali utilizzati da Carducci nel testo; Catalano mostra come all'interno dell'*exemplum* teocriteo, vv. 37-60, egli usi l'imperfetto, il tempo di un'azione passata che tuttavia può ripetersi (vv. 37-38, «*Cantava il dorio giovine felice, / E tacean gli usignoli*») ed il futuro (v. 41, «*Ti rapirò nel verso*» e v. 45, «*Io per te sveglierò da i colli aprichi*»), il tempo riservato a ciò che deve sempre accadere, per indicare la propria azione ed il proprio presente. Mentre quindi «*il passato può perdurare, il presente esiste soltanto in quanto possibilità di un futuro*»¹⁴²; è resa esplicita in questo modo l'alienazione temporale dalla quale prendeva le proprie mosse *Eolia*, e non è un caso il fatto che il tempo presente venga adoperato poco dopo in relazione alla morte e all'eternità della religione greca (vv. 49-50, «*Muoiono gli altri dèi: di Grecia i numi / Non sanno occaso*»). Ciononostante Carducci non riesce ancora a trovare con questa seconda *Primavera* un aggettivo con cui definire il presente senza doverlo necessariamente confrontare con il passato ed il futuro; sarà questo il motivo portante della terza ode.

Alessandrina si apre con un forte richiamo alla prima strofe di *Prologo*, vv. 1-8, alla quale l'accomunano i numerosi accenti funebri che pervadono l'intero componimento; sin dall'inizio si comprende quale sia il tanto atteso giudizio carducciano sul presente, segnato dal disfacimento e dalla morte.

¹⁴¹ Ivi, p. 75, corsivo nel testo.

¹⁴² Ivi, p. 83, corsivo nel testo.

L'atteggiamento del poeta in questa situazione è ben esemplificato dalla figura della palma («quale tra' larici / Gentil palma volgente / Al nativo oriente», vv. 14-16), pianta della luce e del sole che, posta tra i larici, sente di doversi adattare in un ambiente ostile che non le è proprio ma, al medesimo tempo, continua a volgersi verso la sua terra natia, l'Oriente; Carducci, come la palma, sente di doversi ridefinire in una dimensione che non gli appartiene (il presente) e continua proprio per questo motivo a guardare il passato.

L'identificazione di Lina con la poesia diviene in questo testo evidente, tanto più che Giosue ne dà un chiaro indizio in una lettera scritta alla donna: «la terza ode parla *di te*»¹⁴³. Alla medesima conclusione si giunge attraverso l'analisi testuale; così come la donna si stringe al poeta per ripararsi dal vento che sferza quel luogo di morte («Quando, percossa d'un lieve tremite, / Ella il bel velo d'intorno a li omeri / Raccolto al seno avvinsse / E tutta a me si strinse», vv. 9-12), allo stesso modo la poesia, trovandosi a vivere nel presente, la *sua* dimensione funebre (i «lugubri luoghi di morte» dei vv. 17-18), cerca in Carducci il rifugio ideale per poter sopravvivere. La soluzione, per quanto inattuabile, viene fornita nelle ultime due strofe del componimento: la sola possibilità che il Vate sembra scorgere per fare in modo che si possa realizzare il perfetto connubio tra «i poeti e le belle» (v. 48) e quindi, fuor di metafora, la pratica della poesia da parte sua, è la fuga nei «favolosi prati d'Elisio» (v. 41), il mitologico luogo della beatitudine e della virtù opposto ad un presente ormai deturpato. Solo in quel luogo splenderà un'eterna primavera (vv. 43-44, «del purpureo raggio / Di non fallace maggio») che andrà a sostituirsi al «grigio cielo di maggio» (v. 6) trovato in apertura dell'ode, in un gioco di colori che ricorda quello visto a proposito di *Ad Alessandro D'Ancona*, ed il poeta potrà “bisbigliare in disparte” (v. 45, «Ove in disparte bisbigliando errano») con la sua bella, cioè la poesia.

La fuga nel passato che caratterizza *Eolia* e *Dorica* si trasforma dunque con *Alessandrina* in una muta – ma non serena – accettazione del presente come campo della poesia ma, essendo quest'ultimo luogo di morte, anche il discorso poetico ne risulterà inevitabilmente compromesso; unica consolazione che rimane a Carducci è il sogno di una dimensione ancora incontaminata verso la quale volgersi e rifugiarsi.

¹⁴³ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 177. A Lina, 26 maggio 1872, corsivo nel testo.

CAPITOLO IV

UN NUOVO ORIZZONTE

1. LE *PRIMAVERE ELLENICHE* COME INIZIO E FINE DI UN DISCORSO POETICO

Dalla lettura delle *Primavere Elleniche* condotta nel corso dei capitoli precedenti¹ sono emersi alcuni concetti che, a causa della loro importanza, tendono ad essere ricorrenti e ad imporsi sugli altri; tra questi una posizione centrale è occupata dall'idea di "inizio" e di "fine" di un percorso e di una precisa linea poetica.

Nel terzo capitolo, a sfondo politico, è stato mostrato come il venir meno dell'entusiasmo e dell'interesse per le questioni socio-politiche italiane, entrambi scemati a causa delle delusioni scaturite dagli avvenimenti storici degli ultimi anni Sessanta e dei primi Settanta, fosse coinciso con un lento ma inevitabile allontanamento dal sostegno e dalla partecipazione carducciana all'attività della Sinistra. È in questo contesto che nella mente di Carducci prende forma il progetto di far ritorno all'«arte pura»² e alla «rosea sanità dei Greci»³, progetto che troverà una piena realizzazione nelle *Elleniche* e nel messaggio di ritrovata armonia e serenità (certo in un'antichità non più proponibile) che esse trasmettono. Le *Primavere* rappresentano in quest'ottica il momento iniziale di un discorso poetico di matrice neoclassica, già dichiarato nel componimento *Ad Alessandro D'Ancona* (vv. 49-52,

¹ Nel secondo capitolo, intitolato *Per Lina e attraverso Lina*, le *Primavere Elleniche* sono state trattate come testi direttamente ispirati da Carolina Cristofori Piva e pertanto connessi alla sensazione di una vera e propria svolta nella vita del poeta in seguito alla nascita di questa relazione amorosa. In questo senso le *Elleniche* devono essere viste come esaltazione della Piva e del sentimento nei suoi confronti, interpretazione di facile osservazione per *Alessandrina* grazie agli espliciti riferimenti autobiografici, di minore intuibilità forse per *Eolia* e *Dorica* (fatta eccezione per la ripetizione del nome Lina i testi non presentano prove tangibili della reale esistenza della donna) se in parallelo alla lettura dei componimenti non si procede con quella di alcune lettere tratte dall'epistolario carducciano. Il terzo capitolo, *Tra politica e poesia*, propone invece l'analisi dei versi sotto un diverso punto di vista: partendo dalla decisione di Carducci di prendere le distanze dalle questioni politiche italiane, complici soprattutto le delusioni provenienti dal crollo delle speranze maturate prima del conseguimento dell'Unità d'Italia, si è voluto mostrare come tale scelta avesse finito con l'indirizzare il Vate ed il suo discorso poetico verso tutt'altra posizione, esemplificata proprio dalle *Primavere Elleniche*. È mia premura precisare che questi due diversi aspetti riscontrati nelle *Elleniche*, qui trattati separatamente in modo da rendere più agevole l'analisi dei componimenti in base alla chiave di lettura prescelta, sono in realtà connessi tra loro e l'uno non esclude in alcuna maniera l'altro ma anzi alimenta la ricchezza dei motivi dei testi e delle cause che portarono l'autore alla loro stesura: eliminarne uno significherebbe sminuirne l'importanza e precludersi la possibilità di un'interpretazione a tutto tondo degli stessi.

² CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 71. A Giuseppe Chiarini, 20 dicembre 1871.

³ Ivi, vol. VIII, p. 291. A Lina, 3 ottobre 1873.

«Pigri terror de l'evo medio, prole / Negra de la barbarie e del mistero, / Torme pallide, via! Si leva il sole, / E canta Omero») e destinato ad avere una grande influenza sulla produzione successiva sia dal punto di vista tematico che da quello dello sperimentalismo metrico-formale⁴.

Accanto all'idea di un nuovo percorso che sta cominciando emerge dalle tre odi la sensazione, del tutto opposta, di un allontanamento da un modo di far poesia ormai logoro poiché protrattosi per troppo tempo e dunque destinato a concludersi. Per tutta la durata degli anni Sessanta i versi di stampo politico-polemico espressi dalla linea giambica avevano letteralmente monopolizzato Carducci o, forse meglio, Enotrio Romano, ma a lungo andare egli comprese che gli epodi lo stavano distogliendo dalla poesia artistica e dalla ricerca di tipo classicista che aveva intrapreso sin dalla giovinezza, tanto più che le ragioni di «tener dritto nel campo dell'arte la bandiera di Roma e di Marsala, di Aspromonte e Mentana»⁵ erano ormai venute meno; certo non siamo ancora, nei primi anni Settanta, alla totale rilettura della stagione giambica che Carducci dette dieci anni più tardi né all'archiviazione della stessa che emerge dalla *Prefazione a Giambi ed epodi* del 1882⁶, ma è indubbio che a quest'altezza cronologica iniziarono a svilupparsi le premesse – non solo storiche e politiche ma anche artistiche – che lo portarono, in un secondo momento, a prendere posizioni non ritrattabili. Si pensi ad esempio al componimento *Prologo* che, portato a compimento nel 1893 in vista della pubblicazione zanichelliana del nono volume delle *Opere* e collocato l'anno successivo in apertura della raccolta *Giambi ed epodi*, fu in realtà iniziato nel giugno del 1871, proprio quando il poeta maturò la volontà di allontanarsi dalla linea politica per consacrarsi alla lirica pura, anticipando un

⁴ Dal punto di vista metrico le *Elleniche*, così come *Ad Alessandro D'Ancona* (ode saffica di tre endecasillabi e un quinario a rime alterne), sono caratterizzate dalla ripresa – e dalla sperimentazione – di alcune forme metriche greco-latine (le prime due sono odi saffiche, la terza un'alcaica, tutte rimate) che Carducci applica alla poesia in lingua italiana, operazione che darà i suoi frutti maggiori di lì a poco con i componimenti barbari (nei quali, al contrario, la rima è sempre assente); la struttura metrica sarà caratterizzata da una maggiore varietà in quanto, oltre alle saffiche e alle alcaiche, saranno presenti ad esempio anche le asclepiadee, i distigi elegiaci e le archilochee. Sul piano tematico alcuni motivi come l'amore per Carolina Cristofori Piva, la trasfigurazione della donna in una divinità pagana, la riflessione metapoetica ed una particolare attenzione per i dettagli nella descrizione paesaggistica torneranno puntuali nelle *Odi Barbare* (rispettivamente, ad esempio, in *Ruit Hora*, *In una chiesa gotica e Fantasia* – nella quali sono nette anche le riprese testuali da *Alessandrina* –, *Ragioni metriche* e *Roma*).

⁵ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 4. A Giuseppe Garibaldi, primi di maggio del 1871.

⁶ «Poesia come quella degli epodi e dei giambi non è che d'un periodo, e d'un breve periodo, della vita»; se si ostinasse a farne di nuova, «l'artista [...] finirebbe imitatore e caricaturista di se stesso», CARDUCCI, *Giambi ed epodi (1867-1872)*, cit., p. XLII.

discorso che avrebbe poi meglio sviluppato con i versi di *Ad Alessandro D'Ancona* e con le *Primavere Elleniche*. Al v. 6, «Sepolti ho nel mio cuore i desii sterili», Carducci riconosce la caduta dei propri giovanili sogni di gloria e, con essi, il venir meno di tutti quegli ideali in cui aveva da sempre creduto e di cui la sua poesia si era nutrita – gli «animosi richiami» della Gloria e della Libertà ai vv. 25-26 –, prospettando l'ipotesi espressa ai vv. 11-12 («Fiorisce sol nel verso il pio nepente / Ond'Elena infondea le tazze a i re?») secondo la quale soltanto in componimenti svincolati da ragioni di natura extraletteraria, gli stessi che definisce «arte pura, [...] morale più d'ogni altra»⁷, avrebbe potuto trovare la dimensione più idonea per praticare una nuova poesia di matrice neoclassica, ipotesi che diviene poi certezza nella chiusa di *Ad Alessandro D'Ancona* (vv. 51-52, «Si leva il sole, / E canta Omero») e dal blocco delle tre *Primavere*, dalle quali la componente politica è estromessa.

Considerazioni del tutto analoghe possono essere fatte per quanto detto nel corso del secondo capitolo, anche se il fulcro dell'interpretazione testuale non è più la politica ma il sentimento amoroso che legò Carducci alla mantovana Carolina Cristofori Piva. Come si ricorderà, il 1870 era iniziato per Giosue con una grave e profonda crisi articolata sul duplice binario della politica e della propria vita privata; il primo aspetto è legato al delinarsi di una situazione in Italia ben diversa da quella che egli si era prefigurato negli anni immediatamente precedenti l'Unità, e di questo si è detto prima. Il secondo si sviluppa in maniera indipendente dal primo ed essendo connesso alla perdita della madre (3 febbraio 1870) e del figlio (9 novembre 1870) inerisce il suo essere uomo: di fronte a due lutti così grandi non fu semplice reagire, tanto più che dovette fare i conti anche con la mancanza del sostegno sino ad allora trovato nella produzione epodica, dalla quale aveva preso distanze nette proprio nel 1871⁸. I due fatti finirono con il portarlo ad un ripensamento generale della sua vita e del suo essere poeta.

⁷ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 71. A Giuseppe Chiarini, 20 dicembre 1871.

⁸ «Del mio nuovo epodo ho caro che ti sia piaciuto il principio: sentirai, prima o poi, la fine. Ma ora voglio da vero farla finita con cotesta poesia, se non vengano ragioni esterne: voglio tornare all'arte pura, che di per se stessa è morale più d'ogni altra. Ti manderò *Memorie di scuola*, idillio in versi sciolti brevissimo. Ora ti copio qui dietro un'ode di disegno greco, ispirata da due versi d'Alceo», *ibidem*. Occorre specificare che le distanze dalla linea giambica prese da Carducci nel 1871 sono sì nette, ma relegate per il momento alle sole lettere private; non ci sono ancora infatti, a quest'altezza cronologica, prese di posizione pubbliche.

La spinta decisiva per un cambiamento radicale, sia in ambito poetico che in quello umano, fu data nell'aprile del 1872 dall'incontro con Carolina Cristofori Piva, la quale in breve tempo incarnò gli ideali estetici ed artistici cercati da Carducci; Lina rappresentò da un lato, e per volere dello stesso, l'appiglio esistenziale perfetto per intraprendere una poesia nuova, non più irosa ma di stampo neoclassico e sentimentale, composta per lei e da lei direttamente ispirata, mentre dall'altro, infondendogli nuova linfa vitale⁹, gli aprì le porte per una vita diversa, lontana dagli eventi luttuosi che avevano segnato il 1870. Le *Primavere Elleniche* si rivelano essere la dichiarazione di questa fase della vita del poeta dominata dal sentimento amoroso per la Piva; con esse può dirsi concluso il periodo di crisi iniziato tra gli ultimi anni Sessanta ed i primi Settanta – si pensi alla chiusa di *Eolia*, vv. 39-40, «Fuggiam le occidue macchiate rive, / Dimentichiamo», con la quale Carducci esprime la volontà di allontanarsi da un presente che, divenuto tanto impuro e deplorabile, quasi lo costringe a dirigersi verso le «aure achive» del v. 37 –, e si può parlare della svolta dell'anno successivo come dell'inizio di una seconda esistenza che si presenta con tutte le caratteristiche della rinascita¹⁰. A questo proposito è sufficiente pensare all'*incipit* di *Eolia*, vv. 1-4, che racchiude entrambi i momenti sopra accennati («Lina, brumaio torbido inclina, / Ne l'aèr gelido monta la sera: / E a me ne l'anima fiorisce, o Lina, / La primavera»), oppure all'anafora della parola «amore» contenuta nella terza, nella quarta e nella quinta strofe di *Dorica*: v. 9, «Amor fremono, amore, e colli e prati», v. 13, «Amore, amor, sussurran l'acque», vv. 17-18 «Amore, amore, de' poeti a i canti / Ricantan le cittadi». Con *Alessandrina* provare quanto si è detto risulta ancora più semplice perché, nonostante l'ambientazione cimiteriale e le condizioni atmosferiche avverse (vv. 1-7, «Gelido il vento pe' lunghi e candidi / Intercolonnii fería, su tumuli / Di garzonetti e spose / Rabbrividian le rose / Sotto la pioggia, che, lenta, assidua, / Sottil, da un grigio cielo di maggio / Battea con faticoso / Metro il piano fangoso»), dai vv. 23-28 emerge in modo chiaro il ruolo di Lina, creatura che grazie alla propria presenza è riuscita a

⁹ I due aspetti legati alla figura di Carolina Cristofori Piva sono ben messi in evidenza da ROSARIO CONTARINO, *Giosuè Carducci*, in *La letteratura italiana. Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'età del positivismo*, diretta da CARLO MUSCETTA, Bari, Laterza 1975, p. 85: «Carolina [...] ha determinato, con la sua volubilità sentimentale e con i suoi sofisticati gusti letterari, una svolta nella vita e nell'attività artistica del poeta».

¹⁰ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 146-147: «Mi par di essere tornato a venti anni! E non avrei mai creduto di dover più amare! [...] In vece io amo, deliro, come a venti anni». A Lina, 23 aprile 1872.

portare (vv. 35-36) un amore «solenne e forte / Come il suggel di morte» nella vita del poeta: «E piovvemi nel cuore / Sguardi e accenti d'amore / Lunghi, soavi, profondi: eolia / Cetra non rese più dolci gemiti / Mai né sí molli spirti / Di Lesbo un dí tra i mirti».

Le *Primavere Elleniche* si presentano quindi come i testi che rendono esplicito l'allontanamento di Carducci dalla linea giambica, sancito in modo definitivo solo molti anni dopo con la *Prefazione a Giambi ed epodi* e con i versi del *Prologo*, ma allo stesso tempo testimoniano il principio, sia sul piano metrico-formale che su quello tematico, di un nuovo percorso poetico che avrà come meta finale la produzione del *corpus* barbaro. Volendo esprimere il concetto in altri termini diremo che le tre odi possono – e devono – essere lette come un momento preparatorio per le imminenti *Odi Barbare*; il cammino verso la lirica e la metrica barbara, che Carducci intese «come mezzo e come fine di un rinnovamento classico nella poesia italiana, e in quanto tale come garanzia di esiti puri, sereni e oggettivi [...] e, nella sua esperienza personale, come segno apparente di superamento della stagione giambica»¹¹, ha dunque inizio proprio con le *Primavere*.

Nonostante dalle tre odi emerga a chiare lettere l'idea di un nuovo discorso poetico non è ancora possibile nel 1872, all'altezza della terza *Primavera Ellenica*, parlare di passaggio definitivo dal primato della politica a quello dell'«arte pura»¹² – e del resto è lecito chiedersi se si potrà mai davvero parlare di superamento effettivo della linea storico-politica per Carducci dato che, a distanza di pochi anni dalle *Elleniche*, fu ripresa nelle *Barbare* la componente storica e, nel 1883, furono pubblicati a Roma dall'editore Angelo Sommaruga¹³ i dodici sonetti del *Ça ira* –; nel

¹¹ SACCENTI, *Introduzione alle Odi Barbare*, CARDUCCI, *Opere scelte*, cit., p. 718.

¹² CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 71. A Giuseppe Chiarini, 20 dicembre 1871.

¹³ Angelo Sommaruga (Milano, 1857 – Milano, 1941) fu editore e giornalista. Iniziò a Cagliari la sua attività pubblicando «La Farfalla» (1876), periodico letterario d'intonazione popolare e anticlericale. Si trasferì a Milano, poi a Bologna ed infine a Roma, dove dal 1881 creò un'attività editoriale che dette la sua prova migliore nella rivista «Cronaca Bizantina», alla quale collaborarono i maggiori letterati del tempo; in seguito dette vita ad altri periodici come «La Domenica letteraria» nel 1882 ed il «Messaggero illustrato» nel 1884. Concluse la sua attività l'anno successivo quando, processato e condannato per truffa, in realtà per aver continuato a pubblicare gli scritti di Pietro Sbarbaro, fu costretto ad emigrare in America. Per notizie più dettagliate si rimanda a CARLO MARIA FIORENTINO, *Angelo Sommaruga (1857-1941). Un editore milanese tra modernità e scandali*, Milano, Mondadori 2014.

settembre¹⁴ del 1873 infatti, ad un passo dal primo componimento ufficialmente riconosciuto come barbaro, *Su l'Adda*¹⁵, fu edita dalla tipografia di Paolo Galeati¹⁶ a Imola la raccolta delle *Nuove poesie*, dove alla lirica neoellenica delle *Primavere*, di *Ad Alessandro D'Ancona* e di *Vendette della luna* (una sorta di quarta *Primavera Ellenica*)¹⁷, tutte legate da un evidente accordo di temi e metri, erano frammisti versi storico-politici ed epodi (*A certi censori*, *Avanti! Avanti!*, *Canto dell'Italia che va in Campidoglio*). La presenza dell'elemento giambico all'interno della raccolta che accolse le *Primavere Elleniche* nella loro prima pubblicazione in volume¹⁸ non fu certo casuale: unito al nuovo rimaneva ben saldo il vecchio elemento ed il discorso neoclassico, convivendo con quello epodico, non avrebbe potuto rappresentare un nuovo inizio per la poesia carducciana perché la linea poetica che emergeva dalle *Nuove poesie* risultò sì visibilmente rinnovata, ma non ancora del tutto sconvolta.

Questo aspetto riflette in modo nitido il conflitto interiore di Carducci, conflitto che fu riversato anche in ambito poetico: nei primissimi anni Settanta ci troviamo di fronte ad un Enotrio Romano che, per quanto ne soffra ormai la limitatezza e abbia dichiarato, seppur in forma privata, la volontà di allontanarsene, non riesce ancora a

¹⁴ «Non il 10, ma il 18 furono pubblicate le Nuove Poesie; e la distribuzione e le spedizioni furono quindi fatte in questi ultimi giorni, a mano a mano che i legatori del Galeati finivano certo numero di copie», CARDUCCI, *Lettere*, vol. VIII, p. 287. Ad Adolfo Borgognoni, 29 settembre 1873.

¹⁵ La poesia *Su l'Adda* fu composta tra l'8 ed il 20 dicembre del 1873, tre mesi dopo la pubblicazione della raccolta delle *Nuove poesie*.

¹⁶ Paolo Galeati (Imola, 1830 – Imola, 1903) compì i primi studi nella sua città ed iniziò a far pratica nella ditta del padre, proprietario di un'avviata tipografia. Per perfezionarsi nell'arte tipografica fu mandato all'età di venti anni a Firenze, presso Felice Le Monnier. Là entrò nell'ambiente del Vieusseux e conobbe Isidoro del Lungo e Pietro Thouar (che divenne suo maestro), entrambi legati a Carducci. Galeati orientò l'attività della tipografia, dopo la morte del padre, in una direzione tale da poter ampliare la committenza oltre i confini della città, consolidare la produzione libraria ed accrescere la raffinatezza dei volumi. Nel 1900 fece confluire il suo stabilimento in una cooperativa, la Cooperativa tipografica editrice. Si rimanda a *Un tipografo di provincia. Paolo Galeati e l'arte della stampa tra Otto e Novecento*, a cura di MARINA BARUZZI, ROSARIA CAMPIONI, VERA MARTINOLI, Imola, Editrice Cooperativa A. Marabini 1911.

¹⁷ «Le primavere elleniche debbono essere dieci: alle tre, che portano codesto nome soave, dovrebbero aggiungersi l'ode intitolata *Vendette della luna* e l'ultima *Su l'Adda*; e vorrei far di nuovo, *Nel domo di Milano, Nel parco di Monza, Nel cimitero di Porta Orientale* [...], e due che non so titolare», CARDUCCI, *Lettere*, vol. IX, p. 15. A Lina, 1° gennaio 1874. In realtà Carducci avrebbe rivisto la valutazione di *Vendette della luna* come di una *Primavera* “mancata” perché, nella prima edizione delle *Rime nuove* (1887), il componimento si sarebbe slacciato dal quartetto ellenico formato dalle *Primavere Elleniche* e da *Ad Alessandro D'Ancona* per confluire nel quinto libro insieme a *Rimembranze di scuola, Idillio di maggio, Idillio maremmano, Classicismo e romanticismo*. Il suo posto nel quarto libro venne preso da *Una rama d'alloro*.

¹⁸ Ricordo che le *Primavere Elleniche* erano già state pubblicate i primi d'agosto del 1872 nella *plaqueette Primavere Elleniche di Enotrio Romano* dall'editore Barbèra a Firenze, e negli stessi giorni uscirono, senza il consenso di Carducci, sulla rivista «Il Mare, gazzettino estivo» (Livorno, 8 agosto 1872). *Dorica* comparve per la prima volta nella «Nuova Antologia», vol. XX, fasc. LII (giugno 1872) con il titolo *Primavera Ellenica*. A Lina.

staccarsi del tutto dalle «Muse de la barricata»¹⁹, che per questo motivo tenta di mantenere produttive, ma ad esse unisce e annoda una nuova poesia che, evolvendosi in breve tempo nei versi barbari, gli restituirà del tutto la propria identità. La produzione del *Vate*, venutasi a trovare con le *Nuove poesie* in un momento cruciale del proprio percorso, ne uscirà pochi mesi dopo del tutto mutata.

2. AD UN PASSO DALLE MUSE BARBARE: LE *NUOVE POESIE*

Le *Nuove poesie* offrono un chiaro profilo della fase di transizione che, iniziata negli ultimi anni Sessanta, aveva portato Carducci alla composizione delle *Primavere Elleniche* e lo condurrà a quella delle *Odi Barbare*. L'importanza²⁰ di questa raccolta, che offre un fermo immagine della poesia carducciana tra gli ultimi anni Sessanta ed i primi Settanta, risiede proprio nella molteplicità di motivi, forme e stili che ben esemplifica l'alto livello a cui era pervenuta la produzione di Carducci all'inizio degli anni Settanta, quando comprese che le sole «Grazie petroliere»²¹ non gli erano più sufficienti ma ancora non aveva compiuto il passo definitivo verso le Muse barbare²². Egli è pur sempre il poeta dedito alle muse politiche²³, ma altre

¹⁹ *A certi censori*, v. 59, CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 283.

²⁰ Ad oggi mi sembra che la maggior parte della critica, forse anche a causa della decisione presa dallo stesso Carducci di disperdere i testi facenti parti delle *Nuove poesie* in raccolte maggiori (*Giambi ed epodi* e *Rime nuove*) dopo la quarta ed ultima edizione del 1881, non abbia compreso la portata di questo volumetto che, pur nella sua esilità, costituisce un raccolta fondamentale per mettere a fuoco lo stato della poesia carducciana tra la fine degli anni Sessanta ed i primi Settanta. Soltanto alcuni studiosi si sono soffermati sul valore delle *Nuove poesie* nel panorama della produzione del *Vate*: Guido Capovilla le definisce una raccolta «esile ma eterogenea, nella quale si susseguono la nota sentimentale, quella metapoetica, la rammemorazione degli anni toscani e la satira civile», CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, cit., p. 108, e Umberto Carpi riconosce che «perdere le *Nuove poesie*, anzi disperderle nelle successive sistemazioni-migrazioni post 1880, significa smarrire una stagione carducciana [...] certo cruciale e per la sua poetica e per la cultura della Sinistra dopo l'Unità», CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 224. Recentemente Chiara Tognarelli ha definito le *Nuove poesie* «una raccolta [che] disegna il profilo cangiante che il poeta si trovò ad avere durante quella fase di transizione che lo portò al superamento della stagione giambica, a una nuova messa a fuoco di sé e delle ragioni della propria poesia, al progressivo abbandono di Enotrio Romano e della militanza politica che a quello pseudonimo, ormai ingombrante, era visceralmente legata», TOGNARELLI, *Le «Nuove Poesie» di Carducci*, cit., p. 99, e ne ha curato l'edizione pubblicata nella collana di classici italiani Esperia diretta da CESARE DE MICHELIS e GILBERTO PIZZAMIGLIO. Alcuni cenni sono presenti anche in BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 72, dove la raccolta è vista come «il saggio più ampio del lavoro [carducciano] di quel periodo».

²¹ *A certi censori*, v. 60, CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 283.

²² Il fastidio dell'essere identificato sempre e solo come il cantore di Satana ed il portare questa maschera con cui stentava a riconoscersi affiora dopo il 1870 in alcune lettere private: «Il poeta di Satana e della demagogia, del quale nei bei giorni del '68 sentivamo dire cose orribili, come di un mangiatore di fanciulli», CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 235. A Lina, 2 luglio 1872.

²³ Che Carducci sia ancora legato alla poesia politica, dalla quale fatica a prendere distanze definitive, lo dimostra anche la decisione di pubblicare le *Nuove poesie* servendosi dello pseudonimo «Enotrio

stanno divenendo le caratteristiche che lo identificheranno: quelle dell'artista che si dedica ad una forma d'arte libera da ragioni extraletterarie, alla ricerca del bello e alla perfezione stilistica, tutti aspetti che emergono già dalle *Primavere Elleniche* le quali, per la loro natura neoclassica e la tematica amorosa costituiscono sì un arricchimento dei toni della raccolta, che altrimenti, malgrado le traduzioni dal tedesco inserite per la prima volta in volume, i componimenti d'argomento storico e altri di taglio autobiografico, si sarebbe "appiattita" sulla linea giambica, ma anche una delle novità più vistose del volume in quanto la peculiare struttura metrica e l'influenza esercitata dai moderni tedeschi si sarebbero ripercosse sul futuro *corpus* barbaro, creando una frattura con la produzione precedente.

Dal punto di vista metrico *Eolia*, *Dorica* e *Alessandrina*, come *Vendette della luna* e *Ad Alessandro D'Ancona*, riprendendo alcune forme greco-latine (l'ode saffica e l'alcaica) e applicandole alla poesia in lingua italiana, anticipano lo sperimentalismo che diverrà una costante delle *Odi Barbare*, caratterizzate anzi da una varietà formale ancora più ampia, e allo stesso tempo danno inizio al percorso che porterà Carducci all'abbandono, seppur limitato alla sola produzione barbara, della rima. Ciò non significa che essa, presente nelle tre *Primavere*, sparirà d'un tratto con il primo testo barbaro, *Su l'Adda*²⁴; importanti differenze che vogliono essere un chiaro indizio della direzione che la produzione carducciana avrebbe preso sotto questo aspetto sono già visibili nelle *Elleniche*. *Eolia* e *Dorica*, entrambe odi saffiche formate rispettivamente da quartine composte da tre doppi quinari accoppiati e un quinario piano e da strofe di tre endecasillabi e un quinario, sono caratterizzate da un impiego totale della rima alternata che lega tra loro i versi di ogni strofe con

Romano» e relegando il proprio nome e cognome in corpo minore e tra parentesi. La questione legata al nome sotto il quale stampare la raccolta è ampiamente documentata dalla corrispondenza epistolare tra il poeta e Galeati; il 4 settembre, pochi giorni prima dell'uscita del volume, quest'ultimo gli scriveva per sapere se sul frontespizio doveva apparire, «come l'amico Resta desidera, [...] GIOSUÈ CARDUCCI ed *Enotrio Romano* tra parentesi, come nell'edizione Barbèra, o viceversa: ENOTRIO ROMANO e tra parentesi *Giosuè Carducci*». Visto che sul frontespizio si presenta quest'ultima soluzione se ne deduce che il poeta dovette confermare le indicazioni già date in precedenza. Per le lettere di Galeati a Carducci si veda ALFREDO GRILLI, *Giosue Carducci e un «tipografo elegantissimo»*: Paolo Galeati, «Studi Romagnoli», VI (1955), pp. 73-80: p. 73.

²⁴ L'assenza della rima nel componimento *Su l'Adda* è più volte sottolineata da Carducci. A Giuseppe Chiarini confidava il 16 dicembre 1873: «Ti mando una nuova poesia, nuova in tutto, anche nel metro, che è antico e senza rima», CARDUCCI, *Lettere*, vol. VIII, p. 363. Alla Piva, qualche giorno prima, aveva scritto: «Non ti mando per oggi la poesia *Su l'Adda*. Ma imaginati che ho rifatto puramente, purissimamente, l'ode asclepiadea [...] con gli sdrucchioli e senza rima», ivi, p. 359, 12 dicembre 1873.

uno schema ritmico del tipo ABAB (*Eolia*, vv. 1-4, «Lina, brumaio torbido inclina, / Ne l'aèr gelido monta la sera: / E a me ne l'anima fiorisce, o Lina, / La primavera», e *Dorica*, vv. 1-4, «Sai tu l'isola bella, a le cui rive / Manda il Ionio i fragranti ultimi baci, / Nel cui sereno mar Galatea vive / E su' monti Aci?»). *Alessandrina*, essendo un'alcaica formata da due doppi quinari e da due settenari, non solo si differenzia dalle due “sorelle” per la struttura metrica, ma anche per la disposizione delle rime all'interno delle singole strofe: i due doppi quinari infatti non rimano né tra loro né con i due della strofa successiva, mentre i due settenari sono sempre legati da una rima baciata, cosicché i versi presentano una struttura sul modello ABcc (vv. 1-4, «Gelido il vento pe' lunghi e candidi / Intercolonnii fería, su tumuli / Di garzonetti e spose / Rabbrividian le rose»). Le tre *Primavere Elleniche* quindi, pur rappresentando una sequenza omogenea sia dal punto di vista metrico che da quello ritmico nelle *Nuove poesie*, portano al loro interno alcuni elementi che se da un lato costituiscono importanti diversità all'interno del blocco stesso, dall'altro creano i presupposti a partire dai quali si potrà in seguito parlare di metrica barbara; per questo motivo, oltre al discorso poetico che sviluppano, le tre odi possono essere definite il «momento fondativo e prevalente di tutta un'esperienza poetica»²⁵ e in quanto tali sono pubblicate all'interno di quella raccolta che, per la sua eterogeneità e le sue caratteristiche, si presenta come un *unicum* nella produzione carducciana.

Considerazioni analoghe possono essere fatte per le otto traduzioni dal tedesco (sei *Balladen* – una di Goethe, due di Platen e tre di Heine – e due liriche di Heine)²⁶ che, se da un lato aggiungono una nota in più ai toni della raccolta, della quale condividono l'oscillazione tra filone storico-politico – *Der König von Thule*, *Der Pilgrim vor St. Just*, *Karl I*, *Der Kaiser von China*, *Das Grab im Busento*, *Die schlesischen Weber* – e neoclassico – *Im Mai* e *Lyrisches Intermezzo* –, dall'altro, come le *Primavere Elleniche*, sono connesse e propedeutiche alla poetica barbara.

Tra gli ultimi anni Sessanta ed i primi Settanta, lo stesso arco di tempo (1869-1872) al quale risalgono le traduzioni contenute nelle *Nuove poesie*, Carducci

²⁵ BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 73.

²⁶ Le sei *Balladen* sono *Der König von Thule* di Goethe; *Karl I*, *Der Kaiser von China* e *Die schlesischen Weber* di Heine; *Der Pilgrim vor St. Just* e *Das Grab im Busento* di Platen. Le liriche di Heine sono *Im Mai*, da *Letzte Gedichte*, e «*Auf Flügeln des Gesanges*», da *Lyrisches Intermezzo*.

acquisisce una discreta padronanza della lingua tedesca²⁷ e può avvicinarsi in modo diretto a quegli autori che prima dovevano essergli noti soltanto tramite versioni francesi. Tra tutti egli riserva un interesse particolare al Goethe dei *Colloqui con Eckermann* e delle *Elegie Romane*²⁸ e alle poesie di Platen²⁹, che esprimono «un'intima adesione all'Antico e [sono] ispirate alle vestigia della civiltà latina in Italia»³⁰; a questi si deve aggiungere anche Heine che con i suoi *Götter Griechenlands* (da *Nordsee*), schierandosi a fianco delle decadute divinità greche, dovette influire sul Carducci degli anni Settanta³¹ con le proprie valenze paganeggianti e l'idealizzazione dell'antichità classica. Il poeta dovette trovare e ammirare, in Platen e in Goethe, non solo la perfezione formale che anch'egli avrebbe cercato di lì a poco con le *Primavere Elleniche*, definite poi a posteriori odi «lavorate come una tazza greca»³², ed il totale dominio delle forme classiche che, sempre iniziato con *Eolia, Dorica e Alessandrina*, sarebbe divenuto davvero tale con la prima edizione delle *Odi Barbare* (1877), ma anche «l'esperienza di chi [...]

²⁷ «Non mi estendo perché ho da andare a lezione di tedesco. Spendo per ciò venti lire al mese e faccio ammirar il mio maestro de' progressi miei», CARDUCCI, *Lettere*, vol. VI, pp. 47-48. A Giuseppe Chiarini, 30 marzo 1869. Per i rapporti con la letteratura tedesca CARLO BONARDI, *Enrico Heine nell'opera di Giosuè Carducci*, Sassari, Scano 1903; GIOVANNA CORDIBELLA, *Carducci traduttore dei tedeschi*, in *Carducci e i miti della bellezza*, cit., pp. 150-161; ID., *Verso un classicismo europeo. Carducci e le origini della ricezione italiana di Hölderlin*, «Studi e problemi di critica testuale», 75 (2007), pp. 97-117; ID., *Carducci e la cultura tedesca*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, cit., pp. 73-123; ID., *Hölderlin in Italia: la ricezione letteraria*, Bologna, Il Mulino 2009; ID., *Carducci inedito: le versioni dai tedeschi (con un inventario)*, in *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci*, Atti del Convegno, Lecce, 2-4 ottobre 2008, Galatina, Congedo editore 2010, pp. 339-361; ID., *Ancora su Hölderlin e gli scrittori di lingua italiana (da Giosuè Carducci a Fabio Pusterla)*, «Studia Theodisca-Hölderliniana I» (2014), pp. 124-125 (Atti del convegno Friedrich Hölderlin in Italia: poesia, pensiero, ricerca), Roma, 11-12 aprile 2013; ROSSANA DALMONTE, *Giosuè Carducci e la Germania*, «Convivium», XXXI (maggio-giugno 1963), pp. 312-346; MARIO MARI, *Carducci e Goethe*, Bologna, Azzoguidi 1934; FRANCESCO POLITI, *Carducci zwischen Platen und Heine*, in *Carducci. Discorsi sul cinquantenario della morte*, Bologna, Zanichelli 1959.

²⁸ CARDUCCI, *Lettere*, vol. IX, p. 4: «Io leggo, nelle ore di riposo, a questi giorni, i colloqui di Goethe con Eckermann, e le Elegie Romane, e queste letture mi fan ritornare con tutta l'anima e la persuasione alla grande poesia greca», a Giuseppe Chiarini, 1° gennaio 1874. Ancora, in una lettera alla Piva dello stesso anno, leggiamo: «Hai letto le Elegie romane di Goethe? Se no, leggile, se tu hai un Goethe; o altrimenti, te lo manderò io. Sono la poesia moderna che sola rende meglio Properzio», ivi, pp. 15-16, 10 gennaio 1874.

²⁹ Ivi, vol. VII, p. 244, a Chiarini, 6 luglio 1872: «Il Platen, grande e sobrio e antico poeta». In una lettera di qualche mese prima scriveva: «Il Platen era grande artista e poeta: freddo, ma profondo, e splendido e puro come marmo pario. Le odi son difficili ma stupende, e stupendi gl'idilli e i sonetti e i poemetti», ivi, pp. 104-105. A Chiarini, 17 febbraio 1872.

³⁰ CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, cit., p. 43.

³¹ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 41: «Quel Heine fra i versificatori molti della Germania è poeta vero: lui e Platen, dopo Goethe e Schiller. E basta». A Felice Tribolati, luglio 1871.

³² Ivi, vol. IX, p. 136. A Lina, 23 giugno 1874.

aveva cercato di farsi lui stesso in qualche modo antico, di recuperare nella propria esperienza, nel proprio vissuto, e nella poesia, certi valori dell'Antico»³³. Non è allora un caso che il testo goethiano più volte citato nelle lettere di quegli anni sia quello delle *Elegie Romane*, il libro in cui l'autore tedesco aveva celebrato la propria rinascita come recupero della naturalità, dell'assoluta purezza e dell'armonia con l'antichità in una Roma solare e sensuale, specie nelle settima elegia³⁴, il cui v. 4, «Trübe Der Himmel und schwer» – 'torbido il cielo e greve' – è in parte riconducibile all'*incipit* di *Eolia*, vv. 1-4, «Lina, brumaio torbido inclina, / Ne l'aèr gelido monta la sera: / E a me ne l'anima fiorisce, o Lina / La primavera».

Eolia non è tuttavia la sola *Ellenica* a mostrare, tanto sul piano linguistico quanto su quello tematico, i debiti che Carducci contrae con i poeti tedeschi; il verso iniziale di *Dorica*, «Sai tu l'isola bella», ricalca infatti l'attacco della ballata di Mignon di Goethe nel *Wilhelm Meister Wanderjahre* (1783), «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?» – 'Conosci la terra dove fioriscono i limoni?' – , mentre la chiusa, vv. 115-116, «Chino su'l cuore mormorarle – O dolce / Signora, io v'amo», risente dei versi di Heine «Und sterbend zu dir sprechen: / 'Madame, Ich liebe Sie!'» - 'E morendo, cadendo ai tuoi piedi, dirti: Signora, io v'amo!'³⁵. Ma *Dorica* non riprende soltanto nel suo *incipit* la ballata di Mignon; i successivi versi goethiani³⁶ contengono un invito esplicito a compiere un viaggio d'amore in una terra soleggiata che conserva dentro di sé i segni di una perenne primavera edenica, dell'immortalità della civiltà greca e della religione pagana, tutti tratti che, presenti nella seconda *Primavera*, conducono al tema dell'evasione sviluppato a partire dal v. 38, «A quella

³³ CERRUTI, *Dal neoclassicismo al parnassianesimo*, cit., p. 268.

³⁴ «O quanto mai lieto io mi sento in Roma! / Pure che io pensi a quei tempi, che un giorno / grigiastro mi accoglieva lassù nel settentrione. / Torbido il cielo e opprimente sul mio capo / gravava; senza linea né colore il mondo intorno / alla mia stanca persona pensava. / Ed io su me stesso, intento a scrutare le / oscure vie dello spirito inappagato, mi ripiegavo, meditando / in silenzio. / Ora la chiarezza più viva dell'etere mi illumina la fronte; / Febo, il divino, esalta forme e colori. / La notte splende di un chiarore stellare, e / di molli canti risuona e luce la luna più cara / del nordico giorno. / Quale beatitudine a me fu concessa mortale!», JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Le elegie, le epistole e gli epigrammi Veneziani*, testo, versione e commento a cura di GUIDO MANACORDA, Firenze, Sansoni 1921, p. 19, vv. 1-15.

³⁵ Da *Die Heimkehr*, XXV, vv. 7-8, HEINE, *Sämtliche Gedichte*, cit., p. 209, trad. mia.

³⁶ «Dahin! Dahin / möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn. / Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach, / es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach, / und Marmorbilder stehn und sehn mich an: / was hat man dir, du armes Kind, getan? / Kennst du es wohl? / Dahin! Dahin / möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!» – 'Laggiù! Laggiù vorrei andare con te, mio amato. Conosci la dimora? Il tetto posa sulle colonne, la sala risplende, le stanze brillano, e statue di marmo vi sorgono e mi guardano: Che cosa ti hanno fatto, povera fanciulla? La conosci? Laggiù! Laggiù vorrei andare con te, mio protettore' –, *Wilhelm Meister Wanderjahre*, lib. III, cap. 1 (trad. mia).

riva [...] / Ti rapirò nel verso», dove si sente la suggestione del *Lyrisches Intermezzo* di Heine tradotto da Carducci ai vv. 1-2, «Lungi, lungi, su l'ali del canto / Di qui lungi recare io ti vo'». Anche il motivo dell'eterna primavera (il «purpureo raggio / Di non fallace maggio» dei vv. 43-44 di *Alessandrina*) del mondo ellenico in opposizione ai cupi tempi moderni (*Eolia*, vv. 39-40, «Fuggiam le occidue macchiate rive, / Dimentichiamo»), la funzione della poesia come unica via per ritrovare l'antica bellezza (*Dorica*, vv. 49- 56, «Muoiono gli altri dèi: di Grecia i numi / Non sanno occaso [...] / Ne i carmi, o Lina, spira sol ne i carmi / Lor gioventude») ed il generale tono di struggente rimpianto per un passato ormai perduto, i temi quindi intorno ai quali si sviluppano *Eolia* e *Dorica*, sono prestati dal tedesco ed in particolare dalla lirica *Die Götter Griechenlands* di Schiller. Se ne avverte un'eco abbastanza fedele in *Dorica*, i cui vv. 55-60 («Ne i carmi, o Lina, spira sol ne i carmi / Lor gioventude; / E, se gli evòca d'una bella il viso / Innamorato o d'un poeta il core, / Da la santa natura ei con un riso / Lampeggian fuore») riecheggiano i vv. 145-148: «Schöne Welt, wo bist du? / - Kehre wieder, / Holdes Blütenalter der Natur! / Ach, nur in dem Feenland der Lieder / Lebt noch deine fabelhafte Spur»³⁷ - 'Mondo meraviglioso, dove sei? Ritorna, dolce primavera della natura! Solo nel mondo fatato del canto vive ancora una tua traccia meravigliosa».

Se è vero che le *Primavere Elleniche* rappresentano gli incunaboli delle *Odi Barbare* e se consideriamo che nel loro processo creativo e nella determinazione del motivo che le caratterizza giocarono un ruolo fondamentale, come si è visto, i poeti tedeschi, è lecito considerarne la lettura da parte del Vate come propedeutica anche alla nascita della lirica e della metrica barbara. Lo stesso Carducci in una lettera del 1896 aveva ammesso: «Alle odi barbare ci pensai fin da giovane; ne fermai il pensiero dopo il 1870, poi ch'ebbi letto i lirici tedeschi. Se loro, perché non noi?»³⁸, ma già molti anni prima, nel 1874, aveva scritto a Giuseppe Chiarini: «Ho voglia di fare anche delle elegie in esametri e pentametri come Goethe. Non so perché quel che egli fece col duro tedesco non possa farsi col flessibile italiano»³⁹. La poesia barbara quindi si nutre, in parte, anche dei modelli tedeschi, ed è la sede in cui il

³⁷ Edizione di riferimento per i versi di Schiller riportati è FRIEDRICH SCHILLER, *Poesie filosofiche*, a cura di GIOVANNA PINNA, Milano, Feltrinelli 2005 (trad. mia).

³⁸ CARDUCCI, *Lettere*, vol. XIX, p. 224. A Severino Ferrari.

³⁹ Ivi, vol. IX, p. 15. Lettera del 1° gennaio 1874.

poeta toscano sulla base di Goethe, Platen e Klopstock può realizzare il rinnovamento classico della lirica italiana, come affermerà nella *Nota* che chiude l'Appendice alla prima edizione delle *Odi Barbare*:

Chiedo perdóno dell'aver creduto che il rinnovamento classico della lirica non fosse sentenziato e finito co' tentativi per lo più impoetici di Claudio Tolomei e della sua scuola e nei pochissimi saggi del Chiabrera: chiedo perdóno del non aver disperato di questa grande lingua italiana, credendola idonea a far con essa ciò che i poeti tedeschi dal Klopstock in poi fanno assai felicemente con la loro: chiedo perdóno dell'aver osato recare qualche po' di varietà formale nella nostra lirica moderna, che non ne ha mica quel tanto che alcuni credono⁴⁰.

Non è un caso allora che in appendice alle *Barbare* e non, come nelle *Nuove poesie*, frammiste agli altri componimenti, si trovino cinque versioni dal tedesco⁴¹, le quali «consistono nella rifrequentazione [...] di motivi [...] fra i più ricorrenti all'interno della raccolta, e rinviano al retroterra di letture che hanno indotto e alimentato la vena barbara, attuandone così una sorta di autenticazione letteraria»⁴², e che il primo libro della raccolta sia introdotto da una citazione di Platen che evidenzia, con funzione di epigrafe, l'importanza della forma e della struttura metrica dei componimenti: «Schlechten, gestümperten Versen genügt ein geringer Gehalt schon, / Während die edlere Form tiefe Gedanken bedarf: / Wollte man euer Geschwätz ausprägen zur sapphischen Ode, / Würde die Welt einsehn, dass es ein leeres Geschwätz»⁴³.

La complessità tematico-sperimentale delle *Nuove poesie* nonché la varietà dei metri impiegati corrispondente ad un'analoga vastità di motivi fecero riscuotere alla raccolta un ampio successo di critica e di pubblico⁴⁴. Tra i quarantaquattro componimenti inseriti in volume furono, e non a caso viste le novità metrico-

⁴⁰ *Odi barbare di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, pp. 103-107. Ora in *Opere*, vol. XI, pp. 235-238. Come si legge dalla data in calce, la *Nota* fu scritta a Massa lunense il 13 giugno 1877.

⁴¹ Da Klopstock, *Tombe precoci e Notte d'estate*; da Platen, *La torre di Nerone, Ero e Leandro e La lirica*.

⁴² GUIDO CAPOVILLA, *Studi carducciani*, Modena, Mucchi Editore 2012, p. 30.

⁴³ «Versi brutti e costruiti male sono sufficienti ad un contenuto povero, / mentre pensieri profondi hanno bisogno di una forma nobile: / se voleste forzare le vostre chiacchiere in un'ode saffica, / il mondo capirebbe comunque che si tratta di una chiacchiera vuota» (trad. mia).

⁴⁴ «Il libro va, va molto bene: in questi giorni ne sono andate quasi mille copie, successo molto raro, quasi fenomenale, per la poesia in Italia», CARDUCCI, *Lettere*, vol. VIII, p. 297. A Lina, 7 ottobre 1873.

tematiche e lo stretto legame con la poesia tedesca⁴⁵, proprio le *Primavere Elleniche*, delle quali si parlava «con ammirazione»⁴⁶, ad affermarsi tra i lettori «per la dolcezza e per la verità e per la profondità»⁴⁷ e ad imporre il successo della raccolta:

Un altro articolo di recensione delle Nuove Poesie in un giornale tedesco, questa volta della Germania austriaca. È un Pichler che scrive; e mi riconosce allievo degli Elleni [...]. Dice che le Primavere elleniche «sono delle più preziose gemme della poesia italiana, che parecchie di quelle strofe non impallidiscono a riscontro di quelle del Leopardi, che tutte insieme sono paragonabili a bassorilievi finissimi del più scintillante alabastro toscano» ecc., e finisce col consigliare una traduzione in tedesco⁴⁸.

L'importanza della lirica neoellenica e le possibili strade che avrebbe potuto aprire, come di fatto fece pochi mesi dopo, per la produzione carducciana, non furono però chiare a tutti; in particolar modo alcuni giornali di stampo repubblicano continuarono a vedere in Carducci «il primo fra i nostri poeti repubblicani»⁴⁹ ed il «Satana dell'arte»⁵⁰, e per molto tempo egli restò il bardo della rivoluzione, ma è vero del resto che le *Nuove poesie* rendevano ancora possibile questa definizione dato che, accanto alla linea ellenica, seguiva ad essere presente quella storico-epodica, segno che il percorso dalla poesia politica a quella poetica, cioè dallo «stridente, urtante, agitato, torbido, dalla malattia di questo secolo infelice all'ideologia estetica della classicità, la ricerca della *rosea sanità dei greci*»⁵¹, poteva dirsi certo *in fieri* ma non ancora del tutto compiuto.

Se dalle *Nuove poesie* del 1873 ricaviamo quindi un'immagine della poesia carducciana di quegli anni in tutta la sua simultaneità, con la seconda edizione

⁴⁵ Infatti, sia per la presenza delle versioni dal tedesco in volume che per l'eco delle liriche di Heine, Goethe e Platen proveniente dalle *Elleniche*, anche i giornali tedeschi recensirono, alla loro uscita, le *Nuove poesie*: «Anche i giornali tedeschi parlano del mio ultimo libro, e uno di questi (la Gazzetta d'Augsburg, credo) dice che io sono non solo il primo poeta d'Italia, ma anche, dopo Heine, il primo poeta d'Europa», ivi, pp. 327-328. Alla moglie, 4 novembre 1873. Il giornale tedesco che parlava delle *Nuove poesie* con un articolo di Karl Hillebrand non era la «Gazzetta d'Augsburg», come per equivoco scrive Carducci, ma l'«Allgemeine Zeitung» di Monaco del 1° novembre 1873.

⁴⁶ Ivi, vol. VIII, p. 297. A Lina, 7 ottobre 1873. Non è questa la prima volta che Carducci manifesta il successo delle *Elleniche*. L'anno precedente aveva scritto alla Piva: «Oh, l'effetto grande che hanno fatto le Primavere! Al sentire una tragedia di Euripide, non so qual città della Grecia o delle colonie andò ripetendo per otto giorni, impazzita, il principio di un coro: 'Oh, amore, possente amore'. Così molti van ripetendo 'Oh delibato fra i sospir trepidi su i cari labri etc.': è la strofe che piace molto», ivi, vol. VII, p. 298. A Lina, 23 agosto 1872.

⁴⁷ Ivi, p. 306. A Lina, 13 ottobre 1873.

⁴⁸ Ivi, vol. IX, pp. 136-137. A Lina, 23 giugno 1874.

⁴⁹ Da «L'Avvenire sociale», Piacenza, 18 settembre 1873.

⁵⁰ Ne «I discepoli di Adamo», Palermo, 11 dicembre 1873.

⁵¹ CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, cit., p. 261, corsivo nel testo.

dell'aprile 1875 si comprende che la divaricazione tra Enotrio Romano e Giosue Carducci era stata risolta e che il valore della lirica neoellenica, intuito da pochi due anni prima, andava oltre un semplice arricchimento dei toni della raccolta. Sul frontespizio non è più il nome dell'autore a comparire in corpo minore e tra parentesi ma il suo pseudonimo, inversione questa che rifletteva un'identità mutata e chiaro indizio di come la lirica avesse ripreso, per Carducci, il proprio primato nella gerarchia delle forme poetiche a discapito della componente epodica. Tutti gli epodi furono esiliati nel primo dei cinque libri di cui si componeva la seconda edizione delle *Nuove poesie*, come a voler dimostrare una dimensione politica ormai superata sulla quale l'autore non sentiva la necessità di tornare e pertanto relegata all'inizio del volume; i versi epodici furono fatti seguire nel secondo libro da componimenti di taglio autobiografico mentre le liriche neoelleniche (*Ad Alessandro D'Ancona*, le *Primavere Elleniche* e *Vendette della luna*), riunite nel libro centrale, il terzo, erano seguite dalle poesie d'amore del quarto libro e dalle traduzioni dai poeti tedeschi del quinto. Non si tratta di una suddivisione casuale della materia: raggruppando gli epodi all'inizio del volume e ponendo come fulcro dello stesso i versi neoellenici seguiti dai componimenti amorosi e dalle versioni, Carducci voleva dare l'idea di un percorso lineare articolato secondo un "prima" e un "dopo" ma soprattutto mostrare come gli elementi degli ultimi tre libri concorsero, in modo e in misura diversi, alla creazione del *corpus* barbaro, il cui primo componimento, è bene ricordarlo, risaliva al dicembre del 1873, tre mesi dopo la pubblicazione della prima edizione delle *Nuove poesie*. Questo significa che l'idea concreta di realizzare le *Odi Barbare* non nacque con le *Nuove poesie* del 1875⁵², le quali si presentano in sostanza come un riordino della prima edizione ed una soluzione ai problemi che essa presentava, né tanto meno con la prima edizione del '73, ma deve essere ricercata in ciò che immediatamente la precede, e quindi nelle *Primavere Elleniche*, nelle liriche d'amore (che alle *Elleniche* sono legate dalla figura di Carolina Cristofori Piva) e nei poeti tedeschi.

⁵² Si consideri inoltre che, fra i pochissimi testi nuovi inseriti da Carducci nella seconda edizione delle *Nuove poesie* (l'epodo *A messer Cante Gabrielli da Gubbio podestà*, l'anacreontica *Maggiolata* e la lirica di stampo autobiografico *Desiderio della patria*), non compare alcuna ode barbara.

3. LA PRODUZIONE BARBARA

A proposito delle *Odi Barbare* come componimenti sviluppatasi dalle *Primavere Elleniche*, Domenico Petrini ha affermato:

Le *Odi Barbare* nascono con lo spirito delle *Primavere elleniche*: lavori di tranquillo riposo artistico, lontano da ogni tumulto di vita. Tutto ciò s'intona bene col Carducci che si va stancando dei *Giambi*; e caratterizza, in un ordine serrato di produzione artistica, il tono parnassiano del nuovo Carducci [...]. Le *Barbare* si vengono a porre, con la preoccupazione artistica da cui nascono, proprio come continuazione del motivo delle *Primavere elleniche*. Motivo alessandrino⁵³.

Che le *Elleniche* siano state composte nel biennio 1871-'72, proprio quando il malcontento del poeta per la situazione politica italiana divenne tale da spingerlo ad esprimere la volontà di abbandonare la produzione epodica per dedicarsi all'«arte pura»⁵⁴, e che Carducci stesso scrivesse nel 1873 «di quando in quando bisogna concedermi che io mi riposi in questi lavori di cesello [le *Primavere*], che mi distraga dalla realtà, la quale finirebbe per soffocarmi nello sdegno e nel fastidio»⁵⁵, è un dato di fatto con il quale si può spiegare la prima parte di quanto detto da Petrini. Il nesso con cui essa si collega a quanto sostenuto in seguito va cercato invece nella data della lettera sopra riportata, 23 novembre 1873: considerando che *Su l'Adda* risale all'8 dicembre di quello stesso anno, quindi appena due settimane dopo, si evince che il primo testo barbaro, così come i componimenti che seguiranno, dovesse essere stato davvero pensato da Carducci come «continuazione del motivo alessandrino»⁵⁶ delle *Elleniche* e, in particolare, di *Alessandrina*⁵⁷, con la quale sono stringenti le affinità sia sul piano metrico che su quello tematico.

In modo preliminare si nota che tanto *Alessandrina* quanto *Su l'Adda* contengono precisi riferimenti ad alcune vicende autobiografiche: se la prima reca i segni della visita al cimitero di San Gregorio che Giosue e Lina fecero insieme nel

⁵³ PETRINI, *Poesia e poetica carducciana*, cit., pp. 122-124.

⁵⁴ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 71. A Giuseppe Chiarini, 20 dicembre 1871.

⁵⁵ Ivi, vol. VIII, p. 350. A Francesco Sclavo, 23 novembre 1873.

⁵⁶ PETRINI, *Poesia e poetica carducciana*, cit., p. 124.

⁵⁷ Con l'etichetta *Alessandrina* Carducci «intendeva richiamarsi a una fase della cultura greca più vicina al romanticismo, con una sensibilità meno fresca e più raffinata della bellezza, una sensibilità erotica più voluttuosa e languida, un'inclinazione verso il pensiero malinconico sulla morte», LA PENNA, *Note alle «Primavere Elleniche»*, cit., p. 295.

maggio 1872, la seconda è ispirata da un incontro del poeta e della Piva a Lodi (dal 5 al 7 luglio 1873), dove i due amanti fecero una gita sul fiume nel pieno rigoglio dell'estate. Di questo elemento autobiografico ne dà notizia Carducci in una lettera del 27 luglio di quello stesso anno:

Ricordi l'Adda? come la nostra barchetta scorreva con la larga corrente nello splendore della sera di estate fra le rive frondeggianti di lietissimo verde fra il quale il sole riscintillava, e gli uccelli e gli uomini e i rami e le onde cantavano o mormoravano o sospiravano; così l'anima mia in mezzo alla dolcezza del tuo amore. Ella voga, voga, illuminata, serena, obliosa: dove? probabilmente all'occidente: io non lo so: è così splendido e divino questo occidente, che io amo di perdermici e di smarrirmici all'infinito⁵⁸.

Come spesso accade nella produzione carducciana si ha un rapporto dialettico molto vivace tra prosa e poesia⁵⁹ perché il tratto più lirico dell'epistola fornisce il nucleo del componimento, legato alla figura di Carolina Cristofori Piva. La prima strofe, vv. 1-4, che si ripete ai vv. 37-40 e ai vv. 57-60 assumendo le caratteristiche di un ritornello che ha la funzione di connettere le evocazioni storiche e le visioni paesistiche, «Corri, tra' rosei fuochi del vespero, / Corri, Addua cerulo: Lidia su'l placido / Fiume, e il tenero amore, Al sole occiduo naviga»⁶⁰, presenta molti tratti in comune con il primo periodo della lettera del 27 luglio («Ricordi l'Adda? come la nostra barchetta scorreva con la larga corrente nello splendore della sera di estate [...] così l'anima mia in mezzo alla dolcezza del tuo amore»)⁶¹, così come la chiusa dell'ode (vv. 69-72, «ma perdermi lungi da gli uomini / Amo or di Lidia nel guardo languido, / Ove nuotano ignoti / Desiderii e misteri») si può leggere in filigrana nella parte conclusiva dell'epistola («è così splendido e divino questo occidente, che io amo di perdermici e di smarrirmici all'infinito»)⁶². Non si tratta però questa di una novità legata alla produzione barbara perché un procedimento del tutto analogo era già stato notato a proposito delle *Primavere Elleniche*, delle quali si era messa in evidenza la sintonia di molti versi con alcuni passi tratti dall'epistolario carducciano in una migrazione ininterrotta dalla poesia amorosa alle lettere e viceversa. La chiusa

⁵⁸ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VIII, pp. 242-243. A Lina.

⁵⁹ Di questa peculiarità si è parlato nel paragrafo *Il carteggio tra Carducci e Lina* del secondo capitolo.

⁶⁰ Edizione di riferimento per i versi riportati è CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 468-470.

⁶¹ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VIII, pp. 242-243. A Lina.

⁶² *Ibid.*

di *Dorica* ad esempio, vv. 113-116, «E, mentre nel giacinto il braccio folce / E del mio lauro la protegge un ramo, / Chino su'l cuore mormorarle – O dolce / Signora, io v'amo», si collega con quanto scritto alla Piva nell'aprile 1872, «Mia dolce signora... (perocché ti chiamerò sempre così: mi è dolce, a me razionalmente superbo, di riconoscere la signoria tua, la signoria della bellezza e dell'amore)»⁶³ e nel giugno di quello stesso anno, «e ti abbraccio con tutta l'anima mia, strettamente, teneramente, lungamente. E ti mormoro anche una volta che ti amo»⁶⁴, così come i vv. 35-36 di *Eolia*, «Io, de gli eolii sacri poeti / Ultimo figlio», ritornano in una lettera del 1874, «io credo che dirai un'altra volta, che, dopo Foscolo, io sono da vero l'ultimo figlio de' poeti eolii»⁶⁵; il medesimo *modus operandi* emerge anche da *Alessandrina*, il cui v. 13, «voluttuosa ne l'atto languido», si ripresenta in prosa nelle parole «quanto arcano di voluttà in quei dolci e fissi occhi pensosi e ridenti, in quella bocca!»⁶⁶.

La presenza della Piva è dunque una costante delle *Elleniche*, sebbene si possa notare una differenza già tra *Eolia* e *Dorica* da un lato, dalle quali la figura della donna si evince solo grazie alla ripetizione del nome Lina (*Eolia*, vv. 1-4, «Lina, brumaio torbido inclina, / Ne l'aèr gelido monta la sera : / E a me ne l'anima fiorisce, O Lina, / La primavera» e vv. 33-34, «In mezzo assidesi. Lina, quïeti / I remi pendono: Sali il naviglio» e *Dorica*, vv. 55-56, «Ne i carmi, o Lina, spira sol ne i carmi / Lor gioventude»), e *Alessandrina* dall'altro, dove essa viene descritta in tutta la sua voluttuosità (vv. 10-13, «Ella il bel velo d'intorno a gli omeri / Raccolto al seno avvinsse / E tutta a me si strinse: / Voluttuosa ne l'atto languido»), e di *Su l'Adda* dove, divenuta Lidia, figura in più versi (vv. 1-4, «Corri, tra' rosei fuochi del vespero, / Corri, Addua cerulo: Lidia su'l placido / Fiume, e il tenero amore, / Al solce occiduo naviga» e vv. 65-68, «O sole, o Addua corrente, l'anima / Per un elisio dietro voi naviga: / Ove ella e il mutuo amore, / O Lidia, perderannosi?»)⁶⁷. Dai vv.

⁶³ Ivi, vol. VII, pp. 145-146. A Lina, 23 aprile 1872.

⁶⁴ Ivi, p. 217. A Lina, 20 giugno 1872.

⁶⁵ Ivi, vol. IX, p. 109. A Lina, 17 maggio 1874.

⁶⁶ Ivi, vol. VII, pp. 142-143. A Lina, 20 aprile 1872.

⁶⁷ Carolina Cristofori Piva, è importante sottolinearlo, è presente in molti testi delle *Odi Barbare* (*In una chiesa gotica*, *Su l'Adda*, *Fantasia*, *Ruit hora*, *Alla stazione in una mattina d'autunno* e altri ancora), ma non in tutti. Con la fine della relazione affettiva tra i due subentrano infatti altre donne nella vita del poeta che saranno celebrate nei componimenti, come Adele Bergamini in *Ragioni metriche* o Dafne Gargioli in *Primo vere*; resta comunque il sentimento amoroso come motivo ispiratorio di alcune poesie.

69-70 poi, «ma perdermi lungi da gli uomini / Amo or di Lidia nel guardo languido», oltre a comprendere il ruolo di Carolina Cristofori Piva, donna reale come in *Alessandrina* ma anche creatura d'evasione come in *Eolia* e *Dorica*, si intuisce che *Su l'Adda* nasce, come le *Primavere Elleniche*, con tutte le caratteristiche di una poesia composta all'insegna della fuga dalla realtà, sebbene a prima vista il richiamo all'occidente (v. 4, «Al sole occiduo naviga») possa sembrare insolito se fatto da chi, proprio in *Eolia*, si augurava al v. 39 di fuggire «le occidue macchiate rive»; se però questo occidente viene interpretato come «un qualunque aldilà di un repulso stato esistenziale»⁶⁸, appare chiaro che ciò che sta cercando Carducci è, di nuovo, un passaggio verso un'altra vita serena e obliosa.

L'aspetto privato del componimento e con esso la funzione che il poeta affida a Lidia non è il solo ad emergere dai versi, e questa è una delle più grandi differenze rispetto alle *Primavere Elleniche*; in *Su l'Adda* infatti subentrano altri elementi e spunti tematici come la contemplazione del paesaggio, la meditazione sul tempo che scorre e, soprattutto, «una forte rarefazione della componente storica e della passione civile»⁶⁹. Per quanto concerne la descrizione paesistica si deve ammettere che molti preziosismi topografici ed una particolare attenzione nella scelta dei termini legati al paesaggio erano già presenti nelle *Elleniche*: in *Eolia* il «Fedriade vertice» che «sorge e sfavilla» del v. 6 è «nivale» (v. 5), la fonte Castalia, «l'onda vocale» del v. 7, «Mormora e brilla» (v. 8), e le due isole sacre a Venere, Cipro e Citera, ai vv. 23-24 «da lungi plaudono / Con bianche spume», mentre in *Dorica* le onde del mar Ionio che bagnano l'estremità orientale della Sicilia, «l'isola bella» del v. 1, sono definite al v. 2 «fragranti ultimi baci». Anche nel componimento barbaro Carducci attua scelte simili che furono notate da un lettore suo contemporaneo come Alberto Mario:

Le Odi Barbare sono un capolavoro; sono la prima poesia secondo il mio cuore: sono non solo la rivendicazione della terra sul cielo, non solo l'abolizione di tutta la tetraggine medioevale del cristianesimo, ma il sereno e pieno e soddisfatto possesso della vita terrestre, contentezza che deriva dal possesso de' suoi secreti e delle sue leggi. E, a cagione di questa chiave, c'è nelle Odi Barbare la lietezza greca senza le annesse fisime soprannaturali [...]. Avete notato il magistero de' suoi epiteti? *Io conosco la pianura lombarda. Leggendo l'Adda, io la vidi riprodotta*

⁶⁸ PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., p. 268.

⁶⁹ CAPOVILLA, *Studi carducciani*, cit., p. 25.

nella sua verità di suoni, di sensi e di colori con la magia degli aggettivi⁷⁰.

Quando Mario parla della «verità di suoni, di sensi e di colori»⁷¹ con cui Carducci descrive la pianura lombarda e l'Adda deve alludere ai vv. 9-11, «Le mura dírute di Lodi fuggono / Arrampicandosi nere al declivio / Verde e al docile colle», che grazie al sapiente uso degli aggettivi, dei colori e dell'allitterazione delle liquide conferiscono la duplice sensazione, articolata in due momenti diversi, della distruzione e quindi della morte prima («mura», «dírute», «nere») e della dolcezza e della rinascita poi («verde», «docile» e «colle»). Numerosi altri esempi possono essere rintracciati nel testo: ai vv. 18-20 l'Adda scende «pe' taciti pascoli» con «desio placido, / Con murmure solenne» e più avanti, ai vv. 47-48, le acque del fiume sulle rive «Di gemiti e sorrisi / Un suon morbido frangono». L'imbarcazione su cui si trovano il poeta e Lidia, il «legno lieve» del v. 49 che richiama il «lieve legno a purpuree vele» dei vv. 25-26 di *Eolia*, scivola tra le «uberi sponde» (vv. 49-50), le siepi sono «floride» (v. 53), i pascoli «pingui» ed il sole «aureo» (v. 61). Ciò che balza agli occhi dall'analisi paesaggistica di *Su l'Adda* è però la particolare piega che Carducci le imprime: mentre nelle *Primavere Elleniche* rimaneva fine a se stessa, motivo per cui si può parlare dell'uso di preziosismi topografici più che di rappresentazione del paesaggio, nel testo barbaro invece che ad una semplice descrizione ci troviamo di fronte ad una contemplazione dello stesso da mettere in relazione con la meditazione sul tempo che scorre e quindi con l'aspetto storico-civile del componimento, motivi questi assenti nelle *Elleniche* ma presenti in *Su l'Adda* e inseriti nella maggior parte delle *Barbare* (*Per la morte di Napoleone Eugenio, A Giuseppe Garibaldi. III novembre MDCCCLXXX, Scoglio di Quarto, Saluto italico*), dove «l'arte per l'arte convive con la poesia storica e civile e ancor più con quella personale e intima, in una ricca gamma sentimentale, dominata dalla malinconia e dal rimpianto»⁷². Il poeta, prendendo a pretesto la navigazione sul fiume che scorre placido e immutabile a discapito delle vicende umane seguitesi nei secoli, ripercorre infatti gli episodi storici che hanno segnato il luogo. Il ponte

⁷⁰ CARDUCCI, *Lettere*, vol. XI, p. 180. A Lina, 2 settembre 1877, corsivo mio. Si tratta del giudizio sulle *Barbare* e, in particolare, *Su l'Adda*, che Alberto Mario scrisse alla contessa Gozzadini e che la stessa trascrisse poi a Carducci.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² SACCENTI, *Introduzione alle Odi Barbare*, CARDUCCI, *Opere scelte*, cit., p. 719.

sull'Adda, presso Lodi, viene definito «memore» al v. 5 proprio perché è stato testimone della ritirata degli austriaci durante la seconda guerra d'indipendenza, il 10 giugno 1859, e prima ancora della battaglia del 10 maggio 1796 tra Napoleone Bonaparte e gli austriaci (vv. 21-24, «Quando su'l dubbio ponte tra i folgori / Passava il pallido còrso, recandosi / Di due secoli il fato / Ne l'esile man giovine»)⁷³; i «ferrei cozzi» del v. 14 alludono agli scontri tra gli eserciti Romani e quelli barbari sul finire dell'Impero d'Occidente («il romuleo marte ed il barbaro», v. 13) e con «la vindice rabbia di Milano» che «arse in itali incendii», vv. 15-16, si riferisce alle lotte tra Lodigiani e Milanesi durante l'età comunale (1111-1158). L'*excursus* termina ai vv. 33-36 lasciando posto ad un'amara riflessione sulla fugacità del tempo e degli eventi della storia, anche questi elementi assenti dalle *Elleniche*: la dominazione romana, «l'aquila di Pompeo» del v. 33, la potenza di Federico Barbarossa (vv. 33-34, «l'aquila de l'ispido sir di Soavia») e l'epoca napoleonica (il «pallido còrso» del v. 35) si sono concluse senza lasciare alcuna traccia mentre l'Adda, incurante, continua a scorrere cerulo e limpido.

La presenza della componente storico-civile e la meditazione sul tempo che passa non sono gli unici elementi innovativi presenti nelle *Barbare*; la più grande e forse più importante differenza la troviamo infatti nella struttura dei testi e nell'assenza totale della rima dagli stessi, ma anche sotto questo profilo è necessario guardare alle *Primavere* per comprendere il percorso che dalle tre odi portò alla creazione del *corpus* barbaro. *Eolia* e *Dorica* sono odi saffiche a rime alterne, *Alessandrina* è un'alcaica nella quale Carducci impiega la rima solo nei settenari di ogni strofe: la rima è quindi sempre presente nelle *Elleniche* ma già si nota che, mentre nelle prime due il suo impiego è totale, nella terza è solo parziale, ed è proprio questo il dettaglio a cui si deve prestare attenzione per poter affermare che anche dal punto di vista metrico le *Odi Barbare* sono nate dalle *Elleniche*.

Su l'Adda è un'ode asclepiadea in strofe tetrastiche di due asclepiadei minori resi ognuno da due quinari sdruciolli accoppiati, un ferecrazio reso da un settenario piano nel quale è introdotta una parola sdruciola e da un gliconeo formato da un settenario

⁷³ Evidente in questi versi il richiamo al *Cinque Maggio* di Manzoni, vv. 49-52, «Ei si nomò: due secoli, / l'un contro l'altro armato, / sommessi a lui si volsero, / come aspettando il fato», e all'inno *La Pentecoste*, v. 21, «in man recandosi».

sdrucchiolo; la rima è del tutto assente⁷⁴. Se però leggiamo la prima strofe del testo nella redazione dell'8 dicembre vediamo che presenta alcune importanti differenze rispetto alla lezione finale: «Corri tra' rosei fuochi del vespero, / Corri, Addua cerulo: corri su'l placido / Fiume, o legnetto mio / Tra l'amore e l'oblio»⁷⁵. Il metro utilizzato in questa prima strofa è lo stesso che troviamo nella terza *Primavera*, *Alessandrina*, per la quale un anno prima Carducci si era servito di una trasposizione dell'alcaica che prevedeva un impiego parziale della rima (solo nei settenari, come nella prima stesura di *Su l'Adda*) secondo il modello fantoniano dell'ode *A Giorgio Nassau Clawering*; la sola differenza si ha nella scelta del quinario sdrucchiolo anziché piano nel primo emistichio dei due primi versi di ogni strofe, ed in questo il poeta si pone sulla scia dell'alcaica giovanile *A Giulio Partenio*, formata da due doppi quinari sdrucchioli e due settenari piani rimati⁷⁶. È riprendendo l'ode il giorno successivo che Carducci si svincola dalla rima e adotta una soluzione già sperimentata da Chiabrera: i due primi versi del testo rimangono i medesimi (due quinari sdrucchioli accoppiati) mentre il terzo diviene un settenario piano ed il quarto un settenario sdrucchiolo⁷⁷.

Quanto detto dimostra almeno due fatti. Il primo è che il pensiero delle *Barbare* dovesse davvero essere stato presente nella mente del poeta sin dalla gioventù (che poi sia stato realizzato dopo la lettura dei lirici tedeschi è comprensibile visto che è

⁷⁴ «Ho rifatto puramente, purissimamente, l'ode asclepiadea (ti piace questo bel vocabolo?), rappresentando i dattili e i gliconii (bellini vero?) con gli sdrucchioli, e senza rime. Non pensare già agli endecasillabi e settenari sdrucchioli di Vittorio Imbriani; ne' quali non v'è capo né coda: sono un metro senza ragione che s'è fatto lui, di suo capo, che non è punto armonico e tutt'altro che greco. La mia ode è una cosa antica: bisogna che tu te ne persuada», CARDUCCI, *Lettere*, vol. VIII, p. 373. A Lina, 28 dicembre 1873.

⁷⁵ La prima strofe del componimento come appariva nella redazione dell'8 dicembre è riportata da PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., pp. 268-282, che ne studia anche l'autografo.

⁷⁶ La prima strofe del canto *A Giulio Partenio*, vv. 1-4, contenuto all'interno delle *Rime di San Miniato*, è la seguente: «Non sempre aquario verna, né assidue / Nubi si addensano, piogge si versano / Malinconicamente / Sovra il piano squallente», CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 606.

⁷⁷ «Nel primo settenario di ogni strofa v'è sempre in mezzo uno sdrucchiolo, e due sdrucchioli son sempre nel secondo [ma non al v. 64]. E quelli fan tutta l'armonia. Altra difficoltà che la rima», CARDUCCI, *Lettere*, vol. VIII, p. 373. A Lina, 28 dicembre 1873. L'assenza della rima era stata colmata con un incremento dell'uso degli sdrucchioli il cui valore non sfuggì a Giuseppe Chiarini che, in una lettera del 21 dicembre 1873 indirizzata a Carducci, scriveva: «Uno dei pregi grandi della tua poesia sta appunto nell'aver adoprato, e trattato maestrevolmente, un metro che in quella lenta e tranquilla onda di sdrucchioli, senza ritorno di rima, ti fa vedere e sentire il lento e tranquillo devolversi del placido fiume», G. C., *Le prime «Odi Barbare»*, voll. 2, edizione critica commentata a cura di PAUL VAN HECK (dissertazione di dottorato discussa presso l'Università di Leida), Leiden 1988, vol. II, p. 32.

da loro che Carducci trasse ispirazione per il proprio sperimentalismo) perché, come è stato detto, *Su l'Adda* si pone sotto il profilo metrico sulla scia di *Alessandrina* la quale, a sua volta, riprende la struttura del canto *A Giulio Partenio* contenuto nelle *Rime di San Miniato*. Non a caso, ringraziando Francesco D'Ovidio nel luglio 1903 «per l'amabilissimo e dotto articolo»⁷⁸ su *La versificazione delle Odi Barbare*, Carducci scrisse «Hai sempre ragione. Ma *delicta juventutis meae*... Perché fu un proposito proprio giovanile»⁷⁹.

Il secondo fatto provato è che senza l'evoluzione dello schema ritmico da *Eolia* e *Dorica* ad *Alessandrina* non ci sarebbe stato l'ulteriore passaggio verso la totale assenza della rima che caratterizza *Su l'Adda* e che è a tutti gli effetti il più grande cambiamento che Carducci apporta, a livello strutturale, nei testi barbari. È dopo la stesura di *Su l'Adda* infatti che il poeta manifesta la volontà di comporre altri versi simili («Le osservazioni tue e degli amici su L'Adda sono giuste, ma ho corretto assai. *Voglio farne altre delle odi in metri consimili e in quel genere*»)⁸⁰ per poi pubblicarli «in un volumetto a sé, volumetto senza rima e senza politica»⁸¹. Che il *liber* pensato da Carducci sarebbe dovuto essere privo di ogni richiamo alla politica non sorprende: alcuni mesi prima (aprile 1875) che esponesse questo suo progetto di raccolta e le ragioni poetiche che dovevano presiedervi fu pubblicata da Zanichelli la seconda edizione delle *Nuove poesie*, dove tutti gli epodi erano stati confinati per volere dell'autore nel primo libro. Il vero elemento innovativo consiste invece nella dichiarazione d'assenza della rima; la rilevanza delle *Odi Barbare* va infatti ricercata non tanto sul piano tematico, dove sono numerose le assonanze con le *Elleniche*, ma, piuttosto, su quello metrico-verbale, dove il distacco dall'obbligatorietà della rima per la costruzione delle strofe e dai *patterns* versali «tende a restituire l'esatto peso semantico alle singole parole comportando una forma di sillabazione più scandita e preziosa, con nuovi effetti di straniamento il cui esito sarà [...] contribuire all'abbandono dei modelli metrici tradizionali»⁸². Ciò non significa che la rima verrà

⁷⁸ CARDUCCI, *Lettere*, vol. XXI, p. 125, 5 luglio 1903.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ivi*, vol. IX, p. 5. A Chiarini, 1° gennaio 1874, corsivo mio.

⁸¹ *Ivi*, vol. X, p. 76. A Lina, 23 ottobre 1875.

⁸² CAPOVILLA, *Giosuè Carducci*, cit., p. 96. Tomasin a questo proposito nota che, per sopperire al mancato utilizzo della rima, l'uso dei segni diacritici nei componimenti barbari come gli accenti e le dieresi «appare particolarmente insistente [...] in quanto funzionale alla sottolineatura del peculiare andamento prosodico barbaro», TOMASIN, «*Classica e Odierna*», cit., p. 40.

abolita in modo definitivo nella futura produzione poetica – si pensi ad esempio al componimento *Alla rima*, posto in un primo momento in coda alla raccolta, con cui il poeta rendeva omaggio agli elementi della tradizione definendo la rima «sacra e diletta»⁸³, o al titolo dell'ultima raccolta, *Rime e ritmi* –, ma Carducci rivendica ora il proprio diritto nel ricercare forme d'espressione nuove anche in relazione alla sua volontà di rinnovare la lirica italiana, motivo per cui Papini definisce i componimenti barbari «una trovata destinata a far scalpore, anche perché la paradossale invenzione (o reinvenzione) metrica parve giusta misura per un'idea illusoria [...], palingenetica, escatologica»⁸⁴.

E le *Barbare*, dopo l'uscita del volume, fecero davvero scalpore, sia per la struttura metrica che per la sperimentazione attuata da Carducci in campo lirico. In molti, vista l'assenza della rima e la particolare forma dei componimenti, dichiararono illegittimi i nuovi metri sostenendo che non si inserissero nel solco della tradizione poetica italiana e non comprendendo, invece, che l'autore non rivendicava altro se non il suo diritto di scelta e, quindi, la propria libertà⁸⁵. Proprio in merito all'ideale di libertà metrica legato alla genesi delle *Barbare* è possibile affermare che, se le *Primavere Elleniche* possono dirsi le antenate delle *Odi Barbare*, allo stesso modo queste ultime possono essere considerate, vista la soppressione della rima e la variabilità di misura⁸⁶, le lontane progenitrici della libera versificazione italiana, come mostrano peraltro gli interventi di Alfredo Gargiulo (1931) e di Domenico Petrinì (1927), omogenei nell'impostazione del discorso. Gargiulo sosteneva infatti che la sperimentazione metrica barbara fosse stata ispirata da «una pungente insoddisfazione del troppo chiuso e per se stesso musicale: quindi dal

⁸³ *Alla rima*, v. 63, CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 331-332. Lo stesso Carducci scriveva nella *Nota* d'autore presente nell'edizione del 1877: «Vollì congedarmi da' lettori co' i versi alla rima, proprio per segno che io con queste odi non intesi dare veruna battaglia, grande e piccola, fortunata o no, a quella compagna antica e gloriosa della poesia nuova latina», *Odi Barbare di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, cit., p. 103. Ora in *Opere*, vol. XI, p. 235.

⁸⁴ PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., p. 282.

⁸⁵ A questo proposito Chiarini scriveva nel discorso che accompagnava la seconda edizione delle *Barbare* che «voler limitare al poeta il campo delle combinazioni ritmiche sarebbe lo stesso che volergli limitare il campo delle immagini e de' pensieri, il campo della sua creazione», GIUSEPPE CHIARINI, *I critici italiani e la metrica delle «Odi Barbare»*. *Discorso*, premesso a GIOSUÈ CARDUCCI, *Odi Barbare*, seconda edizione, Bologna, Zanichelli 1878, p. CLXX.

⁸⁶ La variabilità di misura, in realtà, è possibile solo nel pentametro e nell'esametro, non nelle odi saffiche, alcaiche o asclepiadee, e si ottiene «combinando nell'esametro un quinario, senario, settenario nel primo emistichio e un novenario nel secondo, nel pentametro un quinario o settenario nel primo emistichio e un settenario nel secondo», ELENA SALIBRA, «Ragioni metriche» delle «*Odi Barbare*», «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», X, 1-2 (2007), pp. 69-84: p. 72.

bisogno di forme più aperte all'onda dell'intimo canto»⁸⁷ e prima di lui, nel 1927, Petrini si era schierato su una posizione del tutto simile affermando che «nonostante le proteste, proprio carducciane, le *Barbare* segnano anche la via del trapasso dalla metrica tradizionale nostra al verso libero, quello che doveva inseguire, senza turbamento di leggi ritmiche, i motivi più riposti dell'ispirazione»⁸⁸. A questo proposito bisogna sottolineare come lo stesso Carducci avesse più volte ripetuto di non aver perseguito precisi intenti mimetici rispetto ai modelli greco-latini evidenziando la libertà con cui operò sin dall'inizio nell'adibire i versi convenzionali alla trasposizione classica. A Giuseppe Chiarini confessava nel 1880 «Oramai io mi lascio andare a scrivere questi versi a orecchio; e non ho la pazienza di pesarli bene. Correggimi»⁸⁹, e prima ancora, nel 1877, diceva ad Adolfo Borgognoni:

Tutto sta in un certo accordo degli accenti, che corrisponde poi a' sei piedi della metrica antica. Io non posso né so spiegarti tutto; molto ho fatto con l'orecchio, ma dopo molto esercizio di anatomie su gli esametri latini e anche su quelli dei nostri del Cinquecento⁹⁰.

Per quanto le affermazioni di Petrini e di Gargiulo individuino con esattezza il valore delle *Odi Barbare*, riconoscendovi sia il bisogno di rinnovamento metrico manifestato da Carducci che il trapasso dalla versificazione tradizionale a quella libera, è necessario ricordare che la poesia barbara, dimensione entro la quale il poeta può dimostrare e mettere in pratica le sue conoscenze di fine metricologo, non è propria nemmeno dell'ultima raccolta, *Rime e ritmi*, dove i metri tradizionali convivono con quelli barbari in un unico volume e anzi, in termini numerici, li prevaricano⁹¹. Per questo motivo nel 1968 Contini, riprendendo la questione, ampliava la tesi di Gargiulo e la focalizzava con maggior precisione, dichiarando che «in Carducci, metricista nel complesso tradizionale, alla libertà metrica è addetta una sede speciale, la poesia detta barbara, che non è esclusiva neppure dell'ultima produzione»⁹².

⁸⁷ ALFREDO GARGIULO, *Ragioni metriche: Carducci (1931)*, in *Letteratura italiana del Novecento*, nuova edizione ampliata, Firenze, Le Monnier 1958, pp. 253-259: p. 257.

⁸⁸ PETRINI, *Poesia e poetica carducciana*, cit., p. 129.

⁸⁹ CARDUCCI, *Lettere*, vol. XIII, p. 5, 1° luglio 1880.

⁹⁰ Ivi, vol. XI, p. 169. 30 luglio 1877.

⁹¹ Delle ventinove poesie contenute nella raccolta, sedici sono in rima e tredici in metro barbaro.

⁹² GIANFRANCO CONTINI, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, «Forum Italicum», 3, n. 2 (1969), pp. 671-683, poi in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi 1970, pp. 587-599: pp. 593-594.

Al di là dei dibattiti e delle diverse interpretazioni che delle *Odi Barbare* sono state date dalla prima comparsa⁹³ sino alla seconda metà del Novecento, mi sembra un dato di fatto che la loro importanza, malgrado le implicazioni metriche rivestano il punto di forza della raccolta, non risieda esclusivamente nella forma con la quale i componimenti sono stati scritti. Il *corpus* barbaro rappresenta il filone più complesso dell'intera produzione carducciana, l'esito di un percorso che, iniziato nei primi anni Settanta con le *Primavere Elleniche*, diviene simbolo non solo del discorso poetico di Carducci ma anche di una diversa volontà di interpretare la propria esistenza a partire dal biennio 1871-'72; con le *Barbare* il Vate porta a compimento la propria "rinascita classica" e chiude la fase che, iniziata con *Eolia, Dorica* e *Alessandrina*, aveva assunto i tratti della novità e della sperimentazione tematica, formale e metrico-linguistica.

Non stupisce allora la dichiarazione carducciana del 1874 secondo la quale le *Elleniche* sarebbero dovute essere almeno dieci e avrebbero dovuto comprendere alcuni componimenti poi confluiti nel *liber* barbaro. Anche se il progetto non verrà mai realizzato è interessante notare come Carducci vedesse una certa continuità in questi due momenti:

Le primavere elleniche debbono essere dieci: alle tre, che portano cotesto nome soave, dovrebbero aggiungersi l'ode intitolata *Vendette della luna* e l'ultima, *Su l'Adda*; e vorrei far di nuovo, *Nel domo di Milano, Nel parco di Monza, Nel cimitero di porta Orientale...* e due che non so ora titolare. Queste, tutte, o quasi, soavemente ideali; e poi qualche cosa di più reale vorrei fare col titolo di *Elegie*⁹⁴.

I testi citati da Carducci, fatta eccezione per *Vendette della luna* confluita nelle *Rime nuove*⁹⁵ e per *Nel parco di Monza* e *Nel cimitero di Porta Orientale*, mai

⁹³ La prima silloge, *Odi Barbare di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, fu pubblicata a Bologna dall'editore Zanichelli nel 1877. Ad essa seguirono nel 1882 le *Nuove odi barbore di Giosuè Carducci* e nel 1889 le *Terze odi barbore di Giosuè Carducci*. La struttura della raccolta, che verrà sancita dalla *ne varietur* delle *Poesie* nel 1901 (1902²), prende forma con il volume *Delle odi barbore di Giosuè Carducci libri II ordinati e corretti* del 1893, dove si inseriscono, articolandosi in due sezioni, i testi delle tre raccolte che precedono quella definitiva.

⁹⁴ CARDUCCI, *Lettere*, vol. IX, p. 15. A Lina, 10 gennaio 1874.

⁹⁵ *Vendette della luna* fu composta tra febbraio e marzo 1873 e precede quindi di nove mesi circa il primo componimento barbaro, *Su l'Adda*, che come si è visto non nacque come tale nella mente di Carducci l'8 dicembre 1873. Il testo si pone chiaramente sulla scia delle *Primavere Elleniche* sia dal punto di vista tematico che da quello metrico: al centro dei versi vi è infatti la figura di Carolina Cristofori Piva, creatura lunare accostabile alla Lina creatura d'evasione di *Eolia* e *Dorica*, della quale sono messe in evidenza alcune caratteristiche già decantate nelle *Elleniche* e nelle lettere private (il «fatal guardo» del v. 9, la «bella faccia» del v. 20, la «voluttà» al v. 26 e la «marmorea bellezza» del

composti, erano stati pensati dal poeta come continuazione delle *Primavere Elleniche* pur essendo a tutti gli effetti barbari. Di *Su l'Adda* si è già detto e sono stati messi in evidenza sia i punti di contatto che le discontinuità rispetto alle *Elleniche*; rimane da vedere se negli altri componimenti menzionati possono essere riscontrate le medesime caratteristiche tematico-formali.

Sotto il titolo *Nel domo di Milano* è probabile che si celi l'idea, non ancora matura a quest'altezza, di quell'ode che nel 1876 sarà *In una chiesa gotica* e che comparirà nelle *Odi Barbare* sin dalla loro prima edizione⁹⁶. Anche questo testo, come le *Elleniche* – specie *Alessandrina* – e *Su l'Adda*, contiene riferimenti precisi ad alcune vicende autobiografiche desumibili dall'epistolario carducciano; dalla lettera del 9 maggio 1874 in cui il poeta scriveva a Carolina Cristofori Piva «stamane avevo ripreso un'ode (alcaica) sul domo di Milano; e bada, che io non canto il domo di Milano se non per i convegni che tu mi vi davi. E a te faccio un tempio del domo di Milano»⁹⁷ e da quella del 31 maggio dello stesso anno, «tu sarai la dea del tempio cristiano gotico»⁹⁸, se ne ricava che *In una chiesa gotica* è ispirata dagli incontri dei due amanti nel Duomo di Milano, i primi dei quali avvenuti nel 1872, l'anno di composizione di *Alessandrina*, e poi ripetutisi nel maggio di tre anni dopo. Lidia quindi è la diretta ispiratrice di questo testo barbaro e lo dimostrano non solo le lettere ma anche alcuni elementi testuali che riecheggiano *Alessandrina*: il «bel velo» che Lina si stringe intorno agli omeri nella terza *Ellenica* (v. 10), il suo pallore e la sua chioma (vv. 18-20, «levò la tenue / Fronte, pallida e bella, / Tra le florida anella» e vv. 31-32, «Spargeanmi al viso i venti / Le sue chiome fluenti»), tutti tratti distintivi della donna, tornano nella quinta strofe di *In una chiesa gotica* (vv. 17-20, «È Lidia, e volgesi: lente nel volgersi le chiome lucide mi si disegnano, / E amore e il pallido viso fuggevoli / Tra il nero velo arridono»), così come la dolce luce che proviene da Lina in *Alessandrina* (v. 21, «Tutta di molle fulgor la irradiano») e che

v. 29). Sotto il profilo metrico, come *Eolia e Dorica*, si tratta di una saffica rimata con schema ritmico ABAb, formata da tre endecasillabi e un quinario. Viste le analogie tematiche e strutturali, dopo essere stata pubblicata nelle *Nuove poesie* del 1873, fu inserita da Carducci, nella seconda edizione delle stesse, all'interno del terzo libro, insieme al blocco delle *Elleniche* e *Ad Alessandro D'Ancona*, ma già nella prima edizione di *Rime nuove* il testo si era slacciato dal gruppo delle liriche neoelleniche per confluire nel quinto libro.

⁹⁶ Del motivo per cui è possibile affermare che *Nel domo di Milano* nasconda l'idea del componimento poi intitolato *In una chiesa gotica* è stato detto nel primo capitolo di questo elaborato. Si rimanda a PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., pp. 232-245.

⁹⁷ CARDUCCI, *Lettere*, vol. IX, p. 100.

⁹⁸ Ivi, p. 115. A Lina, 31 maggio 1874.

conferisce alla strofe una luminosità che altrimenti non avrebbe visto il «grigio cielo di maggio», trova corrispondenza nei versi più brillanti del testo barbaro (vv. 55-56, «Ma i cieli splendono, ma i campi ridono, / Ma d'amore lampeggiano / Gli occhi di Lidia), dove la portata dell'elemento solare è ampliata dall'anafora della congiunzione avversativa «ma». Anche dal punto di vista dell'ambientazione sono molte le corrispondenze: i «lunghi e candidi intercolonnii» della terza *Primavera* (vv. 1-2) trovano una sorta di doppio ne «Gl'immani ed ardui steli marmorei» di *In una chiesa gotica* (v. 2) ed i «gotici archi» del v. 13 anticipano le «arcate chete» del v. 6.

Alessandrina non è tuttavia la sola *Ellenica* con la quale possono essere fatti collegamenti intertestuali; legami importanti li troviamo anche con *Dorica*. Nella penultima strofa di *In una chiesa gotica* il poeta si augura di poter vedere Lidia che danza in mezzo ad un coro di vergini (vv. 57-61, «Vederti, o Lidia, / Vorrei tra un candido coro di vergini / Danzando cingere l'ara d'Apolline / Alta ne' rosei vesperi / Raggiante in pario marmo tra i lauri»), ma già nella seconda *Primavera*, a partire dal v. 61, Lina ci viene presentata come un'apparizione entro una processione di divinità danzanti («Ecco danzan le Driadi, e – Qual etade – / Chieggon le Oreadi – ti portò sì bella?»), senza contare che il marmo pario citato nel componimento barbaro (v. 61, «Raggiante in pario marmo tra i lauri») è un elemento che nell'epistolario compare proprio in una lettera indirizzata alla Piva che racchiude tutti i motivi presenti in *Dorica*⁹⁹, dove viene poi esplicitato al v. 53 («A Cristo in faccia irrigidí ne i marmi»). Anche dal punto di vista metrico ci sono delle convergenze e delle divergenze rispetto alle *Primavere Elleniche* e a *Su l'Adda*; con quest'ultima *In una chiesa gotica* condivide la totale assenza della rima e la struttura, essendo un'asclepiadea formata da tre endecasillabi asclepiadei e da un gliconeo reso da un settenario sdrucchiolo, ma nelle originarie intenzioni di Carducci («stamani avevo ripreso un'ode (alcaica) sul domo di Milano»)¹⁰⁰ sarebbe dovuta essere un'alcaica, proprio come *Alessandrina*.

⁹⁹ Mi riferisco alla già citata lettera risalente alla metà di giugno del 1872 e indirizzata a Lina il cui *incipit* è: «E sai cosa ho ricevuto dopo la lettera tua, poco dopo? Un bel frammento di marmo pario stupendo [...]. Ah, com'è bello il mio pezzo di marmo pario!», ivi, vol. VII, p. 231.

¹⁰⁰ Ivi, vol. IX, p. 100. A Lina, 9 maggio 1874. Nella stessa lettera, più avanti, leggiamo: «Faccio un metro tutto nuovo, con certi novenari impossibili ad altre orecchie che le tue [...]. E io rinnoverò l'ode alcaica; e la rinnoverò pura del tutto».

Per quanto riguarda *Fantasia*, uno dei due testi che il poeta non sa ancora intitolare nel 1874¹⁰¹, il discorso è nell'insieme più complesso perché l'originario titolo del componimento, scritto tra il 14 ed il 16 aprile 1875, era *La voce*. In realtà è proprio questo dettaglio a connetterlo con la figura di Carolina Cristofori Piva; come si legge dall'epistolario carducciano fu infatti la voce della donna a colpire il poeta sin dai primi incontri («Bella, per me, è certamente: bella per agil persona, [...] *per soavissima e melodiosa voce*») ¹⁰², la stessa voce che imprime ai versi, a partire dalla prima strofe, le caratteristiche di una poesia di fuga dalla realtà – secondo quanto notato per le *Elleniche* e *Su l'Adda* – e fa divenire ancora una volta la donna una vera e propria creatura d'evasione (vv. 1-4, «Tu parli; e, de la voce a la molle aura / Lenta cedendo, si abbandona l'anima / Del tuo parlar su l'onde carezzevoli, / E a strane plaghe naviga» e *Su l'Adda*, vv. 69-72, «ma perdermi lungi da gli uomini / Amo or di Lidia nel guardo languido, / Ove nuotano ignoti / Desiderii e misteri») ¹⁰³. Infatti, l'anima del poeta «naviga in un tepor di sole occiduo», v. 5, così come in *Su l'Adda* «il tenero amore, / Al sole occiduo naviga» (v. 4), questo sul «legno lieve» del v. 49, quella immaginando una «nave in vista al porto [che] ammaina / Le rosse vele placide» (vv. 15-16) che richiama il «lieve / [...] Legno, a purpuree vele» dei vv. 25-26 di *Eolia*. E se in *Dorica* Lina poteva dirsi un'apparizione in mezzo ad una processione di divinità (vv. 61-64, «Ecco danzan le Driadi, e – Qual etade – / Chieggon le Oreadi – ti portò sì bella? / Da quali vieni ignote a noi contrade, / Dolce sorella?» e vv. 85-86, «Poi nosco ti addurrem ne le fulgenti / De l'ametista grotte e del cristallo»), in *Fantasia* è la voce di Lidia che fa vedere al poeta «fanciulle scender da l'acropoli / In ordin lungo» che «han bei pepli candidi, / Serti hanno al capo, in man lauri» (vv. 17-19). Notiamo infine che nella chiusa di *Fantasia*, vv. 21-24, «Piantata l'asta in su l'arena patria, / A terra salta un uom ne l'armi splendido: / È forse Alceo da le battaglie reduce / A le vergini lesbie?», compare il greco Alceo che, scendendo dalla propria imbarcazione, fa ritorno a Lesbo. Lo stesso poeta era presente anche ai vv. 25-28 di *Eolia*, «E un lieve il sèguita pe'l grande Egeo / Legno, a purpuree vele, canoro: / Armato règgelo per l'onde Alceo / Dal plettro d'oro», dove

¹⁰¹ Ivi, vol. IX, p. 15. A Lina, 10 gennaio 1874. Come uno dei due testi qui menzionati da Carducci sia identificabile con *Fantasia* – l'altro è *Ideale* – è stato dimostrato da PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., pp. 252-262.

¹⁰² CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, pp. 244-246. A Giuseppe Chiarini, 6 luglio 1872, corsivo mio.

¹⁰³ Edizione di riferimento per i versi tratti da *Fantasia* è CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 493.

insieme a Carducci e anzi diventato una sorta di suo doppio, si preparava a salpare verso l'Ellade in compagnia di Saffo-Lina. Ora, il fatto che nella prima *Ellenica* Alceo-Carducci salpasse verso le «aure achive» del v. 37 e che in *Fantasia*, testo a tutti gli effetti barbaro, egli vi approdasse, potrebbe essere interpretato come indizio dell'avvenuto superamento della stagione epodica da parte di Carducci – e infatti Alceo viene definito «da le battaglie reduce» (v. 23), dove le battaglie sono le lotte politiche divampate a Mitilene alle quali egli partecipò ma, allegoricamente, possono essere viste anche come battaglie portate avanti a suon di epodi – che, con le *Barbare*, ha fatto ritorno in modo definitivo «A le vergini lesbie» del v. 24, cioè alla lirica pura, mossa questa anticipata in un certo senso dalla seconda edizione delle *Nuove poesie* pubblicata in quello stesso periodo (aprile '75).

Tutto ciò mostrerebbe ancora una volta il legame tra le *Elleniche*, le *Barbare* e, in questo caso, la *Primavera* “mancata”; rimane da vedere quali sono le caratteristiche di questo testo dal punto di vista metrico. Essendo un'ode asclepiadea in strofe tetrastiche composte da tre asclepiadei minori (resi da endecasillabi sdrucchioli) e da un gliconeo (reso da un settenario sdrucchiolo), possiamo affermare che *Fantasia* ha in comune alcuni tratti con *Su l'Adda* e altri con *In una chiesa gotica*, delle quali condivide anche le strofe anarime, differenziandosi così dalle *Primavere Elleniche*, ma la sua peculiarità consiste nel fatto che è proprio circa la struttura ed il metro di questi versi che Carducci utilizza per la prima volta il termine «barbaro»: «Intanto leggi questa poesia [*Fantasia*] che ti mando: un'asclepiadea *barbara*»¹⁰⁴.

Riprendendo quanto detto sino ad ora possiamo allora affermare che le *Primavere Elleniche*, al di là delle dichiarazioni carducciane secondo le quali

¹⁰⁴ CARDUCCI, *Lettere*, vol. X, p. 7. A Lina, 18 aprile 1875, corsivo mio. Che cosa volesse dire Carducci con il termine «barbaro» sarà spiegato due anni più tardi nella *Nota* d'autore presente nella prima edizione delle *Odi Barbare*: «Queste odi poi le intitolai barbaramente, perché tali sonerebbero agli orecchi e al giudizio dei greci e dei romani, se bene volute comporre nelle forme metriche della loro lirica, e perché tali soneranno pur troppo a moltissimi italiani, se bene composte e armonizzate di versi e di accenti italiani. E così le composi, perché, avendo ad esprimere pensieri e sentimenti che mi parevano diversi da quelli che Dante, il Petrarca, il Poliziano, il Tasso, il Metastasio, il Parini, il Monti, il Foscolo e il Leopardi originalmente e splendidamente concepirono ed espressero, anche credei che questi pensieri e sentimenti io potevo esprimerli con una forma metrica meno discordante dalla forma organica con la quale mi si andavano determinando nella mente», *Odi barbaramente di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, pp. 103-107. Ora in *Opere*, vol. XI, p. 235- 238: p. 235. Si suppone comunque che la parola «barbaro» possa essere stata suggerita a Carducci dai *Poèmes barbares* del poeta parnassiano Leconte de Lisle, pubblicati in seconda edizione nel 1872, l'anno delle *Primavere Elleniche*.

sarebbero state pensate sin dalla gioventù o sarebbero state composte per mostrare come con la lingua italiana si potesse fare ciò che i tedeschi facevano già da tempo con la loro – e anche questo, in realtà, è un aspetto riscontrato nelle *Elleniche* – hanno avuto un ruolo fondamentale nell’esperienza barbara, ufficialmente nato l’8 dicembre 1873 con *Su l’Adda* ma i cui prodromi erano già in buona parte visibili in *Eolia*, *Dorica* ed *Alessandrina*. Dal punto di vista metrico-strutturale le *Odi Barbare* non fanno che riprendere, certo con una gamma formale molto più ampia, gli schemi sperimentati da Carducci nelle *Elleniche*, dalle quali si differenziano per la totale assenza della rima; se consideriamo però che *Alessandrina* presentava nei suoi versi, diversamente da *Eolia* e *Dorica*, un impiego parziale della stessa che preludeva alla soluzione poi adottata nelle *Barbare*, risulta evidente il ruolo delle *Elleniche* quali incunaboli della metrica barbara.

Sul piano tematico il discorso assume sfaccettature diverse: l’amore per Carolina Cristofori Piva come motivo ispiratore dei testi è presente nelle *Primavere Elleniche* e nei componimenti che sono stati analizzati (*Su l’Adda*, *In una chiesa gotica*, *Fantasia*), ma Lina non è più soltanto la creatura d’evasione di *Eolia* e *Dorica*: come in *Alessandrina*, è anche una donna voluttuosa, reale e concreta. A prescindere dalla fine della relazione affettiva con Carducci e dal fatto che altre donne fossero subentrate nella vita di quest’ultimo (ad esempio, ma non è la sola, Adele Bergamini¹⁰⁵ in *Ragioni metriche*), non si potrebbe in ogni caso affermare che Lidia sia la diretta ispiratrice di tutti i testi: nelle *Barbare* si ha infatti, accanto al motivo amoroso, un forte recupero della componente storica di cui le *Elleniche* sono, almeno esplicitamente, prive, che si lega ad una riflessione più o meno amara sulla fugacità del tempo (*Su l’Adda*, *Roma*, *Alessandria*, *Alla Vittoria*). Ci sono inoltre altri due aspetti del *corpus* barbara da mettere in relazione alle *Primavere*: uno, in comune, è la grande attenzione di Carducci nella descrizione paesistica (si pensi, ancora una volta, a *Su l’Adda*, ma anche a *Tra le rovine del tempio di Vespasiano in Brescia* e *Alle fonti del Clitumno*), che nelle *Barbare* non è mai fine a se stessa ma quasi

¹⁰⁵ Adele Bergamini (Roma, 1845 – Roma, 1925) fu mediocre poetessa e giornalista romana, frequentatrice dei salotti bizantini dell’editore Angelo Sommaruga. Spronata dalla proprie velleità poetiche si recò a Bologna dove, il 15 agosto 1879, conobbe Carducci, al quale sottopose alcuni suoi versi. Dall’incontro tra i due ebbe inizio una corrispondenza epistolare che si protrasse per sei anni e la donna, sotto diversi pseudonimi, fu lodata dal poeta in molti componimenti (*Fuori alla Certosa di Bologna*, *Su monte Mario*, *Ragioni metriche*). Nel 1885 i rapporti con Carducci si affievolirono e la Bergamini si ritirò a vita privata. Si rimanda a BIAGINI, *Il poeta della terza Italia*, cit., pp. 386-430.

sempre legata a meditazioni scaturite da avvenimenti storici. L'altro invece prende le proprie mosse dalle *Elleniche* ma poi prosegue in modo autonomo: si tratta della riflessione metapoetica contenuta in alcuni componimenti. Come si è visto, *Eolia*, *Dorica* e *Alessandrina* possono essere interpretate, se lette in sequenza, come una riflessione che il poeta fa circa l'attuabilità di un discorso poetico nel presente, e già *Eolia* presa nella sua singolarità può essere vista come un pretesto per una meditazione sulla funzione della poesia, ipotesi che verrebbe confermata dal fatto che il testo contiene l'invocazione ad Apollo, dio preposto all'attività poetica. Anche nelle *Odi Barbare* vi sono alcuni testi che hanno queste caratteristiche (*Preludio* e *Congedo*, che «pongono l'accento sull'agonismo e, rispettivamente, sull'appagamento connessi alla sperimentazione barbara»¹⁰⁶, e *Ideale*, che illustra «le ragioni estetiche ed esistenziali sottese alla personale opzione classicista [di Carducci]»¹⁰⁷), ma è interessante notare come, man mano che Carducci prende consapevolezza dello sperimentalismo formale a cui sottopone i suoi testi, la riflessione metapoetica si trasformi in riflessione metametrica e nascano testi come *Ragioni metriche*, in cui il poeta esprime la superiorità dei metri e dei versi classici rispetto a quelli tradizionali.

Le *Odi Barbare* quindi, essendosi sviluppate dalle *Primavere Elleniche*, presentano com'è naturale molte assonanze con esse; ancor più che le affinità però è a mio parere importante sottolineare come, anche là dove i due gruppi sembrano avere le maggiori divergenze, Carducci si sforzi di mantenere una certa «continuità e coerenza di spiriti e di forme»¹⁰⁸, perché è proprio in questo modo che l'approdo alle Muse barbare avvenuto nel 1877 può dirsi l'esito di un percorso iniziato sei anni prima con *Eolia* e poi proseguito con *Dorica* e *Alessandrina*.

¹⁰⁶ CAPOVILLA, *Studi carducciani*, cit., p. 20.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, cit., p. 205.

CONCLUSIONI

Al termine di questo studio possiamo affermare di essere giunti ad alcuni importanti risultati. Le definizioni utilizzate da Carducci per descrivere le *Primavere Elleniche*, «lavori di cesello»¹, «contemplazione serena o quasi idolatrica delle pure forme estetiche della Grecia naturalmente divina»² e «odi lavorate come una tazza greca»³, sembrerebbero davvero, almeno ad un primo sguardo, le più idonee per parlarne. La struttura metrica, gli elementi tematico-linguistici e l'intenso *labor limae* al quale il poeta sottopone le *Elleniche* sono tutti presupposti per poter accettare le etichette sopra riportate, tanto più che la perfezione metrico-formale perseguita con le tre odi si inserisce nell'ambito di quella ricerca di stampo classicista intrapresa fin dalla giovinezza⁴ e si lega con la volontà, espressa a più riprese nell'epistolario, di far ritorno all'«arte pura»⁵. Con la scrittura delle *Primavere Elleniche* il poeta toscano convoglia le proprie forze nella messa a punto di una lirica che, apparentemente svincolatasi dal presente e riappropriatasi del primo posto nell'ideale scala gerarchica carducciana delle forme poetiche, assume le caratteristiche di «un'estetica autonoma e autosufficiente»⁶ e che, in quanto tale, può parlare anche di se stessa.

E in effetti le *Elleniche* sviluppano una riflessione metapoetica che le fa divenire i testi-manifesto di un primo programma poetico ascrivibile all'inizio degli anni Settanta, quando Carducci sentì farsi sempre più pressante il bisogno di evadere da

¹ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VIII, p. 350. A Francesco Sclavo, 23 novembre 1873.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, vol. IX, p. 136. A Lina, 23 giugno 1874.

⁴ Alludo, ad esempio, al componimento *A Giulio Partenio*, l'alcaica nel cui solco formale Carducci compose la terza *Primavera Ellenica*, *Alessandrina*, ed iniziò a scrivere il primo testo barbaro, *Su l'Adda*. L'ode giovanile è infatti formata da due doppi quinari sdrucchioli non rimati e da due settenari piani a rima baciata, come *Alessandrina* (la sola differenza è nei due doppi quinari iniziali, dei quali il primo è piano ed il secondo sdrucchiolo) e la prima lezione di *Su l'Adda*, che solo in seguito avrebbe assunto la sua struttura definitiva. Il classicismo giovanile è quindi riscontrabile, certo con un significato ed un intento diverso rispetto a quello degli anni Settanta, tanto nelle *Elleniche* quanto nelle future *Odi Barbare*, e non stupisce che i versi oraziani che introducevano il testo di *A Giulio Partenio* (i vv. 12-13 dell'ode *Exegi monumentum*, «aeolium carmen ad italos / Deduxisse modos») fossero stati ripresi e tradotti da Carducci nella *Nota* d'autore inserita nella prima edizione delle *Barbare* per giustificare il proprio variantismo metrico-formale: «Che se a Catullo e ad Orazio fu lecito dedurre i metri della lirica eolia nella lingua romana che altri ne aveva suoi originari, [...] a me si desse almeno il perdóno», *Odi barbare di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, pp. 103-107. Ora in *Opere*, vol. XI, pp. 235-238, corsivo mio.

⁵ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 71. A Giuseppe Chiarini, 20 dicembre 1871.

⁶ TOGNARELLI, *Introduzione a CARDUCCI, Nuove poesie*, cit., p. 10.

un presente ormai decaduto per rifugiarsi nei propri versi, unico luogo in cui «fiorisce [...] il pio nepente»⁷. Le *Primavere Elleniche*, soprattutto *Eolia* e *Dorica*, devono essere considerate i componimenti per mezzo dei quali il Vate attuò, nel biennio 1871-'72, la propria svolta neoclassica, ossia il passaggio dall'oscurità del mondo contemporaneo alla serenità di quello classico, ma è necessario ricordare che le tre *Primavere* si sarebbero dovute inserire in un progetto di raccolta⁸ molto più ampio che avrebbe dovuto comprendere testi affini per la concezione della poesia che vi era sottesa e che Barberi Squarotti ha ragionevolmente definito «trasfigurazione di un reale altrimenti non predicabile»⁹. Si pensi, ad esempio, a *Vendette della luna*, saffica rimata pensata come quarta *Ellenica* ma poi pubblicata nelle *Rime nuove*, che grazie alla «marmorèa bellezza» (v. 29) di Lina, creatura lunare, assume le caratteristiche di una trasognata fuga dalla realtà¹⁰, oppure alla barbara *Fantasia*, dove il poeta trovava conforto nella bellezza del paesaggio greco evocato dalla melodiosa voce di Carolina Cristofori Piva¹¹.

A questo proposito sembrerebbe che *Eolia* in particolar modo, essendo la sola delle tre *Primavere Elleniche* a non contenere precisi richiami autobiografici¹² ed esibendo invece espliciti riferimenti ad Apollo¹³, dio preposto all'attività poetica, fosse stata pensata come un pretesto per la rivelazione di un pensiero che si presenta come un interrogativo circa l'attuabilità della poesia nel presente, un interrogativo al quale Carducci riuscirà a dare una risposta soltanto con *Alessandrina*. Per giungere alla soluzione si deve infatti passare "attraverso" tutto il blocco delle *Primavere*, che

⁷ *Prologo*, v. 11, CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 243.

⁸ CARDUCCI, *Lettere*, vol. IX, p. 15. A Lina, 10 gennaio 1874: «Le primavere elleniche debbono essere dieci: alle tre, che portano cotesto nome soave, dovrebbero aggiungersi l'ode intitolata *Vendette della luna* e l'ultima, *Su l'Adda*; e vorrei far di nuovo, *Nel domo di Milano*, *Nel parco di Monza*, *Nel cimitero di porta Orientale*... e due che non so ora titolare». Di questo progetto mai realizzato è stato detto nel corso dell'elaborato.

⁹ BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 74.

¹⁰ «Com'uom che va sotto la luna estiva / Tra verdi sussurranti alberi al piano; / Che in fantastica luce arde la riva / Presso e lontano, / Ed ei sente un desio d'ignoti amori / Una lenta dolcezza nel cuor gravare, / E perdersi vorria tra i muti albori / E dileguare», CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 391, vv. 33-40.

¹¹ «E i templi su le cime ardui lampeggiano / Di candor pario ne l'ocaso roseo, / Ed i cipressi della riva fremono, / Ed i mirti densi odorano», vv. 9-12, e vv. 17-18, «Veggio fanciulle scender da l'acropoli / In ordin lungo; ed han bei pepli candidi», ivi, p. 493.

¹² Ricordo che nel 1871, l'anno di composizione di *Eolia*, i rapporti con Carolina Cristofori Piva si limitavano allo scambio di qualche lettera, un sonetto ed un ritratto che la donna aveva spedito al poeta, e che il primo incontro tra i due non avverrà che nell'aprile del 1872, l'anno di *Dorica*.

¹³ «Delfo a' suoi tripodi chiaro sonanti / Rivoca Apolline co' nuovi soli, / Con i virginei peana e i canti / De' rusignoli. Da gl'iperborei lidi al pio suolo / Ei riede, a' lauri dal pigro gelo», CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 376, vv. 9-14.

non a caso sono disposte in modo da rafforzare la sentenza con la quale si chiude *Eolia*, vv. 39-40, «Fuggiam le occidue macchiate rive, / Dimentichiamo». La riflessione metapoetica si conclude infatti con la constatazione che la poesia può ancora essere praticata nel presente purché si prendano le distanze dall'Occidente impuro e contaminato e si faccia ritorno alle «aure achive» (v. 37) della prima *Ellenica*, cioè a quell'Ellade mitica (oppure all'«isola bella» di *Dorica*, v. 1) sulla quale il poeta incentra il tema dell'evasione da una realtà ormai compromessa, tema che emergerà, con tutta la sua forza, in *Alessandrina*, dove la modernità viene presentata come la dimensione di morte del discorso poetico.

Tra le prime due *Elleniche* e *Alessandrina* vi è, tuttavia, una differenza sostanziale. *Eolia* e *Dorica* possono essere lette come il tentativo carducciano di ritrovare una sincera sintonia con il presente attraverso un serrato confronto con il mondo classico, sintonia che sembra ancora recuperabile grazie all'ambientazione dei testi in luoghi non corrispondenti al vero e che recano con sé i segni della rinascita in un tripudio di suoni e di colori. A questo proposito è però indispensabile sottolineare che una seppur fine divergenza si può notare tra *Eolia*, dove l'iniziale inversione temporale legittima il tentativo fatto da Carducci e in buona misura lo rende possibile, e *Dorica*, nella quale lo stesso poeta inizia a dubitare della realizzabilità di un discorso poetico nei tempi moderni. Con *Alessandrina* invece, complice soprattutto la scelta del luogo cimiteriale che fa da sfondo ai versi ed il «grigio cielo di maggio» iniziale (v. 6), si comprende che il presente non può essere altro se non il luogo di morte della poesia.

In questo senso le *Primavere Elleniche* possono dirsi una riflessione metapoetica articolata in tre componimenti diversi. Dopo una lettura in sequenza dei testi è possibile affermare che nonostante Carducci presenti la modernità come una dimensione dalla quale è necessario fuggire e per la quale non si può che provare una certa ripugnanza, egli stesso non riesce a tagliare del tutto i legami con essa, che torna ad essere la protagonista della terza *Ellenica*. Al contrario dall'analisi di *Eolia* e *Dorica* emerge, anche grazie all'insistito richiamo alla perfezione del mondo e dell'arte greca che ben si inserisce in quella particolare tendenza che Mario Praz ha definito «ellenismo 'Secondo Impero'»¹⁴, una diversa volontà del poeta: il bisogno di

¹⁴ PRAZ, *Il «classicismo» di Giosuè Carducci*, cit., p. 278.

evadere da un presente che lo assedia e al quale egli non vuole essere in alcun modo legato. Quanto detto si allinea perfettamente alla condizione in cui si trovò Carducci e, con lui, la sua produzione, tra la fine degli anni Sessanta ed i primi Settanta, quando avrebbe voluto abbandonare ogni questione connessa al suo tempo e con essa le «Muse de la barricata»¹⁵ per consacrarsi alla poesia artistica senza però, in fondo, riuscirci mai del tutto.

Da ciò si deduce che se *Eolia*, *Dorica* e *Alessandrina*, considerate nella loro singolarità, presentano giudizi anche discordanti, nel loro essere un blocco inscindibile quale del resto le pensò Carducci, non solo forniscono al lettore una delle chiavi con cui interpretarle, quella della riflessione letteraria, ma offrono anche la risposta del poeta che, nonostante impieghi tre componimenti per essere formulata, doveva essere già matura nella sua mente sin da *Eolia* se non, probabilmente, da prima. Alla luce di quanto detto non stupisce che le *Primavere Elleniche* riprendano sotto il profilo metrico-formale alcune strutture greco-latine che, in quanto tali, sembrerebbero suffragare l'intento dell'autore, ossia dimostrare come la poesia nel presente possa vivere soltanto grazie alla grandezza dei tempi passati, invece che essere composte secondo i moduli della versificazione tradizionale italiana. Ma c'è di più: *Eolia* e *Dorica* prevedono sì l'uso di uno schema metrico antico, ma la rima alternata continua ad essere impiegata in ogni strofa cosicché antichità e tradizione (e quindi anche presente), convivendo negli stessi componimenti, indicano anche sotto questo profilo una scelta certo non rinviabile ma ancora non compiuta. Al contrario *Alessandrina*, testo dal quale emerge a chiare lettere il pensiero di Carducci sulla realizzabilità della poesia nel presente, ha come le due "sorelle" una struttura metrica antica ma, vista la conclusione a cui il poeta è pervenuto, si allinea a quest'ultima anche sul piano ritmico: il Vate opta infatti per una maggiore adesione alle forme classiche e si svincola, almeno nei versi iniziali di ogni strofe, dalla rima, che resta solo nei settenari, come a voler sottolineare l'estensione della propria risposta, non limitata al solo piano tematico ma anche a quello metrico-formale.

Soffermandosi sull'aspetto letterario delle *Primavere Elleniche* si potrebbe constatare una forte inattualità storico-tematica delle stesse che, in quest'ottica, assumono le caratteristiche di un esperimento atto a dimostrare come la poesia nel

¹⁵ *A certi censori*, v. 59, CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 283.

presente non sia altro che «un impossibile progetto regressivo»¹⁶, un sogno che può essere realtà a patto di allontanarsi dalla quotidianità, una chimera insomma che molti poeti continuano a inseguire, spesso sacrificando la propria creatività pur di soddisfare i gusti del pubblico, ma della quale in pochi hanno compreso la condizione.

Questa presunta inattualità delle *Elleniche*, da considerarsi tale solo in relazione alla riflessione metapoetica che le odi sviluppano, se da un lato può rappresentare un problema per l'interpretazione dei testi, dall'altro si rivela di estremo interesse perché, svincolando gli stessi da ragioni contingenti, mostra non solo lo stato della poesia carducciana nel biennio 1871-'72 ma anche la sua evoluzione dopo il periodo 1872-'74, quando le *Primavere* erano già state pubblicate e le *Barbare* stavano prendendo forma. Comune ad entrambe, al di là delle dichiarazioni e degli intenti dell'autore, è il tentativo fatto da Carducci di rimanere in qualche modo sempre vincolato alla realtà. Le *Elleniche*, anche in questo senso, sono composte secondo il criterio di maggiore aderenza al vero tanto che, nel passaggio da *Eolia e Dorica* ad *Alessandrina*, sia per l'ambientazione dei testi che per il discorso poetico formulato, è evidente che un legame con il presente Carducci riesca sempre a trovarlo. Una considerazione analoga si può fare anche per le *Odi Barbare* che, dalla prima in poi, sono sottoposte ad un importante cambiamento. Mentre *Su l'Adda* o *Fantasia* sono, dal punto di vista tematico, vicine a *Eolia e Dorica* per il motivo dell'evasione, in seguito vediamo che dal tema ellenizzante si ha un graduale ritorno a poesie di taglio autobiografico, a testi maggiormente ancorati al reale ed al reintegro della componente storico-politica, tanto che Barberi Squarotti ha scritto a questo proposito:

Se il classicismo della svolta del 1872 parte, con la *Eolia* e la *Dorica* in particolare, dal procedimento in fondo convenzionalmente neoclassico della trasfigurazione di un reale altrimenti non predicabile – se non piuttosto del suo esorcismo nelle forme rasserenanti della bellezza greca e del mito –, bisogna riconoscere che in seguito, salvo alcune eccezioni [...], la direzione che prende è ben diversa [...]. Dal vagheggiamento ellenizzante e per molti aspetti decorativo Carducci trascorre presto verso l'idillio realistico, l'elegia, la poesia dei ricordi, la polemica letteraria o la

¹⁶ CATALANO, *La svolta Carducciana del 1871-72*, cit., p. 92.

riflessione metapoetica, e recupera, non potendone fare a meno, la materia storica e politica¹⁷.

Proprio perché Carducci cerca sempre di rimanere ancorato al presente credo di poter affermare che di inattualità storica delle *Primavere Elleniche* non si possa parlare. Inoltre, se si considera che nella produzione carducciana vita e letteratura si intrecciano sempre e che nel vissuto del poeta hanno avuto una grandissima importanza le questioni storico-politiche dell'Italia postunitaria, ne ricaviamo che anche le *Primavere* hanno, sebbene in maniera non esplicita, molti legami con il periodo storico in cui furono pensate.

Il fatto che Carducci parli di consacrarsi all'«arte pura»¹⁸ tra il 1871 ed il 1872 e che le *Elleniche* siano state composte in quegli anni deve essere messo in relazione con le vicende socio-politiche dell'Italia postunitaria ed in particolar modo con le delusioni che da quegli avvenimenti scaturirono e che finirono con l'alimentare il malcontento dei repubblicani. In un uomo come Enotrio Romano il disgusto e la ripugnanza per ciò che era accaduto non si sarebbero potuti esternare in altro modo se non attraverso il disagio poetico e la presa di distanza dalle «Grazie petroliere»¹⁹ che a quel mondo erano troppo legate. Le *Primavere Elleniche* quindi, pur non essendo originate come la precedente produzione epodica da motivi contingenti, presentano un forte legame con il loro tempo perché è in risposta ad esso che Carducci le scrive. Nella sua mente le *Elleniche* sono pensate come un critico controcanto a quella crisi poetica che aveva iniziato ad insinuarsi tra le sue carte negli ultimi anni Sessanta, in concomitanza con uno scenario politico diverso da quello che aveva occasionato la produzione giambica e che darà inizio ad un discorso di matrice neoclassica destinato ad avere un grande impatto sulla poetica successiva.

In questo modo, ancora una volta, la poesia si allaccia alla vita e al presente, non solo perché Carducci fu «condannato ad essere scosso in perpetuo dalla passione politica»²⁰ ma anche perché, in questo processo di superamento della crisi e di metaforica rinascita, un ruolo fondamentale fu svolto dalla *liaison amoureuse* con Carolina Cristofori Piva. Certo, le premesse più profonde per un cambiamento tanto significativo erano tutte presenti nella mente di Carducci prima ancora della stesura

¹⁷ BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 74.

¹⁸ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 71. A Giuseppe Chiarini, 20 dicembre 1871.

¹⁹ *A certi censori*, v. 60, CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 283.

²⁰ CROCE, *Le varie tendenze, e le armonie e le disarmonie di Giosuè Carducci*, cit., p. 38.

di *Eolia*, ma occorre riconoscere che è intorno alla Piva che ruota la nuova età della poesia carducciana: Lina è infatti riuscita a richiamare «ai sospiri e ai sogni di un giorno il poeta degli epòdi»²¹.

Questa relazione, se da un lato fornisce un valido supporto per la chiosa testuale, dall'altro ha più volte fatto pensare a Carolina come ad un semplice *escamotage* cercato dall'autore per tutelare il proprio ritorno alla poesia artistica ponendolo al sicuro dalla realtà a lui contemporanea e celandolo sotto il *topòs* letterario dell'esaltazione della figura femminile; a questo proposito è stato detto infatti che «quanto più nelle *Primavere elleniche* la letteratura tende a farsi pura e a discutere e a riflettere su se stessa, tanto più Carducci si sforza di agganciarla alla vita»²². Un'interpretazione del genere può essere considerata giusta solo in parte; è indubbio che le *Elleniche* si prestino ad essere lette sia come una riflessione letteraria che come un controcanto alla linea militante, ma il ruolo svolto dalla Piva non può essere sminuito perché è anche grazie alla sua presenza che oggi è possibile parlarne.

Con ogni probabilità questo atteggiamento affonda le proprie giustificazioni nel fatto che molte volte è stato affrontato il discorso con la sola volontà di indagare nella vita privata di Carducci, ma così facendo si è dimenticato il reale movente dell'analisi dei testi ovvero mostrare in quale modo la presenza di Lina emerga dalle tre odi e quale parte abbia avuto sia nella vita del poeta che nella produzione di quegli anni. Se è vero che sono i poeti a fare le Muse e non il contrario, se ne deve dedurre che Giosue decise di innalzare Carolina a sua Beatrice proprio perché in lei vide tutto ciò che egli andava cercando in quel momento e, dalla lettura incrociata dell'epistolario del poeta e delle poche lettere che di Lina ci sono giunte, si ha la conferma che anch'ella si prestò bene ad incarnare i rinnovati valori carducciani, gli stessi che dopo avergli dettato il «vagheggiamento ellenizzante»²³ delle *Primavere* lo portarono verso la stesura delle prime odi barbare. Tutto questo si iscrive ancora una volta in quel progetto del 1874 secondo il quale le *Primavere* sarebbero dovute essere dieci, comprendendo testi poi confluiti nelle *Odi Barbare*, e avvalorare l'ipotesi secondo la quale le *Elleniche* avrebbero rappresentato un momento preparatorio per la formazione di una delle maggiori raccolte del Vate.

²¹ CARDUCCI, *Lettere*, vol. VII, p. 130. A Lina, 13 aprile 1872.

²² BARBERI SQUAROTTI, *Le «Primavere elleniche»*, cit., p. 94.

²³ Ivi, p. 74.

Le *Primavere Elleniche* quindi, celando nei propri versi l'inizio del percorso poetico neoclassico e la fine di quello epodico, l'allontanamento dalla politica e la rinascita di Carducci all'insegna dell'*eros*, la volontà di far ritorno all'arte per l'arte ed il distacco dalla linea giambica troppo a lungo esercitata nonché il progetto di un programma poetico ed editoriale molto più ambizioso all'altezza di questo primo concepimento, riflettono tutte le forze, anche contrastanti tra loro, che si agitarono nella mente del poeta a partire dalla fine degli anni Sessanta. Eliminare anche uno solo di questi aspetti dall'analisi delle tre odi significherebbe sminuirne il significato e screditare l'importanza attribuita loro da Carducci che, in esse, riversò il se stesso di quegli anni. Scrivere le *Primavere Elleniche* fu per il Vate un passo decisivo che riassunse idealmente tutte le forze discordanti racchiuse nel suo animo e che offrì ai lettori, proprio per questo motivo, un'istantanea e della sua produzione poetica e della sua vita tra gli ultimi anni Sessanta ed i primi Settanta. Il focalizzarsi su una sola componente relegando nell'oscurità tutte le altre è un procedimento dannoso per l'analisi delle *Elleniche* ma è altresì tra i più frequenti nel panorama degli studi carducciani. A seconda della chiave di lettura scelta per l'interpretazione cambiano, in maniera anche sostanziale, i risultati a cui si giunge; se ad esempio si condurrà l'analisi in chiave sentimentale saremo automaticamente portati a parlare della relazione con Carolina Cristofori Piva ed i componimenti verranno trattati come manifesto dell'amore per lei perdendo di vista il rapporto con la politica, il loro voler affrontare una riflessione metapoetica ed il fatto che essi vogliano essere, nella mente di Carducci, il primo mattone per la costruzione della futura raccolta barbara.

L'importanza delle *Primavere Elleniche*, considerate «tra le più preziose gemme della poesia italiana»²⁴, consiste anche nel racchiudere tutti questi elementi che, indissolubilmente legati tra loro, alimentano la grandezza di quelli che a prima vista sembrano essere testi dei quali, escludendo i riferimenti autobiografici o il vagheggiamento dell'antichità, poco si deve dire. Quest'ultima sembra essere l'immagine delle *Primavere* che, fatte le dovute eccezioni, domina nella critica carducciana. Spesso vi si accenna nominandole in quanto lavoro compiuto in seguito all'incontro con la Piva, qualche volta vengono presentate come punto di partenza per la futura raccolta barbara, altre ancora sono citate quali manifesto del ritorno alla

²⁴ CARDUCCI, *Lettere*, vol. IX, pp. 136-137. A Lina, 23 giugno 1874.

poesia artistica in opposizione alla *vis* politica-polemica degli anni Sessanta. Raramente, però, vengono trattate come componimenti degni di una loro autonoma esistenza; in realtà, queste odi sono l'emblema non solo del biennio 1871-'72 ma anche, anticipando la direzione che la poesia carducciana avrebbe preso in breve tempo, di buona parte degli anni Settanta.

Questo elaborato, pur collocandosi sulla scia dei precedenti studi, ha voluto fornire un'analisi a tutto tondo dei testi mostrando come, a partire dalle tre odi, si possa ricavare un discorso di natura molto più ampia non solo su di esse ma anche e soprattutto sulla poetica che le sottende, senza considerarle soltanto in relazione a raccolte passate o future o concentrandosi su di un singolo aspetto fino a banalizzarlo, ma trattandole come un organismo autonomo pensato da Carducci per precise ragioni letterarie, storiche e, perché no, private. Allo stesso tempo si è voluto dimostrare come sia ancora possibile tentare un nuovo approccio allo studio di questi componimenti perché, partendo da un'analisi dei testi e aggiungendo di volta in volta un elemento, si è arrivati ad una lettura integrale che, in quanto tale, copre ogni aspetto ad essi connesso senza lasciarne fuori alcuno, e si è messo per di più in evidenza come ognuno di questi contribuisca ad accrescere la poliedricità delle tre poesie, le quali nella loro unità vogliono descrivere un percorso.

Considerata la molteplicità dei motivi trattati dalle *Primavere Elleniche* e lo spessore da esse rivestito nell'itinerario poetico carducciano sarebbero auspicabili per il futuro studi più mirati che proponessero una rilettura sia della figura dello stesso Carducci sia e soprattutto delle *Elleniche*. In questo modo il Vate perderebbe la fama stereotipata e superata di poeta cantore di Satana e della «santa canaglia»²⁵ contro la quale egli stesso lottò durante la sua vita mentre le *Elleniche* potrebbero finalmente mutare il proprio destino che sempre più sembra essere quello di divenire un oggetto perduto della produzione carducciana e della storia della letteratura italiana.

²⁵ *Nel vigesimo anniversario dell'VIII Agosto MDCCCXLVIII*, v. 56, CARDUCCI, *Tutte le poesie*, cit., p. 255.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI GIOSUE CARDUCCI

Edizioni a cura dell'autore:

CARDUCCI, GIOSUE, *Levia Gravia di Enotrio Romano*, Pistoia, Tipografia Niccolai e Quarentoni 1868.

ID., *Poesie di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, Firenze, Barbèra 1871.

ID., *Primavere Elleniche di Enotrio Romano (Giosuè Carducci)*, Firenze, Barbèra 1872.

ID., *Nuove poesie di Enotrio Romano (Giosuè Carducci)*, volume unico, Imola, Tip. d'Ignazio Galeati e figlio 1873.

ID., *Nuove poesie di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, seconda edizione con emendazioni ed aggiunte, Bologna, Zanichelli 1875.

ID., *Nuove poesie di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, edizione terza con prefazione di Enrico Panzacchi, Bologna, Nicola Zanichelli 1879.

ID., *Juvenilia di Giosuè Carducci*, edizione definitiva, Bologna, Nicola Zanichelli 1880.

ID., *Levia Gravia di Giosuè Carducci (1861-1867)*, edizione definitiva, Bologna, Zanichelli 1881.

ID., *Nuove poesie di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, quarta edizione, Bologna, Zanichelli 1881.

ID., *Giambi ed Epodi di Giosuè Carducci (1867-1872)*, nuovamente raccolti e corretti con prefazione, Bologna, Nicola Zanichelli 1882.

ID., *Rime nuove di Giosuè Carducci*, Bologna, Nicola Zanichelli 1887.

ID., *Rime nuove di Giosuè Carducci*, seconda edizione riveduta, Bologna, Nicola Zanichelli 1889.

ID., *Juvenilia*, in «*Juvenilia*» e «*Levia Gravia*» di Giosuè Carducci, Bologna, Zanichelli 1891.

ID., *Levia Gravia*, in «*Juvenilia*» e «*Levia Gravia*» di Giosuè Carducci, Bologna, Zanichelli 1891.

ID., *Delle odi barbare, libri 2 ordinati e corretti*, di Giosuè Carducci, Bologna, N. Zanichelli 1893.

ID., *Giambi ed epodi*, in «*Giambi ed epodi*» e «*Rime nuove*» di Giosuè Carducci, Bologna, Zanichelli 1894.

ID., *Rime nuove*, in «*Giambi ed epodi*» e «*Rime nuove*» di Giosuè Carducci, Bologna, Zanichelli 1894.

Edizioni postume:

CARDUCCI, GIOSUE, *Edizione nazionale delle opere di Giosue Carducci*, 30 voll., Bologna, Zanichelli 1935-1940.

ID., *Edizione nazionale delle lettere di Giosue Carducci*, 22 voll., Bologna, Zanichelli 1938-1968.

ID., *Giambi ed epodi*, testimonianze, interpretazione, commento di Enzo Palmieri, Bologna, Nicola Zanichelli Editore 1959.

ID., *Odi Barbare*, edizione critica a cura di Gianni A. Papini, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori 1988.

ID., *Prime odi barbare*, edizione critica commentata a cura di Paul van Heck, 2 voll., Leiden, Università di Leiden 1988.

ID., *Opere scelte*, a cura di Mario Saccenti, 2 voll., Torino, UTET 1993.

ID., *Opere scelte*, a cura di Mario Saccenti, 2 voll., Torino, UTET 1996².

ID., *Poesie*, introduzione e scelta dei testi di Giorgio Barberi Squarotti, note e commenti di Mario Rettori, Milano, Garzanti 2005 (1978¹).

ID., *Rime (San Miniato, Ristori, 1857)*, a cura di Emilio Torchio, Roma, Aracne editrice 2009.

ID., *Il leone e la pantera. Lettere d'amore a Lidia (1872-1878)*, a cura di Guido Davico Bonino, Roma, Salerno Editrice 2010.

ID., *Opere scelte*, a cura di Emma Giammattei, 2 voll., Roma, Ricciardi 2011.

ID., *Tutte le poesie*, edizione integrale a cura di Pietro Gibellini, note di Marina Salvini, Roma, Newton Compton Editori 2011.

ID., *Nuove poesie*, a cura di Chiara Tognarelli, Venezia, Marsilio Editori 2014.

STUDI E FONTI UTILIZZATI:

Opere di altri autori:

ALIGHIERI, DANTE, *Inferno*, in ID., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere 1994.

ID., *Purgatorio*, in ID., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere 1994.

ID., *Paradiso*, in ID., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere 1994.

CATULLO, *Carmina Selecta*, introduzione, scelta e commento di Massimo Lenchantin De Gubernatis, Torino, Loescher Editore 2003.

ID., *I Canti*, introduzione e note di Alfonso Traina, traduzione di Enzo Mandruzzato, Milano, BUR 2009².

Deutsche Balladen, herausgegeben von Hartmut Laufhütte, Stuttgart, Reclam 2003.

FOSCOLO, UGO, *Le Grazie*, in ID., *Poesie e carmi*, a cura di Francesco Pagliai, Gianfranco Folena, Mario Scotti, Firenze, Le Monnier 1985.

ID., *Dei sepolcri*, in ID., *Poesie e carmi*, a cura di Francesco Pagliai, Gianfranco Folena, Mario Scotti, Firenze, Le Monnier 1985.

ID., *Opere I. Poesie e tragedie*, edizione diretta da Franco Gavazzeni, con la collaborazione di Maria Maddalena Lombardi e Franco Longoni, Torino, Einaudi-Gallimard 1994.

ID., *Lettere d'amore*, introduzione e note di Guido Bezzola, Milano, Bur 1998.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON, *Le elegie, le epistole e gli epigrammi Veneziani*, testo, versione e commento a cura di Guido Manacorda, Firenze, Sansoni 1921.

HEINE, HEINRICH, *Sämtliche Gedichte*, Frankfurt am Main, Insel 2007.

LEOPARDI, GIACOMO, *Canti*, a cura di Niccolò Gallo e Cesare Garboli, Torino, Einaudi 1993.

ID., *Opere complete di G. L.*, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori 1940.

MANZONI, ALESSANDRO, *Tutte le poesie*, a cura di Gilberto Leonardi, commento e note di Paola Azzolini, 2 voll., Venezia, Marsilio Editori 1987.

ORAZIO, *Tutte le poesie*, testo critico di Paolo Fedeli, traduzione di Carlo Carena, Torino, Einaudi 2009.

ID., *Odi ed Epodi*, introduzione di Alfonso Traina, traduzione e note di Enzo Mandruzzato, Milano, Bur 2005.

PETRARCA, FRANCESCO, *Canzoniere*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi 1997.

ID., *Le rime*, a cura di Giosuè Carducci e Severino Ferrari, nuova presentazione di Gianfranco Contini, Firenze, Sansoni 1984.

SCHILLER, FRIEDRICH, *Poesie filosofiche*, a cura di Giovanna Pinna, Milano, Feltrinelli 2005.

Atti di convegno e mostre:

Carducci: discorsi nel cinquantenario della morte, Bologna, Zanichelli 1959.

Carducci poeta, Atti del Convegno di Pietrasanta e Pisa, 26-28 novembre 1985, a cura di Umberto Carpi, Pisa, Giardini Editori e Stampatori 1987.

Carducci e la letteratura italiana: studi per il centocinquantenario della nascita di Giosuè Carducci, Atti del Convegno di Bologna, 11-13 ottobre 1985, a cura di Mario Saccenti, Padova, Antenore 1988.

Carducci e i miti della bellezza, Catalogo della mostra (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, 1° dicembre 2007-1° marzo 2008), a cura di Marzo A. Bazzocchi e Simonetta Santucci, Bologna, Bononia University Press 2007.

Carducci nel suo e nel nostro tempo, Atti del Convegno di Bologna, 23-26 maggio 2007, a cura di Emilio Pasquini e Vittorio Roda, Bologna, Bononia University Press 2009.

Carducci filologo e la filologia su Carducci, Atti del Convegno di Milano, 6-7 novembre 2007, a cura di Michele Colombo, Modena, Mucchi 2009.

Studi:

BACCHELLI, RICCARDO, *Saggi critici*, Milano, Mondadori 1962.

BALDI BEVILACQUA, ELVIRA, *Carducci mio nonno*, Milano, Pan 1977.

BALDINI, ANTONIO, *La prosa di Carducci*, in ID., *Fine Ottocento*, Firenze, Le Monnier 1947.

BARBERI SQUAROTTI, GIOVANNI, *Le «Primavere elleniche»*, «Per Leggere», VII, n. 13 (autunno 2007), pp. 65-97.

BARBIERI, TORQUATO, *Versi di Lidia e postille carducciane*, «Letterature moderne», VIII, 1 (gennaio-febbraio 1958), pp. 70-75.

BARUZZI, MARINA-CAMPIONI, ROSARIA-MARTINOLI, VERA, *Un tipografo di provincia. Paolo Galeati e l'arte della stampa tra Otto e Novecento*, Imola, Editrice Cooperativa A. Marabini 1911.

- BIAGINI, MARIO, *Il poeta della terza Italia: vita di Giosue Carducci*, Milano, Mursia 1961.
- BINNI, WALTER, *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi 1960, pp. 11-90.
- BONARDI, CARLO, *Enrico Heine nell'opera di Giosuè Carducci*, Sassari, Scanu 1903.
- BRUSCAGLI, RICCARDO, *Carducci nelle lettere. Il personaggio e il prosatore*, Bologna, Patron 1972.
- ID., *Carducci dall'epistolario ai carteggi*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», X (2007), pp. 101-119.
- CAPOVILLA, GUIDO, *Giosuè Carducci*, Padova, Piccin-Vallardi 1994.
- ID., *Studi carducciani*, Modena, Mucchi Editore 2012.
- CARPI, UMBERTO, *Carducci. Politica e poesia*, Pisa, Edizioni della Normale 2010.
- CARUSO, CARLO, *La nota carducciana alle «Odi Barbare» (1877), la libertà metrica e la poesia di Leopardi*, «Per Leggere», VII, n. 13 (autunno 2007), pp. 109-124.
- CATALANO, ETTORE, *La svolta Carducciana del 1871-72: le «Primavere Elleniche»*, «Lavoro critico», n. 14 (aprile-giugno 1978), pp. 49-100.
- CHIARINI, GIUSEPPE, *I critici italiani e la metrica delle «Odi Barbare». Discorso*, premesso a GIOSUÈ CARDUCCI, *Odi Barbare*, seconda edizione, Bologna, Zanichelli 1878.
- ID., *Memorie della vita di Giosue Carducci (1835-1907) raccolte da un amico*, Firenze, Barbèra 1920.
- CONTARINO, ROSARIO, *Giosuè Carducci*, in *La letteratura italiana. Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'età del positivismo*, diretta da Carlo Muscetta, Bari, Laterza 1975.
- CONTINI, GIANFRANCO, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, «Forum Italicum», 3, n. 2 (1969), pp. 671-683, poi in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi 1970, pp. 587-599.

CORDIBELLA, GIOVANNA, *Verso un classicismo europeo. Carducci e le origini della ricezione italiana di Hölderlin*, «Studi e problemi di critica testuale», 75 (2007), pp. 97-117.

ID., *Hölderlin in Italia: la ricezione letteraria*, Bologna, Il Mulino 2009.

ID., *Carducci inedito: le versioni dai tedeschi (con un inventario)*, in *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci*, Galatina, Congedo Editore 2010, pp. 341-361.

ID., *Ancora su Hölderlin e gli scrittori di lingua italiana (da Giosue Carducci a Fabio Pusterla)*, «Studia Theodisca-Hölderliniana I» (2014), pp. 124-125.

CROCE, BENEDETTO, *Le varie tendenze e le armonie e disarmonie di Giosuè Carducci*, in *La letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Laterza 1929, pp. 33-86.

ID., *Giosuè Carducci: studio critico*, Bari, Laterza 1954.

DALMONTE, ROSSANA, *Giosuè Carducci e la Germania*, «Convivium», XXXI (maggio-giugno 1963), pp. 312-346.

EVANGELISTI, ANNA, *Poeti e poetesse in ambiente carducciano del 1872*, in *Giosuè Carducci (1835-1907). Saggi storico-letterari*, Bologna, Cappelli 1934.

FIorentino, CARLO MARIA, *Angelo Sommaruga (1857-1941). Un editore milanese tra modernità e scandali*, Milano, Mondadori 2014.

FLORIMBII, FRANCESCA-MIRETTI, LORENZA, *Lidia a Giosue. Frammenti di un epistolario*, Bologna, Archetipolibri 2010.

FUMAGALLI, GIUSEPPE-SALVERAGLIO, FILIPPO, *Albo Carducciano. Iconografia della vita e delle opere di Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli 1909.

GARBARI, RINALDO, *Lettere d'amore e poesia di Giosuè Carducci. Dalle «Primavere Elleniche» alle «Odi Barbare»*, Firenze, Sansoni Editore 1953.

- GARGIULO, ALFREDO, *Ragioni metriche: Carducci* (1931), in *Letteratura italiana del Novecento*, nuova edizione ampliata, Firenze, Le Monnier 1958, pp. 253-259.
- GARIBOTTO, CELESTINO, *Un cenacolo carducciano a Verona*, «Atti dell'Accademia d'agricoltura, scienze e lettere di Verona», serie V, vol. V (1928), pp. 79-99.
- GIUNTA, CLAUDIO, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino 2002.
- GRILLI, ALFREDO, *Giosue Carducci e un «tipografo elegantissimo»: Paolo Galeati*, «Studi Romagnoli», VI (1955), pp. 73-80.
- JEANROY, ALFRED, *Giosuè Carducci, l'homme et le poète*, Paris, Champion 1911.
- LA PENNA, ANTONIO, *Note alle «Primavere Elleniche»*, in *Studi di letteratura e di storia in memoria di Antonio di Pietro*, Milano, Vita e Pensiero 1977.
- LUMBROSO, ALBERTO, *Miscellanea carducciana*, con prefazione di Benedetto Croce, Bologna, Zanichelli 1911.
- MARCHESE, LORENZO, "... *Ma è freddo!*". *Per una lettura incrociata di Eolia, Dorica e alcune lettere fra Carducci e Lina*, «Soglie», n. 15 (2013), pp. 33-54.
- MARI, MARIO, *Carducci e Goethe*, Bologna, Azzoguidi 1934.
- MATTESINI, FRANCESCO, *Per una lettura storica di Carducci*, Milano, Vita e Pensiero 1975.
- MAZZONI, GUIDO, *Dentro l'officina, l'artiere. «Primavere Elleniche»*, «Il Marzocco», 31 maggio 1931.
- MAZZONI, GUIDO-PICCIOLA, GIUSEPPE, *Antologia carducciana*, Bologna, Zanichelli 1944.
- MAZZONI, GUIDO, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino 2005.
- PAPINI, GIANNI A., *Ipotesi e realtà per dieci «Primavere Elleniche»*, «Studi di filologia italiana», XXXII (1974), pp. 204-282.

ID., *Formazione del Carducci 'barbaro'*, «Convivium», XXXVI, 1-2 (1968), pp. 1-79.

PETRINI, DOMENICO, *Poesia e poetica carducciana*, in ID., *Dal barocco al decadentismo. Studi di letteratura italiana*, a cura di Vittorio Santoli, vol. I, Firenze, Le Monnier 1957, pp. 92-177.

PRAZ, MARIO, *Il «classicismo» di Giosuè Carducci*, in *Gusto Neoclassico*, Firenze, Sansoni 1940, pp. 277-282.

RUSSO, LUIGI, *Carducci senza retorica. Il trapasso dai «Giambi ed Epodi» alle «Rime Nuove» (crisi amorosa e poetica)*, Bari, Laterza 1970, pp. 221-234.

SALIBRA, ELENA, «*Ragioni metriche» delle «Odi Barbare»*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», X, 1-2 (2007), pp. 69-84.

SAPONARO, MICHELE, *Carducci. Con 24 ritratti e 2 lettere autografe*, Milano, Garzanti 1940.

THOVEZ, ENRICO, *Il pastore, il gregge e la zampogna*, Torino, De Silva 1909.

TOFFANIN, GIUSEPPE, *Carducci poeta dell'Ottocento, con inediti di Lidia*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice 1950.

TOGNARELLI, CHIARA, *Le «Nuove Poesie» di Carducci*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XV, 1-2 (2012), pp. 97-134.

TOMASIN, LORENZO, «*Classica e odierna»*: *studi sulla lingua di Carducci*, Firenze, Olschki Editore 2007.

TOSI, ANNA MARIA, *Il poeta dentro le mura. Ottocento carducciano e bolognese*, Modena, Mucchi 1989.

VALGIMIGLI, MANARA, *Il fratello Valfredo*, Bologna, Cappelli 1961.

Strumenti:

AUDISIO, FELICITA, *Carducci e la saffica: modelli ed esecuzione*, «Stilistica e metrica italiana», 8 (2008), pp. 169-215.

- BANTI, ALBERTO MARIO, *Il Risorgimento italiano*, Bari, Laterza 2004.
- BELTRAMI, PIETRO G., *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino 2002.
- BONTEMPELLI, MASSIMO-BRUNI, ETTORE, *Storia e coscienza storica. Dalla seconda metà del Seicento alla fine dell'Ottocento*, vol. II, a cura di Daniele Straniero, Milano, Trevisini Editore 1998.
- DETTI, TOMMASO-GOZZINI, GIOVANNI, *L'ottocento*, in *Storia contemporanea*, vol. I, Milano, Mondadori 2000.
- GIOVANNETTI, PAOLO-LAVEZZI, GIANFRANCA, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci 2010.
- LAVEZZI, GIANFRANCA, *Manuale di metrica italiana*, Roma, La Nuova Italia Scientifica 1996, pp. 259-264.
- MANCINI, MASSIMILIANO, *L'imitazione dei sistemi di Orazio*, in *Saggi sulla poesia barbara e altri studi di metrica italiana*, Roma, Vecchiarelli 2000, pp. 5-59.
- MENICHETTI, ALDO, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore 1993.
- SANGIRARDI, GIUSEPPE-DE ROSA, FRANCESCO, *Breve guida alla metrica italiana*, Milano, R.C.S. Libri 2002.
- SCIROCCO, ALFONSO, *L'Italia del Risorgimento, 1800-1860*, Bologna, Il Mulino 1990.
- TRAINA, ALFONSO-BERNARDI PERINI, GIORGIO, *Propedeutica al latino universitario*, a cura di Claudio Marangoni, Bologna, Patron 2007.