

INNOVAZIONE E SPERIMENTALISMO NELLA POESIA
DEL PRIMO CARDUCCI

Innovation and experimentalism in young Carducci's poetry

Arnaldo Bruni
Università di Firenze

RESUMEN: El estudio se propone poner en evidencia las peculiaridades estilísticas de la forma del joven Carducci de las *Rime* de San Miniato (1857). A tal fin se examinan los paratextos (títulos, dedicatorias), las estructuras formales (la métrica), los temas recurrentes. Se pretende así subrayar la posición singular de Carducci, en polémica con los románticos italianos y lejana de las experiencias más avanzadas de la poesía europea coetánea, como por ejemplo las *Fleurs du mal* de Baudelaire.

Palabras clave: dedicatorias, títulos, métrica, románticos, Foscolo, Baudelaire.

ABSTRACTS: This study aims to show up the stylistic peculiarities of the form of the young Carducci's *Rime* of San Miniato (1857). With this purpose, we examine the para texts (titles, dedications), the formal structures (metre), and the recurrent themes. We pretend to point out Carducci's singular position controversial to the Italian romantics and far away from the most advanced experiences of the European poetry of his time, such as, for instance, Baudelaire's *Fleurs du mal*.

Key words: Dedications, titles, metre, Romantic, Foscolo, Baudelaire.

Riesce difficile sottrarsi in apertura alla curiosità di una constatazione elementare. È toccato all'opera di Carducci sperimentare la fortuna critica di un autore di riferimento assoluto nel suo Parnaso, Vincenzo Monti. Il «poeta di Gracco e Mascheroni»¹, considerato il principe della letteratura del suo tempo, ha subito, in termini di stima, il ritorno dei due maggiori lirici dell'Ottocento, i più giovani Foscolo e Leopardi. Allo stesso modo Carducci, egemone e dittatoriale in vita, è stato sopravanzato nella graduatoria di merito corrente dai due allievi *in partibus*, Pascoli e D'Annunzio. Di più, perfino le diatribe che hanno accompagnato i giudizi di valore sembrano distinte da analogia dialettica oppositiva. L'ufficio del critico esclude tuttavia il ruolo di segnapunti e raccomanda piuttosto l'opportunità di una ricerca volta a intendere e a precisare, di là dalla pratica sportiva della classifica dei vittoriosi. In questa chiave, non deve parere superfluo un indugio sull'esordio, cioè su quel Carducci toscano delle *Rime* samminiatesi che è particolarmente in sintonia con l'orecchio di chi ha avuto in sorte il caso di frequentare un liceo intitolato al Bardo, nel cuore della Maremma.

A parte la ragione autobiografica, una conveniente sosta sul debutto ha il vantaggio di consentire un riordino mirato del diagramma successivo, se si ritiene con Lotman che «l'inizio *abbia* una funzione determinante di modello»². Difatti «esso è non solo la testimonianza dell'esistenza, ma anche il sostituto della posteriore categoria di causalità. Spiegare l'apparizione significa indicare la propria origine»³. Si può dire dunque che valga per l'opera ciò che vale per il testo. Perché le singole parti della sua scansione interna possono essere lette come capitoli che delineano un tracciato unitario. Petizione di principio questa che comporta qualche vantaggio in ordine alla seriazione dei rapporti impliciti.

Scendendo dall'astrattezza della teoria al piano concreto, non sembra superflua qualche annotazione di contorno. Si tratta di ritornare brevemente sul Carducci quasi ventenne che si proclama, sfidando i novatori e trincerandosi dietro l'usbergo di Giusti, «*paesano paesano*»⁴. Il radicamento localistico, esibito come una sfida, non era privo di orientamento. Nelle confessioni autobiografiche, che costellano le lettere del giovane pedante, è già riconoscibile una filiera di modelli italiani, ritenuti inimitabili come Petrarca, Foscolo e Leopardi. Questi autori cardinali sono considerati i prosecutori della lezione degli antichi, visto che «per iscriver come loro bisogna aver molti anni e sapere a mente troppi versi greci e latini»⁵. Nel novero dei classici,

¹ La definizione perifrastica ricorre nel sonetto *A Vincenzo Monti*, 13. Si tratta dell'undicesimo componimento della serie dei venticinque che apre la prima raccolta d'autore: CARDUCCI, G. *Rime*. Ristampa anastatica. Introduzione di E. Salibra. Ponsacco (Pisa): Matithyàh, 2006. A questa edizione, che riproduce un esemplare della stampa originale (San Miniato: Tipografia Ristori, 1857) conservato presso Casa Carducci di Bologna, si fa costante riferimento di seguito (*Rime*), facendo precedere, ove è il caso, il numero d'ordine da S (= *Sonetti*) o da C (= *Canti*).

² LOTMAN, J. M. *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli. Milano: Mursia, 1990, p. 256.

³ *Ibidem*.

⁴ CARDUCCI, G. *Lettere*, vol. I (1850-1858), in *Opere*, Edizione Nazionale. Bologna: Zanichelli, I, 1938 (di seguito, *Lettere*), p. 61, n. 14 (A G. T. Gargani, 11 settembre 1853): «Io, per Dio! grido col Giusti di sentirmi *paesano paesano*, e anche troppo [...]. Evviva il buon Carducci uomo alla vecchia e italianista, mentre tutta Italia è nuova e innovatrice, cioè forestiera!».

⁵ Ivi, p. 81, n. 17 (A G. T. Gargani, 29 ottobre 1853): «Son troppo greci e latini Foscolo e Leopardi, e per iscriver come loro bisogna aver molti anni e sapere a mente troppi versi greci e latini».

variamente citati, spicca con un rilievo normativo il nome di Orazio. Al magistero del poeta latino il giovane letterato è ricondotto dalla consapevolezza di una «vocatione» sicura, quella di «Erudito e storico della poesia italiana»⁶. L'impegno di uno studio distinto da una insolita intensità si concentra su una rilettura originale della tradizione, ravvisando qualità rilevanti perfino nei cinquecentisti meno frequentati, da Benedetto Varchi a Celio Magno, per non dire dei moderni: ove il Monti della *Bellezza dell'Universo* è stimato «qualche cosa più di Pindaro e dei lirici antichi»⁷. Giudizi così inusitati rinviano a una robusta tempra di critico in formazione che si muove con una originalità sorprendente nel censimento personale delle patrie lettere. Perciò Carducci può disegnare, in questa medesima lettera, un quadro compiuto e inedito di una storia concepita per generi: favole, racconti morali, massime, satire, sermoni («*Poesia morale*»), per poi proseguire con la «*Poesia storica*», la «*Poesia religiosa*», la «*Poesia umanitaria*» e la «*Poesia melica*». Il piano editoriale ha il pregio di sottolineare la componente tecnica e oggettiva, prescindendo dal rilievo delle singole personalità e dall'obbligo di una scansione cronologicamente disposta. Non per caso egli giudicava l'audace novità degna di Giordani, invitando l'interlocutore a battere le mani⁸.

Si deve dire che il proposito non rimase lettera morta, anche nell'immediato, come si può constatare sfogliando una rarità bibliografica quale l'antologia *Arpa del popolo*, uscita a ridosso delle *Rime*⁹. Il volume ha il pregio di riunire sotto la triplice etichetta di *Dio e la religione*, *L'uomo*, *La patria* 181 componimenti disposti in base ai nuclei tematici e scanditi in virtù della loro funzionalità interna, sicché, per esempio, Iacopo Vittorelli precede Petrarca. L'ottica privilegiata autorizza scelte inconsuete perché non esclude le laude di Jacopone e le poesie religiose di Feo Belcari per il passato o la *Resurrezione* di Manzoni nella modernità¹⁰: dunque perfino gli *Inni*

⁶ Ivi, p. 171-172, n. 60 (A. G. Chiarini, 22 giugno 1856): «Erudito, e storico della poesia italiana, sarebbero le mie vocazioni; la condizione mia familiare me le impedisce, dunque nulla; così alla stracca, commenterò di quando in quando: senza far mai un lavoro intero: uomo da frammenti alla moderna: peccato ch'io non mi convertissi da giovinetto, e facessi parte della scuola del Tommaseo. Ci stavo pur bene; era la mia nicchia». Per il poeta latino, spesso citato nelle lettere giovanili, può bastare la menzione di capofila nel sermone autobiografico che apre l'epistolario (Ivi, p. 4, n. 1, A. F. Travaglini, 24 dicembre 1850): «Orazio, Giovenale, Persio ho studiato anch'io».

⁷ Ivi, p. 70, n. 15 (A. E. Nencioni, 29 o 30 settembre 1853): il giudizio è attribuito con esplicito consenso («a ragione») a un «critico dell' *Antologia*». Per i cinquecentisti citati, si veda questa medesima lettera alle pp. 66-67.

⁸ Ivi, p. 71: «Che te ne pare? batti le mani! che, non perché sia mio, ma forse il progetto è il migliore che sia mai uscito in Italia, e degno di Giordani».

⁹ *L'Arpa del popolo. Scelta di poesie religiose, morali e patriottiche cavate dai nostri autori e accomodate all'intelligenza del popolo con annotazioni di G. C.* – Edizione fatta su quella degli *Opuscoli Scelti* annessi alle *Lettere di Famiglia* – Firenze: Dalla Tipografia Galileiana di M. Cellini e C. presso S. Jacopo in Via Ghibellina, 1855 (di seguito *Arpa*). Del volume ho potuto consultare la copia conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (segnat.: 22. B. 5. 108): duole che un volume così importante per studiare la formazione del poeta abbia avuto scarso rilievo critico, probabilmente per difficoltà di accesso.

¹⁰ Cf. nell'ordine *Arpa*, p. 27, n. XIV, per Iacopone: *Maria Madre (Di' Maria dolce, con quanto disio)*; ivi, pp. 43-45, n. XXVII: *A Maria Vergine (Maria Vergine bella)*; per Feo Belcari, ivi, p. 37, n. XXII: *Salve Regina (Salve, Regina di misericordia)*; per Manzoni, ivi, pp. 17-19, n. VIII: *La Risurrezione (È risorto: or come a morte)*. Di Manzoni vengono antologizzati altri due componimenti, ivi, p. 41, n. XXV: *Allo Spirito Santo (Noi t'imploriam: nei languidi)*; ivi, pp. 255-258, n. CLXI: *Le discordie italiane (S'ode a destra uno squillo di tromba)*.

sacri, che di lì a poco il professore di retorica di San Miniato scaglierà fuori dalla finestra con un gesto che rinverdiva il destino riservato da Alfieri a Della Casa¹¹, potevano tornare utili nell'economia di un volume che, per i suoi intenti di documentazione della poesia popolare, sembra collocarsi tra Berchet e Tommaseo¹². Più importa rilevare, a questo punto, nella filigrana del testo, il moltiplicarsi di una partitura metrica che si dispone a trecentosessanta gradi, per via di semplice addizione. Si avverte nell'assemblaggio di sonetti, terzine, ottave, saffiche e quant'altro un gusto sensuoso per la diversità di forme, avvertite come coesenziali e magari tipiche di una poesia proposta come esemplare. L'esordiente lascia intendere di essersi saputo dotare, nonostante «certi stravizzi fatti al caffè tra 'l ponce e i sigari»¹³, di una robusta artiglieria retorica, capace di rimodulare, come dichiara apertamente, la lezione dei modelli senza tuttavia scadere nella «servilità»¹⁴. Si direbbe dunque che Carducci, nella vigilia delle armi del suo debutto, sia già pienamente consapevole della necessità di un'imitatio funzionale che riconosce la sua originalità nella interpretazione giudiziosa degli archetipi. Il nerbo della progettualità è affidato a una solida struttura razionalistica che, dal bagaglio dello storico della letteratura, deduce sia il progetto critico sia la messa a fuoco di una poesia personale.

Non sembra lasciare dubbi in proposito la prima descrizione del libro delle *Rime*, nate in contraggenio in una «città» che gli si configura, prima del riscatto delle «*Risorse*» di San Miniato al Tedesco, in virtù di un generoso ricordo, «senza metafora, [...] come un sepolcro, o almeno come una prigione»¹⁵:

Il libro sarà composto di una prefazione in prosa lunga assai, di una prefazione in versi – poi, 1° libro sonetti: 2° libro, odi: 3° libro, ballate – 4° libro, canti¹⁶.

¹¹ La confessione relativa all'incontinenza dei suoi gusti letterari, si sa, è autobiografica: CARDUCCI, G. *Le «Risorse» di San Miniato al Tedesco e la prima edizione delle mie rime* (Opere, Edizione Nazionale, XXIV, *Confessioni e battaglie. Serie prima*. Bologna: Zanichelli, 1937, p. 19): «e buttavo fuor di finestra gl'Inni Sacri del Manzoni». Per il precedente, cf. ALFIERI, V. *Vita*, a cura di G. Dossena. Torino: Einaudi, 1967, pp. 157-158: «Ed alla vista di quel primo *Conciosciacosache*, a cui poi si accoda quel lungo periodo cotanto pomposo e sì poco sugoso, mi prese un tal impeto di collera, che scagliato per la finestra il libro, gridai [...]».

¹² *Dio (Or chi di fiori il campo)* di Tommaseo apre la silloge, *All'Italia (O patria mia, vedo le mura e gli archi)* di Leopardi la chiude (*Arpa*, p. 7 e pp. 281-285). Di Tommaseo sono scelti altri due testi, ivi, pp. 176-177, n. CXV: *L'Orfana* (–*Ho colto le viole a pena nate*); ivi, pp. 191-192, n. CXXI: *Al Lavoro* (*Dorma il ricco, ed abbia l'anima*) Per la stima di Carducci nei confronti del Dalmata in questi anni, spunti utili si ricavano dal primo volume delle lettere, a parte il passo cit. a p. 00, nota 6. Anche Berchet figura fra gli autori selezionati, ivi, pp. 236-240, n. CXLIV: *Parga (Dalle vette di Suli domata)*; ivi, p. 241, n. CXLV: *L'Italia (L'Italia è della terra il paradiso)*.

¹³ Ivi, p. 163-164, n. 55 (A. P. Thouar, 25 maggio 1856).

¹⁴ Ivi, p. 113-114, n. 30 (A. O. Targioni Tozzetti, 6 ottobre 1855): «Certo che l'imitazione si sente: e la servilità? A me un animo dice che no: resta a sentire il giudizio del Targioni». È in questione la canzone allo scultore Enrico Pazzi.

¹⁵ Ivi, p. 190, n. 71 (A. F. Tribolati, 4 dicembre 1856).

¹⁶ Ivi, p. 209, n. 83 (A. G. Chiarini, 1° aprile 1857). Leggo, in fase di revisione per la stampa, un lungo e attento studio di CASTELLANI, F. *Le Rime di San Miniato (Per leggere, 2007, VII, n. 13, pp. 225-306)*. Si tratta di una indagine diacronica, intervallata da commenti ai singoli testi, che ricostruisce la formazione del primo canzoniere. Di più, lo scritto persegue lo sviluppo dell'opera in rapporto alle migrazioni dei testi in *Juvenilia* e alla tecnica di costruzione delle singole raccolte di autore. Rinviando a queste pagine per tali questioni, ci si limita qui a un'analisi sincronica come esige una presentazione scorciata in servizio di un convegno di studi.

In realtà il volumetto, che vide la luce, a detta del colophon, il 23 luglio 1857 per i torchi del tipografo Ristori, lascia cadere gli ambiziosi avantesti delle prefazioni e contrae in due i quattro libri preventivati, affidando piuttosto a un paratesto intrigante i fieri propositi dell'esordio. Il mutamento di disegno alla vigilia della stampa, avvisa di un'attenzione insolita riservata alla struttura e alle soglie del testo che dunque vanno indagate con l'attenzione del caso.

Tanto per cominciare, l'opera, dedicata nella pagina di apertura «Alla cara fanciulla / Elvira Menicucci», è racchiusa nell'involucro di un esergo latino che esibisce la prima elegia di Propertio nel controfrontespizio e la prima satira di Persio nel *colophon*, sotto un titolo che ne conferma il rilievo comunicativo («Conclusione e licenza»)¹⁷. Il messaggio indiretto è dunque esplicito, almeno stando a un appunto di Genette, pronto a ravvisare nell'epigrafe allografa «la consacrazione dello scrittore, che per mezzo di essa sceglie i suoi pari, e dunque il suo posto nel Pantheon»¹⁸. La selezione sembra individuare d'acchito, in filigrana, gli psicologemi che distingueranno anche in futuro l'animoso petto del poeta maremmano, cioè l'amore e l'odio («E il petto ov'odio e amor mai non s'addorme»)¹⁹. Le due pulsioni, a guardar bene, sono qui prefigurate nel cono d'ombra di un poeta d'amore e di un satirico: per giunta, il secondo lascia intravedere in controluce, nel segno del suo profilo antico, la *silhouette* del moderno Giuseppe Giusti²⁰. L'intento della collocazione alta è ribadito di seguito dal gioco a matrioska di un'altra dedica in forma di epigrafe a Giacomo Leopardi e a Pietro Giordani, ove la distanza da cannocchiale rovesciato interposta («VOI GRANDISSIMI / IO PICCOLISSIMO») non cancella comunque l'audacia della scelta che orienta la ricerca avviata nella scia di un risalto assoluto, in base ai parametri di giudizio dell'autore. Le intitolazioni e le dediche costituiscono del resto un filo rosso che ritorna sia nel primo libro delle *Rime* sia, e con insistenza assidua, nel secondo. La diversità delle presenze va però notata e distinta, tralasciando per il momento le intitolazioni amichevoli ai giovani coetanei o amici personali e di scuola come Giuseppe Chiarini, Enrico Nencioni e ad altri ancora.

Il sonetto tredicesimo, dunque il componimento mediano rispetto ai venticinque che compongono l'indice della prima sezione, è indirizzato a un personaggio alto della contemporaneità, il conte Terenzio Mamiani della Rovere, succedaneo del dodicesimo dedicato a Giovanni Battista Niccolini (1782-1861), già sacro alla morte. La devozione per il cugino di Leopardi, titolare di una poesia di ascendenza religiosa, risulta anche dal carteggio e viene ribadita da una citazione in esergo nel

¹⁷ «Nec tantum ingenio quantum servire dolori / Cogor, et aetatis tempora dura queri. / Hic mihi conteritur vitae modus: haec mea fama est: / Hinc cupio nomen carminis ire mei», *Propertius: eleg. I. VII. 7. et seqq.*; «Quis leget haec? – Min' tu istud ais? – Nemo, hercule – Nemo? – / – Vel duo vel nemo: turpe et miserabile! – Quare? – », *Persius: satyra I. v. 2.* Sulle dediche, cf. CASTELLANI, F. *Op. cit.*, pp. 234 e sgg.

¹⁸ GENETTE, G. *Op. cit.*, p. 157.

¹⁹ CARDUCCI, G. *Traversando la Maremma toscana*, 3 (*Opere*, Edizione nazionale, III, *Rime nuove*. Bologna: Zanichelli, 1939, p. 197).

²⁰ Per l'ascendente esercitato dal poeta toscano, cf. BALDACCI, L. *Giosue Carducci: strategia e invenzione*, ora in *Ottocento come noi. Saggi e pretesti italiani*. Milano: Rizzoli, 2003, pp. 108-137. Il nome di Giusti andrà tenuto presente anche per i possibili modelli contemporanei della polimetria carducciana, di cui più avanti.

canto ottavo del secondo libro, trascalta dall'*Inno a S. Michele* dello stesso Mamiani²¹. L'apertura di credito può parere singolare nell'ammiratore del poeta di Recanati, quasi che non fosse stata colta l'allusione ironica che presiede al riuso citazionistico della *Ginestra* (vv. 50-51) a proposito delle «*magnifiche sorti e progressive*» riguardanti l'«umana gente». Invece fanno gioco opportuno per Carducci l'ostilità di Mamiani al «sentimento romantico [...] non composto nella classicità della forma» e, ancor più, il rifiuto della teoria che «stabiliva la supremazia della ispirazione cristiana su quella greca e latina»²²: convinzioni queste tanto più singolari perché declinate in rapporto a un ideale foscoliano che mirava a «temperare insieme la Bibbia e Omero»²³. Tanto basta a meritargli una nicchia conveniente entro la galleria delle *auctoritates*, con Niccolini capofila dei moderni, dopo la serie dei grandi (Metastasio, Goldoni, Parini, Alfieri e Monti), nonché la qualifica onorifica di «Petto roman»²⁴.

Nella seconda parte le intitolazioni contemporanee sono accompagnate da epigrafi greche (Anacreonte), latine (Orazio, Catullo, Tacito, Lucano) e italiane (Sannazaro, Dante, Mamiani, Leopardi, Della Casa) e propongono un vero e proprio arco voltaico fra l'impianto orientato verso l'antichità e la militanza obiettiva nel presente²⁵. La serie continuativa dei paratesti, che sistematizza l'assai più discreto impiego del canzoniere di Leopardi evocato dall'intitolazione del secondo libro (*Canti*)²⁶, è senza dubbio parlante, mirando ad agganciare al «caro 57»²⁷ una poesia che ha le sue radici nel passato più solido e distinto. L'espedito di ricondurre all'attualità i singoli pezzi rileva dall'interno l'agonismo del pugnace esordiente e la modalità tutta nuova di rapportarsi al presente, allusa nella prosa ripudiata: «*stare co' vecchi*»²⁸ per Carducci significa quindi non perdere il contatto con i giovani ben indirizzati, piuttosto dialogare con essi in modo originale e consapevole.

Più complessa e sottile risulta la scelta della contratta partizione interna. Pare di capire che la necessità di sottolineare l'adesione persuasa a un canone fondato sulla polimetria sia apparsa infine superflua, atteso che i singoli componimenti e ancor

²¹ *Alla Beata Diana Giuntini proteggitrice indigete della terra di santa Maria in Monte*, in *Rime*, pp. 59-61. A Mamiani Carducci inviò una copia «distint» del suo canzoniere (*Lettere*, I, pp. 244-46, n. 102, A Giuseppe Chiarini, 9 luglio 1857), ottenendone un lusinghiero giudizio, riportato ivi, *Note*, p. 337, n. 136.

²² BALDACCÌ, L. Terenzio Mamiani della Rovere, in *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di L. Baldacci e G. Innamorati, tomo II. Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, p. 90.

²³ Così risulta da una confidenza di Mamiani, citata, ivi, p. 91.

²⁴ *Al Conte Terenzio Mamiani della Rovere*, 13 (*Rime*, p. 13): «Petto roman, tu solo in contra il fato».

²⁵ Orazio e Dante ritornano due volte nell'ordine: *A Ottaviano Targioni Tozzetti avvocato* e *A Giulio Partenio* (*Rime*, p. 27 e p. 43); *La Bellezza ideale* e *Ultimo inganno* (*Rime*, p. 55 e p. 62): si deve inoltre considerare che a Dante è intitolato il canto III (*Rime*, pp. 33-42).

²⁶ In Leopardi si registrano tre casi: *Amore e morte* (con esergo di Menandro), *Palinodia al marchese Gino Capponi* (con epigrafe di Petrarca), *La ginestra o il fiore del deserto* (con motto tratto dal vangelo di Giovanni): cf. LEOPARDI, G. *Canti*. Introduzione di F. Gavazzeni, note di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi. Milano: Rizzoli, 1998, pp. 491, 550, 589.

²⁷ Così Carducci in una nota a *La Bellezza ideale* (*Rime*, p. 58), citata più estesamente a p. 07.

²⁸ CARDUCCI, G. Dedicà e prefazione alle *Rime* di San Miniato (*Opere*, Edizione Nazionale, V, *Prose giovanili*. Bologna: Zanichelli, 1939, p. 206): «liberamente, non mi piace l'arte rinnovata, e sto co' vecchi».

più l'interpretazione virtuosistica dei metri erano sufficienti a illustrare, in modo conveniente, il credo letterario dell'autore. L'opposizione binaria sonetti / canti suggerisce intanto una disponibilità costante alle forme basilari della tradizione: la prima sezione per via dell'ovvio aggancio alla maniera del poeta di Laura e dei suoi successori moderni, da Foscolo a Monti; il secondo libro perché segnala, con un titolo inequivocabile (*Canti*, appunto), il consenso manifestato alla rivoluzione introdotta nella lirica moderna dal poeta di Recanati, rivisitata da una specola insolita. Le scelte interne difatti si dispongono sul piano di una professione letteraria agnostica in termini di metro: quasi che la consuetudine con le forme più diverse, certificata dalla *varietas* che distingue le unità dell'*Arpa del popolo*, avesse convertito il novizio a una pratica prestidigitatoria. In questa opzione sembra attivo il magistero di Monti del *Bardo della Selva Nera*, non per nulla antologizzato nell'*Arpa*²⁹, titolare di una modalità che esibiva per l'appunto, entro la misura del poema unitario, una tastiera metrica sfaccettata, pronta ad aprirsi alla difformità perfino entro la cornice del singolo episodio.

Di qui l'interesse per l'Indice che elenca, dopo il nucleo dei sonetti del primo libro già ricordato, le odi saffiche (C, I, VIII, XII), le canzonette arcadiche (C, II, VI, X), le canzoni (C, III, V), l'ode alcaica (C, IV), le ballate (C, VII, IX), la lauda (C, XI), gli endecasillabi sciolti (C, XIII)³⁰. Non basta. L'interpretazione delle partiture metriche è votata a un reimpiego sorprendente. L'autore non si accomoda mai nella staticità di una predilezione univoca: piuttosto intende dinamizzare le forme canoniche con sollecitazioni continue che distinguono i componimenti fra di loro e in rapporto con la tradizione. Per i sonetti, si deve giungere al sesto per trovare finalmente ripreso lo schema maggioritario dei *Rerum vulgarium fragmenta* (ABBA ABBA CDE CDE), quasi che il principiante intendesse avvisare subito che la sua reinterpretazione formale investiva perfino l'archetipo consegnato all'ammirazione universale. Ne deriva un campionario di combinazioni che sperimenta tutti gli incastri possibili, a patto che non si violi la regola basilare di lasciare i versi senza rima: nella fronte dei singoli componimenti ricorre quindi lo schema più antico a rima alternata, ABAB ABAB, ma anche il succedaneo a rima incrociata, ABBA ABBA, che, come si sa, «mette in rilievo le quartine, ed è molto più frequente dallo Stil Nuovo in poi»³¹. La sirima propone le rime alterne CDC DCD e le rime replicate CDE CDE, nonché le rime replicate «con inversione delle prime due nella seconda terzina, CDEEDC, a rime retrogradate»³². Per una maggiore evidenza, è opportuno ricostruire il quadro completo:

²⁹ *Arpa*, pp. 245-48, n. CLIV: *Il guerriero ferito (...Lampeggiava il puro: [Il Bardo della Selva Nera, IV, 22 e sgg.]*). Del Romagnolo sono trascelte, con titoli di comodo, altre poesie, ivi, pp. 11-12, n. VI: *Il Natale (Sei tu quel Dio che in suo furor cammina)*; ivi, p. 71, n. XL: *L'Uomo (O uomo, o del divin dito immortale)*; ivi, p. 192, n. CXXII: *Che è la morte? (Morte, che se' tu mai? Primo de' danni)*; ivi, pp. 250-251, n. CLVII: *Una battaglia (O illustre pugna! o splendide)*.

³⁰ Per un quadro puntuale della metrica della sezione dei *Canti*, cf. CASTELLANI, F. *Op. cit.*, pp. 229-230.

³¹ BELTRAMI, P. G. *La metrica italiana*. Bologna: il Mulino, 1991, p. 360.

³² *Ibidem*.

I: ABAB ABBA CDC DCD
 II, XIII: ABAB ABAB CDE CDE;
 III: ABBA BAAB CDE DEC;
 IV, XXII: ABBA ABBA CDE DCE;
 V, XI, XIV, XVI, XIX: ABBA ABBA CDC DCD;
 VI, X: ABBA ABBA CDE CDE;
 VII: ABAB BABA CDE CED;
 VIII: ABBA ABBA CDE CED;
 IX: ABBA ABBA CDE ECD;
 XII: ABBA BAAB CDE DCE;
 XV, XVII, XX, XXIII: ABAB ABAB CDC DCD;
 XVIII: ABAB BAAB CDE CED;
 XXI: ABBA ABBA CDC DCD;
 XXIV: ABAB BABA CDE DEC;
 XXV: ABBA BAAB CDC DCD.

I dati risultano parlanti, senza necessità di commento. Appare evidente che il poeta si è lasciato guidare dalla legge della *varietas*, tanto che numerati sono i casi di ripetizione dello schema, perlopiù fantasiosamente reinterpretato. Non c'è dubbio che Carducci mirasse a stupire il lettore con una prova di esibizionismo virtuosistico, intendendo dimostrare il dominio sicuro del mezzo con giovanile immodestia. Del resto, a fare da bordone alla dilatata tastiera, soccorre spesso la girandola delle rime interne, rare, identiche, inclusive e derivative, che meriterebbero un paragrafo specifico, tanto per ribadire dall'interno il principio ordinatore del primo segmento del canzoniere. Coerente risulta la flessibilità dell'endecasillabo che «prende «tutte quasi le pose dell'esametro» nella varietà ritmica di *a maggiore* e *a minore*, nella chiusura dattilica di settima e decima con sinalefe in chiusura»³³.

Non meno vistosi appaiono gli interventi congegnati nella rimodulazione delle forme del secondo libro, anche volendo limitarsi a qualche campione in una ricognizione cursoria. La saffica (C, I) si richiama al modello inusuale di uno scapigliato *ante litteram*, ma oraziano nell'anima, come Giovanni Fantoni, privilegiato da Carducci prima dell'esperienza barbara, applicando lo schema ABBA, con adonio pentasillabico in chiusura inteso a ribattere la prima rima³⁴. L'alcaica intitolata a Giulio Partenio, alias Giulio Cavaciocchi (C, IV)³⁵, rompe consapevolmente la misura e deborda nel perimetro intentato di ben 21 strofe. Scrivendo a Giuseppe Chiarini, Carducci rammentava l'*exploit* con un giudizio ossimorico perché riunisce una punta di orgoglio nella *declaratio modestiae*: «Ode alcaica, di soggetto serio e in cui si tratti con forme classiche di cose del medioevo, e di 21 strofe, non è stata mai fatta in Italia: questo solo di singolare ha l'ode mia»³⁶. La postilla che segue segnala come l'adozione delle forme fosse intesa polemicamente dall'autore, andando oltre l'occasione, sicché essa può valere per tutto il libro:

³³ Così SALIBRA, E. Introduzione, in *Rime*, p. XXV.

³⁴ BELTRAMI, P. G. *Op. cit.*, p. 125, nota 183.

³⁵ CARDUCCI, G. *A Giulio (Opere, Edizione Nazionale, II, Juvenilia e Levia Gravia*. Bologna: Zanichelli, 1939, p. 255): il titolo nella ristampa di autore è scorciato.

³⁶ *Lettere*, I, p. 220, n. 88 (A. G. Chiarini, 27 aprile 1857).

Quel che mi vo' sforzar di provare col fatto, è di far vedere che si posson trattare con le forme greche e latine le cose a cui dicono i barbari bastardi italiani volersi forme nuove, e intendono delle puttanesche e ruffianesche e laide esose esosissime forme romantiche³⁷.

Appartiene senza dubbio a un programma affine la ballata *La bellezza ideale* (C, VII) che congiunge curiosamente modalità antiche ed esigenze moderne. L'aggancio con la partitura canonica è assicurato dalla ripresa di due versi che dunque si colloca in bilico fra la mezzana e la minima. Della misura moderna Carducci seleziona il verso dispari endecasillabico, che precorre il novenario di *Jaufré Rudel*, e distende un canto inusitato di ben 80 versi, a conferma della forzatura della regola della sintesi inaugurata, nella stagione precedente, da Foscolo. Il motivo conduttore, articolato sotto forma di dialogo fra l'autore e l'«Angela» venuta «de la terza spera», si oppone naturalmente al tetro immaginario romantico proposto da Berchet, nel segno di Bürger, e attivo magari fino a Prati, Vincenzo Padula e Bernardino Zendrini. Non per caso scatta in margine a questo componimento la necessità di una nota che costituisce dichiarazione di poetica, si direbbe il surrogato minimo dell'esclusa introduzione prosastica:

La maniera poetica del canto presente e del IX e del XI come de' sonetti III e IV ho desunta dalle preziosissime rime toscane dei secoli XIII e XIV; da quelle dell'Alighieri su tutto, e poi del Cavalcanti di Lapo Gianni del Frescobaldi di Cino: vi ho mischiato alcuna stilla della meditata squisitezza petrarchesca e qualche cosa del tizianesco colorire del Poliziano: né ho voluto dimenticare che anch'io ho un far mio proprio e che stampo nel caro 57³⁸.

Ne risulta illustrata la ragione di un titolo originario della silloge (*Rime toscane*, appunto)³⁹ che ambiva a sottolineare fin dal frontespizio il magistero dei maggiori, nell'intento di distillare dalla modalità di ognuno un segreto distintivo, capace di salare il sangue del poeta moderno. Perciò la disposizione combinatoria, ridotta a prassi ordinaria di lavoro, non risparmia altre misure prestigiose come ad esempio la «Lauda spirituale» (C, XI) che ricongiunge la forma alla ballata, nel segno di Guittone d'Arezzo e di Jacopone da Todi. Di più, essa sgrana dopo la ripresa grande, strofe polimetriche di sette versi e dunque arieggia la forma trecentesca caratterizzata dall'impiego della sesta rima e dell'ottava rima⁴⁰.

L'indugio sui paratesti e sulle strutture formali è risultato fruttuoso ma deve fermarsi qui in base a un invalicabile principio di economia. Il biglietto da visita depone a favore di una diagnosi sicura. Perfino alla luce di queste parziali osservazioni, le *Rime* si rivelano un esperimento originale, tentato da un giovane di belle speranze che dimostra di possedere due requisiti indispensabili per battere con successo la via di

³⁷ *Lettere*, I.

³⁸ *Rime*, p. 58, nota 1.

³⁹ Così le designa l'autore, in *Lettere*, I, p. 209, n. 83 (A Giuseppe Chiarini, 1° aprile 1857): «*Jacta est alea!* Il Manifesto per le mie *Rime toscane* è stampato: né posso più ritrarmi».

⁴⁰ BELTRAMI, P. G. *Op. cit.*, p. 87.

Parnaso: una indiscutibile attitudine alla poesia e le competenze di un metricologo provetto.

Venendo finalmente alla lettura distesa del testo e spigolando qualche motivo sintomatico, riesce agevole individuare il tema conduttore. Dopo la programmatica dichiarazione di intenti dell'apertura nella definizione dei modelli (S, I, 14: «Fede ei teneva a 'l buon Virgilio e a Dante»), le variazioni successive si articolano nell'esibizione di un tecnicismo di maniera, come il *plazer* che arieggia i modi addirittura di Folgore da San Gimignano (S, VI), o, sul piano tematico, nel richiamo ai *topoi* consegnati da tempo alla modernità da una tradizione incombente: per esempio, il desiderio di gloria (S, I), il diffuso amor di patria, morte ed amore (S, V), amicizia ed amore (S, VI), il desiderio di quiete (S, XX). Semmai nel caso è il richiamo alle modalità stilnovistiche dell'«angiolella» (S, III) e dell'«angela» (S, IV) che costituisce *pendant* oppositivo rispetto alle convenzioni in auge, anche se l'opzione si colloca su un piano inevitabilmente *rétro*. Di là dalle riproposte obbligate, spicca la polemica scoperta nei confronti del «secoletto vil che cristianeggia» (S, VII, 14), filo rosso che promuove la risentita proposta di un pantheon alternativo, già menzionato (Metastasio Goldoni, Parini, Alfieri, Monti, Niccolini, Mamiani), anche se la sottolineatura esige la chiosa esplicativa:

Intendi del violar che fa il secolo il santissimo linguaggio della nostra religione con introdurlo, a gran vergogna di chi porta ciò in pace, anche in opere profane profanisime: di che scriveva il Niccolini che «fra l'altre vergogne del secolo vi ha quella di abusare del linguaggio del cristianesimo» Opere ediz. Lemonn. Vol. I. p. xv⁴¹.

La veemenza dell'*indignatio* lascia intendere che sono di nuovo in questione i bersagliati *exploits* dei romantici. Non sorprende quindi che la funzione di modello esemplare riservato alle glorie patrie sia preceduta da dediche interessate ai Pedanti di maggior rilievo (Giuseppe Chiarini, Felice Tribolati, Enrico Nencioni), contraltare ideale del censurato andazzo corrente. Le dediche dei titoli assumono significato corposo perché vengono declinate insieme con scelte stilistiche inequivocabili, capaci di completare dall'interno il museo dei maggiori, discretamente ribadito dall'interno tramite una intertestualità mirata. Così i primi sonetti sono distinti da omaggi accusati alla maniera di Foscolo, di Leopardi, di Petrarca e di altri ancora, come risulta da una lettura cursoria che si limita a trascogliere fior da fiore:

S, I, 1: Forse avverrà, se destro il fato assente (Foscolo, *Alla sera*, 1: Forse perché della fatal quiete); ivi, 13: Vulgo onde il bello italo nome è basso (Foscolo, *Dei sepolcri*, 143: Decoro e mente al bello Italo regno); S, II, 7-8: [...] ov'io / Spiro a' fantasmi e pur gravami il vero (Foscolo, *Grazie, Inno primo, Venere*, 23: Pingo, e la vita a' miei fantasmi ispiro); ivi, 11: La cura che secreta entro mi strugge (Foscolo, *Alla sera*, 11-12: [...] le torme // Delle cure onde meco egli si strugge); S, VIII, 10-11: [...] rendi a le sparte / Chiome il tuo lauro che la feo sì bella (Leopardi, *All'Italia*, 14: Sì che sparte le chiome e senza velo); S, XVI, 14: Luce de gli anni miei, dove se' gita? (Leopardi, *Le ricordanze*, 138: Dal mio pensier sei tu? Dove sei gita); S, XIX, 13-14: Lente ondeggjar le nere chiome, e amore / Folgorar ne' divini occhi ridenti (Leopardi, *A Silvia*, 45: La

⁴¹ *Rime*, pp. 7-8, nota 1.

dolce lode or delle negre chiome; Dante, *Par.*, III 42: Ond'ella, pronta e con occhi ridenti; Foscolo, *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*, 33: E dagli occhi ridenti; *Perché taccia il rumor di mia catena*, 9: E narro come i grandi occhi ridenti; Leopardi, *A Silvia*, 4: Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi); *S.*, XVIII, 5: Io te fuggo per selve aspre e per campi (Petrarca, *RVF*, LXXI, 37: O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi; ivi, CXCIV, 6: fuggo dal mi' natio dolce aere toscò); *S.*, XIX, 1: Quella cura che sempre in cor mi piagne (Petrarca, *RVF*, CCCXI, 1: Quel rosignuol, che sì soave piagne)⁴².

La parzialità dei carotaggi è comunque sufficiente ai nostri fini e consente di esprimere un primo giudizio⁴³. L'autore più gettonato è senza alcun dubbio Foscolo, non solo per le riprese puntuali dei luoghi memorabili dei sonetti e di ambedue i carmi, ma anche per il titolo del sonetto ventiquattresimo, *Ai sepolcri dei grandi italiani in Santa Croce*, che esplicita in modo dirimente la linea civile che percorre da cima a fondo il concentrato frammento del primo libro. È proprio questa tematica decisiva a dare significato alla chimica tradizionale della tessitura linguistica. Ne viene trasformata la placcatura classicheggiante che si impone sul portato naturale delle variazioni stilistiche. A proposito delle quali sembra valere quanto prevede la linguistica di Michel Pêcheux, per cui «i valori semantici delle parole sarebbero selezionati non solo dalla loro concatenazione in enunciati, ma anche dall'appartenenza degli enunciati a una data formazione discorsiva (sottospecie delle formazioni ideologiche)»⁴⁴. Il dato depone a favore di un riflesso continuo della struttura, intesa come peso di una tradizione cogente, nella scelta del lessico e delle immagini, riscattata tuttavia dal pugnace patriottismo assurto a battaglia civile.

La seconda sezione sviluppa i presupposti, articolando però il discorso poetico secondo modalità diverse, nel rispetto della varietà metrica già censita. D'altra parte, le peculiarità stilistiche, descritte da Elena Salibra nell'*Introduzione* alla recente anastatica⁴⁵, si innervano nell'asse oppositivo della polemica letteraria. Il riuso è autorizzato dalla fagocitazione dell'etichetta del titolo leopardiano (*Canti*), piegato a selezionare un credo letterario che si compone in battaglia oppositiva, lasciando però cadere le punte aspre della filosofia negativa del Recanatese. La poesia è considerata arma propria, se è vero che essa riecheggia l'esempio virtuoso delle Termopili e di Maratona. Non solo: il canto del poeta, a norma dell'esempio del vate antico, si costituisce in arma propria, divenendo periglioso come una spada, e come tale ferisce: «[...] ma tinse Eschilo pria / Ne' Medi fuggitivi il greco acciaio» (*S.*, XXV, 13-14). Da tale persuasione discende l'impegno civile contro la «tenebrosa astemia / Romantica famiglia» (*C.*, VI, 7-8). Alla quale vengono opposti lo scintillio di Bacco e di Venere come pure «l'armonia di Orazio» (ivi, 11-12). Di più, scendendo nell'agone, Carducci ripropone l'armamentario del *Sermone sulla mitologia* di Monti:

⁴² Per le edizioni di riferimento, cf. nell'ordine: FOSCOLO, U. *Opere*, I (*Poesie e tragedie*). Edizione diretta da F. Gavazzoni con la collaborazione di M. M. Lombardi e F. Longoni Torino: Einaudi-Gallimard, 1994; LEOPARDI, G. *Op. cit.*; ALIGHIERI, D. Paradiso, in *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, IV. Milano: Mondadori, 1967; PETRARCA, F. *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini. Torino: Einaudi, 2005, voll. 2.

⁴³ Per più ampi riscontri, si rinvia al commento a vari testi di CASTELLANI, F. *Op. cit.*

⁴⁴ SEGRE, C. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985, p. 208.

⁴⁵ *Rime*, pp. XIII-XXXI.

dunque rinnova l'anatema contro «l'informe Odino» (ivi, 37) e contro una musa degenerata perché trae ispirazione dalle «gelide / Alpi tedesche» (ivi, 38-39). A queste intollerabili deviazioni il poeta oppone almeno due ragioni, la prima di principio, la seconda dedotta dalla realtà effettuale. Alla polemica contro una lirica erotica disimpegnata (C, IV, *A Giulio Partenio*) da una parte, si oppone l'esempio di Alfieri dall'altra, non per nulla museificato dalla statua dell'amico ravennate Enrico Pazzi, secondo la celebrazione della canzone corrispondente (C, V). La poesia amorosa si giustifica dunque solo nell'accezione petrarchesca, visto che il genere in quel caso riesce a coniugare erotismo e militanza patriottica (C, IV, 19-24). Essa quindi viene ritenuta esemplare per la modernità, a patto che sia scandita insieme con i valori delle patrie virtù, tipiche, poniamo, di *Spirto gentil, che quelle membra reggi* (LIII) o di *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (CXXVIII): prove queste che legittimano appunto il canto per Laura (C, IV, 16 e sgg.).

La varia filiera converge infine nella proposta unitaria dei *Saggi di un canto alle muse ovvero della poesia greca* (C, XIII), distinti in tre sezioni ma disposti secondo un intento organico. La dedica a Michele Ferrucci, «PROFESSORE DI ARCHEOLOGIA E DI LETTERATURA GRECA E LATINA / MAESTRO VENERATISSIMO», rende conto, seduta stante, del radicamento classico del baricentro lirico. Le stagioni antiche della «condizione primitiva» (ivi, I), rievocate con afflato vichiano, lasciano progressivamente spazio alla «poesia della nazione» (ivi, II) inaugurata da Omero e arricchita dalla «poesia lirica» (ivi, III) della Grecia, preannunciata dall'opera di Saffo. Senza dubbio il connubio classico metaforizza nella sua configurazione concorrente il significato attribuito dal poeta alla sua militanza nel presente. Si deve semmai aggiungere che in questo caso l'ambizione polemica si traduce in un sinolo di forma e contenuto che va brevemente commentato. Il «sermone in versi sciolti»⁴⁶ si distende nella misura inusitata di ben 281 endecasillabi, accostandosi dunque all'aritmetica delle 295 unità dei *Sepolcri* foscoliani. Lo sviluppo dei versi, che Carducci considerava «tra i migliori»⁴⁷ da lui scritti, propone una vera e propria storia, liricamente declinata. Nella decisione c'entrerà non solo la consapevolezza dell'autore di essere debole in «prosa teoretica»⁴⁸, ma anche la volontà di colpire la predilezione prosastica degli avversari romantici, dimostrando, carte alla mano, la pieghevolezza virtuosa del metro. I bersagli rimangono anonimi, ma non si fa fatica a dare loro nome e cognome, pensando agli esponenti della seconda scuola romantica e rammentando per tutti la scomunica comminata alla «puttanesca» *Edmenegarda* di Giovanni Prati⁴⁹. Più importa tuttavia una sottolineatura indispensabile, relativa alla vera e propria vocazione erudita e metrica dichiarata dalla radiografia delle strutture formali. Agganciando la sua

⁴⁶ *Lettere*, I, p. 212, n. 85 (A. F. Tribolati, 4 aprile 1857): Carducci confessa la sua incertezza d'intitolare il testo all'amico.

⁴⁷ Ivi, p. 226, n. 91 (A. G. Chiarini, 19 maggio 1857).

⁴⁸ Ivi, p. 259, n. 106 (A. G. Chiarini, 27 luglio 1857): «perché non posso se non con fatica immensa esprimere certi pensieri (che pure ne ho) in questa materia, a cui mi manca la lingua e lo stile, di che in prosa specialmente teoretica io sono poverissimo». Va da sé che questo atteggiamento impediva a Carducci di intendere le novità in campo romantico, a partire dai *Promessi sposi*: come ha segnalato opportunamente nel corso del Convegno Renzo Cremante.

⁴⁹ Cf. CARDUCCI, G. *Della moralità e della italianità de' poeti nostri odiernissimi* (*Opere*, Edizione Nazionale, V, cit., p. 132): il discorso risale al 1852.

ricerca al nucleo propulsore di questo elemento dinamico, Carducci conseguirà in prospettiva un risultato rilevante, dopo essere riuscito a espungere le disarmonie della tradizione pure sentita più consona. È il caso, lo abbiamo accennato, della poesia di Leopardi, reseca agli estremi per neutralizzare le spinte centrifughe di un pessimismo che rischiava di confliggere, a non dir altro, con il vitalismo della professione patriottica, tipica della Musa carducciana.

A questo punto, se non m'inganno, il sommario profilo delle *Rime* può dirsi esaurito e lascia spazio a un breve codicillo che deve chiudere convenientemente la riflessione in margine. Pare inevitabile riconsiderare brevemente in conclusione il significato dell'etichetta di sperimentalismo, qui assunta a pretesto, già acquisita nella storia della critica, almeno a partire dal saggio di Fubini⁵⁰. Si è già detto che le *Rime* sono targate 1857. È inevitabile osservare che si tratta dello stesso anno delle *Fleurs du mal*: il che significa che il libro precede di appena un quindicennio *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus* (1872) di Nietzsche. Ora, a fronte di queste due opere di svolta, indici inequivocabili di una modernità raggiunta, le *Rime* di Carducci sembrano appartenere a un'altra epoca. La loro estraneità ai tempi è lampante, profilando il diagramma dell'opera nel quadro di un contesto esclusivamente nazionale, bloccato sulle ragioni dei Filomusi o degli immediati paraggi. Se è lecita un'analogia asimmetrica, si può dire che in modo non diverso la maniera dei macchiaioli toscani stride rispetto alle novità degli impressionisti francesi. La genialità di Carducci tuttavia consiste nell'essere stato capace di trasformare l'impedimento in ostacolo virtuoso. Perché egli riesce più tardi nelle *Barbare* (1877-1889), con un capovolgimento sorprendente, a usufruire della pedanteria erudita come di una sponda vantaggiosa, capace di attivare una dinamica ormai aperta alla poesia moderna. Il limite obiettivo diviene così, con un risultato inatteso, matrice di una lirica inedita, risentita e nuova, perchè la classicità è piegata verso uno stile personale, destinato a rinnovare dall'interno la tradizione nostrana.

⁵⁰ CARDUCCI, G. *Poesie e prose scelte*. Introduzione, scelta e commento di M. Fubini e R. Ceserani. Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. V-XXVIII.