

"T'amo" : dichiarazioni carducciane tra le lettere a Lina e le "Nuove poesie" (1873)

Autor(en): **Pedroni, Matteo M.**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **56 (2009)**

Heft 2: **Fascicolo italiano. Lettere d'amore lungo i secoli**

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-271240>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«T'amo»

Dichiarazioni carducciane tra le lettere a Lina e le *Nuove poesie* (1873)

Superba regina, tu hai richiamato ai sospiri e ai
sogni di un giorno il poeta degli epòdi, oh via,
non mi par vero!¹

Nel 1872 Enotrio Romano si sentiva di dover mobilitare il mondo antico e le divinità classiche per dichiarare, con il riguardo dovuto all'altezza del sentimento e alla maturazione dell'arte, il suo amore: «O dolce / Signora, io v'amo». Tra il Goethe d'apertura e l'Heine di questo finale, il poeta rapiva nel verso la donna e con lei fuggiva dal grigiore del presente nel sogno parnassiano di una Sicilia antica, pagana, teocritea e solare. La seconda delle «Primavere elleniche» è la più compiuta dichiarazione d'amore per quella Lina, greca e dantesca², in cui Carducci trasfigurava la Carolina storica, dall'epistolario già variamente idealizzata, nel bene come nel male.

La primavera quell'anno assumeva per Carducci una duplice valenza, primavera della natura e primavera del cuore, e, per contrasto, essa accresceva l'insofferenza per la società, non più soltanto gretta nella politica e nelle lettere, ma anche avversa al compimento dell'amore. La società, con i suoi vincoli (il «patto umano» della terza «Primavera ellenica»), Carducci se l'era ritrovata in casa, in una moglie che improvvisamente diventava «donna legale»³:

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

¹ Giosue Carducci, *Lettere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1938-1968, 22 voll., vol. VII, lett. 1348 a Lidia, del 13 aprile 1872. D'ora innanzi si indicheranno soltanto il numero della lettera, il corrispondente e la data. Per le citazioni da Giosue Carducci, *Opere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1935-1940, 30 voll., si adotterà la sigla OEN.

² «O chiusa in un bel vel di Beatrice / Anima argiva / Ti rapirò nel verso» (vv. 39-41).

³ «son di ritorno dal teatro ove ho dovuto accompagnare la mia donna legale e le bambine» (lett. 1522 a Lidia, dell'11 febbraio 1873).

sanno bene di non posseder più nulla, e in fondo in fondo non preme loro più che tanto di queste crisalidi di amori benedetti o bollati; [...] E la società, che ammette il pervertimento 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 spirito (lett. 1373 a Lidia, del 18 maggio 1872).

In quella primavera spirava un sentimento nuovo che nemmeno la prima giovinezza aveva saputo offrirgli con quella vivificante e dolorosa intensità. L'amore per Lina coglieva Giosuè impreparato e lo poneva ad ogni istante di fronte a casi nuovi, a difettivi sillogismi, a riflessioni lontane mille miglia da quelle cui era abituato il poeta giambico e il professore universitario⁴. La rarità e pericolosità degli incontri tra gli amanti faceva sì che nella lettera s'incanalasse e si comprimesse e s'accelerasse la piena debordante di quella passione fino all'esplosione, alla sfuriata, al pianto e ad accalmie in cui scuse e *mea culpa* s'intrecciavano con l'autoanalisi:

Ahi, ahi quanta lirica! 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 perduto negli anni che seguirono il mio venticinquennio, 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 fare al cuore come uno smalto (direbbe Francesco Petrarca): e in vece io amo, deliro, come a vent'anni; e vorrei, o Lina, soffocarti di baci... No, 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 fantasia (lett. 1357 a Lidia, del 23 aprile 1872).

⁴ «Tutti i distributori [di lettere], io m'immagino, sanno tutto: ecco, e ora che figura ci fo! mi ridono dietro. E non è vero, perché son buoni ragazzi e mi voglion bene tutti. Ma mi vergogno, a tornarci tanti giorni di séguito invano. E in vece come sono lieto e superbo quando me ne annunziano due!» (lett. 1437 a Lidia, del 28 agosto 1872), «Io son geloso, e non voglio mostrarmi geloso; prima per non offenderti, poi per non parer ridicolo: e tu di quando in quando mi punzecchi; non è vero?, panterina?» (lett. 1465 a Lidia, del 17 ottobre 1872), «Io non ho colpa alcuna dell'averti amata: fu la santa natura che mi mostrò in te il mio ideale: ma io non ho né pure mai da lontano concepito il pensiero, anzi né pure il sospetto, di offender tuo marito: ero, e sono, un po' geloso anche di lui, ma senza odiarlo: mi pareva in vece che egli offendesse me, senza rendermene ragione» (lett. 1545 a Lidia, del 9 aprile 1873), «Vai a Roma: segui il tuo signore: fai quel che tu vuoi. Io sto male, son furioso, non ti scrivo più. Viva Enrico V! io fo voti perché risalga sul trono di Francia, e venga a farci la guerra [...] Tanto in un modo o nell'altro o noi o i prussiani, spero lo batteremo. [...] Ma intanto tu non andresti a Roma» (lett. 1619 a Lidia, del 10 settembre 1873), «Io non vo' sapere se tu abbi amato altri prima che tu sapessi che ti amava io, e quanto: ma, se, dopo, io potessi esser certo che tu mi avessi mancato o tu mi mancassi, sciagurata!» (lett. 1686 a Lidia, del 28 dicembre 1873).

E ancora, avvalendosi dei tradizionali sintomi dell'innamoramento, di quella fenomenologia d'amore che l'erudito andava indagando nei suoi studi letterari:

Ma io ho bisogno di dirti che ogni mio pensiero è di te, che oramai non penso che a te, sempre, sempre, notte e giorno, pur troppo! che io per te ho dimenticato tutto, che per te sdegno e fastidisco tutto. [...] Lina, temo di perder la testa: non è dato di amar così, a 36 anni quasi compiti, senza danno. Ma non avevo amato mai! Dolce e sublime donna, tu mi hai rapito tutto, e mente e cuore e coscienza di me. Non ridere, Lina, non ridere; non crollar la testa, come se queste fossero frasi (lett. 1404 a Lidia, del 7 luglio 1872).

L'amore richiedeva sfoghi che né l'arte né la vita di Carducci potevano concedersi senza pericolo di scandalo, d'incrinare la sua figura d'intellettuale e di poeta militanti. Chi aveva letto le *Poesie* pubblicate nel 1871⁵ aveva riconosciuto il cantore di Satana e verificata la proprietà di quel "petroliere" affibbiatogli da una critica letteraria poco favorevole all'estremismo dei «Decennalia», sezione d'apertura del volumetto di Barbèra.

Con quel «v'amo» Carducci rischiava la rispettabilità dell'uomo e la fama, pur discussa, del poeta. La classica formula dichiarativa non a caso era ripetutamente analizzata nelle lettere a Lina, per quello che significava agli occhi della coppia e a quelli, più curiosi e indiscreti, d'Italia.

Tanto desiderato dal poeta⁶, il finale della seconda «Primavera ellenica» arrecava non poca preoccupazione alla «pantera», lusingata che il proprio misterioso profumo esalasse pubblicamente dai «ruggiti» lirici del «leone» maremmano, ma timorosa che la deissi personale potesse indurre a credere che non solo l'*io* poetico, ma anche il *voi*, appartenesse alla realtà italiana:

Dolce donna, tu, quando vuoi, fai dei periodi leggiadramente lunghi e sinuosi: 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

⁵ *Poesie di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, Firenze, Barbèra, 1871.

⁶ «E io son disperato, e ruggente, del doverti vivere così lontano, del non potere averti e 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, dirtelo e ripeterlo in tutti i toni, del gemito e dell'entusiasmo, dell'elegia e dell'inno, della colomba e del leone» (lett. 1375 a Lidia, 24 maggio 1872).

credi conveniente, muterò *Lina* in *Lida*...⁷ sebbene, o Muse divine!, perché? In Bologna, tu dici, tutti sanno chi è questa Lina: lo sa Panzacchi, o, per dir meglio, lo imagina: lo sa Belluzzi: e questi non lo dicono: lo saprà certo Vignadalfèrro e questi è capace di dirlo a tutti. Lo sa mia moglie, e... non lo dice a nessuno, sta' certa... ma pur troppo lo ridice sempre a me in tante guise che a momenti perdo la pazienza, non per ripetersi della dolce verità, ma per il modo. [...] non ho avuto tempo di correggere la *terza* ode che parla *di te* e non *a te* (lett. 1376 a Lidia, del 26 maggio 1872).

Le modalità allocutive delle due altre «Primavere» erano in seguito richiamate da Carducci per assicurare Carolina sulla sua determinazione a non lasciar trapelare in alcun modo notizie compromettenti con la pubblicazione in rivista: «nella *Nuova Antologia* non pubblico se non questa seconda ode [...]. Ma conto poi di fare una edizione delle due odi elegantissima per Barbèra. E così alle due potessi aggiungere la terza sorella: ma no; per quanto si parli in terza persona, non conviene; la disperderò in una raccolta maggiore»⁸. Malgrado queste precauzioni, la curiosità attorno al nome di Lina cresceva e cresceva anche il godimento di Carducci, la cui nuova poesia – ellenizzante e amorosa (e stuzzicante) – riscontrava un franco successo e mitigava, senza scalfirlo, il versante “petroliere” più conosciuto:

Io non so che effetto abbia fatto la ode lunga stampata nella *Nuova Antologia*, perché oramai non ho più corrispondenza quasi con alcuno: a giudicarne da un amico o due, e da quel che ne dicono qui in 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 nome⁹. E pure certa gente ha creduto e crede che io non abbia altro che il dispetto e l'ira e il sogghigno. [...] Ecco perché ho voluto pubblicare quell'ode nella *Nuova Antologia*: ho voluto, cioè, mandar quella risposta di fatto a quella stupida e maligna gente fra cui quel periodico [*scil. Gazzetta d'Italia*] è più diffuso (lett. 1395 a Lidia, seconda metà di giugno 1872)¹⁰.

⁷ Nella versione apparsa nella *Nuova antologia* (giugno 1872) il titolo leggerà: «Primavera ellenica. A Lina», ma «sul recto del foglietto autografo segnato dal poeta col numero 5, [si distingue] un *Lina* con una *d* scritta sopra la *n*» (Gianni A. Papini, «Ipotesi e realtà per dieci primavere elleniche», *Studi di filologia*, XXXII, 1974, pp. 205-282, a p. 209).

⁸ Lett. 1378 a Lidia, del 29 maggio 1872.

⁹ Sull'identità della Cristofori Piva giunsero a Carducci numerose richieste di amici e conoscenti: Chiarini (lett. 1397), cui Giosuè rispose amabilmente (lett. 1401), Enrico Nencioni, che pensava a una «mistificazione Carduccio-Chiariniana» (lett. 1473) e Regaldi (lett. 1482).

¹⁰ «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 equivocate e bottegaie? Triviali fenomeni! Ma ora, per te, che sei un cuore e una mente

Con il successo e con le tacite insistenze del poeta¹¹, vennero meno anche gli indugi di Lina sull'opportunità di riunire le tre «Primavere elleniche», che nell'agosto del '72 uscirono in fascicoletto presso Barbèra¹². E già si profilava l'idea di un libro di versi, le *Nuove poesie*¹³ con le quali Carducci si issò nelle classifiche poetiche europee fino a raggiungere, a giudizio dei critici, la seconda posizione dopo il *quondam* Heinrich Heine¹⁴. Questo progetto editoriale fu dapprima annunciato a Lina, in una lettera della metà di giugno 1872, lentamente prese forma e si concluse soltanto nel settembre del '73: «quasi ho pensato di pubblicare un nuovo volume di miei versi dentro l'anno a spese mie in Imola dal Galeati»¹⁵. Nel libro trovarono sistemazione molte poesie “nuove” ispirate dall'amore per Lina («Primavere elleniche», «Panteismo», «Anacreontica romantica» ecc.), alla quale Carducci soleva d'altronde attribuire l'intera opera: «Sì, il libro nelle sue parti migliori l'hai fatto tu, è tuo: è ben vero. [...] la 3^a ellenica e *Panteismo* sono messe fra le cose più plastiche e più greche del volume. Vedi dunque se è vero che il libro è tuo»¹⁶.

e una forma estetica, vedi pure che ho fatto certe poesie che, ideali insieme e naturali, sono forse il meglio della mia concezione poetica rispetto alla bellezza» (lett. 1381 a Lidia, del 2 giugno 1872).

¹¹ «L'*Antologia* ha pubblicato l'ode “Sai tu l'isola” ecc. Ora poi conto di pubblicare io tutte le tre odi in un fascicoletto. [...] Domani, del resto, dovendo mandare a Barbèra altro lavoro, gli mando anche i manoscritti delle tre poesie; e vedrai che eleganza di fascicolo!» (lett. 1395 a Lidia, della seconda metà di giugno 1872).

¹² *Primavere elleniche* di Enotrio Romano, Firenze, Barbèra, 1872.

¹³ *Nuove poesie* di Enotrio Romano (Giosuè Carducci), Volume unico, Imola, Galeati, 1873. Nelle citazioni si rispetterà il testo di questa raccolta, notificando, se necessario, la lezione definitiva di *Giambi ed Epodi* (1882) e *Rime nuove* (1887).

¹⁴ «Sappi, se hai piacere a saperlo, che anche i giornali tedeschi parlano del mio libro, e che uno di questi (la *Gazzetta d'Augsburg* [Il giornale tedesco che parlava delle *Nuove poesie*, con un articolo di Carlo Hillebrand, non era veramente la *Gazzetta d'Augsburg*, come per equivoco scrive il Carducci, ma l'*Allgemeine Zeitung* di Monaco del 1° novembre 1873], credo: me la faran vedere stasera) dice che io sono non solo il primo poeta d'Italia, ma anche, dopo Heine, il primo poeta d'Europa. Hai inteso? e tu mi tratti come un furfante e uno sciocco. A tuo dispetto» (lett. 1660 a Lidia, del 4 novembre 1873). La recensione di Karl Hillebrand, assieme con quelle di altri giornalisti tedeschi, sono tradotte e pubblicate nella seconda edizione delle *Nuove poesie*, Bologna, Zanichelli, 1875.

¹⁵ Lett. 1389 a Lidia, 2^a decade giugno 1872. Per la ricostruzione di questo progetto si veda Gabryela Dancygier, «A certi censori» – “Ripresa” – “Intermezzo”. Per la storia dei “Giambi ed epodi”, *Studi di filologia italiana*, XXXI, 1973, pp. 361-388, alle pp. 383-384. La lett. 1389 anticipa di tre mesi quella indicata dalla studiosa: «Il primo riferimento a un libro di versi da pubblicare all'inizio dell'anno nuovo, 1873, si trova nell'epistolario carducciano in una lettera dell'8 settembre 1872 [...] (lett. 1441)».

¹⁶ Lett. 1666 a Lidia, del 16 novembre 1873. «Il libro va, va molto bene [...] Si parla con ammirazione delle primavere elleniche e delle nuove poesie d'amore, che si preferiscono, per la dolcezza e per la verità e la profondità, a quelle dell'antico volume. [...] Certo, avresti ragione di chiedere ai signori ammiratori la parte tua; e dire – Ma in fine in fine ci sono anch'io; e questo libro per tre quarti l'ho fatto io. Voi non lo sapete, eh? Dimandatene al vostro autore →» (Lett. 1638 a Lidia, del 7 ottobre 1873).

La parte di Lina, quella appunto «delle primavere elleniche e delle nuove poesie d'amore, che si preferiscono – scriveva Carducci –, per la dolcezza e per la verità e la profondità, a quelle dell'antico volume»¹⁷, è certamente una delle chiavi di lettura delle *Nuove poesie*, nuove cronologicamente ma soprattutto nuove nei toni e negli argomenti. La novità dell'intonazione amorosa e dell'aspirazione al bello¹⁸ era evidenziata dalla varietà dei registri presenti nella raccolta in un ordine studiata-mente disordinato: poesia polemica, storica, bozzettistica, intimistica, amorosa, traduzioni dal tedesco. Nella strutturazione in raccolte e libri delle *Poesie* del '71, Carducci aveva optato per una strategia diversa ma ugualmente intesa a valorizzare una parte della sua produzione, quella giambica («Decennali»), anteposta a «Levia Gravia» e «Juvenilia»¹⁹, aggiunti entrambi solo in un secondo momento, forse proprio a contrasto dell'allora nuova maniera, proprio per indicare «Al lettore» una sicura linea di svolgimento poetico: «Nei *Juvenilia* sono lo scudiero dei classici; nei *Levia Gravia* faccio la mia vigilia d'armi; nei *Decennalia*, dopo i primi colpi di lancia un po' incerti e consuetudinari, corro le avventure a tutto mio rischio e pericolo»²⁰.

La mescolanza dei toni meglio della loro distinzione riusciva funzionale all'immagine che di sé Carducci voleva imporre e di cui l'epistolario lascia intravedere, a sprazzi, il disegno. Enotrio era ben cosciente dell'importanza di quella nota amorosa, verificata gradualmente in periodici e fascicoli, per il rafforzamento del proprio primato poetico e intellettuale. Non a caso proprio a Lina, e con alle spalle la certezza del valore delle «Primavere elleniche» e di «Pantesimo», Carducci rivela l'intenzione di raccogliere i versi più recenti, ai quali andranno annesse anche le traduzioni da Heine, che nel '71 la degubernatisiana *Rivista europea* aveva

¹⁷ La citazione è tratta dalla lett. 1368, riportata nella nota precedente; il corsivo è mio.

¹⁸ «Carolina [...] ha orientato verso un nuovo ideale di bellezza e di compostezza quell'energia esuberante che il poeta aveva infuso nelle sue poesie satiriche e polemiche» (Marco A. Bazzocchi, «Carducci e la bellezza», in *Carducci e i miti della bellezza*, a cura di M.A.B. e Simonetta Santucci, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 40-57, a p. 42). L'interesse di Carducci per il bello emerge con insistenza nelle lettere d'amore a Lina (cfr. le citt. alle nn. 10 e 45).

¹⁹ Questo ordinamento verrà rielaborato nella seconda edizione, in cui la cronologia prenderà il sopravvento; cfr. la nota, datata «8 dicembre 1874», che chiude l'introduzione «Al lettore»: «In questa seconda edizione l'autore ha disposto in ordine meglio cronologico la serie dei versi» (*Poesie di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, seconda edizione con giunte e correzioni dell'autore, Firenze, Barbèra, 1875, p. XXIII).

²⁰ *ibid.*, p. XVI.

presentato un primo saggio e che le *Nuove poesie* riunivano per la prima volta in volume. Rinsanguato di questi nuovi apporti, il repertorio carducciano giganteggiava paurosamente come macchina da guerra di fronte alla sguarnita cittadella della poesia contemporanea, e non solo:

io vo' seguitare per la mia via innovando la lirica italiana ad ardimenti sani e vigorosi, a varietà di colorito, e a sicurezza di molteplici toni. [...] Gli argomenti diversi vogliono diverse tinte; e i poeti italiani del Risorgimento sono tutti monotoni: han sempre una nota, più di tutti Leopardi; ma anche abbastanza il Foscolo, meno assai il Monti. E io voglio toccare nella lirica quante più note mi è possibile, come fecero Catullo, Orazio ed i Greci (lett. 1522 a Lidia, dell'11 febbraio 1873)²¹.

La consapevolezza che la varietà era uno degli elementi di forza sul quale puntare emerge chiaramente in una lettera a Chiarini, in cui – secondo Carducci – il valore assoluto delle poesie è accresciuto dalla loro eterogeneità: «E vedi, se, mentre traduco a un tempo cotesta poesia [«La tomba nel Busento» da Platen] e *I tessitori* [da Heine], mentre scrivo a poca distanza il *Camposanto* [la terza «Primavera ellenica»] e l'epodo all'heiniano [«A un heiniano d'Italia»], non dia anch'io un qualche segno di padronanza e di forme molteplici nella lingua e nella lirica»²².

A sua volta la versatilità poetica rientrava in un più vasto programma di definizione che esorbitava dalla sfera letteraria per abbracciare quella accademica, sul cui fronte si sarebbero combattute battaglie tra le emergenti scuole filologiche. Quella carducciana²³ si sarebbe demarcata dalle altre proprio per il duplice impegno, critico e poetico²⁴, che il padre fondatore, con tono falsamente ironico, vantava alla bella Lidia, annunciandole di aver ultimato le *Nuove poesie*:

Ho finito il volumetto delle poesie. Sono più che a mezzo di quello degli *Studi letterari* [...]. Ma io fo e pubblico sul serio lavori di erudizione filologica come quelli dei tedeschi, solo per una certa vanità mia di essere insieme poeta e filologo,

²¹ Questo brano era già evidenziato da Dancygier, *art. cit.*, p. 386.

²² Lett. 1401 a Chiarini, del 6 luglio 1872.

²³ Per una definizione più attenta e sfumata di "Scuola carducciana" si veda: Alberto Brambilla, «Luci e ombre nella "scuola carducciana"», in *Carducci et Pascoli. Perspectives de recherche, Textes recueillis et présentés par Laura Fournier-Finocchiaro* (= *Transalpina. Études italiennes*, 10, 2007), pp. 161-175.

²⁴ Cfr. da ultimo Francesco Bausi, «Il poeta che ragiona tanto bene dei poeti». *Critica e arte nell'opera di Severino Ferrari*, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 191-200.

prosatore eloquente ed erudito. *Non pluribus impar*: tu sai il latino. Quando i così detti miei ammiratori o i dolcissimi nemici mi figurano come l'autore ditiram-bico dell'inno a Satana o il classico artista delle Primavere elleniche, mi piace presentarmi con un libro di filologia erudita. Metter fuori a poca distanza poesie, prose critiche e studi filologici, è per me un innocente trastullo di vanità (lett. 1611 a Lidia, del 27 agosto 1873).

La logica delle *Nuove poesie* è strettamente collegata a queste dichiarazioni, a un disordine finalizzato ad accentuare la varietà, ma non solo. I titoli danno indicazioni importanti sul nucleo maggiormente esposto per disseminazione sull'intero organismo poematico: VIII «Brindisi d'aprile», IX «Canzone di maggio», XIII «Autunno e amore», XIV «Primavera e amore», XV «In maggio», XXIX-XXXI «Primavere elleniche», XLII «Sole e amore». L'indicazione stagionale-esistenziale della rinascita (e del corrispondente presagio di morte) s'accoppia spesso con "amore" e, in almeno tre casi, si raggruma a formare sequenze tematiche che rompono l'assetto aleatorio di cui sopra: VIII-IX; XIII-XV; XXIX-XXXI²⁵. Si noti, poi, che due dei tre titoli comprendenti "amore" sono creati *ad hoc* per *Nuove poesie* e nelle stampe precedenti o successive non contemplano la parola chiave («A Jole» > «Autunno e amore» > «Autunno romantico»; «Primavera e amore» > «Primavera classica»). Un po' diverso è il caso del terzo titolo dittologico, che accoglie "amore" in un secondo momento, in fase preparatoria del volume («Natura e anima» > «Sole e amore» in *Per nozze Galli-Spangher*, apparso il 9 gennaio '73, poi nelle *Nuove poesie*)²⁶.

Anche l'attività traduttiva ottenne da Carducci un ganglio compatto – mantenuto nelle *Rime nuove* (1887) – nella parte centrale del libro, che innervava alcune versioni periferiche. L'epistolario ci permette di datare questa elaborazione macrotestuale al 15 febbraio 1873 (lett. 1525), quando il poeta invia all'editore Galeati dieci nuovi componimenti da

²⁵ Gli accorpamenti di XIII-XV, XXI-XXII (per cui vedi qui sotto) e XXIX-XXXI erano stati individuati da Alessandro Martini, «Le "Rime nuove" di Giosue Carducci e gli idilli del quinto libro», in *Architektur der Wolken. Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, a cura di Rolf Fieguth e Alessandro Martini, Peter Lang, Bern, 2005, pp. 328-343, a p. 328.

²⁶ Le indicazioni riguardanti la storia editoriale dei componimenti citati in questo saggio sono tratte dalle seguenti edizioni: Giosuè Carducci, *Rime nuove*, testimonianze, interpretazione, commento di Pietro Paolo Trompeo e Giambattista Salinari, Bologna, Zanichelli, 1965; *Poesie*, a cura di Mario Saccenti, Torino, UTET, 1993; *Poesie*, a cura di Gianni A. Papini e Matteo M. Pedroni, Roma, Salerno ed., 2004; *Levia Gravia*, a cura di Barbara Giuliattini, Mantova, Mucchi, 2006 (Edizione Nazionale delle Opere di Giosuè Carducci, I VI, 2).

aggiungere al resto, probabilmente già comprensivo di tutto il *corpus* amoroso e, come si vedrà, di quello giambico. Numerati romanicamente da XVI a XXIV²⁷, questi testi: s'inseriscono – se si considera come già fissato l'ordinamento definitivo degli altri 34 – tra «In maggio» da Heine e «Rimembranza di scuola»; raddoppiano il numero delle traduzioni, che da 4 passa a 8 unità; e infine instaurano la terna XX «Il pellegrino avanti a S. Just (Da A. v. Platen “Balladen”», XXI «Carlo I (Da H. Heine's “Lazzaro”») e XXII «L'Imperatore della Cina (Da H. Heine's “Z. Ged.”)». Rispetto al piano fornito nella lett. 1525, è rilevante la posticipazione di XVI «L'albero a cui stendevi», che nelle *Nuove poesie* ha ormai scavalcato tutto il manipolo dei testi supplementari per giustapporsi, con il numero d'ordine XXV, a XXVI «Rimembranza di scuola», stringendo così un nodo attorno alla morte del figlioletto Dante (1871)²⁸.

Non per accumuli ma piuttosto per posizione è garantita la visibilità alla poesia polemica. Gabryela Dancygier ha dimostrato il legame che avvince i due componimenti d'apertura delle *Nuove poesie*, «A certi censori» e «Avanti! Avanti!», e le critiche negative che colpiscono le *Poesie* del '71. La studiosa ha inoltre messo in luce l'indecisione del poeta sulla reciproca collocazione dei due epodi: fino al 12 gennaio 1873 in testa risultava essere «Avanti! Avanti!», che però il 12 febbraio, tre giorni prima dell'invio del supplemento a Galeati, è retrocesso in seconda posizione, essendo «l'epodo a' censori anche più scandaloso». Evidentemente, nel 1873, i tempi non erano ancora maturi per una mossa più franca in direzione della nuova poetica, che nella seconda edizione del '75, grazie a un ulteriore arrocco dei due pezzi, Carducci avrebbe evidenziata senza titubanze²⁹. Gli strascichi

²⁷ L'ultima poesia porta il numero d'ordine XIV, probabile svista per XXIV. Il lieve ritardo con il quale giungono in cantiere queste traduzioni è forse da rapportare al progettato e mai realizzato libro di traduzioni di Carducci e Chiarini, per cui cfr. la lett. 1441 a quest'ultimo, dell'8 settembre 1872.

²⁸ Per un'analisi del nesso tra «Pianto antico» e «Rimembranze di scuola» (questi i titoli definitivi nelle *Rime nuove*) nell'ottica di un rinnovamento della poesia carducciana, a ridosso della stagione “barbara”, si veda Matteo M. Pedroni, «Commentando il Carducci. Nuove su “Pianto antico”», *Studi e problemi di critica testuale*, 71, 2005, pp. 215-232.

²⁹ «Per toccare invece il segno di quel passaggio [dai *Giambi ed Epodi* alle *Rime nuove* e alle *Odi barbare*], si deve andare indietro negli anni fino al 1872, al tempo cioè della *Ripresa* [*Avanti! Avanti!*], scomposta, traboccante, libera e fluida nelle movenze, e, nelle parti migliori, carica di succhi e fresca di nuovi fermenti. Trionfa la Maremma più selvaggia e potente [...]. Questa è veramente la terra di sogno a cui il Carducci anela, non altre, riviste, proprio in quegli anni, in un falso specchio di evasione parnassiana» (Gianni A. Papini, «Carducci giambico», *Convivium*, XXVII, nuova serie, 1959, p. 485).

polemici di *Poesie* (1871) richiedevano, da parte del poeta, una presa di posizione recisa fin dai primi versi del nuovo libro³⁰.

Amore aristocratico, polemica civile e letteraria, traduzione, ovvero allargamento d'orizzonti: bastano questi tre orientamenti della poliedrica poesia carducciana all'alba delle prime "barbare" per inquadrare le *Nuove poesie*, giocate – come si è cursoriamente illustrato – sulla varietà strategicamente ordinata dei registri. Varietà del poeta (e dell'intellettuale), ma pure – muovendo verso il particolare – varietà all'interno di ogni singolo testo, in cui sono riassorbiti l'amore, la polemica e la latitudine culturale. Mescidanza che già nella poesia giambica – come notava Petrini – opera in favore di un realismo moderno³¹, ai limiti della disgregazione dei generi letterari tradizionali³², e che impedisce spesso una precisa individuazione contenutistica di singoli componimenti. Un'indagine condotta sul lessico, di tipo concordanziale, sconnettendo la nostra sensibilità "tematica" dal dato puramente "lessicale", permetterà di seguire, senza prevenzioni, gli sconfinamenti e gli accavallamenti di temi e motivi.

Le considerazioni che precedono non possono non orientarci a privilegiare l'"amore" o meglio il verbo "amare" nella sua più tipica formula "t'/v'amo", di cui Carducci e Lina – come si è visto – discutevano per ragioni di *privacy*. Una ricerca nel *corpus* poetico carducciano presente nella *Letteratura Italiana Zanichelli (LIZ 4.0)* consente di quantificare le occorrenze del sintagma ([io] t'/v'amo o amo te) e del suo corrispettivo ([lei] t'ama o ama te), e una ricostruzione dei contesti originari consente di verificarne la distribuzione nelle *Nuove poesie* (1873) e nelle raccolte anteriori³³.

³⁰ «*A certi censori*, s'è detto, nasce infatti dalle polemiche seguenti la pubblicazione delle *Poesie* del '71, quasi a difesa della maniera di cantare del poeta. Dopo due anni, Carducci decide di pubblicare e a proprie spese un volume che raccoglie poesie mai apparse in raccolta, *Nuove Poesie*, appunto, di varie intonazioni [...]: un momento importante, per il poeta, nel riproporsi all'attenzione dei critici così poco benevoli con il suo precedente libro, e soprattutto con la parte più nuova di questo, i *Decennali*, un atto di coraggio, se vogliamo, anche nell'assumersi completamente la pubblicazione, e quasi di sfida; e a siglare la fiducia immutata nella propria poesia, non solo "nuova" ma anche passata, Carducci apre la raccolta con *A certi censori*, indicazione direi programmatica a significare che non si è lasciato intimidire da quei "censori", risposta, in apertura del nuovo volume, alle critiche mosse sul precedente» (Dancygier, *art. cit.*, p. 385).

³¹ Cfr. Domenico Petrini, «Poesia e poetica carducciana», in Id., *Dal Barocco al Decadentismo*, Studi di letteratura italiana raccolti da Vittorio Santoli, Firenze, Le Monnier, 1957, vol. II, pp. 92-120.

³² Cfr. Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, pp. 249-250.

³³ Poco stringente per la nostra analisi, perché incapace di evidenziare costanti o sviluppi, è il rilevamento assoluto e acronico di *amore/amare*, cui Maria Cristina Uccellatore sottopone la poesia di Carducci: «La prevalenza del sostantivo "amore" (di cui si registrano 136 occorrenze) sul verbo

Raccolta	Poesia	Versi	Contesto
<i>Poesie</i> (1871)	«A Diana Trivia»	1-2	«Tu [...] Arcadia in terra cacciatrice t'ama»
<i>Levia Gravia</i> e <i>Poesie</i> (1871)	«Al sonetto»	14	«Bavio t'odia, o sonetto; ond'io più t'amo»
<i>Nuove poesie</i> (1873)	x «Colloqui con gli alberi»	1-2 9	«Te [...] o quercia pensosa, io più non amo» «Amo te, vite»
	xxx «Prim. ell., II: Dorica»	115-116	«O dolce / Signora, io v'amo»
	xxxiii «Panteismo»	16	«Mi mormora il gran tutto – Ella, ella t'ama»
	xliv «Il bove»	1	«T'amo, o pio bove»

Insomma, prima delle *Nuove poesie* (1873), mai, né nelle *Rime di San Miniato* (1857) né in *Levia Gravia* (1868) né nelle *Poesie* (1871), Carducci aveva toccato in modo così esplicito il tasto dell'amore lirico, cioè di un amore dichiarato dall'*io* a un *tu*³⁴ («Dorica»), e da quest'ultimo immaginosamente ricambiato («Panteismo»); in un solo caso il *t'amo* era apparso in precedenza, per una forma metrica («Al sonetto»), e comunque mai per donna e mai per simboli («Colloqui con gli alberi») e specialmente per *realia* come il bove³⁵; infine, mai come nelle *Nuove poesie* questa formula amorosa s'affaccia con una frequenza così alta. L'impatto di un amore vissuto in prima persona, pur nell'astrazione dell'arte, è ribadito dal sintagma *amor(e) mio e tuo*, che appare per la prima volta – se si tralascia quello messo in bocca a Gualfredo nel *revival* medievale di «Poeti di parte bianca», v. 293 (in *Levia Gravia* e *Poesie* 1871) – in III «Idillio maremmano»³⁶ e in II «Avanti! Avanti!» (II, vv. 1-6):

“amare” (con frequenza 43) [...] denuncia una predilezione (in questo caso) dell'astrattezza sulla realtà. Amare presuppone la posizione attiva almeno di un soggetto, l'amore-mito invece agisce sul tempo e, nel rendere straordinario ogni possibile attimo, consente di enfatizzare anche il messaggio poetico» (Maria Cristina Uccellatore, *Il canto imperfetto. Percorsi semantici nell'ultimo Carducci*, Milano, FrancoAngeli, 2003, p. 36).

³⁴ «La lirica si fonda sulla struttura discorsiva fondamentale dell'*io-qui-ora*, perché di norma un *io* lirico rivolge il suo discorso a un *tu*» (Francesco Bruni, *L'italiano letterario nella storia*, Bologna, il Mulino, 2002 p. 100).

³⁵ Probabilmente questo stesso elemento verbale (*t'amo*), oltre all'uniformità dello schema metrico, cementa il secondo libro delle *Rime nuove* (1887), in cui – alla dichiarazione del primo componimento («Al sonetto») – si contrappone la negazione dell'amore nell'ultimo: «Ed io poco più amo e nulla spero» («Dietro un ritratto», v. 8). Anche la contiguità di «Colloquio con gli alberi» e de «Il bove», rispettivamente VIII e IX, sembra voler sottolineare la funzione coesiva del sintagma.

³⁶ Vv. 3/6 «Maria bionda / [...] O amor mio primo, o d'amor dolce aurora».

Ahi, da' prim'anni, o gloria, nascosi del mio cuore
 Ne' superbi silenzi, il tuo superbo amore.
 Le fronti alte del lauro nel pensoso splendor
 Mi folgorâr 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'or.

Nei due casi, posti in apertura di raccolta, il sintagma riguarda un passato ormai remoto: descritta in II e rimpianta in III, è la stessa scelta per l'amore di gloria, a scapito dell'amore per la donna, che avrebbe concesso al poeta una vita semplice e sana in luogo dei «tumulti oziosi», del celebre «perseguir con frottole rimate / I vigliacchi d'Italia e Trissottino!»³⁷. Ma nel sonetto X «Colloqui con gli alberi», alla gloria («il lauro infecondo»), l'io preferisce la «vite» e ancor più la morte (l'«abete»), che nella terza delle «Primavere elleniche», lungi dal semplice annullamento, diventerà vincolo eterno, naturale ed elisio³⁸. A mano a mano che il lettore avanza, i segnali dell'amore ricevono inattese risposte, quasi come rime che improvvisamente rinviino a quanto detto in precedenza svelando l'esistenza di una logica progressiva sottostante al disordine apparente.

È tempo di tornare alla seconda questione che il «v'amo» della «Dorica» sollevava e che scaturiva direttamente dalle preoccupazioni di riservatezza espresse da 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». L'esame della funzione poetica e della portata semantica di *ti amo* nei versi come nella prosa epistolare, affiora con regolarità nelle lettere d'amore del biennio 1872-1873. Interveneva da un canto una sincera frustrazione dell'amante nel significare il proprio sentimento e dall'altro un ritegno dubitativo del Carducci 'ufficiale' ad ammettere un'espressione così universale e così compromessa con il sentimentalismo, fieramente aborrito dal critico:

Ho paura che l'eliso voglia cangiarsi in inferno. [...] Lina, io ti amo, ti amo. Come ho potuto tardar tanto a dirtelo? Dal tuo ritratto e dalle tue lettere avevo creato la tua persona con bastante felicità, avevo quasi indovinato anche la voce. Ma come

³⁷ Ivi, vv. 60-61.

³⁸ Vv. 33-36 e 45-48: «Non mai le tombe sì belle apparvero / A me nei miei primi sogni di gloria: / Oh amor solenne e forte / Come il suggel di morte! // [...] Oh favolosi prati d'Elisio, / [...] // Ove in disparte bisbigliando errano / (Né patto umano né destin ferreo / L'un da l'altra divelle) / I poeti e le belle!».

fare a dirti tutto questo? C'era troppo sentimentalismo e troppo romanzo. E quasi mi pento di avertelo detto. Te n'eri accorta? (lett. 1355 a Lidia, del 20 aprile 1872).

Il *topos* dell'ineffabilità non mette in dubbio l'autenticità dei propositi di Carducci, per il quale nulla è nella vita che non sia stato dapprima nell'arte³⁹. Le espressioni più fruste posso d'altronde riacquistare la loro pregnanza aurorale che le metta al riparo dal cattivo gusto e dall'oleografia:

Mio amore, Che vuoi o come vuoi che risponda io a tanta tenerezza a tanta grazia a tanta bontà tua così schietta e profonda? Non altro, se no che ti amo, ti adoro ogni giorno di più: vero che questi vocaboli sono oramai usati, sgualciti, dal contatto delle bocche e delle penne volgari; ma io gli dico, e tu gl'intendi, nella lor prima giovanile e verginale efficacia (lett. 1393 a Lidia, del 28 giugno 1872).

La lontananza fisica rendeva ancora più urgente il ricorso a quella formula (o all'unico suo sinonimo) che si apprestava ad incontrare per la seconda volta il pubblico e la critica:

Cara, cara e desiderata, come nessuna mai né pure a ventun anno, addio! Ti adoro, ti adoro (stupida lingua che non ha se non due verbi gelidissimi per dire quel che solo un bacio parla per tutta la persona!) [...] Oggi mando le stampe delle *Primavere elleniche* (lett. 1409 a Lidia, del 14 luglio 1872)⁴⁰.

Le recriminazioni contro la povertà della lingua italiana, della lingua poetica italiana, i cui padri – Dante e Petrarca – erano spesso invocati, non impedivano a Carducci d'inanellare i *t'amo* con i *t'adoro*, rinvigoriti con formule intensive, iterazioni o annominazioni elative:

³⁹ Mario Martelli, «“Rime nuove” di Giosuè Carducci», in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, vol. III, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, pp. 675-678: «Per il Carducci niente vive al di fuori di quello che la povera primitività dei nipotini del romanticismo insiste a chiamare “luogo comune della tradizione letteraria”. Le “cose” hanno da sempre, nella poesia carducciana, trovato la loro espressione: sta al Carducci richiamarla in vita e, richiamandovela, dargliene una del tutto nuova. [...] Nell'opera poetica [di Carducci] è la bellezza della vita nella sua totalità – trepidazione e dolore e gioia e operare necessario e fecondo, e suo stesso oscurarsi nel buio della morte – ad avere il ruolo di protagonista, ma un tal ruolo aggiudicandosi solo passando attraverso la poesia che alla vita assicura l'inveramento».

⁴⁰ «E son sicuro che la lingua italiana, da me tanto amata e prediletta e venerata finora, è una povera e stupida lingua, per quanto adoperata da Dante e dal Petrarca, da poi che non mi dà che una sola e ben fredda parola – ti amo – per esprimere tutto quel rapimento di tenerezza devota che ho per te» (lett. 1491 a Lidia, del 12 dicembre 1872).

Ti amo, amor mio; e, senz'altro, ti amo. Questa stupida lingua italiana, non ostante il suo Petrarca, non ha termini a significare quel che voglio dirti. Ma tu lo sai, lo sai, cattiva; e mi hai tormentato tanto *temporibus illis!* (lett. 1579 a Lidia, fine giugno 1873).

Benché dei centocinquanta *t'amo* pronunciati nei primi due anni di corrispondenza⁴¹, uno solo approdi in un verso a Lina delle *Nuove poesie*, sugli altri tre (per l'alloro, in negativo, per la vite e per il bue) e sulle formule affini sopra elencate si percepisce il riverbero della stessa tumultuosa passione amorosa e poetica.

È da notare che soltanto il *t'amo* del «Bove», fino a prova contraria, è direttamente attribuibile a Carducci, mentre gli altri risalgono a ipotesi più o meno famosi. Nota, a quei tempi, era la chiusa del venticinquesimo componimento di *Heimkehr* di Heine («Madame, ich liebe Sie!») – probabilmente già ripresa da Vittorio Betteloni⁴² – dietro alla quale Carducci tentava forse di occultare la realtà dell'amore illecito? Famosa era la saffica di Zanella, «Egoismo e carità», che al v. 9 legge «Te, poverella vite, amo»⁴³.

La stesura autografa del «Bove» è segnata dall'instaurazione immediata del «T'amo» lirico a rimpiazzare l'«Amo, o solenne bue»⁴⁴, quasi a volersi allineare sulla posizione della «Dorica» (già edita nel giugno e nell'agosto

⁴¹ Nel periodo dunque del primo entusiasmo amoroso, che la partenza dell'amata a Civitavecchia verrà a smorzare: «la partenza di Lidia per Civitavecchia rappresenta uno strappo psicologico notevole, non solo nelle lettere, ma anche per tutta la produzione poetica che nasce all'insegna di questo amore» (Riccardo Brusagli, *Carducci nelle lettere. Il personaggio e il prosatore*, Bologna, Patron, 1972, p. 162); «Lidia a Civitavecchia segna infatti un ripiegamento, un riconcentramento del poeta su se stesso dopo l'impulsiva estroversione iniziale (*ibid.*, p. 124).

⁴² «Fu nel leggiadro aprile, / Quando schiude ogni fiore / L'aura primaverile, / Che schiuse anche il mio core / L'aura, la più gentile / Aura d'amore. / Ma fu allor che in linguaggio / D'amoroso richiamo, / Gli augelletti nel maggio / Cantan di ramo in ramo, / Ch'io fattomi coraggio / Le dissi: – T'amo» (Vittorio Betteloni, *Canzoniere dei vent'anni*, n. 7 [1869], in *Id.*, *Poesie edite e inedite*, a cura di Mario Bonfantini, Milano, Mondadori, 1946, p. 13).

⁴³ Il testo di Zanella, ricordato nei maggiori commenti carducciani, è qui citato da *Versi di Giacomo Zanella*, Volume unico, Firenze, Barbèra, 1868, p. 94.

⁴⁴ Riprodotta nel *Catalogo dei manoscritti di Giosue Carducci*, a cura di Albano Sorbelli, Bologna, 1935, tav. XV. Giovanni Getto così commenta la variante: «In una prima redazione l'incipit del sonetto era "Amo, o solenne bue...": e c'era sì l'idea di simpatia e di solennità, ma vi mancava il ritmo lirico, senza quel pronome "Te" in apertura, che raccoglie subito affettuosamente lo sguardo sul bove, e che conferisce come un avvio di preghiera. [...] In una seconda redazione il poeta corresse: "T'amo o placido bove...": realizzando un progresso, nonostante quel "placido" che [...], se migliora il "solenne", non raggiunge la bellezza del "pio"» (Giovanni Getto, «Prosa e poesia di Giosue Carducci» [1954-'57], in *Id.*, *Carducci e Pascoli*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1977, pp. 52-53). Non è forse irrilevante notare che "placido bue" è nel celebre episodio della «vergine cuccia» (*Mezzogiorno*, v. 505), che nella *Storia del «Giorno»* [1892] Carducci citerà distesamente (OEN, XVII, p. 92).

'72). Quando il sonetto appare nella *Strenna bolognese* per il 1873 (22 dicembre 1872), quel *t'amo* incipitario ricordava l'ormai già celebre finale dell'ode «A Lina», tanto più che sottostava a un titolo, «Contemplazione della bellezza», molto diverso da quello definitivo («Il bove») e in sintonia con l'ultima produzione. La critica ha sottolineato come l'aspirazione al bello è uno dei portati decisivi dell'incontro con Lina nell'arte carducciana. Da quell'incontro anche l'epistolario si arricchisce di considerazioni sulla bellezza greca e sulla necessità di perseguirla nell'arte⁴⁵. Riferendosi alle «Primavere elleniche», Carducci scriveva:

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 vi distraiga dalla realtà, la quale finirebbe per soffocarmi nello sdegno e nel fastidio (lett. 1671 a Francesco Calvo, del 23 novembre 1873).

«Contemplazione della bellezza» faceva parte di questo “ritorno”; alla stregua delle «Primavere elleniche» essa si poneva come manifesto di un rinnovato canone estetico, all'insegna della natura e della classicità. Vero è che tra la dichiarazione d'amore all'eterno femminino incarnato da Lina e quella alla placida e operosa bellezza del bovino correva un divario tale da confondere non poco le tracce circa la «realità» o idealità dei modelli invocati⁴⁶.

Comunque sia, che con quel titolo e quell'*incipit* s'intendesse o meno depistare, il sonetto entrava poi nelle *Nuove poesie* semplicemente come *Il bove*, ricevendo – a indennizzo della derubricazione paratestuale – una

⁴⁵ Citerò un solo passo tra i molti offerti dalle “lettere d'amore” di questo periodo: «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» (lett. 1381 a Lidia, del 2 giugno 1872).

⁴⁶ Non è da escludere che i due modelli, anche lontanamente, potessero corrispondere, se vissuti in una medesima “contemplazione” di una natura classica, teocritea e virgiliana: «io contemplava con amaro amore quei bei colli e quelle belle ombre di quercie grandi e verdissime, e pensavo alla tua persona come sarebbe spiccata a una di quelle ombre in quel paesaggio gentilmente silvestre, e al tuo bel viso che avrebbe ripreso del suo bell'incarnato e la cui amorosa candidezza si sarebbe così ben delineata in quel mite verde ai raggi del sole matutino d'autunno. [...] E facevo quel gentilissimo idillio, tutto teocriteo e virgiliano, dopo aver passato tutto la notte bevendo» [...] (lett. 1467 a Lidia, del 21 ottobre 1872). Citando parte di questa lettera, di un mese precedente la stesura del *Bove*, Bruscaagli nota che la «prosa epistolare assume un modulo tipico dei versi, cioè il proiettarsi della figura umana sullo sfondo del paesaggio: ricordiamo nonna Lucia, sul viale di Bolgheri, o anche Severino Boezio, alla fine della leggenda di Teodorico» ecc. (Bruscaagli, *Carducci nelle lettere*, op. cit., p. 153).

posizione di assoluto rilievo. In una raccolta non suddivisa in parti, libri o sezioni e comprendente rime di svariato metro e argomento, la prima e l'ultima poesia attirano senz'altro l'attenzione del lettore. Questo rilievo era d'altronde ben presente al poeta che in almeno due occasioni definisce «prologo» il primo componimento delle *Nuove poesie*: «Mi spiace che l'*Avanti* non ti piaccia: ma oramai è stampato: se non che non fa da prologo egli, sì bene l'epodo a' censori» (lett. 1522) e «Questa è la poesia che, come annunciammo, servirà, di *Prologo* al nuovo volume che si pubblicherà in Imola dalla tipografia I. Galeati»⁴⁷. Implicitamente l'"epilogo" doveva in qualche modo stringere le fila di quella centrifuga raccolta, riannodandone le trame macrotestuali principali, di cui il *t'amo*, come abbiamo visto, era uno dei componeti.

Caliamoci nei panni di un lettore avvertito e non ancora abituato al Carducci "dializzato" di *Giambi ed Epodi* (1882) e *Rime nuove* (1887)⁴⁸, che nel 1873 affronta il volumetto di Galeati. Nella pagina che segue il frontespizio, lo accoglie questa epigrafe pseudoiacoponica: «Fama mia, ti raccomando / al somier che va ragghiando: / Perdonanza più d'un anno, / Chi mi dice villania»⁴⁹, che immediatamente fa risuonare la nota polemica confermata dal prologo, «A certi censori», che il poeta dedica a quei critici che asini si sono già dimostrati avendo recensito malevolmente le *Poesie* del '71⁵⁰. Eccolo già al termine dell'epodo, in cui le strofe vengono paragonate alla fuga di cavalle indomite⁵¹. Figuralità equina,

⁴⁷ Questa nota, apposta alla pubblicazione di «Avanti! Avanti!» su *L'Alleanza*, è citata da Dancygier, *art. cit.*, p. 384.

⁴⁸ «*Nuove poesie*, ovvero [la] raccolta in cui non appare ancora consumata la dialisi che darà luogo, in seguito, a *Rime nuove* da una parte, *Giambi ed Epodi* dall'altra: nella quale, cioè, i rigurgiti vittorughiani delle poesie politiche ancora si accompagnano agli scoramenti e alle fiere malinconie private e alle prime luminose 'fantasie' lidiane; nella quale è ancora perfettamente leggibile la transitività del risentimento civile nell'uggiosa impazienza quotidiana» (Riccardo Bruscagli, «Le forme della prosa», in *Carducci poeta*, Atti del Convegno Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985, A cura di Umberto Carpi, Pisa, Giardini, 1987, pp. 391-462, alle pp. 437-438).

⁴⁹ Cfr. Rosanna Bettarini, «L'eredità jacobonica nella raccolta Tresatti», in Id., *Jacopone e il Laudario Urbinate*, Firenze, Sansoni, 1969, p. 404. L'epigrafe sarà ricordata da Carducci prima di "spiegarsi" con Eduardo Arbib nell'*Introduzione* dei *Juvenilia* (1880) (OEN, xxiv, p. 71).

⁵⁰ Sulla consuetudine carducciana di coinvolgere critica e poesia, si veda la recente panoramica di Cristina Tagliaferri, «Carducci critico in poesia», in *Studi sul Settecento e l'Ottocento*, III, 2008, pp. 67-85.

⁵¹ «Ed ogni strofa ha un'anima; ed a valle / Precipita e rimbomba, / Come fuga d'indomite cavalle, / Con la spada e la tromba; / [...] Avanti, avanti, o messaggere armate / Di fede e di valore! / Su l'ali vostre a più felice etate / Lancio il mio vivo cuore. // A voi la vita mia: me ignota fossa / Accolga innanzi gli anni: / Pugnate voi contro ogni iniqua possa, / Contro tutti i tiranni!» («A certi censori», vv. 69-72, 85-92).

lessico e incitamenti motivano la transizione al secondo epodo, «Avanti! Avanti!»: «Avanti, avanti, o sauro destrier della canzone! / L'aspra tua chioma porgimi, ch'io salti anche in arcione, / Indomito destrier. / A noi la polve e l'ansia del corso, e i rotti venti, / E il lampo delle selici percosse, e dei torrenti / L'urlo solingo e fier. // I bei ginnetti italici han pettinati i crini: / Le screziate e lucide aiuole de' giardini / Sono il lor dolce agon: / Ivi essi caracollano in faccia a i loro amori: / La giuba a tempo fluttua vaga tra i nastri e i fiori / Delle fanfare al suon: // E se lungi la polvere scorgon del nostro scorso, / Il picciol collo inarcano e masticando il morso / Par che rignino – Ohibò! –».

Il poeta incita al galoppo il sauro, simbolo della propria poesia, fiera, sana, robusta, virile, messaggera di gloria, giustizia e libertà. Insieme, cavallo e cavaliere, fuggiranno lontano dalla società moderna, dimentica ormai degli esempi di virtù repubblicana, e dai poeti dell'ultima generazione romantica, poeti da salotto, tutti eleganze e raffinamenti, proni al gusto del pubblico («i bei ginnetti italici»)⁵², e correranno verso «le parie forme del tempo antico»⁵³, per giungere alle «piagge del mar toscano» (v. 79), che portano in sé le memorie della civiltà etrusca, romana e del comune medievale. All'anaforico incitamento a ricordare⁵⁴, segue quello a volare – travolgendo gli «avversari» – verso la primavera⁵⁵, il «toscano mio suol» (v. 135), la tomba del fratello suicida.

E con la primavera (v. 1 «Co 'l raggio dell'april»); con gli affetti; con il ricordo e il rimpianto (di non aver sposato la divina e umanissima «Maria bionda»); con la Maremma toscana, che forma l'uomo a una vita sana e vigorosa, a montare cavalli selvaggi⁵⁶, a inseguire bufali perduti⁵⁷; con la

⁵² Più che evidente l'opposizione tra il «sauro» carducciano e i piccoli azzimati cavalli romantici, tra il loro aspetto, il loro carattere, l'andatura, il paesaggio, ecc. Sulla sudditanza dei poeti ai gusti del pubblico, si leggano le parole indirizzate «Al lettore» nella seconda edizione delle *Poesie*: «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, più schietto, più risoluto che può: il resto non è affar suo» («Al lettore», in *Poesie* [1875], *op. cit.*, p. XVIII).

⁵³ «Non vedi tu le parie forme del tempo antico / accennare colà?» (vv. 26-27).

⁵⁴ «Ricordi tu, bel sauro, quando il tuo primo salto / I falchi salutarono augurando nell'alto / E il bufolo muggì?» (vv. 76-78).

⁵⁵ «L'april dei colli italici [...] / L'april santo dell'anima [...] L'aprile del pensier» (vv. 127-129).

⁵⁶ «Forti figli [...] / Al mal domo caval saltano in groppa» («Idillio maremmano», vv. 13/15).

⁵⁷ «Meglio ir tracciando per la sconsolata / Boscaglia al piano il bufolo disperso, / [...] Che sudar dietro al picciotto verso!» (ivi, vv. 32/37).

polemica («I vigliacchi d'Italia e Trissottino»), l'«Idillio maremmano» (III) ribadisce lo spirito di II, aggiungendovi il tema amoroso. In seguito, con la versione del goethiano «Re di Tule», entrerà in campo quello del vino-oblio-sacralità⁵⁸, che si protrarrà in VIII «Brindisi d'aprile», nell'«Amo te, vite» di X «Colloqui con gli alberi», fino alla penultima poesia, XLIII «Anacreontica romantica», in cui l'amore verrà ricacciato nel cuore dell'amata ed esorcizzato col vino.

Prima delle «Primavere elleniche», prima di Lina, l'amore è nella nostalgia di Maria e di una vita serena (III), è l'esperienza fugace e dolorosa con Jole (XIII-XIV)⁵⁹, è l'altra faccia della morte di XXVI «Rimembranza di scuola», di cui l'odicina XXV, «L'albero a cui stendevi», rappresenta una recente, lacerante conferma. Dopo le «Primavere elleniche», in cui si giunge a una delle mete di quel viaggio di ritorno avviato dall'*Avanti! Avanti!*, verso una «primavera dell'anima» («Dorica», vv. 3-4 «ne l'anima fiorisce, o Lina, / La primavera»), nell'«obliar» del presente («Dorica», v. 40 «Dimentichiamo»), nel recupero delle «parie forme del tempo antico» («Dorica», v. 37 «Io meco traggoti per l'aure achive»). Insomma, dopo il «dolce / Signora, io v'amo», l'amore è riscoperto in una forma nuova, naturale, panica, che sa intaccare l'animo indurito dalla polemica⁶⁰ ed è vissuto nel presente, in un dialogo – anche in assenza – con l'amata⁶¹, nella sua contemplazione in una natura primaverile a sua volta contemplante (XXXVII).

Ma con XL «Mito e verità» giunge bruscamente un segno di crisi, di rifiuto dell'amore da parte dell'io che, strappandosi dal petto «la imagin bella e fiera», si strappa il cuore e ritrova la felicità. E non basta che l'amore,

⁵⁸ «Il sole diventa ora il nume tutelare della poesia carducciana. E l'atto di bere, l'alzare il bicchiere nel brindisi, assume il ruolo di gesto rituale che fa sentire la presenza del sacro antico nel mondo borghese» (Bazzocchi, *art. cit.*, p. 43)

⁵⁹ Saccenti si dice convinto essere Carolina Cristofori Piva la Jole di «Autunno e amore» (poi «Autunno romantico»), e non la Torriani, come si pensava (cfr. il commento in *Poesie, op. cit.*, pp. 486-487). Per quanto riguarda la lettura che qui si propone, l'identità della donna reale non conta, conta invece l'alterità dalla Lina citata nell'«Eolia». Jole, come Maria di «Idillio maremmano», rappresentano le donne del passato.

⁶⁰ «Su i colli ombrosi e nella spiaggia lieta / Ogni arbusto ne parla ed ogni fior: / Cantan gli augelli a vol: – Fosco poeta, / Ti apprese al fine i dolci sogni amor. – // [...] E tra gli effluvi delle acacie in fiore / Mi mormora il gran tutto – Ella, ella t'ama» (XXXIII «Panteismo», vv. 9/16).

⁶¹ XXXV, vv. 1/13 «Ove sei? [...] o donna mia? / [...] È l'amor mio che in ogni sentimento / Vive e ti cerca in ogni bella cosa» ecc. Si noti come questo «amor mio» non è né l'«amor mio primo» di III né l'amore della gloria di II. La memoria del motivo della «lontananza» s'innova attraverso la realtà del vissuto, trasmessoci dalle palpitanti lettere d'amore.

come un sole, spazzi via i tristi umori (XLII) per impedire che il poeta lo respinga definitivamente nel petto di lei e abbracci la bottiglia (XLIII)⁶².

Il lettore ideale che ha attraversato le *Nuove poesie* privilegiando questo nostro percorso amoroso, giunge al sonetto conclusivo con molti interrogativi. Perché il canzoniere carducciano, occultamente diviso da un *prima* e un *dopo* Lina, si chiude non solo con un inaspettato rifiuto dell'amore femminile, ma addirittura con una dichiarazione d'amore a un bue? Si tratterebbe di una applicazione dell'insegnamento heiniano – ben presente in alcuni finali di singole poesie⁶³ – al piano macrotestuale? Il tono del sonetto sembrerebbe escluderlo, anche se il soggetto in sé rientrava nel repertorio umoristico⁶⁴. Il *topos* della fine dell'amore e la bucolica celebrazione del «Bove» fungerebbero da schermo alle curiosità del pubblico?

Certamente nella contemplazione del bove l'io trovava, dopo le pene d'amore, «un sentimento / Di vigore e di pace» (*Il bove*, vv. 1-2), un modello di serenità inarrivabile e solidale con il rimpianto di quella vita

⁶² Sono le lettere, d'amore o non, che nuovamente informano sul versante meno poetico dell'esperienza sentimentale ed esistenziale di Enotrio, che al vino confidava non poco dei suoi fastidi e dolori, in compagnia o da solo (lettere 1390, 1467, 1487, 1557, 1675 ecc.).

⁶³ Heiniana è per esempio l'ultima quartina di XLIII «Anacreontica romantica», che precede immediatamente «Il bove».

⁶⁴ Antonio Guadagnoli, «Il bue. Sestine», in *Raccolta delle poesie giocose del Dottor Antonio Guadagnoli d'Arezzo*, Firenze, A spese dell'Editore, 1849, pp. 233-234: «Il bue, signori miei, per un dottore / Che vuol trattare in versi un argomento, / Parmi un eroe da poter fargli onore, / E specialmente ai nostri dì, che sento / Più d'uno prodigar le lodi sue / A degli eroi che son da men del bue. / [...] “E che? cantare / I topi si dovranno, ed i ranocchi, / E le pulci, e le mosche, e le zanzare, / E le lumache, ET CAETERA ANIMALIA, / Ed io un poeta non avrò? In Italia!!». Dopo i buoi poetici di Carducci, Zanella (*Astichello*, x), Pascoli (*Myricae*), nel 1897 Ernesto Ragazzoni poteva rispondere al poeta aretino: «Edgardo Poe / canta il Corvo, Giusti snocciola / strofe e strofe ad una Chiocciola, / più d'un bardo (poi ch'eroe / non trovò frammezzo gli uomini) / laudò il bove» («Mistici amici», in Id., *Buchi nella sabbia e pagine invisibili. Poesie e prose*, A cura di Renato Martinoni, Introduzione di Sebastiano Vassalli, Torino, Einaudi, 2000, p. 48). Sulle parodie del *Bove* carducciano si veda Gino Tellini, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 92-102. Della “fortuna” del *Bove* è documento interessante, perché di poco posteriore all'uscita delle *Nuove poesie*, la riscrittura politica di Vincenzo Riccardi di Lantosca, apparsa sulla *Rivista europea* del 1° ottobre 1874, assieme con altri sonettini, tra i quali «La Signora fa da madre», in cui Carducci è messo alla gogna come seguace di Bacco, saccheggiatore di Orazio e di Hugo e (proprio per la chiusa della «Dorica», per l'esordio del «Bove» e, probabilmente, per una strofe di «Canzone di maggio», poi «Idillio di maggio» nelle *Rime nuove*) seduttore mancato: «Quell'insiem così bislacco / Far la rota a me dinanzi! / Con quell'ugola, dio bacco!, / Dirmi “T'amo” in fin dei pranzi! // Per confonder gli altri ganzi / E dar tono al lombo stracco, / Ci vuol altro che gli avanzi / Di Victor Hugo e di Flacco! // Se col piglio che ci vuole / Per fermare in aria il Sole, / Voi parlate a una Signora» ecc. (Vincenzo Riccardi di Lantosca, *Poesie*, edizione critica e commento a cura di Matteo M. Pedroni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 411 [«Il bove»], p. 712 [«La Signora fa da madre»]).

semplice e sana commemorata in apertura di libro, nell'«Idillio maremmano» (III)⁶⁵. Il mito della Maremma stringeva così – dal passato al presente – l'intera raccolta, attraversando, nella sua versione ellenizzante, anche la «Dorica», laddove la meta degli amanti non è la città «di Siracusa o d'Agrigento» ma i bucolici «Nèbrodi monti». D'altronde, come programmaticamente annunciava l'«Avanti! Avanti!», non c'era soluzione di continuità nel ritorno al mito maremmano e a quello dell'antichità classica, al contrario la galoppata allegorica del poeta sul suo «sauro destrier» percorreva, con libertà cronologica, la civiltà comunale, romana ed etrusca, per giungere infine alla pace del «toscano mio suol»; per giungere insomma al «Bove».

L'epodo «Avanti! Avanti!» prospettava il passaggio dalla poesia civile e politica a una poesia della storia, della memoria, del sentimento, della natura, della morte, mediante una modalità comunicativa assai rara nel Carducci, quella dell'allocuzione a un cavallo: «Avanti, avanti, o sauro destrier de la canzone?! / L'aspra tua chioma porgimi, ch'io salti anche in arcione / [...] / Avanti, avanti, o sauro destrier, mio forte amico! / Non vedi tu le parie forme del mondo antico [?]». Nelle *Nuove poesie* l'io dà del *tu* soltanto a due animali, il «sauro» (II) e il «bove» (XLIV), che sono poi gli unici ai quali Carducci, fino ad allora, aveva concesso questa intrinsechezza⁶⁶. Non ancora all'asino⁶⁷, che in epigrafe, come si è visto, era connotato negativamente («Fama mia ti raccomando / al somier che va ragghiando»), non alle oche capitoline, alle quali parla Italia⁶⁸, non agli

⁶⁵ La lettura del «Bove» attraverso il macrotesto delle *Nuove poesie* (1873) non fa che consolidare le interpretazioni più accreditate del componimento: «Così l'immagine del bove s'affaccia sull'orizzonte lirico del poeta per un duplice impulso, letterario e autobiografico, in quanto reminiscenza della poesia classica, bucolica in particolare, e in quanto memoria dell'esperienza agreste dell'infanzia e dell'adolescenza: un impulso che si colora fortemente di nostalgia, sicché il bove diventa il simbolo di una vita al poeta negata, di una vita forte e serena, di un'esistenza condotta in sanità e in pace» (Getto, *op. cit.*, p. 55).

⁶⁶ Prima di allora «A un cavallo», in raccolta nelle *Poesie* (1871). Alla preistoria carducciana risalgono alcuni sonetti in cui l'io si rivolgeva alla romantica rondinella; cfr. Giosue Carducci, «*Puerilia*». *Poesie dai 13 ai 16 anni*, a cura di Antonio Fusco, Salerno, Palladio, 1988, p. 111 («Lei presso, o rondinella, ti farai») e p. 115; *Juvenilia* I 3 «Peregrino del ciel, garrulo a volo», I 4 «Tu mesta peregrina, il dolce nido».

⁶⁷ Dopo le *Nuove poesie* si dovrà attendere fino all'84, «A un asino» (poi in *Rime nuove*), perché il *tu* si ripeta. Altro discorso andrebbe fatto per la prosa, anche se, a mia conoscenza, oltre ai buoi del *Ça ira* [1884] (OEN, xxiv, p. 396), Carducci si rivolge soltanto al cuculo ne *Le "risorse" di San Miniato al Tedesco e la prima edizione delle mie rime* [1882] (OEN, xxiv, pp. 31-32).

⁶⁸ «*Qua, qua, qua. Che volete voi?*» (xxxix «Canto dell'Italia che va in Campidoglio», v. 17, in *Nuove poesie* [1873]).

ovini, ma è caso notevole che l'io dia del *voi* a un «castrato», a Bernardino Zendrini in XXXII «A un heiniano d'Italia»: «Deh, come era fantastico il belato / Vostro via per l'acerba / Primavera! O montone, al prato, al prato! / O agnello, a l'erba, a l'erba!» (vv. 33-36)⁶⁹. E non era forse lo stesso Zendrini uno dei «bei ginnetti italiani» che commentavano con un ringhio supponente e becero («Par che rignino: – Ohibò») il passaggio scalpitante della fiera poesia carducciana?

Gli animali amati da Carducci sono una *élite*: il «sauro destrier» è l'ideale, classico e moderno, rispetto al «ginnetto»; Pandolfo ha battuto il «polledri inglesi» e avrebbe vinto anche i cavalli di Achille⁷⁰. Anche l'asino, che nella prima versione a stampa s'intitolava «L'asino, o vero dell'ideale. A me stesso» (*Cronaca bizantina*, 16 ottobre 1884), eguagliava «di corso e d'ardir con gli stalloni» e avrebbe potuto pretendere di essere paragonato da Omero ad Aiace⁷¹.

L'eccellenza del «Bove», che gli merita il *t'amo* dell'io, è forse quella di incarnare, alla fine di una corsa sfrenata sul «sauro destrier», il raggiungimento di una poesia classicamente serena, lontana dalla polemica, dai toni accesi; «Il bove» è il manifesto del superamento del periodo giambico? Quel «muggio» che «come un inno lieto» «nel sereno aër si perde» porta in sé la novità poetica, la bellezza cui era intitolato originariamente il sonetto?

Il muggito del bue o del bufalo, suo cugino selvatico, è sempre valorizzato positivamente da Carducci, sia nelle *Nuove poesie* sia fuori da esse. All'interno, come si è già indirettamente notato, il muggito contrasta con il verso di altri animali «negativi», sempre domestici o da lavoro⁷², e si

⁶⁹ Anche nelle lettere Carducci ricorre a questo genere di animali per parlare di Zendrini: «E hai sentito come bela pretenziosamente cotesto agnellettucciaccio che puzza di castrato? Ma, se anche avessi visto o udito i belati e gli eruttati del Bernardino, quel che non puoi sapere è che costui si diverte a dir il maggior male possibile del mio libro in versi, de' miei libri in prosa, del mio io, ecc.» (lett. 1346 a Giuseppe Chiarini, del 9 aprile 1872).

⁷⁰ «E vinto avresti quei famosi tanto, / Quei che immortali Automedon giugnea / E sferzava il Pelide in ripa a Csanto» («A un cavallo», vv. 9-11). La prima stesura del sonetto, 6 aprile 1854, segue di qualche giorno, 30 marzo 1854, la prima edizione di un concorso ippico romano, il cui vincitore, probabilmente il «cavallo» di Carducci, si chiamava Pandolfo.

⁷¹ «o scampar vuoi ne l'Ellade pugnace / Chiamando Omero che ti paragoni / Al telamonio resistente Aiace?» («A un asino», vv. 12-14).

⁷² Vedi *supra* il raglio dell'asino, il ringhio dei ginnetti *vs* «Ricordi tu, bel sauro, quando al tuo primo salto / i falchi salutarono augurando ne l'alto / e il bufolo muggi» (*Idillio maremmano*, vv. 76-78), e il belato del montone.

armonizza con quelli di animali, selvatici, che parlano d'amore⁷³. Ma questa opposizione intratestuale non sembra sufficiente a provare quell'antagonismo polemico che invece, nel «Bove», è rinfocolato dall'intertestualità.

La prima terzina del sonetto si concentra, a mo' di zoomata cinematografica, sul muso dell'animale per cogliere «il fiato e il muggito, l'anima e il canto del bove»⁷⁴; la spiritualità del respiro («spirto»⁷⁵) e liricità del «muggio»⁷⁶, paragonato a «un inno lieto»:

Da la larga narice umida e nera
Fuma il tuo spirto, e come un inno lieto
Il muggio nel seren aër si perde;

Le parole, i costrutti, i contenuti dovevano richiamare alla memoria del nostro lettore ottocentesco alcuni versi famosi della seconda delle «Lettere a Maria» di Aleardo Aleardi, in cui non si ritrae un bue, bensì il poeta tardoromantico, impegnato a persuadere l'amica e sorella, dell'«Immortalità dell'anima» e della necessità di rivolgersi a Dio, origine e meta di un desiderio di bellezza che vanamente si cercherebbe di appagare sulla terra: «insaziata / Ansia d'un bello che non trovo in terra / Ne le forme dell'itale fanciulle; / Ne la austera armonia de i cesellati / Carmi de gli avi; ne le dolci note / Che l'usignolo di Catania attinse / Dal suo cor che morì; ne le colonne / Del Partenone»⁷⁷ ecc. Mentre invece Carducci, come diachiarava il titolo provocatorio della *princeps*, contemplava la bellezza nel «Bove». Così cantava Aleardi:

⁷³ Nel divino corteggio di Maria («Idillio maremmano», vv. 29-30 «Il bel pavon l'occhiuta coda apria / Guardando, e un rauco grido a te mettea») e di Lina («il concento / De' cigni»), nel messaggio di «Panteismo» («Cantan gli augelli a volo» ecc.), nel coro primaverile di «Rimembranza di scuola».

⁷⁴ Getto, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁵ Nel *Nòvo dizionario universale della lingua italiana* di Policarpo Petrocchi, «spirito», nell'accezione di «fiato, respiro», è relegato nella parte inferiore della pagina, mentre invece quella di «anima», nella parte riguardante l'uso. Per l'ambivalenza *fiato/anima*, si veda la lettera di Carducci ad Adolphe Gosme del 1 luglio 1888 (lett. 4031) citata da Saccenti (*Poesie, op. cit.*, p. 424): «Quanto a *spirito* del sonetto, egli ha ragione, vuol dire *fiato, haleine*; ma Ella, Signora, non ha torto; può essere anche l'anima della bella e possente e placida bestia».

⁷⁶ Ancora Petrocchi definisce «muggire» come «Lo stesso che *Mugghiare*; ma è meno forte».

⁷⁷ Totale è al contrario l'infatuazione di Carducci per un regalo ricevuto da Giovanni Capellini (cfr. «Per le nozze di un geologo [prof. G.C.]», in *Levia Gravia*), un «bel frammento di marmo bianco stupendo, staccato dal tempio di Afrodite, a Dafne, non lungi da Atene, su la via di Eleusi» (lett. 1395 a Lidia, della seconda metà di giugno 1872).

Lagrima il giusto condannato a giorni
 Inoperosi, e accanto a lui guardando
 A quella grama commedia d'un'ora,
 Sveglia da la dolente arpa il poeta
 Un inno che nel vano aere si perde⁷⁸.

All'«inno che nel vano aere si perde» è contrapposto l'inno del bue, «Il mugghio [che] nel seren aër si perde»; alla «dolente arpa» dell'uno, la «larga narice umida e nera» dell'altro; al «vano aere» dell'uno, il «seren aër» dell'altro e via di seguito, opponendo, mediante annominazione, ai «giorni inoperosi», la laboriosità del bove che «L'agil opra dell'uom grave seconda» (v. 6); al «guardando / A quella grama commedia d'un'ora», cioè alla vita, il «Tu guardi i campi liberi e fecondi» (v. 4), cioè la vita rigogliosa della natura coltivata dall'uomo. Alla domanda che l'Aleardi poneva alla scettica Maria: «Dubiti forse, o bella nazzarena, / Dell'avvenire del sepolcro?»⁷⁹, Carducci non avrebbe esitato a rispondere: «Sei nella terra fredda, / Sei nella terra negra; / Né il sol più ti rallegra, / Né ti risveglia amor» (XXV «L'albero a cui stendevi», vv. 13-16), oppure: «D'essa la vita rampollommi in cuore / Il pensier della morte, e con la morte / Il vano niente» («Rimembranza di scuola», vv. 36-38, nella versione delle *Rime nuove*, in luogo di «vano» si leggerà «informe»).

Per conoscere il parere del Maremmano sulle «Lettere a Maria» si possono citare l'ironica battuta delle «*Risorse*» di *San Miniato al Tedesco*⁸⁰ oppure la vaga nota in *Alberto Mario scrittore e giornalista*⁸¹, ma entrambi gli scritti ci porterebbero lontani dall'anno in cui «Il bove» fu scritto, rispettivamente al 1881 e al 1901. Fonte invece decisiva è di nuovo l'epistolario del 1872, in cui il nome di Aleardi torna soltanto due volte e sempre con allusione alle «Lettere a Maria». La prima volta in una lettera alla Torriani, alla Marchesa Colombi (Jole?), insomma, cui Carducci impartiva una

⁷⁸ Aleardo Aleardi, «Lettere a Maria, II: L'immortalità dell'anima», in Id., *Canti*, Firenze, Barbèra, 1867, p. 155.

⁷⁹ Aleardi, «Lettere a Maria», *op. cit.*, p. 153.

⁸⁰ *Le Risorse di San Miniato*, *op. cit.*, p. 447 «io, la sera a una cert'ora, cantavo a loro due, come l'Aleardi a Maria, la mia canzone più bella, l'ultima fatta, per addormentarli», con riferimento alle «Lettere a Maria, I: L'invito», in *Canti*, *op. cit.*, p. 148: «a süaderti il sonno / Ti canterò la mia canzon più bella».

⁸¹ OEN, XIX, p. 239 «Aleardo Aleardi [...] ora veniva passando alla sua seconda maniera; dove i languori delle *Lettere a Maria* e le largure descrittive del *Monte Circello*, senza al tutto sparire, parevano ceder luogo a un che di più gagliardo e più concitato, movente dalle ispirazioni della patria e dal concetto civile».

biblica lezioncina: «Il Vangelo dice che Gesù andasse su l'asino: di Maria, non mi ricordo, se non forse quando si salvò in Egitto: e ad esigliar questa ella non pensa, io spero, né pure per amore dell'Aleardi o di Regaldi il faraonide»⁸². Il Regaldi è quello di *L'Egitto*⁸³, l'Aleardi quello di «Lettere a Maria, II: L'immortalità dell'anima», vv. 1-2: «Dunque m'assenti di venirti a fianco / Nell'esilio, o Maria?»⁸⁴. La seconda volta è in un finale sorridente di una lettera d'amore a Lidia, che non necessita di glosse: «Addio, cara e unica mia donna e Signora: a te l'anima mia, ma ravvolta in una quasi vaporosità sentimentale a uso Aleardi o in una fosforescenza mistica a uso Tommaseo. Oh no, no, non diciamo bugie né sciocchezze. Aprimi le braccia, e sorridimi»⁸⁵.

Tra i «bei ginnetti italici» c'è anche Aleardo Aleardi⁸⁶, di cui – in quel torno di mesi – Carducci ricorda con facilità proprio quelle «Lettere a Maria», proprio quell'«Immortalità dell'anima» ripresa e refutata, anche nel metro⁸⁷, con «Contemplazione della bellezza». Pur nella serenità raggiunta, il poeta polemico sopravviveva tra le righe allusive del «Bove», simbolo di una poesia robusta, vigorosa, profondamente religiosa, ma di una religione georgica. Al «Bove» non mancava neppure l'ascendenza classica dei suoi fratelli (il corsiero Pandolfo, il sauro destriero e, di là da venire, l'asino bolognese), come confermano i numerosi commenti che si rifanno a Tibullo per i vv. 6-7 o genericamente a Virgilio. Non credo però sia stato finora rilevato un debito contratto con un poeta che più degli altri contava, perché capace di collegare, com'era nei desideri del Nostro, la tradizione letteraria italiana, anche popolareggiante, con quella antica: Angiolo Poliziano. Il poeta quattrocentesco che aveva dato il nome alla rivista filologica-polemica diretta da Carducci (1857) e di cui lo stesso

⁸² Lett. 1337 a Maria Antonietta Torriani, del 21 febbraio 1872.

⁸³ *L'Egitto. Note storiche e statistiche*, Botta, Firenze 1870. Allo stesso studioso sarà dedicata la “barbara” «Alessandria. A Giuseppe Regaldi quando pubblicò “L'Egitto”».

⁸⁴ *Canti*, op. cit., p. 151. Il tema dell'esilio ricorre anche in altri passi delle «Lettere a Maria».

⁸⁵ Lett. 1381 a Lidia, del 2 giugno 1872.

⁸⁶ Per i rapporti tra i due uomini, ma a partire dal 1878, si veda la preziosa «Introduzione» a Giosue Carducci – Gli amici veronesi, Vittorio Betteloni, Gaetano Lionello Patuzzi, Giuseppe Biadego, Giuseppe Fraccaroli, *Carteggi* (ottobre 1875 – dicembre 1906), a cura di Alberto Brambilla, Modena, Mucchi, 2005 (Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci, IV).

⁸⁷ Sull'avversione per il verso sciolto, cui Carducci oppone le forme chiuse della tradizione, si riporta qui un solo esempio, legato all'uso di similitudini animali: «Un altro, ecco, si sdraia / Nel verso sciolto, e ci fa un voltolone, / Come somaro dentro il polverone» («Alla musa odiernissima» [1856], vv. 27-29, in *Juvenilia*).

Carducci, nel 1863, aveva curato l'edizione delle poesie volgari⁸⁸, nel «*Rusticus*», vv. 269-270, a proposito del “cavallo perfetto”⁸⁹, aveva scritto: «*spiritus amplis / naribus it fervens*»⁹⁰. Carducci mantiene il latineggiante e anfibologico “spirto” per ribadire che l'anima sua non è la «mistica fosforescenza» del poeta veronese e per assicurarsi che «qualche sonetto, in cui in un momento solo ho fuso la imagine dell'anima mia»⁹¹ aspirasse, se non all'immortalità, almeno alla fama.

Matteo M. PEDRONI
Université de Lausanne

⁸⁸ *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di messer Angelo Poliziano, rivedute su i codici e su le antiche stampe e illustrate con annotazioni di varii e nuove da G. Carducci*, Firenze, Barbèra, 1863.

⁸⁹ Sull'argomento si veda Paolo Orvieto, «Il cavallo perfetto», in Id., *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno ed., 1978, pp. 86-105.

⁹⁰ Così tradotto da Francesco Bausi: 'esce dalle narici larghe / il caldo fiato' (*Silvae*, a cura di Francesco Bausi, Firenze, Olschki, 1996). Le molte fonti classiche citate nel commento di Bausi, più lontane dal testo carducciano, avvalorano l'ipotesi di una discendenza diretta dall'umanista quattrocentesco a quello ottocentesco. Per la conoscenza del poemetto latino da parte di Carducci, si veda Francesco Bausi, «Per la storia di due edizioni polizianesche (in margine all'epistolario Carducci – Del Lungo)», *L'Elisse*, I, 2006, pp. 75-100, a p. 90-91: «Quanto al *Rusticus*, Del Lungo chiedeva a Carducci di cercarne per lui il commento latino dell'umanista francese Nicole Bérault [...]. Fu dunque tramite Carducci, verosimilmente, che il Del Lungo poté consultare il commento del Bérault, da lui più volte citato nelle sue note al *Rusticus* [...]».

⁹¹ «qualche sonetto, in cui in un momento solo ho fuso la imagine dell'anima mia, chi sa che non resti?» (Lett. 1274 a Felice Tribolati, del 14 maggio 1871).

