

GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI

Le Primavere elleniche

(I. EOLIA)

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

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

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

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

Al capo ha l'aurea benda di Giove;
Ma nel crin florido l'aura sospira
E con un tremito d'amor gli move
20 In man la lira.

D'intorno girano come in leggera
Danza le Cicladi patria del nume,
Da lungi plaudono Cipro e Citera
24 Con bianche spume.

E un lieve il séguita pe 'l grande Egeo
Legno, a purpuree vele, canoro:
Armato règgelo per l'onde Alceo
28 Dal plettro d'oro.

Saffo dal candido petto anelante
A l'aura ambrosia che dal dio vola,
Dal riso morbido, da l'ondeggiante
32 Crin di viola,

In mezzo assidesi. Lina, quìeti
 I remi pendono: sali il naviglio.
 Io, de gli eolii sacri poeti
 36 Ultimo figlio,

Io meco traggoti per l'aure achive:
 Odi le cetere tinnir: montiamo:
 Fuggiam le occidue macchiate rive,
 40 Dimentichiamo.

(II. DORICA)

Sai tu l'isola bella, a le cui rive
 Manda il Ionio i fragranti ultimi baci,
 Nel cui sereno mar Galatea vive
 4 E su' monti Aci?

De l'ombroso pelasgo Èrice in vetta
 Eterna ride ivi Afrodite e impera,
 E freme tutt'amor la benedetta
 8 Da lei costiera.

Amor fremono, amore, e colli e prati,
 Quando la Ennea da' raddolciti inferni
 Torna co 'l fior de' solchi a i lacrimati
 12 Occhi materni.

Amore, amor, sussuran l'acque; e Alfeo
 Chiama ne' verdi talami Aretusa
 A i noti amplessi ed al contento acheo
 16 L'itala musa.

Amore, amore, de' poeti a i canti
 Ricantan le cittadi, e via pe' fòri
 Dorïesi prorompono baccanti
 20 Con cetre e fiori.

La valle ov'è che i bei Nèbrodi monti
 Solitaria coronano di pini,
 Ove Dafni pastor dicea tra i fonti
 24 Carmi divini?

- Oh di Pèlope re tenere il suolo,
 Oh non m'avvenga, o d'aurei talenti
 Gran copia, e non de l'agil piede a volo
 28 Vincere i venti!

- Io vo' da questa rupe erma cantare,
 Te fra le braccia avendo e via lontano
 Calar vedendo l'agne bianche al mare
 32 Siciliano. –
- Cantava il dorio giovine felice,
 E tacean gli usignoli. A quella riva,
 O chiusa in un bel vel di Beatrice
 36 Anima argiva,
- Ti rapirò nel verso; e tra i sereni
 Ozi de le campagne a mezzo il giorno,
 Tacendo e rifulgendo in tutti i seni
 40 Ciel, mare, intorno,
- Io per te sveglierò da i colli aprichi
 Le Driadi bionde sovra il piè leggero
 E ammiranti a le tue forme gli antichi
 44 Numi d'Omero.
- Muoiono gli altri dèi: di Grecia i numi
 Non sanno occaso; ei dormon ne' materni
 Tronchi e ne' fiori, sopra i monti i fiumi
 I mari eterni.
 48
- A Cristo in faccia irrigidì ne i marmi
 Il puro fior di lor bellezze ignude:
 Ne i carmi, o Lina, spira sol ne i carmi
 52 Lor gioventude;
- E, se gli evoca d'una bella il viso
 Innamorato o d'un poeta il core,
 Da la santa natura ei con un riso
 56 Lampeggian fuore.
- Ecco danzan le Driadi, e – Qual etade –
 Chieggon le Oreadi – ti portò sí bella?
 Da quali vieni ignote a noi contrade,
 60 dolce sorella?
- Mesta cura a te siede in fra le stelle
 De gli occhi. Forse ti ferì Ciprigna?
 Crudel nume è Afrodite ed a le belle
 64 Forme maligna.
- Noi coglierem per te balsami arcani
 Cui lacrimâr le trasformate vite,
 E le perle che lunge a i duri umani
 68 Nudre Anfitrite.

- Sola tra voi mortali Elena argea
Di nepente a gli eroi le tazze infuse;
Ma noi sappiam quanti misteri Gea
72 Nel sen racchiuse.
- Noi coglierem per te fiori animati,
Esperti de la gioia e de l'affanno:
Ei le storie d'amor de' tempi andati
76 Ti ridiranno;
- Ti ridiranno il gemer de la rosa
Che di desio su 'l tuo bel petto manca,
E gl'inni, nel tuo crin, de la fastosa
80 Sorella bianca.
- Poi nosco ti addurrem ne le fulgenti
De l'ametista grotte e del cristallo,
Ove eterno le forme e gli elementi
84 Temprano un ballo.
- T'immergerem ne i fiumi ove il concerto
De' cigni i cori de le Naidi aduna:
Su l'acque i fianchi tremolan d'argento
88 Come la luna.
- Ti leverem su i gioghi al ciel vicini
Che Zeus, il padre, piú benigno mira,
Ove d'Apollo freme entro i divini
92 Templi la lira.
- Ivi, raccolta ne le aulenti sale
Nostre, al bell'Ila ti farem consorte,
Ila che noi rapimmo a la brumale
96 Ombra di morte. –
- Ahi, da che tramontò la vostra etate
Vola il dolor su le terrene culle!
Questo raggio d'amor no 'l m'invidiate,
100 Greche fanciulle.
- La cura ignota che il bel sen le morde
Io tergerò co 'l puro mèle ascreo,
L'addormirò co' le tebane corde.
104 Se fossi Alceo,
- La persona gentil ne lo spirtale
Fulgor de gl'inni irradiar vorrei,
Cingerle il molle crin co' l'immortale
108 Fior degli dèi,

E, mentre nel giacinto il braccio folce
 E del mio lauro la protegge un ramo,
 Chino su 'l cuore mormorarle – O dolce
 112 Signora, io v'amo.

(III. ALESSANDRINA)

Gelido il vento pe' lunghi e candidi
 Intercolonnii fería, su tumuli
 Di garzonetti e spose
 4 Rabbrividian le rose

Sotto la pioggia, che, lenta, assidua,
 Sottil, da un grigio cielo di maggio
 Battea con faticoso
 8 Metro il piano fangoso;

Quando, percossa d'un lieve tremito,
 Ella il bel velo d'intorno a gli omeri
 Raccolto al seno avvinsse
 12 E tutta a me si strinse:

Voluttuosa ne l'atto languido
 Tra i gotici archi, quale tra' larici
 Gentil palma volgente
 16 Al nativo oriente.

Guardò serena per entro i lugubri
 Luoghi di morte; levò la tenue
 Fronte, pallida e bella,
 20 Tra le floride anella

Che a l'agil collo scendendo incaute
 Tutta di molle fulgor la irradiano:
 E piovvemi nel cuore
 24 Sguardi e accenti d'amore

Lunghi, soavi, profondi: eolia
 Cetra non rese più dolci gemiti
 Mai né sí molli spirti
 28 Di Lesbo un dí tra i mirti.

Su i muti intanto marmi la serica
 Vesta strisciava con legger sibilo,
 Spargeanmi al viso i venti
 32 Le sue chiome fluenti.

Non mai le trombe sí belle apparvero
 A me ne i primi sogni di gloria.
 Oh amor, solenne e forte
 36 Come il suggel di morte!

Oh delibato fra i sospir trepidi
 Su i cari labri fiore de l'anima
 E intraviste ne' baci
 40 Interminate paci!

Oh favolosi prati d'Elisio,
 Pieni di cetre, di ludi eroici
 E del purpureo raggio
 44 Di non fallace maggio,

Ove in disparte bisbigliando errano
 (Né patto umano né destin ferreo
 L'un l'altra divelle)
 48 I poeti e le belle!

Composte fra il dicembre 1871 e il maggio 1872, le tre *Primavere elleniche* dedicate a Carolina Cristofori Piva sono notoriamente connesse con la svolta carducciana di quel periodo. O piuttosto, e meglio, collegano fra loro i due momenti fondamentali di quella crisi e di quel rinnovamento, e cioè l'inizio dell'amore per Lidia e la conversione poetica dall'ispirazione epodica all'«arte pura»¹. Il nesso è accreditato in primo luogo dallo stesso Carducci, che a più riprese già nelle lettere di quel periodo parla delle tre odi come del manifesto di un modo nuovo e di una nuova fase della propria poesia suscitati dall'amore appena sbocciato. Esplicite, in particolare, alcune lettere del giugno 1872. In quel giugno la seconda *Primavera (Dorica)* viene pubblicata sulla «Nuova Antologia» destando scalpore, consensi e pettegolezzi², mentre la prima (*Eolia*) circola già da tempo e con successo fra gli amici; contestualmente matura il progetto di riunire queste con la terza (*Alessandrina* ma originariamente *In campo-santo*) per stamparle in una *plaque*, che uscirà da Barbèra ai primi di agosto con il titolo *Primavere elleniche di Enotrio Romano*³. All'inizio del mese, il 2, Carducci scrive a Lidia:

Tutte insieme le tre poesie fatte per te o di te sono le più veramente belle che io abbia fatte per donna alcuna. [...] In queste v'è anche il senso naturale (è necessario alla poesia mia, perché sincera), ma odorato e rifierito da tanto fiore di sentimento estetico, che si cambia in una apoteosi aulente e risplendente della bellezza (e questo è il vero divino ellenico). Cara donna! tutta questa canaglia convenzionale e accademica, e forse io stesso, credevano che io fossi incapace e inetto a riprendere la grande poesia ideale e artistica; mi credevano e mi predicavano un selvaggio, un fazioso iconoclasta: me, greco! Certo, la loro stupida e mascherata e imbellettata società non mi aveva mai presentata una forma su cui fermarmi! Pretendevano forse che io elevassi a tipi ideali le loro madame equivoche e bottegaie? Triviali fenomeni! Ma ora, per te, che sei un

cuore e una mente e una forma estetica, vedi pure che ho fatto tre poesie che, ideali insieme e naturali, sono forse il meglio della mia concezione poetica rispetto alla bellezza. Dunque vedi che io non sono un barbaro, né un selvaggio, né un iconoclasta, né un antropofago. Datemi il bello, il bello nel mio senso largamente naturale e sensibile, e io son poeta gentile e profondo come i greci, come il Petrarca ne' suoi migliori momenti e come il Foscolo (salvo differenza di facoltà). [...] Ma quanto egoismo in questa lettera! e tutto questo per dirti che io son felice che a te non dispiaccia che io pubblichi insieme le tre odi: son le tre cose migliori mie, e son *tue*; sono tu *stessa*, in tre diversi aspetti! Lina, io ti amo, ti amo, senza misura.

(LEN VII, pp. 191-92)

Alla pubblicazione delle tre odi è affidato un compito essenziale: dimostrare al pubblico e alla critica – un pubblico e una critica che sostanzialmente non lo comprendono – che il poeta polemico, rissoso e *petroliere* dei *Giambi ed epodi* è capace di fare anche la *grande poesia ideale e artistica*. E in questo c'è, evidente, l'intenzione di segnare uno stacco con una stagione che sta volgendo al termine, e insieme ricondurre all'amore appena scoperto una soluzione di continuità che si celebra nella prospettiva del ritorno ai classici (Petrarca, Foscolo) e della grecità ritrovata: ritrovata fondamentalmente in Lidia e attraverso Lidia. Così anche in una lettera assegnata alla seconda metà di giugno (ma da anticipare senz'altro all'inizio del mese):

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 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 nome. E pure certa gente ha creduto e crede che io non abbia altro che il dispetto e l'ira e il sogghigno [...]. Altri poi mi chiamavano recisamente *il selvaggio della penna*. Canaglia! Pretendevano ch'io mi mettessi in ispece d'amabilità per il loro bel viso e per la loro stupida società! Ecco perché ho voluto pubblicare quell'ode nella *Nuova Antologia*: ho voluto, cioè, mandar quella risposta di fatto a quella stupida gente fra cui quel periodico è più diffuso.

(LEN VII, pp. 221-23)

Sembra insomma che le *Primavere* escano come manifesto carico di ansie di rivincita in un momento in cui, al Carducci, più ancora che l'esaurirsi dell'esperienza epodica per ragioni oggettive – storiche, politiche e morali⁴ –, pesa il senso di frustrazione determinato dalla ricezione di quella poesia e dalla reputazione che gli ha procurato. Tutto ciò, beninteso, sempre nel nome di Lidia e del rinnovamento di vita e di poetica che l'amore ha determinato. Un'osservazione sullo scarso apprezzamento di lei per la vena giambico-epodica nella lunga lettera a Chiarini del 6 luglio dove sono ricapitolate le vicende dell'innamoramento («Odia la mescolanza del lirico e del satirico, del sentimento e dell'ironia; e degli epodi miei non approva e non ama che la parte sinceramente lirica. In somma è classica pura», LEN VII, p. 245) è o pare in sé più che eloquente sulle ragioni del trapasso all'*arte pura* e sulla svolta neoclassica testimoniata innanzi tutto dalle *Primavere elleniche*⁵. Le quali, almeno nell'epistola-

rio con Lidia, restano il testo che inaugura il nuovo stile e lo rappresenta paradigmaticamente anche quando, un anno dopo, vengono raccolte nel saggio più ampio del lavoro di quel periodo fornito con il volume delle *Nuove poesie di Enotrio Romano*, pubblicato a Imola presso Galeati nel settembre 1873. In una lettera del 27 agosto di quell'anno le *Primavere* sono citate come l'emblema del classicismo carducciano («Quando i così detti miei ammiratori o i dolcissimi nemici mi figurano come l'autore ditirambico dell'inno a Satana o il classico artista delle *Primavere* elleniche, mi piace presentarmi con un libro di filologia erudita»; LEN VIII, p. 263); il 7 ottobre Carducci riferisce alla Piva del successo delle *Nuove poesie*, e in particolare, come tiene a precisare, di quello delle *Primavere elleniche* («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»; LEN VIII, p. 297); il 16 novembre, discutendo ancora degli apprezzamenti ricevuti per il libro, spiega come il metro usato per misurarne il valore sia quello della perfetta fattura classica, o più precisamente greca, delle odi, che è ascrivibile in ultimo all'influenza della donna («Sì, il libro nelle sue parti migliori l'hai fatto tu, è tuo: è ben vero. Chi tradusse l'articolo, lasciò per dimenticanza un periodo ove: 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»; LEN VIII, pp. 337-338). Fa da corollario a quest'ultima una lettera del 23 giugno 1874, dove Carducci torna ad accennare ai riscontri positivi ottenuti dalle *Nuove poesie*, e nella fattispecie a una recensione tedesca appena uscita, particolarmente lusinghiera e celebrativa soprattutto, ancora una volta, della grecità delle *Primavere* («A proposito: un altro articolo di recensione delle *Nuove poesie* in un giornale tedesco, questa volta della Germania austriaca. È un Pichler che scrive; e mi riconosce allievo degli Elleni, [...] dice che le *Primavere* elleniche «sono delle più preziose gemme della poesia italiana, che parecchie di quelle strofe non impallidiscono a riscontro di quelle del Leopardi, che tutte insieme sono paragonabili a bassorilievi finissimi del più scintillante alabastro toscano» ecc., e finisce col consigliare una traduzione in tedesco. Sei contenta? Io no: perché a sentirmi giudicato, com'è il verecondo desiderio mio, da tedeschi, a vedere il senso dell'arte greca rifugiato fra tedeschi, mi fa rabbia»; LEN IX, pp. 136-137). Ma ancora più significativo, nella stessa lettera, è che poche righe prima Carducci dichiara di avere esaurito la fase degli epodi e di avere aperto quella delle *odi oggettive*, ellenizzanti nella forma e reali o naturali nei contenuti, identificando queste ultime in una raccolta di *primavere elleniche* integrate rispetto al nucleo delle tre originarie specialmente sotto l'aspetto della sperimentazione dei metri barbari:

Sì, la serie degli epodi, con i quali feci proprio quel che Orazio dice, la serie degli epodi è chiusa: non ne fo altri, perché finirei con l'imitare e ricopiare me stesso. E ho aperto una nuova serie: le odi oggettive, per così dire, lavorate come una tazza greca, e di contenenza tutta moderna. Le primavere elleniche devono essere dodici: non tutte odi per altro, vi sarà anche qualche elegia in distici di esametri e pentametri.

(LEN IX, pp. 135-36)

Il dato è importante innanzi tutto perché testimonia che a questa altezza cronologica le *Primavere elleniche*, e con loro la concezione della poesia che sostengono, sono il cardine di un primo progetto di raccolta poetica poi parzialmente assimilato da *Rime nuove* o evolutosi nelle *Odi barbare*⁶. E dunque viene ulteriormente confermato il rilievo che esse hanno, in questa fase, nel programma letterario carducciano. Una seconda indicazione, non meno determinante, riguarda la poetica che accompagna la nuova stagione, con l'insistito richiamo alla perfezione dell'arte greca in opposizione tanto al proprio recente passato, quello degli epodi, quanto ai valori della società e della cultura del tempo. La greca è poesia che, come Lidia⁷, non conosce il moderno dissidio romantico fra spirito e natura, ovvero, per usare le parole con cui venivano celebrate proprio le *Primavere elleniche* nella lettera del 2 giugno 1872 sopra citata («ho fatto tre poesie che, ideali insieme e naturali, sono forse il meglio della mia concezione poetica rispetto alla bellezza»), quella in cui ideale e naturale si conciliano. In altre parole, l'armonia di verità e stile, la fusione dell'oggettivismo dei contenuti con la ricerca formale, il cesello e il *labor limae*, lo sperimentalismo e il virtuosismo metrico. Ma anche, su un versante contiguo, l'equilibrio fra conservazione e innovazione, fra la fedeltà alla tradizione e lo sguardo necessariamente rivolto al presente di una poesia lavorata «come una tazza greca» ma «di contenenza tutta moderna»: che è l'assunto da poco sintetizzato nel celebre emistichio de *Il sonetto*, RN: «Memore innovo»⁸. Sicché, in questo quadro dove le *Primavere* sembrano rappresentare il momento fondativo e prevalente di tutta un'esperienza poetica per le prerogative che abbiamo detto, fa un certo effetto trovarsi di fronte al relativo ridimensionamento che si legge, continuando a spigolare l'epistolario, in una lettera a Francesco Scavo datata 23 novembre 1873:

Delle *Primavere elleniche* io credo che in fondo in fondo egli abbia ragione: ma di quando in quando bisogna concedermi questi ritorni alla contemplazione serena o quasi idolatrica 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 distragga dalla realtà, la quale finirebbe per soffocarmi nello sdegno e nel fastidio.

(LEN VIII, p. 350)

Quella poesia, insomma, si riduce a uno svago dalla tensione dell'impegno, a un'evasione contemplativa, estetizzante e consolatoria da una realtà in sé oppressiva. Che allo Scavo, per una qualche forma di ritegno, Carducci dissimulasse gli entusiasmi e le professioni di ben altro tenore che costellano le lettere a Lina è più che plausibile. Ma è anche vero che il giudizio dato qui sulle *Primavere elleniche*, nella sua lieve oscillazione rispetto a quelli che si sono letti altrove, tocca con straordinaria consapevolezza una componente essenziale delle tre odi e anticipa una categoria di lettura poi acquisita stabilmente dalla critica: quella dell'evasione, per l'appunto, del rifugio nel mito dell'Ellade e nel sogno della bellezza greca. Si tratta insomma dell'impronta parnassiana attribuita a suo tempo da Praz alle *Primavere* e alla ripresa classicistica che esse inaugurano, nata da un equivoco sul neo-ellenismo romantico straniero e su im-

pulso delle delusioni politiche del 1870, quando sprofondare nel sogno della grecità apparve l'unico approdo tranquillo e gratificante⁹. O più in generale si tratta di un'idea di classicismo filtrata dalle letture più mature e da molteplici suggestioni straniere, francesi (Chénier e forse i parnassiani) e tedesche (Goethe, Schiller, von Platen e soprattutto Heine), come fra l'altro rileva Mattesini ricostruendo il processo di quegli anni e concludendo comunque che «Se una nuova poesia sta per comparire, questa non segue la scia del reale "villano", ma volge verso l'ideale»¹⁰.

Nella lettera allo Scavo peraltro è taciuto il referente decisivo della rappresentazione, e cioè la realtà dell'amore per Lidia, con la sua protagonista così piena di natura, con i suoi fatti veramente vissuti e con le sue passioni veramente provate. E bisogna riconoscere che, alla resa dei conti, tolta la presenza reale di Lidia, alle tre odi non resta molto più del vagheggiamento ellenizzante, del cesello, della maschera di una decorazione stile Impero. Non sarà senza significato allora che il fenomeno che caratterizza la composizione delle *Primavere elleniche* sia, come vedremo, il travaso continuo dalle lettere a Lidia di temi, immagini, particolari fisiognomici, luoghi comuni del dialogo amoroso; un fenomeno che non credo si spieghi semplicemente con la sincronia delle scritture sull'oggetto comune: si tratta piuttosto di intrecciare praticamente la vita al travestimento mitico-letterario e di ancorare al reale ciò che sfugge di per sé verso l'ideale. Né è un caso che dall'*Eolia*, incentrata sul tema dell'oblio cercato nel sogno dell'Ellade e dei suoi miti, all'*Alessandrina*, che rievoca l'incontro milanese del maggio 1872 e la visita al cimitero di Porta Orientale, le *Primavere* si sviluppino secondo una precisa linea evolutiva sull'istanza della maggiore aderenza al vero, del resto dichiarata programmaticamente e accreditata come una sorta di valore aggiunto: «in quell'ode [*Dorica*] v'è molta musica e colorito: come versi, son forse i più belli, i più puri, i più egualmente armoniosi che io abbia fatto: ma nel *Camposanto* c'è più verità, non è vero? E già; sfido io!» (lettera a Lidia del 17 giugno 1872, LEN VII, p. 209)¹¹. D'altra parte, se il classicismo della svolta del 1872 parte, con la *Eolia* e la *Dorica* in particolare, dal procedimento in fondo convenzionalmente neoclassico della trasfigurazione di un reale altrimenti non predicabile – se non piuttosto del suo esorcismo nelle forme rasserenanti della bellezza greca e del mito –, bisogna riconoscere che in seguito, salvo alcune eccezioni (su tutte, *Panteismo* e *Fantasia*), la direzione che prende è ben diversa, anche nei testi che compongono il canzoniere d'amore per Lina distribuito poi fra *Rime nuove* e *Odi barbare*. Dal vagheggiamento ellenizzante e per molti aspetti decorativo Carducci trascorre presto verso l'idillio realistico, l'elegia, la poesia dei ricordi, la polemica letteraria o la riflessione meta-poetica, e recupera, non potendone fare meno, la materia storica e politica.

Su queste basi non si potrà non ammettere che all'origine delle *Primavere* ci sia stato essenzialmente un lavoro di sperimentazione. E senza dubbio c'è un che di sintomatico nel fatto che il poeta per primo, e la critica di conserva assecondando quasi una sua ansia, abbiano cercato di vincolare questa sperimentazione a circostanze e a ragioni biografiche, siano l'amore, il tramonto della stagione risorgimentale, la delusione per la bassa lega della politica nazionale

post-unitaria o il senso di straniamento rispetto a una società e a un pubblico che hanno ormai altre attese. Ma quale che sia il fattore o la somma di fattori che determinano l'esercizio carducciano (annoverando anche lo stimolo di nuove mediazioni culturali e dell'irresistibile richiamo della tradizione nella *Stimmung* del filologo e dell'erudito), certo è che a cavallo fra 1871 e 1872 la ricerca di nuove vie porta a un genere di poesia che riposa sull'apoteosi wincelmanniana della bellezza greca, ma si puntella e si giustifica sulla motivazione erotica. L'evasione verso il sogno ellenistico, il mito della grecità e il culto del bello sono funzionali cioè a un tentativo fatto, dopo tante battaglie, nella direzione delle forme colte e più pacate della lirica d'amore. Sotto questo riguardo alcuni elementi significativi vengono dalla cronologia delle tre odi, e segnatamente da quella dell'*Eolia*. Il testo di fatto risale al dicembre 1871: l'autografo reca, con il titolo provvisorio ma eloquente di *A Lina*, la data dell'8, e il 20, come sappiamo, Carducci ne invia una copia all'amico Giuseppe Chiarini, trascrivendola in calce alla lettera che contiene il noto proclama d'adesione all'*arte pura* (cfr. LENVII, p. 71: «Ti manderò *Memorie di scuola*, idillio in versi sciolti brevissimo. Ora ti copio qui dietro un'ode di disegno greco, ispirata da due versi d'Alceo»)¹². Ora, all'altezza di quel dicembre in cui *Eolia* (che resterà *Lina* ancora per alcuni mesi) è concepita, stesa e divulgata, la relazione con Carolina Piva si riduce in tutto e per tutto a un pugno di lettere (del Carducci ne possediamo giusto un paio, del 30 luglio e del 20 novembre) e a un ritratto inviato al poeta dalla signora milanese. Il primo incontro, com'è noto, non avviene che nell'aprile dell'anno seguente, quando Lina passa per due giorni a Bologna, peraltro senza dire nulla a Giosue e riservandogli solo una rapida visita prima di ripartire (e dopo avere reso omaggio ben più lungamente a Enrico Panzacchi: del che il Carducci in seguito non mancherà di crucciarsi, giungendo addirittura a rinfacciare alla donna la sua *coquetterie*¹³). Senz'altro più intenso e appagante il secondo, circa un mese dopo, a Milano, dove a inizio maggio il poeta trascorre in compagnia di Lidia un'intera settimana, mentre nel frattempo lo scambio di lettere si è fatto più fitto e più intimo. Del resto, disponiamo direttamente di una ricostruzione carducciana delle tappe iniziali dell'amore, fatta per lettera al Chiarini alcuni mesi dopo. E manco a dirlo, decisivi e fatali risultano proprio quei due primi incontri, non certo le poche lettere scambiate prima o il famoso ritratto:

La Lina conosceva già, con grande amore, il *Satana*, l'ode *Agli amici della Val Tiberina*, l'epodo *per Corazzini*; e prese argomento dalla conoscenza che aveva con l'amica sua [Maria Antonietta Torriani] a scrivermi; e mi scriveva grandi cose; io rispondevo gentile e freddo, se bene mi piacesse quel suo scrivere e mi piacesse il ritratto suo, che ella mi mandò subito. Ella mi diceva di non voler vedere né il ritratto mio né me, per non dover rompere l'ideale, che s'era fatta del poeta. Ma poi passò di Bologna. E io, dopo 20 giorni, dovei andare a Milano. Ecco tutto.

(LENVII, p. 245)

Più che legittimo allora, quasi dovuto, dubitare che nel dicembre '71 bastassero un ritratto e la corrispondenza appena imbastita, ancorché piena di recipro-

ca ammirazione e rivelatrice di una certa consonanza spirituale, a suscitare una passione così intima e totalizzante da sfogarsi nella proposta che si legge nell'*Eolia* di fuggire nella terra del mito e della poesia per godere insieme del nepente della greicità: «io meco traggoti per l'aure achive: / [...] fuggiam le occidue macchiate rive, / dimentichiamo». E a meno di non ammettere un *amor de lonh* alla Jaufré Rudel, viene da chiedersi se fosse davvero l'amore per la signora Cristofori Piva a ispirare i versi della prima *Primavera ellenica*. O se piuttosto la bella dama milanese colta ed emancipata, dotata di estro e bello stile, animata da velleità poetiche, amante dell'arte e affamata di frequentazioni letterarie, non fosse che il pretesto o l'idolo a cui intitolare un esperimento di poesia amorosa lavorata come una tazza greca nel quale, secondo i propositi carducciani, doveva concretarsi la svolta verso l'arte pura. Insomma, una Laura moderna in riva ai Navigli.

In sostanza, almeno per quel che riguarda l'*Eolia* pare che l'esercizio letterario preceda l'effettivo coinvolgimento sentimentale. Diverso il caso delle altre due odi, che sembrano generate direttamente dagli incontri primaverili del 1872: l'una da quello di Bologna, l'altra dalla visita a Milano. Datata sull'autografo 10-18 aprile e 26 maggio 1872, la futura *Dorica* (ma per ora *Primavera ellenica*, titolo che conserverà nella «Nuova Antologia» e cederà alle altre nell'opuscolo di Barbèra) viene inviata a Lidia in tre fasi e in redazioni ancora provvisorie così come procede la stesura: le prime quattro strofe il 10 aprile; le stesse, leggermente modificate, con le dieci seguenti e le due finali il 13; le otto strofe intermedie, quelle del canto delle ninfe, più una nuova versione delle ultime due, il 16¹⁴. Per quel che riguarda l'*Alessandrina*, l'autografo la assegna al 21-27 maggio, ma molto probabilmente Carducci inizia a lavorarvi già intorno al 18, come annuncia a Lidia: «Io penso ad altri versi per te» (LEN VII, p. 172), la finisce il 24, la rivede nei giorni seguenti e la spedisce in una versione non ancora definitiva il 28¹⁵. Date alla mano, il rapporto con gli sviluppi della vicenda amorosa risulta evidente, e l'intreccio appare ancora più fecondo e decisivo se si considera come nei mesi precedenti Giosue, lamentando con Lidia uno stato di prostrazione e malinconia – una sorta di inverno dell'animo –, avesse ripetutamente dichiarato di avere esaurito la vena e di poter solo sperare nell'influsso miracoloso della donna affinché si ridestasse in lui il perduto *spirito eolio*:

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

(a Lidia, 22 febbraio 1872; LEN VII, pp. 114-15)¹⁶

Queste le coordinate delle *Primavere elleniche* II e III, e incontestabile, apparentemente, la loro attinenza autobiografica, non fosse per qualche elemento di contorno che richiede ancora di essere discusso. Va rilevato anzitutto che lo stesso giorno in cui fa avere a Lina la terza parte della *Dorica*, il 16 aprile, Carducci invia una copia dell'ode anche al Chiarini e aggiunge un commento che ridimensiona significativamente l'ispirazione amorosa, esaltando di converso il lavoro di cesello e la bellezza autosufficiente della poesia: «Ti mando una poesia che è il non plus ultra dell'aristocrazia. Non creder già ch'io faccia all'amore: faccio solamente un po' di poesia sur una bella signora milanese, che è fieramente classicista e pagana» (LEN VII, p. 139). La dichiarazione in sé è un po' spiazzante, specie se si considera lo scarto rispetto alle parole scritte alla signora proprio quel 16 aprile per accompagnare l'invio delle ultime strofe: «Questa è la più nobile la più pura la più greca poesia che io abbia mai fatto per donna; ed è tua. Di più, oso dire che una poesia come questa non la potea fare che Ugo Foscolo, il Foscolo delle Grazie: ed è tua, e me l'hai ispirata tu: non ne ho merito io» (LEN VII, p. 137). Né si può mettere in discussione un dato di fondo: che non solo *Alessandrina-In camposanto*, collegata com'è a un episodio concreto, ma persino la *Dorica*, nonostante il suo ampio catalogo di divinità greche e richiami mitologici, nonostante la prosopopea foscoliana di Driadi, Naiadi e Oreadi, se le si legge in parallelo con il carteggio, rivelano nessi sufficientemente stretti con gli elementi centrali della corrispondenza ideale e culturale su cui si instaura la relazione più intima con Lidia. E credo che solo in parte basti a spiegare questo aspetto la natura intrinsecamente letteraria di quell'amore, che come genera poesia così se ne alimenta. Restano in ogni caso certe oscillazioni carducciane come quelle evidenziate sopra: oscillazioni da prendere in effetti come il sintomo di una poetica che si sta definendo, e dunque, in fondo, di un certo disagio verso l'arte pura. Staccarsi dal realismo degli epodi non è un'operazione pacifica e voltar pagina, secondo il programma intrapreso, verso un classicismo di fisionomia grecizzante e pagana da opporre alla barbarie della modernità richiede comunque una compensazione: anche cercando nella biografia la sponda a cui appoggiare, forse inconsciamente, un discorso che in partenza intende essere metapoetico e sperimentale, per giustificarsi anzitutto con se stesso e per conferire alla forma la necessaria contenenza tutta moderna e attuale.

L'impressione che l'amore non sia se non un pretesto per una riflessione sulla poesia è fondata in particolare per l'*Eolia*. Nella sostanza, il testo si sviluppa intorno a due poli: da una parte l'antitesi iniziale fra inverno e primavera, l'uno presente e caratterizzato dal senso di oppressione che infondono gelo e tenebra, questa vagheggiata e fiorente nell'anima attraverso la contemplazione di una Grecia ideale come luogo dell'arte e della poesia; dall'altra parte l'esortazione finale ad abbandonare le «occidue macchiate rive» per cercare in quella Grecia il sollievo dell'oblio, che sarà naturalmente l'oblio dello stato di oppressione che domina nella presente stagione invernale. In questa cornice si colloca il corpo centrale dell'ode, e cioè, per l'appunto, l'evocazione dell'Ellaide mitica e ideale. La quale peraltro è condotta secondo una logica e un ordi-

ne ben precisi. Si parte con Apollo (vv. 5-20), dio del sole ma anche della poesia, che in quanto dio del sole, con il suo viaggio dalla terra degli Iperborei dove ha trascorso l'inverno riporta la primavera al «pio suolo» di Delfi (e in particolare all'albero che gli è sacro, l'alloro), e in quanto dio della poesia è collegato, come si capirà più avanti, alla fioritura eolica di Saffo e Alceo. Segue un rapido *excursus* geografico (vv. 21-24), che ha la funzione di connettere con Delfi, sede del dio, le terre che videro sorgere la lirica eolica (le Cicladi) associate emblematicamente alle isole di Venere (Cipro e Citera). Infine, l'epifania di Alceo e Saffo mentre solcano l'Egeo su un favoloso *legno canoro* (vv. 25-31): chiaramente una riedizione, come nave di donne e poeti sulle rotte dell'iperuranio dell'arte e dell'eros, del *vasel* dantesco di *Guido, i' vorrei*. A loro, terzo e quarta di cotanto senno, si uniscono il Carducci e Lina.

Che tutto il discorso sia un'allegoria pare quasi ovvio¹⁷. L'inverno, fuor di metafora, rappresenta il male del presente, da intendere non tanto in chiave personale ed esistenziale, quanto globalmente come immagine della decadenza e dello sfacelo morale e culturale dell'epoca, nella quale la libera vita dello spirito simboleggiata nell'amore è di fatto impossibile. Antidoto a questa condizione, riservato però a pochi eletti, è il ritorno alla primavera ellenica, ossia alla dimensione perfetta della classicità greca. E dunque l'oblio prospettato nella chiusa come via d'uscita alla desolazione delle «occidue macchiate rive», cioè del mondo in cui l'ideale tristemente tramonta, non è altro che la pacificazione raggiungibile nella proverbiale serenità dell'Ellade come in un paradiso perduto: quella che si può ancora ritrovare soltanto nell'esercizio poetico all'ombra della tradizione più alta (Saffo, Alceo) e sotto gli auspici pagani di Apollo e Venere. Sappiamo che il tema qui introdotto del desiderio di dimenticare e di annullarsi in una sfera ideale di felicità edenica, rapportata per lo più alla fioritura primaverile e connessa generalmente con la contemplazione della poesia sublime, diverrà uno degli elementi ricorrenti del canzoniere per Lidia (fatti salvi precedenti giovanili come *Canto di primavera*, JUV). Si pensi a testi vicini anche cronologicamente alle *Primavere elleniche*, compresi nelle *Nuove poesie di Enotrio Romano* e quindi in *Rime nuove*, come *Primavera classica* (*Primavera e amore* nelle *Nuove poesie*) e *Vendette della luna* (in particolare le strofe finali: «Ahi, ma la tua marmorea bellezza / mi sugge l'anima, e il senso de la vita / m'annebbia; e pur ne libo una dolcezza / strana, infinita; / [...] ed ei sente un desio d'ignoti amori / una lenta dolcezza al cuor gravare, / e perdersi vorria tra i muti albori / e dileguare»); ma anche ad alcune quartine del più lontano *Canto dell'amore* (1877), raccolto in *Giambi ed epodi* e tuttavia vincolato alla relazione con Lina e all'idea di una rigenerazione poetico-amorosa dall'oppressione del presente («Ogni aspetto novel con una scossa / d'antico affetto mi saluta il core, / e la mia lingua per sé stessa mossa / dice a la terra e al cielo, Amore, Amore. / Son io che il cielo abbraccio, o da l'interno / mi riassorbe l'universo in sé?... / Ahi, fu una nota del poema eterno / quel ch'io sentiva e picciol verso or è», vv. 53-60). Né andranno trascurati, ampliando l'orizzonte ma restando nell'ambito dell'ispirazione erotica, i riscontri tardivi in alcune delle *Barbare* per Lalage (*Primo vere* e *Vere novo*, ma anche *Sole d'inverno*), dove il mo-

tivo ritorna con insistenza in fondo manieristica. E tuttavia l'evasione vagheggiata nell'*Eolia*, che pure può sembrare evasione nella *rêverie* amorosa su moduli romantici o parnassiani (specie sulla scorta del carteggio, e in particolare di alcune lettere dell'estate del '72, dove l'invito della strofa finale è ampiamente riciclato e l'appello all'oblio nella comunione erotica e sentimentale diventa uno stilema ricorrente¹⁸), non si esaurisce in una prospettiva consolatoria e ottativa, né manifesta una semplice tensione al *secessus* e al disimpegno, ma risponde essenzialmente a ciò che l'ode vuole essere: l'enunciazione di un programma di rinascita umanistica. Allo stesso modo, risolvere il discorso carducciano nella rivisitazione di un mito romantico ormai logorato – il mito esotico del viaggio in Grecia alla ricerca della bellezza autentica e perduta – e applicare su questa base alla nuova fase neoclassica la tara di «un certo provincialismo italiano ritardatario»¹⁹, significa perdere di vista il carattere propositivo del testo. Viceversa è proprio in questa dimensione che si coglie il valore reale, e non puramente decorativo o contemplativo, dell'evocazione dell'Ellade, culminante, da Delfi alle Cicladi, tra il rinnovarsi primaverile della natura, nelle figure di Alceo e Saffo e nella definizione tutt'altro che meccanica e innocente delle loro prerogative:

armato règgelo per l'onde Alceo
dal plettro d'oro.
Saffo dal candido petto anelante
a l'aura ambrosia che dal dio vola,
dal riso morbido, da l'ondeggiante
crin di viola,
in mezzo assidesi.

Alceo e Saffo sono un doppio della coppia Carducci-Lina²⁰: i precursori il cui avallo garantisce che i moderni epigoni possano riprendere, in un'ideale continuità fra passato e presente, quel viaggio letterario per l'Egeo posto a fondazione della lirica greca (anticipando, verrebbe da dire, il viaggio dannunziano di *Laus vitae*). Ma non solo. Essi sono anche l'emblema (e così anche in *Intermezzo* 365-370: «carmi di Lesbo sussurranti al vento / su molte isole intorno, / come d'Apollo il grande arco d'argento / nel ciel di mezzogiorno; / ricoprono il mio cuore irrigidito / da i cristiani tufi») dei due generi o forme di poesia in cui si esercita e aspira a esercitarsi il classicismo carducciano: Alceo *armato*, la poesia politica, polemica e battagliera – quella anche degli epodi –; Saffo *dal candido petto anelante*, la poesia dell'eros e del sentimento pagano della natura.

In un quadro così marcatamente segnato dalla riflessione letteraria e dall'appello alla tradizione è naturale che abbia un posto di rilievo la questione delle fonti. Carducci stesso, sotto questo aspetto, tiene a mostrarsi particolarmente puntuale, quanto meno nel dare ragione di quelle di pertinenza classica: dichiara di essersi ispirato a due versi di Alceo già nella lettera a Chiarini del 20 dicembre '71 e nelle note alle *Nuove poesie* provvede a indicare i luoghi a cui fa riferimento. Si tratta della celebre descrizione di Saffo che costituisce il fr. 55 dell'edizione Bergk dei *Poetae lyrici Graeci* (= 384 Voigt: Ἴοπλοκ' ἄγνα μελλιχόμειδε Σάπφοι), tradotto ai

vv. 29-32, e dell'inno perduto ad Apollo, o meglio della parafrasi dell'inno alcaico lasciata da Imerio e letta sempre in Bergk, fr. 2, che Carducci mette a frutto nella scena mitologica dei vv. 9-20 (questa in sintesi la materia dell'inno secondo Imerio: alla nascita Zeus dona al figlio una mitria d'oro, una cetra e un carro trainato da cigni e gli ordina di andare a Delfi; ma Apollo lascia che i cigni lo portino al loro paese, nelle terre del nord, presso gli Iperborei; a Delfi allora gli abitanti intonano il peana e celebrano danze e sacrifici per richiamare il dio, che finalmente arriva, terminato l'inverno, al culmine della nuova primavera, fra canti di rondini e usignoli²¹). D'altra parte l'esibizione dei modelli di matrice classica, quelli che forniscono il debito certificato di grecità a una poesia che nasce programmaticamente come ellenica, non esaurisce certo il repertorio, e anzi dissimula altre reti di rapporti, più sottili e in fondo più stringenti. Né basta, in questa prospettiva, rifarsi ai generici influssi tematici e culturali normalmente allegati (il classicismo romantico di secondo Ottocento, il parnassianesimo, Goethe, Schiller, Hölderlin, Heine, Chénier, Hugo, Ménard, Leconte de Lisle, fino addirittura a Baudelaire). Esistono di fatto alcune corrispondenze intertestuali ben più specifiche che rinviano ancora all'ambito della tradizione illustre – non più quella antica, in questo caso, ma quella nazionale (Petrarca, nella fattispecie) – e che determinano significativamente l'impianto figurativo e concettuale dell'*Eolia*. Si consideri innanzi tutto l'indicazione temporale e atmosferica con cui l'ode si apre:

Lina, brumaio torbido inclina.

Non c'è dubbio che l'uso prezioso e l'evidenza icastica attirino l'attenzione sulla scelta di *brumaio* per 'autunno', ed è forse per questo che sfugge il debito non meno evidente con l'*incipit* della canzone 50 dei *Fragmenta* petrarcheschi:

Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina.

L'allusione produce effetti di un certo rilievo. In primo luogo, implica che *torbido* sia da collegare, con funzione avverbiale, a *inclina*, come dire: 'l'autunno volge verso l'inverno portando ovunque la tenebra', tenendo presente anche il senso della perifrasi petrarchesca, che indica l'ora del tramonto. Sono così anticipati sia il dato più esplicito che emerge nel secondo verso dell'ode («ne l'aër gelido monta la sera»), sia l'aggettivo *occiduo* usato nella chiusa. Del resto in «ne l'aër gelido monta la sera», chiastico rispetto al precedente, va rilevata anche l'antitesi di *monta* con *inclina*, chiaramente determinata a istituire una precisa relazione fra i due fenomeni: all'*inclinare* detto di una stagione che volge al termine, e volgendo al termine fa sì che sia sempre minore lo spazio del giorno, corrisponde in parallelo il *montare* dell'oscurità. Ciò che caratterizza l'inverno carducciano, anche per la suggestione petrarchesca, è dunque la tenebra, o meglio il fatto che il sole tramonti e venga meno. Ed è in questa prospettiva che si gioca l'opposizione con la primavera dell'Ellade, dove invece il sole giunge con il suo dio e illumina trionfalmente ogni cosa (al crepuscolo difatti si sostituisce il giorno).

tuisce l'aurora: «In lume roseo, vedi, il nivale / Fedriade vertice sorge e sfavilla»; la fonte Castalia «mormora e brilla»; «Delfo a' suoi tripodi chiaro sonanti / rivoca Apolline co' nuovi soli»). Sull'altro versante, non di un mare ma dello spirito e della civiltà, stanno le «occidue macchiate rive» d'Esperia, *occidue* non perché in senso strettamente geografico 'occidentali', ma per essere l'immagine del mondo crepuscolare e corrotto su cui non splende il sole di Apollo (cioè, allegoricamente, la poesia dell'ideale classico e pagano). Né l'influenza della canzone *Ne la stagion* si limita al piano strettamente descrittivo, ma sembra estendersi anche a quello strutturale, come risulta evidente se si guarda all'impianto della strofa iniziale di *Eolia*: questa fondata su un'antitesi fra la situazione climatica ed esterna e lo stato interiore del poeta, segnata dall'*e* avversativo del v. 3, così come ciascuna stanza della canzone petrarchesca contrappone, fissando un *Ma* a demarcazione, una comune condizione naturale alla condizione eccezionale e fuori norma dell'amante.

Iniziando con Petrarca, Carducci mette il proprio paesaggio simbolico al riparo delle forme della più alta tradizione lirica e amorosa. E a questo ambito è necessario fermarsi anche per il resto dell'ode. Un luogo esemplare della rappresentazione dell'inverno opposta a un'ideale e vagheggiata rifioritura primaverile, denso di per sé di implicazioni classiche e simboliche, è certamente il sonetto 34 del canzoniere, *Apollo, s'anchor vive il bel desio*. Basta anche solo rileggere la parafrasi del Brucioli riportata nel commento Carducci-Ferrari per rendersi conto che la scena descritta da Petrarca ha gli stessi attori (Apollo, il poeta, la sua donna) e gli stessi temi (l'avvilimento e la prostrazione di un inverno senza sole, seguiti dalla contemplazione della bellezza e del suo rifiorire sotto il sole, auspicato sull'avallo del mito) che occorrono nella *Primavera ellenica*:

Avendo il p[oe]ta piantato un lauro in memoria di Laura, e temendo che per lo freddo della invernata non perisse, priega Apollo, cioè il sole, per quello amore che portò a Dafne che si convertì in tale arbore, che guardi tale lauro dall'asperità dell'invernata; perché liberato dalla asprezza del freddo, vedranno, Apollo di cielo ed esso in terra, il lauro, che in figura umana fu donna di Apollo ed ora del P[etrarca], come sogliono le piante, fare ombra coi suoi rami sopra le erbe ed a sé stessa, cioè al tronco suo²².

Decisivo in ogni caso l'indizio che offre lo stesso Carducci, citando nella quarta strofa dell'ode (v. 14: «pigro gelo») una tessera del sonetto petrarchesco:

dal pigro gelo e dal tempo aspro e rio,
che dura quanto 'l tuo viso s'asconde.
(vv. 4-5, testo dell'ed. Carducci-Ferrari)

La coincidenza appare ancora più significativa se si allarga la prospettiva al contesto della citazione, dove al mito del ritorno primaverile di Apollo dal *pigro gelo* della terra degli Iperborei troviamo associata per l'appunto la menzione dei lauri che ne beneficiano («Da gl'Iperborei lidi al pio suolo / ei riede, a' lauri dal pigro gelo»). Come in Petrarca, un mito relativo ad Apollo è assunto

a garanzia di un rinnovamento climatico positivo in particolare per la pianta sacra al dio ed emblema della poesia: qui è il mito del viaggio dagli Iperborei ripreso da Alceo, nel sonetto del Canzoniere quello dell'amore per Dafne. Comuni sono anche la rappresentazione dell'inverno come una stagione di crisi provocata dall'assenza del sole («tempo aspro e rio / che dura quanto 'l tuo viso s'asconde») e l'influsso decisivo attribuito all'intervento di Apollo per stornarne gli effetti negativi, e specificamente nel sonetto per preservare l'alloro e per contemplarne la vegetazione in una futura primavera («dal pigro gelo e dal tempo aspro e rio / [...] difendi or l'onorata e sacra fronde, / ove tu prima e poi fu' invescat'io; / e per virtù de l'amorosa speme / che ti sostenne ne la vita acerba, / di queste impression l'aere disgombrà: / sì vedrem poi per meraviglia insieme / seder la donna nostra sopra l'erbe / e far de le sue braccia a sé stessa ombra»). Ora, corrispondenze così insistenti non possono restringersi all'orizzonte di fatti rilevanti ma occasionali d'imitazione e allusività poetica, ma implicano una più profonda adesione ideologica²³. E soprattutto bisognerà valutarle in funzione delle indicazioni esegetiche che forniscono. L'ipotesi che ad *Apollo, s'anchor vive* sia da applicare una lettura di tipo allegorico ha una lunga tradizione e sarà avanzata, sia pure con una certa prudenza, anche dal Carducci-Ferrari («Può darsi che allegoricamente séguiti accennando alla malattia e convalescenza di Laura»). Naturalmente non si tratterà ancora di un'interpretazione del testo come manifesto di una poetica di rinnovamento classicistico in un'epoca di crisi, peraltro largamente ammissibile²⁴: eppure sembra che sia proprio questo l'uso che Carducci fa del materiale simbolico del sonetto nella riscrittura dell'*Eolia*. Che sia la malattia della donna o la malattia dei tempi, resta l'idea centrale che la salvezza dall'inverno venga da Apollo-sole o sia da ricercare nella sua terra, e che consista nella contemplazione, sotto i suoi raggi, di ciò che è sua prerogativa – il lauro, ovvero la poesia classica e più globalmente la civiltà greca – in una condizione di rigenerante beatitudine primaverile commisurabile a quella amorosa. A Giosue, è vero, mancava soltanto una sua Laura. E la trovò in Lidia.

Se sono questi le matrici e gli intenti dell'*Eolia* – tali che forse non sarebbe inopportuno parlare di classicismo petrarchista prima che tardo-romantico o parnassiano –, è vero che nelle due successive *Primavere elleniche* la scrittura prende altre direzioni. Mutano anzitutto le circostanze che fanno da contorno ai testi e alle quali per molti aspetti i testi si collegano; e mutano di conseguenza alcuni presupposti, dalla prevalente connotazione metapoetica originaria verso un maggiore coinvolgimento sentimentale e autobiografico. Per questo, quando si affaccia l'idea di pubblicare insieme le prime tre odi per Lidia come se formassero una serie organica, Carducci si trova di fronte al problema di assimilare un materiale che non era nato in quella prospettiva e che in effetti non è propriamente omogeneo, soprattutto in rapporto e in funzione alla natura del progetto: non solo celebrare la primavera di un amore, ma anche e in particolare – si diceva all'inizio – testimoniare una svolta poetica. Il sistema usato per risolverlo è in fondo il più semplice e diretto: intervenire sui titoli. Così la seconda ode presta il suo titolo al trittico e si trasforma in *Dorica*, per la prima viene coniato

Eolia e la terza, *In camposanto*, diviene *Alessandrina*. Basta uno sguardo superficiale per comprendere che il criterio di questi interventi, nella sua precisa logica classicistica, mette capo, ancora, alla sfera della letteratura sulla letteratura, o per dirla altrimenti, della metapoesia. È evidente cioè che le tre odi, diventate *Primavere elleniche*, si presentano come una ricapitolazione per generi e per fasi della storia della civiltà letteraria greca, ovvero come una rivisitazione onnicomprensiva delle sue forme. *Eolia* si collega al momento aurorale della lirica erotica e civile in età arcaica. *Dorica* assume il paradigma dell'idillio teocriteo di ambiente e dialetto per l'appunto dorico, ma attraverso le allusioni in cifra dei vv. 106-107 a Esiodo («puro mèle ascreo») e a Pindaro («tebane corde») rinvia anche alla poesia epico-didascalica del periodo arcaico e all'ode corale a carattere parenetico e celebrativo del periodo pre-classico. *Alessandrina*, infine, secondo il titolo, rappresenterebbe la letteratura ellenistica. Che il procedimento sia per molti aspetti forzato e artificioso va da sé, e i maggiori dubbi in questo senso – sia riguardo la pertinenza del titolo rispetto al contenuto, sia per la congruenza rispetto alle altre due *Primavere* – li ha sollevati proprio l'*Alessandrina* (così Saccenti, riassumendo la questione: «Una 'terza sorella', insomma, questa *Primavera*, "assai poco o punto greca, e men che meno 'ellenistica', epigrammatica quindi ed erudita" [Treves]; e in ogni caso assai diversamente configurata e caratterizzata dalle altre due. Sì che risulta dubbio il sottotitolo *Alessandrina* datole in un secondo tempo per allinearla alla *Eolia* e alla *Dorica*»²⁵). In merito generalmente si ammette che, dovendo allinearla alle altre due, Carducci abbia associato la più romantica delle *Primavere* a quella che gli sembrava la più romantica delle fasi della letteratura greca: «Non c'è bisogno di tornare sulle vicende attraverso cui la poesia *In camposanto* divenne la terza delle *Primavere elleniche*, precisamente l'*Alessandrina*, né su una certa forzatura dell'adattamento. Che cosa Carducci volesse dire qui con l'etichetta *Alessandrina*, è difficile precisare: probabilmente, come i commentatori hanno, press'a poco, già supposto, Carducci intendeva richiamarsi a una fase della cultura greca più vicina al romanticismo, con una sensibilità meno fresca e più raffinata della bellezza, una sensibilità erotica più voluttuosa e languida, un'inclinazione verso il pensiero malinconico sulla morte»²⁶. E a questa spiegazione ci si potrebbe anche fermare, se non fosse per i 755 epigrammi funerari del libro VII dell'*Antologia Palatina*, che costituiscono proprio in età alessandrina il vero archetipo della poesia dei sepolcri, sparso di struggimento mortuario e di pensosità elegiaca, ma anche ampiamente percorso dalla celebrazione dell'immortalità del canto poetico, che poi è il tema con cui *Alessandrina* si chiude, sulla visione dell'Elisio delle belle e dei poeti. Insomma, un ottimo avallo alla nuova intitolazione della *Primavera ellenica* sul cimitero di Porta Orientale e sulla meditazione della morte, dell'amore e della poesia eterna ed eternatrice. Meglio allora rovesciare i termini della questione: non sarebbe tanto la percezione del carattere per così dire romantico dell'ellenismo o di certa poesia ellenistica a giustificare il passaggio da *In camposanto* ad *Alessandrina*, quanto l'esigenza di moderare e correggere il romanticismo dell'ode riportandola a un paradigma classico che la accomuni alle due precedenti.

Con le *Primavere elleniche* II e III – s'è detto – cresce il rilievo dei riscontri

autobiografici, fino alla rievocazione diretta e senza maschere mitologiche, nell'*Alessandrina*, di un episodio della visita milanese a Carolina. Ma restando alla *Dorica*, già solo il fatto che si apra nel segno di Afrodite, in luogo di Apollo, lascia intendere molto sulla natura del discorso; né meno emblematica è la dichiarazione d'amore («chino su 'l cuore mormorarle – O dolce / signora, io v'amo») in cui culmina il complesso apparato dell'ode e che di lì a due mesi sarà ribaltata nella chiusa di *Panteismo* («mi mormora il gran tutto – Ella, ella t'ama»). Si avverte cioè che l'amore ancora sostanzialmente letterario dell'*Eolia* si è evoluto nell'amore vissuto e reale per la corrispondente milanese finalmente conosciuta a Bologna, con ovvie conseguenze sulle strutture e sulla connotazione della poesia. E tuttavia, accanto all'amore, non c'è dubbio che conservi un posto fondamentale la riflessione poetica e che il testo si sviluppi essenzialmente sulla falsariga tracciata dai due momenti, consequenziali l'uno all'altro, in cui si articola questo discorso sulla poesia: la scelta programmatica di un genere poetico in polemica con il canone dei valori comuni (vv. 29-36) e l'enunciazione degli scopi e delle prerogative che il poeta si attribuisce in questa prospettiva, ossia l'evasione nel canto verso la contemplazione consolatoria dell'Ellade e la palingenesi delle forme e dello spirito della civiltà greca pagana (vv. 38 sgg.: «A quella riva / [...] ti rapirò nel verso; [...] io per te sveglierò da i colli aprichi / le Driadi bionde sopra il piè leggero / e ammiranti a le tue forme gli antichi / numi d'Omero ecc.»). Al primo momento si collega fra l'altro la fonte classica che, come Alceo per l'*Eolia*, dà ragione del titolo. Si tratta di un passo dell'idillio VIII attribuito a Teocrito (ma generalmente ritenuto spurio): già in sé un manifesto morale e poetico di elezione del canto bucolico, che Carducci segnala e riporta integralmente nella nota d'autore:

Ho tradotto dall'idillio VIII di Teocrito, vv. 53-56: «Non mi avvenga di possedere la terra di Pèlope né talenti d'oro né correre innanzi ai venti. Ma canterò su questa pietra tenendoti fra le braccia e vedendo tutto insieme il gregge pascere lungo il mar di Sicilia».

Il gruppo di strofe che introduce la citazione teocritea – quelle che costituiscono la sequenza iniziale dell'ode – serve chiaramente a delineare lo spazio in cui sorge e si colloca l'idillio pastorale dorico assunto qui come modello di una poesia della natura, del mito e dell'amore. E cioè, giusta la nascita siracusana di Teocrito e l'ambientazione di molti degli idilli, l'«isola bella» baciata dallo Ionio: l'isola del sole, la Sicilia. Certo, quella carducciana è una Sicilia idealmente classica e letteraria, celebrata in base a due fondamentali prerogative: come terra dell'amore, attraverso il riferimento al tempio di Afrodite a Erice (vv. 5-6) e ai tre miti erotici siciliani di Aci e Galatea (3-4), di Proserpina e Plutone (10-13) e di Alfeo e Aretusa (14-16), e come il rifugio del sogno esotico romantico, l'eden dell'eterna primavera ellenica. A questo secondo aspetto rinvia la citazione emblematica, proprio in apertura («Sai tu l'isola bella, a le cui rive ecc.»), dell'attacco della ballata di Mignon dal *Wilhelm Meister* di Goethe («Kennst du das Land, wo die Citronen blühn [...]?») [Conosci la terra dove fio-

riscono i limoni?]). Il richiamo è palese, e difatti concordemente rilevato dai commentatori. Ma della *Mignon* goethiana devono essere letti anche i versi che seguono, con il loro invito esplicito a un viaggio d'amore in quella terra felice e divina dove fioriscono i limoni, che conserva in sé, oltre a un'eterna primavera, l'impronta eterna della civiltà greca e della religione pagana:

Dahin! Dahin
 möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.
 Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
 es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
 und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
 was hat man dir, du armes Kind, getan?
 Kennst du es wohl?
 Dahin! Dahin
 möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!

[Laggiù! Laggiù vorrei andare con te, o mio amato. Conosci la dimora? Il tetto posa sulle colonne, l'atrio risplende, luccicano le stanze, e statue di marmo vi sorgono dritte e mi guardano: – Che cosa ti hanno fatto, mia povera fanciulla? La conosci? Laggiù! Laggiù vorrei andare con te, o mio protettore]

Per questo tramite, è evidente, si arriva non solo alla proposta del modello classico dell'idillio fatta ai vv. 29-36 per bocca di Dafni, ma anche (ammettendo pure, come ritiene La Penna²⁷, la concomitante suggestione del *Lyrisches Intermezzo* di Heine, tradotto da Carducci nel marzo '71: «Lungi, lungi, su l'ali del canto / di qui lungi recare ti vo'») al tema dell'evasione letteraria verso l'Ellade introdotto subito dopo («Ti rapirò nel verso ecc.»). Del resto, come già si è detto, fra quella scelta poetica nettamente alternativa a una realtà etica e culturale e la fuga nella contemplazione della grecità sembra sussistere un nesso preciso, e di fatto la possibilità di evasione si dà soltanto nella poesia e per mezzo della poesia, in base alle qualità e alle funzioni che Carducci le attribuisce: da un lato restituire la serenità del mondo greco ridestandone le «bellezze ignude» (v. 54), cioè pure e assolute, nel loro perfetto equilibrio di natura e sentimento; dall'altro risarcire l'anima del male del presente e rimuovere una condizione di angoscia che è fatta risalire in ultimo al «gran dissidio moderno dello spirito dalla natura»²⁸, ossia alla dissociazione fra naturale e ideale determinata, come si legge (vv. 53-54), dal cristianesimo. L'assunto è dunque lo stesso dell'*Eolia*, detto in termini più espliciti. E si chiarisce soprattutto un aspetto: che il ritorno alla primavera ellenica, con l'oblio della cupa realtà invernale che ne deriva, sarà anche il vagheggiato annullarsi nel sogno nostalgico dell'ellenismo romantico e nell'apagamento di una comunione amorosa fuori del mondo, ma non solo, e dipende in primo luogo, programmaticamente, dal concreto esercizio poetico nel solco della tradizione («ne i carmi, o Lina, spira sol ne i carmi / lor gioventude», vv. 55-56). Che poi è la tradizione dei classici in tutta la sua estensione, ha anima greca ma forme italiane, come indica il sincretismo del ritratto di Lidia ai vv. 39-40: «o chiusa in un bel vel di Beatrice / anima argiva» (dove non a caso *bel vel* è anche calco di un ricorrente modulo petrarchesco²⁹).

I due motivi centrali in questo passaggio – l'eclissi della perfetta serenità pagana e l'offerta di una poesia di matrice classica che ripari a quella caduta e consoli degli affanni presenti – sono ripresi ai vv. 101-107 («Ahi, da che tramontò la vostra etate / vola il dolor su le terrene culle! / [...] La cura ignota che il bel sen le morde / io tergerò co 'l puro mèle ascreo, / l'addormirò co' le tebane corde»), al termine dell'ampia sezione costituita dal canto delle Oreadi (vv. 61-100). Lungo questo arco si svolge la sequenza più propriamente narrativa dell'ode. Come da programma, le divinità antiche si risvegliano e le ninfe tornano ad animare la natura. Sussistono infatti le due condizioni indispensabili affinché ciò possa avvenire: non solo c'è un poeta che canta con animo e stile prettamente greci, ma c'è anche una donna di bellezza e intelligenza antiche che prova amore («e, se gli evòca d'una bella il viso / innamorato o d'un poeta il core, / da la santa natura ei con un riso / lampeggian fuore», vv. 57-60). Divise fra Driadi degli alberi e Oreadi dei monti, le ninfe danzano e cantano ammirando Lina, e siccome sul suo volto riconoscono i segni di un'angoscia misteriosa, si offrono di consolarla e di condurla attraverso i regni dell'universo fino alle sedi degli dei. Qui, pronto per lei è già uno sposo immortale: il giovane Ila, già amasio di Eracle, che prese parte alla spedizione degli Argonauti e andando ad attingere acqua sulle coste della Misia fu rapito dalle ninfe di una sorgente invaghitesi di lui (ed è da notare come l'immortalità di Ila per immersione nelle sorgenti della gremità pagana sia presentata come una fuga dalla stessa caligine invernale con cui si apre l'*Eolia*, rispecchiando la «brumale / ombra di morte» dei vv. 99-100 il *brumaio* che là «rapido inclina»). Su questa promessa si chiude il canto delle Oreadi e la parola torna al poeta, che chiede che non gli sia tolto con Lina il «raggio d'amor» che può illuminare una vita altrimenti condannata al dolore. Provvederà lui a cancellare l'affanno che stringe la donna, e lo farà anzitutto con il *mèle ascreo* e le *tebane corde* di una poesia di fattura e qualità greca, segnatamente esiodea e pindarica; poi, se lo concede un ulteriore progresso dell'arte («Se fossi Alceo, ecc.», vv. 108 sgg.), offrirà anche la sublime compensazione di ciò che era predisposto per Lina in cielo, ossia, surrogando il bell'Ila, l'amore.

Il senso della vicenda è chiaro: sostituirsi alle ninfe nelle loro facoltà e nei loro uffici equivale a presentare la propria poesia come il luogo e il mezzo per rifondare e rigenerare lo spirito antico in un'epoca che lo ha smarrito. Se guardiamo bene, infatti, l'iniziativa del poeta consente una pienezza che altrimenti è possibile solo fuori dal mondo, tra le ninfe e gli dèi perduti della paganism, e allo stesso tempo permette di conservare al mondo chi, come Lina, sembra troppo nobile per appartenergli. Ma l'affermazione di poetica resta dissimulata nell'azione: ben più diretto e rilevante è il vasto dispositivo scenografico e celebrativo messo in opera nel canto delle Oreadi per l'apoteosi di Lidia. In sé il discorso non si allontana dai termini e dalle procedure della più sperimentata figurazione mitologico-classicistica. Di qui la serie più che cospicua dei riferimenti al mito, peraltro senza particolari escursioni al di là di un canonico repertorio neoclassico (Afrodite, Elena, Gea e Anfitrite come emblemi della terra e del mare, i balsami delle Grazie foscoliane, le Naiadi, Zeus, Apollo), sal-

vo forse la citazione vagamente eccentrica di Ila, assunto qui per essere il tipo del giovane amato dalle ninfe (alle quali Lina è aggregata) e per ulteriore suggestione della matrice teocritea dell'ode (del mito di Ila tratta, com'è noto, l'idillio XIII di Teocrito)³⁰. Nulla di nuovo, insomma. Semmai è significativa la logica con cui Carducci opera sul materiale, organizzandolo secondo un disegno che, a ben vedere, ha un sostanziale risvolto iniziatico. Oggetto, in sintesi, è l'assunzione della donna ai «gioghi al ciel vicini» dell'Olimpo (dove regna Zeus) e del Parnaso (dove Apollo musagete suona la sua cetra), ma preliminare e necessaria è la sua purificazione attraverso la compenetrazione dell'essenza della grecità e il passaggio per i regni della terra (vv. 85-88) e delle acque (89-92). E se il punto di partenza è una condizione di angoscia esistenziale – quella determinata nella realtà moderna dall'impossibilità di una piena effusione spirituale, e in particolare della libera fruizione dell'amore –, è chiaro che nelle strofe seguenti se ne mostra la catarsi per gradi successivi. In primo luogo, il contatto immediato con la natura mediante i doni delle Oreadi (balsami, perle, fiori), dove la natura, identificata con gli emblemi dei miti metamorfici ovidiani (principalmente i «fiori animati / esperti de la gioia e de l'affanno» dei vv. 77-78), si manifesta come ciò che costituisce la base delle favole antiche (le «storie d'amor de' tempi andati», v. 79) e di cui le favole antiche rappresentano l'interpretazione mitico-poetica. Quindi, come preludio all'ascesa verso le sedi degli dèi e verso l'amore liberamente goduto nel congiungimento con Ila, i due passaggi a cui si è già accennato: la discesa alle «fulgenti / de l'ametista grotte e del cristallo» – una revisione della catabasi tradizionale alle radici profonde dell'essere – e l'immersione lustrale nelle acque dei fiumi. Sembra insomma che la decorazione mitologica si tinga di vaghe implicazioni simboliche, da connettere con il remoto impulso teorico e polemico che è alla base delle *Primavere elleniche* – l'immersione nell'ellenismo letterario ci salverà dallo sfacelo dei tempi. Resta però il fatto che il travestimento non giova all'evidenza del significato, anzi la seppellisce sotto la sua maschera in stile neoclassico, e non c'è dubbio che a una lettura immediata l'impressione che rimane sia quella del *décor* mitologico ed ellenizzante.

Il momento ideologicamente più esplicito rimane allora l'antitesi fra paganesimo e cristianesimo espressa nei vv. 49-56 dell'ode, dove peraltro è trasparente l'eredità del mito ellenistico che domina la recente tradizione neoclassica europea (da Goethe a von Platen, a Chénier, a Saint-Beuve, per ricordare solo i nomi più citati a proposito delle *Primavere*): il mito cioè «di un'Ellade recuperabile in chiave di vitalità intensa, di solarità, di aderenza, che si potrà definire neopagana, alla natura»³¹. Una professione di paganesimo dunque, certo non originale, come non sono originali i motivi a cui si appoggia, quello del rimpianto per la caduta delle favole antiche e quello della natura animata dal divino, da leggere ovviamente, quest'ultimo, nella prospettiva del noto panteismo carducciano. Né è originale il materiale con cui tutto ciò viene detto, e almeno in un caso, quello dei vv. 55-56 («ne i carmi, o Lina, spira sol ne i carmi / lor gioventude»), si può certificare non solo il generico influsso di un clima culturale e poetico, ma anche uno specifico calco testuale, fra l'altro da una

fonte paradigmatica come *Die Götter Griechenlands* di Schiller («Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder, / holdes Blütenalter der Natur! / Ach, nur in dem Feenland der Lieder / lebt noch deine fabelhafte Spur» [Mondo meraviglioso, dove sei? Ritorna, o dolce primavera della natura! Solo nel mondo fatato del canto sopravvive una tua traccia favolosa]). Basta poi riprendere la canzone leopardiana *Alla Primavera* (alla cui ascendenza rinvia verosimilmente anche l'originario *Primavera ellenica* assegnato alla *Dorica*, senza contare il calco esplicito al v. 59 del nesso leopardiano *santa natura*) per trovare un precedente più che autorevole sia per il tema generale della perdita della felicità edenica goduta dall'umanità nell'età dei miti, sia per l'immagine della natura viva e santa perché popolata dalle divinità pagane che compendia significativamente ai vv. 50-52 («ei dormon ne' materni / tronchi e ne' fiori, sopra i monti i fiumi / i mari eterni») il successivo itinerario cosmico proposto dalle Oreadi (in Leopardi: «Vivi tu, vivi, o santa / Natura? vivi e il dissueto orecchio / della materna voce il suono accoglie? / Già di candide ninfe i rivi albergo, / placido albergo e specchio / furo i liquidi fonti. [...] Vissero i fiori e l'erbe, / vissero i boschi un dì. Conscie le molli / aure, le nubi e la titania lampa / fur dell'umana gente»). Per il resto non bisognerà cercare troppo oltre il novero degli autori praticati da Carducci in quel periodo, primo fra tutti Heine, che al centro dei suoi *Götter Griechenlands* (da *Nordsee*) mette proprio l'opposizione fra l'antica religione perdente e la nuova trionfante, anche se in chiave ironica, dichiarando che, nonostante siano odiosi, inattuali e profondamente immorali, è sempre meglio schierarsi con i vinti, con i *verlassene Götter* dell'Ellade, piuttosto che con gli dèi tristi e tirannici delle nuove fedi:

Ich hab euch niemals geliebt, ihr Götter!
 Denn widerwärtig sind mir die Griechen,
 und gar die Römer sind mir verhaßt.
 Doch heiliges Erbarmen und schauriges Mitleid
 durchströmt mein Herz,
 wenn ich euch jetzt da droben schaue,
 verlassene Götter,
 tote, nachtwandelnde Schatten,
 Nebel schwache, die der Wind verscheucht –
 und wenn ich bedenke, wie feig und windig
 die Götter sind, die euch besiegten,
 die neuen, herrschenden, tristen Götter,
 die schadenfrohen im Schafspelz der Demut –
 o, da faßt mich ein düsterer Groll,
 und brechen möcht ich die neuen Tempel,
 und kämpfen für euch, ihr alten Götter,
 für euch und euer gutes, ambrosisches Recht,
 und vor euren hohen Altären,
 den wiedergebauten, den opferdampfenden,
 möcht ich selber knien und beten,
 und flehend die Arme erheben –

[Io non vi ho mai amati, voi dèi! Perché i Greci mi sono ripugnanti, e anche i Romani li trovo odiosi. Eppure una sacra pietà e una terribile compassione attraversa il mio cuore ora che vi contemplo lassù in cielo, dèi abbandonati, morti, ombre vaganti nella notte, nebbie sottili che il vento disperde – e quando penso a come sono vili e volubili gli dèi che vi hanno sbaragliato, gli dèi nuovi, tirannici e tristi che si compiacciono nel vello dell'umiltà – ah! allora mi prende un rancore anche più oscuro, e vorrei abbattere i nuovi templi e lottare per voi, dèi antichi, per voi e per la vostra buona legge ambrosia, e davanti ai vostri santi altari, restaurati e nuovamente fumanti di offerte, vorrei io stesso inginocchiarmi e pregare, e levare le braccia implorante]

Al di là dell'ironia, la protesta e la polemica contro il presente corrispondono perfettamente allo stimolo che sta alla base delle *Primavere elleniche*. A *Die Götter Griechenlands* – può essere utile segnalarlo – Carducci accenna in una lettera a Chiarini del settembre '78, lodando la traduzione fatta dall'amico³². Ma in particolare va rilevato che la lettura heiniana sembra influenzare già il precoce classicismo dell'inno *A Febo Apolline* (1851) e ispirarne materialmente alcune quartine³³: il che risulta tanto più sintomatico se si considera come *A Febo Apolline* anticipi alcuni degli elementi portanti della *Dorica* nella celebrazione di una visione mitico-pagana dell'amore e nella lunga riflessione sull'eclissi degli dèi antichi nel «grave secolo / [...] che agghiaccia il canto ellenico / ne l'anima febea», sicché alla perdita è chiamato a supplire proprio l'«ultimo inganno» dell'amore.

Un'adesione così estesa a certe matrici del classicismo di primo Ottocento, va da sé, segna pesantemente le coordinate del discorso, e tuttavia non impedisce alcune ulteriori considerazioni. Se c'è qualcosa per cui Carducci si distingue, è innanzi tutto l'assenza della nostalgia romantica per un mondo irrimediabilmente perduto, sostituita, come abbiamo visto, dalla proposta programmatica e dall'affermazione positiva che la restituzione dello spirito pagano è possibile («ti rapirò nel verso», «io per te sveglierò», «io tergerò col puro mèle ascreo» ecc.), almeno nella sfera della poesia e in quella dell'amore, comunque in un tempo mitico qual è quello dell'ora pànica del mezzogiorno (v. 42), quando nella natura si risveglia il divino (così, un paio d'anni dopo, anche in *Davanti San Guido*, RN, 53-58, ma ormai con una marcata inclinazione alla *Sehnsucht*: «Rimanti; e noi, dimani, a mezzo il giorno, / [...] ti canteremo noi cipressi i cori / che vanno eterni fra la terra e il cielo»). Merita una certa attenzione anche il nesso istituito fra la religione della natura e la pienezza dell'esperienza amorosa, né lo si può interpretare semplicemente come espressione di vitalismo pagano sui presupposti del mito ellenistico. Possono aiutarci viceversa alcune lettere dell'epistolario con Lidia, come quella coeva alla *Dorica* del 18 maggio 1872, con il suo lamento sulla miseria della società e delle convenzioni che impediscono ciò che altrimenti in natura sarebbe ovvio e spontaneo, ossia l'unione libera dei due amanti:

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 sibilar di rabbia su 'l loro turbato possesso legale. Elleno 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; ma l'invidia che altri possessa e il rammarico che altri ami e la tristezza della gioventù caduta riempiono l'animo loro di quell'acre e freddo veleno che poi riversano sotto forma di sfogo morale. E la società, che ammette il perversimento e l'anarchia della sensualità fino all'orrore brutale, la società, quando si tratta della gentile e profonda passione, dà sempre ragione alla consuetudine contro l'istinto, alla legge contro la natura, alla formula contro lo spirito.

(LEN VII, p. 170)³⁴

In sostanza, il paganesimo carducciano della *Dorica* è da leggere più in chiave antiborghese che in chiave anticristiana, e risponderrebbe, se valgono i riscontri, a sotterranee implicazioni autobiografiche. Il che ci riporta alla fondamentale ambiguità delle *Primavere elleniche*, al sovrapporsi nella loro scrittura delle componenti, reciprocamente funzionali, dell'ideologia e della riflessione estetica, del decorativismo neoclassico, dell'oggettivazione poetica della vicenda personale. Del resto, che la svolta poetica e la svolta amorosa siano in qualche modo interdipendenti è cosa di per sé evidente, e si possono senz'altro sottoscrivere in merito le conclusioni di Marco Cerruti, che «in questo abbandonarsi dell'immaginario carducciano al mito di una grecità pagana fervida di vitalità e di luce» risulta «centrale, essenziale la figura di Lidia, che viene assumendo a poco a poco la funzione di garante, se si può dire così, della concreta fruibilità del mito»³⁵. Rimane solo da definire meglio, posto che valga la pena di insistere su certi dettagli, il senso del rapporto: se cioè sia stata Carolina a determinare la svolta nella vita artistica del poeta, o se la conversione poetica non fosse già maturata e non abbia trovato prima, con l'*Eolia*, un pretesto, quindi un sostegno nell'amore per Carolina. Quanto abbiamo osservato sulla storia e sulla conformazione delle tre odi sembra non lasciare molti dubbi sulla questione. Né è meno significativo che la marcata intenzione programmatica e metapoetica, il ricorso del mito ellenistico e soprattutto l'uso estensivo del corredo mitologico neoclassico (che collega le *Primavere elleniche* a certe poesie giovanili piuttosto che al tenore generale delle *Rime nuove* e delle *Barbare*) restano caratteri circoscritti fondamentalmente alla *Eolia* e alla *Dorica*.

Comunque sia, è un fatto che la lettura dell'epistolario fornisca un ottimo supporto alla chiosa dei testi. Restando a *Dorica*, può essere utile, per esempio, riportarne il simbolismo panteistico (prima l'evocazione della «santa natura» animata dalle divinità pagane, quindi, nel canto delle ninfe, l'offerta alla donna dei doni di Gea e Anfitrite e il viaggio attraverso i regni della terra e delle acque) a quanto si legge in una lettera a Lidia del giugno '72, che ne chiarisce le ragioni e soprattutto la connotazione erotica: Carducci scrive di una passeggiata notturna per le colline di Bologna collegando alla contemplazione estatica della natura il pensiero di Lina e a quel pensiero uno slancio entusiastico in cui si sommano eros e, per l'appunto, panteismo³⁶. Compenetrarsi nella donna amata equivale insomma a confondersi nella natura divinamente viva, amare porta alla stessa pienezza dello spirito che tornare alle radici dell'essere naturale (e allo stato edenico della Grecia dei miti pagani). Così anche in altri luoghi. Si prenda il tema della «cura ignota» che affligge la protagonista dell'o-

de e che a turno le ninfe e il poeta si propongono di cancellare: *spleen* o melancolia romantica, verrebbe da dire; ma se guardiamo alle lettere di quel periodo, si dovrà pensare piuttosto alla debolezza di nervi, alla volubilità e alla facilità a cadere in momenti di abbattimento e tristezza – debitamente trasfigurati nei versi – che sono un tratto effettivo del carattere di Lina e che suscitano l'apprensione anche troppo accorata dell'amante³⁷. E ancora più emblematico il caso della penultima strofa della *Dorica*, ricalcata parola per parola all'inizio della lettera con cui Carducci inviava, come sappiamo in una forma ancora provvisoria, la prima parte della poesia e per l'appunto la parte finale:

Mia dolce signora, s'io fossi Alceo o Foscolo, come sarei felice! Vorrei che ogni strofe fosse pura limpida ardente come stella mattutina, e così pórti su 'l capo una corona degna della tua fronte divina.

(LEN VII, p. 130)

Caso emblematico, ma non solo perché dà atto come meglio non si potrebbe del parallelismo fra scrittura epistolare e scrittura poetica. L'altro aspetto non meno rilevante è che la versione in prosa risulta indispensabile per spiegare un particolare che nei versi resta oscuro e che difatti ha creato qualche imbarazzo ai commentatori: ci dice in altre parole che cosa sia quell'indeterminato «immortale / fior de gli dèi» con cui il poeta intende cingere il «molle crin» della sua donna. In effetti, non si tratta di un fiore concreto anche se mitologico (così Saccenti, *ad. loc.*, sia pure in via dichiaratamente congetturale: «sono certamente più d'uno, anzi una moltitudine, i fiori che la poesia greca e quella latina dicono degli dèi. Qui Carducci par intendere il giacinto, se bene intendiamo ciò che segue»), ma chiaramente di un fiore metaforico: ossia, stando a quel che indica la lettera, del fiore della poesia. Ci fossero dei dubbi, basta scendere di alcune righe: «Pure, voglio lavorare ogni strofe come Benvenuto Cellini una corona di re». Carducci offre a Lidia la corona fatta con i suoi versi, né esiste, a ben vedere, un altro fiore che, almeno per tradizione, possa dirsi immortale. Non il giacinto, dunque, semmai le rose della Pieria celebrate da Saffo, quelle che chi non coglie è destinato a perdersi per l'eternità fra le ombre dell'Ade. Così, proprio mentre sussurra alla sua donna: «signora, io v'amo», Carducci si congeda con un'estrema affermazione del valore sublime e insieme del classicismo della propria arte.

Il procedimento dà buoni frutti anche per la terza *Primavera ellenica*, l'*Alessandrina*. Qui anzi il commercio fra prosa e poesia si estende a gran parte della rappresentazione, sia sotto l'aspetto tematico sia per quel che riguarda l'impianto figurativo. Prendiamo la parte centrale, occupata dalla descrizione di Lina (vv. 17-25) e collegata alla precedente scena cimiteriale mediante il paragone dei vv. 15-16 con la «palma volgente / al nativo oriente» in un bosco di larici: quest'ultima, oltretutto, evidente tessera omerica, che rimanda alla celebre immagine del discorso di Odisseo a Nausicaa nel libro VI dell'*Odisea*, vv. 160 sgg. (così nella versione di Pindemonte: «Nulla di tal s'offerse unqua nel volto / o di femmina, o d'uomo, alle mie ciglia: / stupor, mirando, e riverenza tiem-

mi. / Tal quello era bensì che un giorno in Delo, / presso l'ara d'Apollo, ergersi io vidi / nuovo rampollo di mirabil palma / [...] E com'io fissi nella palma gli occhi, / colmo restai di meraviglia, quando / di terra mai non surse arbor sì bello, / così te, donna, stupefatto ammiro»). Ebbene, tanto il ritratto quanto l'emblema omerico sono luoghi già praticati nell'epistolario. Il ritratto, in particolare, con un'insistenza sintomatica, segno forse di una certa urgenza nella fantasia poetica carducciana: prima (con i suoi tratti stereotipati: riccioli morbidi, nobile pallore del viso, sguardo amoroso, voce soave) nella lettera del 14 maggio che rievoca il recentissimo incontro milanese; quindi (identico nei connotati e con la medesima intenzione di rappresentare principalmente una fisionomia morale) il 24 dello stesso mese, cioè nei giorni in cui l'*Alessandrina* viene scritta:

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

(LEN VII, p. 165)

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

(LEN VII, p. 174)

L'immagine della palma data invece a circa una mese prima della stesura dell'ode. Appare infatti in una lettera del 23 aprile, per celebrare e distinguere la bellezza di Lidia nella sua essenza classica e aristocratica, naturale e insieme ideale³⁸. Ma sarà utile citare anche una lettera successiva, d'inizio luglio, che ha per argomento proprio l'*Alessandrina* e alcune difficoltà sollevate dal testo: qui, difendendosi con Lidia da certe obiezioni del Chiarini, Carducci torna sulla similitudine e rende ragione del senso complessivo del passo e del simbolismo che ne è sotteso, riassumibile nelle due equazioni antitetiche larici-«gotici archi» (cioè occidente cristiano)-clima piovoso-morte *vs.* palma-«nativo oriente» (Grecia pagana)- sole-vita:

E non ti pare che abbia mille e diecimila torti, quando crede che la descrizione della donna possa esser turbata dal *Tia i gotici archi*? O non ne risulta anzi fuori più pura e determinata, con quel confronto della palma tra i larici che altrimenti non vi avrebbe luogo?

(LEN VII, p. 237)

Più densa dal punto di vista concettuale la parte finale dell'ode, dove Carducci riprende, attraverso il *topos* romantico dell'affratellamento di amore e morte e il vagheggiamento dell'Elisio dei poeti e delle belle, i temi portanti

delle altre due *Primavere elleniche*: annullamento panteistico nell'amore ed evasione nella terra ideale della poesia ellenizzante. Il discorso si svolge secondo passaggi perfettamente consequenziali, così da chiarire il rapporto fra l'uno e l'altro momento. La visione delle tombe sollecita, com'è naturale, la meditazione della morte. Ma c'è Lina accanto al poeta, con la sua serenità apollinea nonostante il luogo, e la morte, proprio grazie alla presenza di lei, sembra ora qualcosa di bello e desiderabile, per la similitudine che si scopre fra il morire e l'impulso a dissolversi nella passione e nella comunione con l'amante (Lina, insomma, un po' come Beatrice in *Donna pietosa*: «Morte, assai dolce ti tegno; / tu dei omai esser cosa gentile, / poi che tu se' ne la mia donna stata», o come Laura nel primo *Triumphus Mortis*: «Morte bella pareo nel suo bel viso»). Del resto, morire di questa morte, che è in effetti una specie di *mors osculi*, significa morire al mondo e accedere all'Elisio: ossia, fuor di metafora, ritornare alla dimensione a cui Carducci e Lidia appartengono, quella della poesia classica greca, dove in un'eterna primavera edenica («non fallace maggio») e nell'esercizio aristocratico di un'arte riservata a pochi eletti («in disparte») si compensano il male e il dolore del presente. Si saldano così, in una chiave sostanzialmente mistica, ispirazione amorosa e programma classicistico: in altre parole, l'elemento sentimentale e autobiografico e quello teorico-poetico che sono alla base delle *Primavere*.

Anche in questo caso i riscontri epistolari non mancano, e può essere utile segnalare che, prima e soprattutto dopo l'*Alessandrina*, accanto a ripetuti appelli alla fuga in Grecia, troviamo nelle lettere anche l'invocazione alla morte fra i baci e gli abbracci di Lina, ovviamente senza altri risvolti che non siano da collegare a una rituale mistica erotica³⁹, mentre a fine ottobre '72 ritorna pure il sogno degli Elisi per ricongiungersi con i poeti greci («Addio, bella mia: solamente per amor tuo qualche volta sogno che gli elisi ci possano essere; ivi ritroverai i grandi poeti sereni, e Saffo e Corinna e Telesilla, e parlerai greco»; LEN VIII, p. 25). Ma più utile ancora è confrontare le ultime strofe della *Primavera* con quel che tempo dopo Carducci scriverà alla fine di *Intermezzo*, dove proclama di voler uccidere il suo antico cuore polemico e seppellirlo in sepolcri fatti di marmo di Paro e carmi di Lesbo, per rinascere, deposte le spoglie giambiche, nella nuova poesia classicistica delle *Odi barbare*. I contatti con il tema dell'*Alessandrina* sono plausibili e possono chiarirci sulle ragioni e sui propositi dell'ode: su come cioè anche nella terza romantica, sepolcrale e autobiografica *Primavera ellenica* trovino spazio la riflessione sulla poesia e sulla svolta verso l'arte pura che è al centro delle due precedenti.

Le lettere, in definitiva, non solo anticipano, ma anche assimilano e mascherano i contenuti della poesia. In quella già ricordata di giugno, dove si annunciano la pubblicazione della *Dorica* sulla «Nuova Antologia» e l'intenzione di riunire le tre odi in un opuscolo, Carducci giunge addirittura a comporre una quarta primavera ellenica in prosa, più o meno sulla falsariga delle tre già scritte in versi: un viaggio della fantasia alla volta dell'Ellade, «la Terra santa vera, la Terra santa mia», tra i marmi dell'Acropoli e i colli dell'Imetto, tra le note degli inni di Saffo e Alceo, rinnovata l'antica religione e Afrodite ancora sor-

ridente dal suo altare la perfetta felicità che promette il suo culto, Lidia sacerdotessa della dea, col suo bell'occhio che sparge amore e le «treccie cadenti vultù», circonfusa come nel canto delle Oreadi di rose, narcisi e giacinti⁴⁰. E d'altra parte qualcosa di simile era successo già per l'*Eolia*, riscritta il 24 aprile, con un bel saggio di prosa lirica, nella lettera che accompagna la «miglior copia» della *Dorica*, di fatto restituendo a una dimensione privata e a una motivazione amorosa un testo che, come si è osservato, in origine non era così vincolato a questi aspetti e rispondeva verosimilmente ad altre intenzioni:

Il tramonto sorride roseo ne' vecchi muri che son di faccia alla mia finestra. Le cime degli alberi di questi orti garriscono lieve lieve inchinandosi all'aure fresche. Gli uccelli cantano, cantano, che è un'allegria: cantan d'amore. Ma il mio cuore è triste: altre delusioni, altri disinganni, altri sospetti. [...] Amor mio, mio ultimo amore, anche tu, nato d'un tratto, in primavera, come i fiori, avrai la vita d'una primavera o d'un fiore. L'autunno e l'inverno soli sono la parte mia; e la tempesta. Oh potessi, un momento, un solo momento, obliar tutto su 'l tuo cuore, e di lì passare al seno della terra antica, solo riposo per me!

(LEN VII, p. 149)

Vita e letteratura si intrecciano, ma il dato che in sostanza interessa è un altro: che quanto più nelle *Primavere elleniche* la letteratura tende a farsi pura e a discutere e a riflettere su se stessa, tanto più Carducci si sforza di agganciarla alla vita.

NOTE

* Epistolario, scritti e raccolte poetiche carducciane sono citate generalmente per sigla, secondo il seguente prospetto: LEN = *Lettere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1938-1968, 22 voll.; OEN = *Opere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1935-1940, 30 voll.; JUV = *Juvenilia*; LG = *Levia gravia*; GE = *Giambi ed epodi*; RN = *Rime nuove*; OB = *Odi barbare*; RR = *Rime e ritmi*.

¹ La formula, come si sa, è dello stesso Carducci: dalla citatissima lettera a Giuseppe Chiari del 20 dicembre 1871, alla quale, fra l'altro, il poeta univa il testo della prima delle odi, *Eolia*; cfr. LEN VII, p. 71: «Godo de' tuoi studi inglesi. E del mio nuovo epodo ho caro che ti sia piaciuto il principio: sentirai, prima o poi, la fine. Ma ora voglio da vero farla finita con cotesta poesia, se non vengano ragioni esterne: voglio ritornare all'arte pura, che di per sé è morale più d'ogni altra».

² Cfr. in partic. le lettere a Lidia del 14 e del 23, LEN VII, pp. 203-07 e p. 220 («Un altro amico mio [...] mi ha detto cose di fuoco della *Primavera ellenica*. A Pisa, campo delle mie avventure poetiche e amorose giovanili, a Pisa ha fatto chiasso»).

³ Cfr. LEN VII, p. 207 (a Lidia, 17 giugno 1872): «Mi hai gentilmente prevenuto, confortandomi a pubblicare anche il *Camposanto*: era quello che volevo chiederti come segno d'amore: come m'intendi! E ora che siamo d'accordo mando il tutto alla stampa. Ne fo tirare poche copie; cioè un 150 o 200. E tu ne avrai quante ne vuoi. Sono un po' vano, vano come un principiante o come un ragazzo, di quel che dicono e dimostrano per l'ode stampata nella *Nuova antologia*: ne son vano, ma per il bel nome a cui è intitolata».

⁴ Quelle, com'è noto, avanzate più tardi, nella prefazione del 1882 a *Giambi ed epodi*, cfr. OEN XXIV, p. 170.

⁵ *Trapasso dai «Giambi ed epodi» alle «Rime nuove»* intitolava Luigi Russo, ponendo il processo all'insegna di *crisi amorosa e crisi poetica*: cfr. *Carducci senza retorica* [1957], Bari, Laterza, 1970, p. 221. Sulla "svolta" del 1871-72 e sulla parte che vi hanno le *Primavere elleniche* si vedano in particolare F. Mattesini, *Per una lettura storica di Carducci*, Milano, Vita e Pensiero, 1975, pp. 172-79 e 186-97; A. La Penna, *Note alle «Primavere elleniche»*, in *Studi di letteratura e di storia in memoria di Antonio Di Pietro*, ivi, 1977, pp. 282-83; E. Catalano, *La svolta Carducciana del 1871-72: le Primavere elleniche*, «Lavoro critico», 14 (1978), pp. 49-100; M. Cerruti, *Dal Neoclassicismo al Parnassianesimo*, in *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosue Carducci*, Atti del convegno di Bologna (11-12-13 ottobre 1985), a cura di M. Saccenti, con la collaborazione di M. G. Accorsi, E. Graziosi et al., Padova, Antenore, 1988, pp. 253-71. Fa il punto sulla questione, in una prospettiva più ampia, M. Saccenti, nell'Introduzione a G. Carducci, *Opere scelte*, vol. I, *Poesie*, a cura di M. S., Torino, UTET, 1993, pp. 43-50.

⁶ Il progetto risale all'inizio dell'anno e allora comprendeva dieci poesie (cfr. LEN IX, p. 15); su questa raccolta virtuale cfr. G. A. Papini, *Ipotesi e realtà per dieci primavere elleniche*, «Studi di filologia italiana», XXXII (1974), pp. 204-82.

⁷ Cfr. LEN VII, pp. 239-40 (a Lidia, 2 luglio 1872): «tu hai uno spirito elevato e un'anima che poche donne hanno, e al medesimo tempo una schiettezza naturale che nessuna forse ha. Tu non hai il gran dissidio moderno dello spirito dalla natura. Anche in questo sei una bella greca».

⁸ L'idea della continuità della tradizione poetica – che cioè le forme letterarie italiane praticate dai grandi proseguano quelle dei modelli classici – è del resto il tema che unisce i testi incipitari delle *Rime nuove*: si vedano, oltre a *Il sonetto*, *Alla rima*, *Al sonetto* e *Omero I-III*.

⁹ Cfr. M. Praz, *Il «Classicismo» di Giosuè Carducci* [1936], in *Gusto neoclassico*, Milano, Rizzoli, 1974³, p. 369: «il Carducci, quando si trovò dinanzi al neo-ellenismo romantico straniero, lo prese per classicismo bell'e buono» e p. 371: «No, il romanticismo del Carducci non cominciò colle battagliere e ironiche poesie scritte a imitazione di Barbier, di Hugo, di Heine: il vero romanticismo di Carducci cominciò quando la sua anima si trovò nelle condizioni atte ad accogliere quella forma del *mal du siècle* di cui abbiamo visto la formula: "la beauté sereine et tranquille de l'art grec paraissait exprimer merveilleusement le nouveaux besoins d'apaisement". E il Carducci si trovò in codeste condizioni dopo il 1870, quando quella che a lui pareva bassa politica, politica d'intrigo e d'insidie personali, seguita alle feconde passioni del Risorgimento, lo spinse a cercar rifugio dalla nauseabonda realtà in un mondo di pura contemplazione».

¹⁰ Cfr. *Per una lettura storica di Carducci*, cit., p. 179.

¹¹ Cfr. anche LEN VII, p. 177 (a Lidia, 26 maggio 1872): «non ho avuto tempo di scriverti come volevo, e né pur di correggere la terza ode che parla di te non a te».

¹² Non ci sono documenti che permettano di stabilire con certezza quando il testo sia giunto alla dedicataria, ma è verosimile che fosse in quegli stessi giorni, se si tratta del fascioletto accolto con entusiasmo a cui Carducci accenna nella lettera del 7 gennaio 1872, cfr. LEN VII, p. 87: «E voi, non a pena ricevuto un muto fascioletto, rispondete subito, voleva dire *scrivete*, affettuosa e amorevole, se bene lacerata il cuore da sventura di famiglia; e mi chiamate poeta *elegante*, e mi trattate col Lei».

¹³ Cfr. LEN VII, p. 147 (a Lidia, 23 aprile 1872).

¹⁴ Cfr. LEN VII, rispettivamente pp. 128-29, pp. 130-33 e pp. 136-37.

¹⁵ Cfr. LEN VII, pp. 177 e 179. Che il testo appena inviato richieda ancora correzioni è detto in una lettera datata congetturalmente 29 maggio, cfr. LEN VII, p. 182: «Son curioso e trepidante di conoscere quel che ne pensi di questa terza, che, bada, è molto meditata, sebbene va corretta ancora».

¹⁶ Ma si veda anche la lettera del 7 febbraio, LEN VII, p. 101: «sento freddo per l'aere di febbraio il fruscio della candida ala della musa che s'involava».

¹⁷ È anche l'impressione di Papini, *Ipotesi e realtà...*, cit., p. 206: «Poesia di evocazione letteraria, l'*Eolia*, secondo la dialettica del contrasto freddo-caldo, ombra-luce; chiusa, agli estremi, fra una notazione temporale (stagionale) apparentemente oggettiva ma sostanzialmente sforzata al limite del gesto e dell'emblema, e un *raptus* di evasione incerta, fumida, morbosa».

¹⁸ Si consideri soprattutto la lettera del 10 agosto, con l'invito a un pellegrinaggio d'amore in Grecia alla ricerca dell'oblio di tutto: «e vorrei esser fortunato e ricco come lord Byron, per

portarti via, non a Parigi né a Londra, ma in una bella isola dell'arcipelago greco e lì dimenticar tutto nelle tue braccia, e languire e consumarmi e morir d'amore sul cuor tuo» (LENVII, p. 279); ma cfr. anche LENVII, p. 231 (inizio giugno?): «Io non ho mai visto la Terra santa vera, la Terra santa mia, la Grecia; e forse non la vedrò mai. Visitarla con te, sarebbe il colmo dell'ideale felicità»; p. 253 (7 luglio): «Lina, Lina, amor mio, inondami de' tuoi capelli e de' tuoi baci. Fammi dimenticare tutto»; p. 271 (26 luglio): «Preparami il tuo cuore, il tuo ingegno, e le tue braccia per consolarmi. Ho proprio tanto bisogno di cullarmi nelle dolci onde della tua voce che mi porti in altri mondi! ho proprio necessità di abbeverarmi alla fonte viva del tuo cuore e del tuo spirito! Confortami di sguardi, di baci, di fantasie! e poi aprimi le tue braccia, che io mi vi riposi!».

¹⁹ Cfr. La Penna, *Note alle "Primavere elleniche"*, cit., p. 288.

²⁰ In LENVII, p. 218 (23 giugno 1872) Carducci identifica senza mezzi termini Lidia con Saffo («sei una Saffo col sentimento moderno dell'infinito e colla *rêverie* che fa come d'aureola vaporosa all'ardenza di Saffo»); a lui, di conseguenza, toccherebbe la parte del moderno Alceo.

²¹ Cfr. *Nuove poesie di Enotrio Romano*, Imola, Galeati, 1873, pp. 126-27: «"Saffo ecc. viola" Come ho sciupato in questi quattro versi il divino frammento di Alceo: "Saffo, dalle chiome di viola, sublime, dal dolce sorriso". È il più bel ritratto che si possa fare o immaginare di una donna quale Saffo: ve la vedete sorgere davanti come una statua di Fidia, ma viva. Ed io l'ho resa una donna isterica. È inutile: noi con le nostre mani villane o convulse di malattia non dovremmo toccar mai le ghirlande sempre fiorenti dell'Ellade. Ancora, nelle strofe 3-5 ho tentato di rifare un passaggio dell'inno di Alceo ad Apolline, il quale doveva essere stupendo a giudicarne anche dalla prosa che ce lo conservò disciolto e scolorato. Cfr. Bergk, *fragm. 2*; Müller, *St. d. lett. gr. cap. XIII*».

²² Cfr. *Le rime di Francesco Petrarca di su gli originali*, commentate da G. Carducci e S. Ferrari, Firenze, Sansoni, 1899, p. 52.

²³ Saranno da considerare anche certe dichiarazioni nelle lettere a Lina sulla comune venerazione per il sole da parte del poeta e della sua donna: in effetti permettono di associare la coppia Giosue-Lina a quella petrarchesca Francesco-Laura sulla base dell'archetipo Apollo-Dafne; cfr. LENVII, p. 146 (23 aprile 1872): «Quanto ho caro che anche tu ami il sole! Il sole per me è l'immagine della grandezza buona, della infinità bella, della divinità vitale: nelle grandi giornate di luglio e d'agosto io mi sento compenetrato della sua vita, mi trovo bene. È il dio di noi greci, il dio dietro la cui guida i nostri padri occuparono le tre benedette penisole ch'egli più ama».

²⁴ Cfr. ora M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 138-40.

²⁵ Cfr. Carducci, *Opere scelte*, cit., p. 555.

²⁶ Cfr. La Penna, *Note alle "Primavere elleniche"*, cit., p. 295.

²⁷ Cfr. *Note alle "Primavere elleniche"*, cit., p. 288.

²⁸ Così nella lettera a Lidia del 2 luglio 1872 citata sopra, cfr. nota 7.

²⁹ Cfr. *Rerum Vulgarium Fragmenta* 302, 11 e *Triumphus Eternitatis* 142.

³⁰ Da Teocrito, secondo La Penna, *Note alle "Primavere elleniche"*, cit., p. 291, dipende anche lo spunto iniziale del canto delle Oreadi: Carducci vi avrebbe «condensato molto elegantemente il canto sulla morte di Dafni contenuto nel primo idillio» (vv. 64-142).

³¹ Cfr. Cerruti, *Dal Neoclassicismo al Parnassianesimo*, cit., p. 269.

³² Cfr. LENVII, p. 313: «Nell'ultima tua versione da Heine v'ha 5 o 6 versi che per la posizione delle parole e degli accenti e per le soverchie elisioni son troppo abbondanti e prosaici. [...] Del resto va benone. Felicissima poi da capo a fondo, armoniosissima, magistrale è quella degli Dèi della Grecia».

³³ Cfr. in partic. vv. 93-106: «Te solitari attesero / i templi ermi del cielo, / né più muggia da gli aditi / la religion di Delo. / [...] Né bastò l'arte medica / verso la cura nova: / ahi, sol di furie e lacrime / il nostro iddio si giova. / Né tra le dita ambrosie / più ti splendea la lira» e 153-156: «E anch'io pregai: di lacrime / io gli abbracciati altari / sparsi: e non furo i superi / a me di grazia avari».

³⁴ Una professione di fede nella religione naturale in materia amorosa è anche in LENVII, pp. 182-83 (29 maggio 1872): «Quello che dici di tuo marito è degno di te e di lui: io stimo già da un pezzo [...] il prode uomo; e son sicuro che l'amerei, e che diventeremo amici... senza

ipocrisia da parte mia, perché da vero, nella mia religion naturale, nella mia fede sociale, io non credo e non intendo per niente di potere offenderlo, amando te. Ma come? io ti amo perché tu rispondi all'idea al desiderio al sentimento mio: se io ti avessi vista più presto, ti avrei amata prima che non egli: che colpa ne ho io, se ti ho vista dopo che ti ha vista egli?».

³⁵ Cfr. *Dal Neoclassicismo al Parnassianesimo*, cit., p. 270.

³⁶ Cfr. LEN VII, p. 219: «La luna candidissima nel verde fosco cupo lussureggiante delle colline bolognesi è qualcosa di divino; parmi più divina, mi perdoni Foscolo, che su i colli di Firenze. Ed io pensava a te, sempre, sempre a te; e pensava che tu a quell'ora dormissi a fianco di tuo marito; mentre era logico, era necessario, era umano, che tu fossi con me, in quella pace, in quel silenzio, ... ma che silenzio?... in quel senso mite profondo voluttuoso di tutta la natura che si comunica all'uomo e fa ripercuotere la vita nel bisogno di amare! Oh che metafisica tra sensuale e panteistica e satanica! Tu sola puoi accettarla e commentarla con un bacio, con uno di quei baci che risonano profondamente in tutto l'essere. Oh donna, vorrei sentire il tuo cuore battere sul mio, e confondermi fra la tua chioma!».

³⁷ Cfr. per es. LEN VII, p. 153 (28 aprile): «Ma tu sei triste e malata, dolce signora; e io voglio rispettare la tua tristezza, della quale ha colpa più la società che la natura»; p. 173 (24 maggio 1872): «non ci voleva [...] che quella tua lettera per un compenso a questi cinque lunghi, anzi eterni, giorni d'inferno. Che vuoi? io immaginava più cose tristi: che tu oramai avessi potuto prendere in fastidio o in rincrescimento l'amor mio per queste ultime noie di cui ti è stato cagione: che tu fossi ammalata seriamente, e le tue lettere più vicine mi davano ragione di crederlo, e il tuo temperamento e la crisi ancora recente e lo stato convulsivo in cui ti vidi qualche volta mi moltiplicavano e aggravavano nella fantasia le ragioni del sospetto»; p. 222 (26 giugno): «Ti prego di non amareggiarmi, di non farmi presentire e divinare il male, maggior che non sia, con l'agile timore. Perché mi scrivi che «quelque chose te serre le coeur, comme un mauvais pressentiment»? Sei tu malata? sei afflitta? ti hanno afflitta o contristata? Che cosa sono quei «chagrins» che oltre «les ennuis», intelligibili, ti aspettano a Milano? [...] Amor mio, io temo per la tua salute, per i tuoi nervi, per il tuo carattere; e per ciò tutto mi fa ombra»; p. 262 (15 luglio): «Ma oggi tu mi hai messo troppo dolore nell'anima, e mi riesce impossibile ingfermi. Io voglio sapere che cosa è che ti affanna. Da che tornasti da Torino, non sei più la stessa. O tu hai qualche ragione profonda di tristezza, e tu me la celi; e fai male: o è tanto intima, che non puoi rivelarmela, e allora ti prego di non attristarmi così col nero panno di una mestizia che io non debbo sollevare: o, quel che è possibilissimo, è la fantasia tua creatrice e distruggitrice che lavora su' tuoi nervi, e, ti prego, ti scongiuro, fa' di calmarti, muta tenor di vita e circostanze ed aria; divagati per trenta o quaranta giorni almeno: vai a Venezia».

³⁸ Cfr. LEN VII, p. 147: «Io, democratico in tutto, in amore sono aristocratico: odio le cameriere, aborro le figure borghesi: quell'ideale di bellezza alta, svelta, languida, come un tronco di palma, tenera e fina, voluttuosa e spiritosa, ridente e altera a un tempo, quell'armonia di grazia di piacere e di decoro che è nel tuo ritratto, e che riconobbi, a dispetto della febbre, nella tua persona, mi rapiscono».

³⁹ Il tema in effetti si affaccia nella lettera del 28 aprile '72: «penso che il meglio sarebbe morir sul tuo cuore fra gli ardori i colori e i profumi dell'anno novello, della primavera» (LEN VII, pp. 153-54). Più articolate le riprese successive, cfr. LEN VII, p. 308 (30 agosto 1872): «Io non amo altro oramai al mondo che i tuoi baci; vorrei venir meno e dissolvermi fra essi: se non ci fosse scandalo. “Cupio dissolvi et esse cum Christo” diceva Paolo eremita. Buon dio, come traduco mondanamente l'ascetica aspirazione! E pure anche nel desiderio mio c'è della divinità, perché c'è dell'umano!»; LEN IX, p. 67 (28 marzo 1874): «Oh, se tu fossi qui. Come ti amerei divinamente a quest'ora! come ti chiederei in dono la morte! O Euthanasia invocata dai greci, anch'io t'invoco e ti adoro: e ti supplico che mi colga così, che mi spenga lievemente e lievemente mi addormenti fra le braccia di lei, in silenzio, in una giornata come questa, in cospetto del sole padre della natura e dio nostro».

⁴⁰ Cfr. LEN VII, pp. 230-31.

