

CARLO CARUSO

*La nota carducciana alle Odi barbare (1877),
la libertà metrica e la poesia di Leopardi**

Vollì congedarmi da' lettori [*scil. delle Odi barbare*] co' i versi alla rima, proprio per segno che io con queste odi non intesi dare veruna battaglia, grande o piccola, fortunata o no, a quella compagna antica e gloriosa della poesia nuova latina. Queste odi poi le intitolai barbare, perché tali sonerebbero agli orecchi e al giudizio dei greci e dei romani, se bene volute comporre nelle forme metriche della loro lirica, e perché tali soneranno pur troppo a moltissimi italiani, se bene composte e armonizzate di versi e di accenti italiani. E così le composi, perché, avendo ad esprimere pensieri e sentimenti che mi parevano diversi da quelli che Dante, il Petrarca, il Poliziano, il Tasso, il Metastasio, il Parini, il Monti, il Foscolo e il Leopardi (ricordo in specie i lirici) originalmente e splendidamente concepirono ed espressero, anche credei che questi pensieri e sentimenti io potevo esprimerli con una forma metrica meno discordante dalla forma organica con la quale mi si andavano determinando nella mente. Che se a Catullo e ad Orazio fu lecito dedurre i metri della lirica eolia nella lingua romana che altri ne aveva suoi originari, se Dante poté arricchire di *care rime* provenzali la poesia toscana, se di strofe francesi la arricchirono il Chiabrera e il Rinuccini, io dovrei secondo ragione potere sperare, che, di ciò che a quei grandi poeti o a quei rimatori citati fu lode, a me si desse almeno il perdóno. Dunque chiedo perdóno dell'aver creduto che il rinnovamento classico della lirica non fosse sentenziato e finito co' tentativi per lo più impoetici di Claudio Tolomei e della sua scuola e nei pochissimi saggi del Chiabrera: chiedo perdóno del non aver disperato di questa grande lingua italiana, credendola idonea a far con essa ciò che i poeti tedeschi dal Klopstock in poi fanno assai felicemente con la loro: chiedo perdóno dell'aver osato recare qualche po' di varietà formale nella nostra lirica moderna, che non ne ha mica quel tanto che alcuni credono. Velleità queste mie, lo so io per il primo, tanto più importune e inopportune oggi, che dinanzi al vero storico, il quale, gloria e tormento del secolo nostro, pervade oramai tutto il pensiero umano, la poesia (mi perdonino i lettori anche queste fantasie funebri) compie di spegnersi. Tant'è: a certi termini di civiltà, a certe età dei popoli, in tutti i paesi, certe produzioni cessano, certe facoltà organiche non operano più. La epopea intanto è sotterrata da un pezzo: violare il sepolcro della gran morta cancaneggiandovi su, anche se non fosse indizio di svogliatezza depravata, non diverte. Il dramma agonizza, e i troppi medici non lo lasciano né meno andare in pace. La lirica, individuale com'è, par che resista, e può durare ancora qualche poco, a condizione per altro che si serbi arte: se ella si riduce ad essere la secrezione della sensibilità o della sensualità del tale e del tale altro, se ella si abbandona a tutte le rilassatezze e le licenze innaturali che la sensibilità e la sensualità si concedono, allora, povera lirica, anche lei la vedo e non la vedo: se ne potrà fare in prosa come e quanto se ne vorrà; in tutte le prose; e il nostro secolo ne ha molte. Da un pezzo se ne cominciò a fare nei così detti metri liberi: ma l'aver adattato alla lirica cotesta verseggiatura da recitazione e da descrizione, senza strofe, con le rime a piacere, è un indizio che della vera lirica (le poesie del Leopardi così verseggiate non sono lirica propria) si è perduto ogni concetto. I popoli veramente poetici, le età veramente poetiche non conoscono sì fatti

metri; e basti dire che in Francia e' furono la forma prediletta di quella stupida poesia del regno di Luigi decimosesto e del primo impero la quale finì col Delavigne. La lirica bolsa, con la pancia, in veste da camera, larga a cintura, e in pantofole: ohibò!

Point de contraintes fausses!
 Mais que pour marcher droit
 Tu chausses,
 Muse, un cothurne étroit.
 Fi du rythme commode
 Comme un solier trop grand
 Du mode
 Que tout pied quitte et prend!

[Th. Gautier, *L'art*, 1857, vv. 5-12]

Così Teofilo Gautier ammoniva la musa francese. Io, inchinato al piè della musa italiana, prima lo bacio con rispettosa tenerezza, poi tento provargli i coturni saffici, alcaici, asclepiadei, con i quali la sua divina sorella guidava i cori su 'l marmo pario dei templi dorici specchiantisi nel mare che fu patria ad Afrodite e ad Apolline. Se non che ora mi ricordo che poco più su ho dato la poesia per ispacciata e moribonda; e provare gli stivaletti a una moribonda non è certo la cosa più opportuna e sensata e gradevole di questo mondo. Altri farebbe intendere ch'è una contraddizione d'innamorato. Io dico che ero per finire, e volli finire con un'immagine, come usa ogni scrittore e parlatore che abbia un po' di rispetto per sé, per l'arte e per il pubblico. Segno anche questo che io per il primo faccio parole e non poesia. In ciò può darsi che siamo d'accordo, o lettore malevolo.

Massa lunense, 13 giugno 1877.

G. C.

La «Nota» d'autore che chiude l'Appendice alle prime *Odi barbare* è, come avverte la data in calce, del 13 giugno 1877¹; la stampa del volume è del luglio. I temi principali che vi sono svolti sono i seguenti: la complementarità dei nuovi metri rispetto a quelli tradizionali, ai quali ultimi il poeta rende infatti omaggio – quasi a prevenire fraintendimenti – con i versi *Alla rima* posti in coda alla raccolta²; la rivendicazione del diritto a ricercare forme d'espressione nuove, diverse da quelle consuete e tradizionali, perché più consone ai nuovi «pensieri e sentimenti» che gli si sono venuti formando nella mente; la liceità delle nuove forme sancita dalla tradizione stessa, come attestato dalla poesia classica italiana del Rinascimento e da quella tedesca del Settecento; la constatazione della morte, o quantomeno dell'agonia, dei generi poetici tradizionali, con l'eccezione fortunosa della lirica che ancora sembra presentarsi unica via percorribile a condizione, tuttavia, di serbarsi «arte» (la quale «arte» è, o dovrebbe essere, perseguimento di una forma rara, ardua, dunque non ovvia né rilassata, come invece certa «verseggiatura da recitazione e da descrizione» o certa lirica «bolsa, con la pancia, in veste da camera, larga a cintura, e in pantofole»); infine la conferma della propria determinazione a ricercare nuovi modi espressivi attraverso un'immagine galante della musa italiana, al cui piede il poeta s'inchina per calzarle «i coturni saffici, alcaici, asclepiadei».

Importa qui sottolineare come la questione della legittimità della sperimentazione in campo lirico, da Carducci invero appena accennata, prendesse fin da subito a dominare il dibattito accesi all'indomani della pubblicazione delle *Barbare*. All'inatteso sviluppo non fu estraneo il lungo scritto che accompagnò la seconda edizione (1878), cioè il *Discorso* di Giuseppe Chiarini intitolato *I critici italiani e la metrica delle «Odi barbare»*. Fu infatti quel fedelissimo tra i carducciani a parlare per primo di «libertà» nell'appassionata *peroratio* finale, rivendicando piena autonomia di scelta al poeta desideroso di innovazioni formali: «[...] voler limitare al poeta il campo delle combinazioni ritmiche sarebbe lo stesso che volergli limitare il campo delle immagini e de' pensieri, il campo della sua creazione»³. Era la replica a coloro che, a ridosso dell'uscita del libro, avevano tentato di dichiarare illegittimi i nuovi metri⁴. Alla libertà d'espressione artistica si richiamarono peraltro quei lettori e poeti delle nuove generazioni – tra cui il giovanissimo D'Annunzio di *Primo vere* (1879) e poi di *Canto novo* (1888), e il Capuana dei *Semiritmi* (1888) – che videro nell'esempio carducciano un esplicito incoraggiamento a lasciare il solco della tradizione⁵. Quest'ultimo sviluppo avvenne a dispetto di segnali, altrettanto espliciti, provenienti dall'autore stesso, come attesta non solo la dichiarazione iniziale della «Nota», ma anche il titolo dell'ultima sua raccolta, *Rime e ritmi*: a conferma dell'inesausta ricerca, oltre le *Barbare*, di una serena e produttiva convivenza dei due sistemi. La successiva deriva degli epigoni verso un atteggiamento iconoclasta nei confronti dei metri tradizionali dovette riuscire inattesa anche per Chiarini, il quale, ancorché propugnatore di una ideale libertà in sede creativa, nella realtà dei fatti – cioè di fronte alla necessità di presentare la nuova poesia barbara attraverso esempi riconoscibili ed eventualmente imitabili – era piuttosto propenso a limitare, non certo a promuovere, la varietà delle soluzioni metrico-prosodiche carducciane⁶.

Quanto questo ideale di libertà rimanesse vivo lungo tutto il Novecento, e venisse anzi acquisito in sede critica per definire la genesi delle *Barbare* e assegnar loro un ruolo-chiave nello svolgimento della poesia italiana in direzione del verso libero, mostrano gli interventi di Alfredo Gargiulo (1931) e di Gianfranco Contini (1968-69). Per quanto apparsi in momenti diversi, essi ci appaiono sostanzialmente omogenei nell'impostazione del discorso critico e negli obiettivi. I due illustri critici infatti, nel sottolineare gli aspetti di discontinuità – veri o presunti – nei confronti della tradizione, intendevano presumibilmente sottrarre Carducci all'immagine catafratta del poeta-vate, baluardo della tradizione “sana” contro le degenerazioni moderniste: un'immagine che, oltre a venire istituzionalizzata dai *curricula* scolastici, era stata anche approvata e promossa da Benedetto Croce⁷. Contro Croce si era però già levata la voce dissidente di un giovane allievo di Cesare De Lollis, Domenico Petrinì. Questi, coll'offrire all'altezza del 1927 un'interpretazione “alessandrina” e quasi decadente della poesia carducciana, e in particolare delle *Barbare*, aveva di fatto riportato l'opera del poeta entro il raggio d'azione della critica militante⁸. Date queste premesse, era naturale che Gargiulo e Contini, entrambi fortemente interessati agli aspetti formali della poesia, finissero col volgere la propria atten-

zione al libro carducciano che si era fin da subito presentato come eterodosso proprio per le sue caratteristiche formali.

Rimaneva tuttavia che la genesi da un lato, la ricezione delle *Barbare* dall'altro apparivano – come di fatto sono – due fenomeni indipendenti l'uno dall'altro. In altri termini, l'esperimento “barbaro”, ideato e condotto in ossequio a una severa disciplina formale tesa a combattere e respingere versi e forme “facili”, aveva inopinatamente contribuito al dissolversi della secolare tradizione metrico-prosodica italiana, finendo per aprire una breccia proprio là dove il suo artefice aveva invece inteso rafforzare l'argine. Fu Gargiulo il primo a voler sanare il paradosso dopo essersi persuaso di poter individuare, nel Carducci delle *Barbare*, un più o meno consapevole intento “liberatorio”. In un articolo apparso sull'«Italia letteraria» del 25 ottobre 1931 egli isolava il germe del «travagliato esperimento “barbaro”» nel confronto diretto con il «periodare leopardiano»: «imprescindibile termine di riferimento», a suo dire, per chiunque dopo Leopardi avesse voluto cimentarsi nell'esercizio dei metri tradizionali.⁹ L'esperimento barbaro – proseguiva – era stato ispirato «da una pungente insoddisfazione del troppo chiuso e per se stesso musicale; quindi dal bisogno di forme più aperte all'onda dell'intimo canto»¹⁰ (parole in cui si avverte l'eco della “Nota” carducciana, non senza una significativa alterazione provocata da quel «forme più aperte» e dalla probabile lettura di una pagina di Petrinì)¹¹. Rifacendosi poi a un' incisiva definizione di Carducci – essere la poesia leopardiana matura definibile come una «forma senza forma»¹² –, Gargiulo pensò di avvalersene per definire a sua volta la poetica sottesa alle *Odi barbare*, ed epigrammaticamente concludere: «La questione [per Carducci] era così di cercare, se non addirittura una “forma senza forma”, almeno una forma meno forma»¹³.

Quasi quarant'anni dopo, nel 1968, Gianfranco Contini riprendeva la questione nella sua *Letteratura dell'Italia unita*¹⁴, e ancor più esplicitamente in un intervento coevo intitolato *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*; dove, mentre faceva propria l'elegante soluzione gargiuliana, anche l'ampliava e precisava:

In Carducci, metricista nel complesso tradizionale, alla libertà metrica è addetta una sede speciale, la poesia detta «barbara», che infatti non è esclusiva, come si è visto, neppure dell'ultima produzione. L'osservazione, tanto ovvia da sembrar triviale, è stata però finemente ragionata da un critico, Alfredo Gargiulo, sotto il titolo non più ironico di *Ragioni metriche*. Sensibile alla prassi leopardiana che egli acutamente definiva d'una «forma senza forma», Carducci avrebbe esperito nelle *Odi barbare*, con successo variabile ma comunque nel complesso superiore a quello raggiunto nei modi ereditari, una «forma meno forma». La presunta classicità dell'assunto in realtà s'inquadra, com'è diventato luogo comune dopo la dimostrazione di Domenico Petrinì in polemica col Croce, nel generale gusto decadente, infatti nostalgico («verso in cui trema | un desiderio vano de la bellezza antica»)¹⁵.

Sebbene quest'ipotesi interpretativa di Gargiulo e Contini sia stata così tante volte ripetuta (anche un poco meccanicamente) da tramutarsi in sentenza passata in giudicato, credo che per essa sia opportuno proporre oggi, a tanti anni dalla sua prima enunciazione, un attento e circostanziato riesame¹⁶.



Prima di entrare nel vivo della questione è necessaria una breve parentesi. Come è ben noto, e come io stesso ho avuto modo di rammentare in un articolo di recente pubblicazione¹⁷, l'ammirazione di Carducci per Leopardi è già dichiarata, anzi ostentata, nella prima sua uscita poetica: quelle giovanili *Rime di San Miniato* del 1857 sul cui limitare campeggia una dedica a Leopardi e Giordani in solenne stile epigrafico¹⁸. In quel mio articolo aggiungevo però subito che già allora tale ammirazione non era probabilmente immune da limitazioni e specificazioni (e forse anche riserve), imputabili in parte a quella lettura ideologica di Leopardi condotta *attraverso* Giordani, che negli anni Cinquanta dell'Ottocento, auspice soprattutto Chiarini, aveva sostenuto la battaglia di Carducci e degli altri "Amici pedanti" contro il manzonismo¹⁹. Osservavo altresì come di Leopardi, in quei versi giovanili, e poi in quelli successivamente composti e raccolti in *Juvenilia*, non vi fosse poi molto; e di lì, *properante calamo*, passavo a trattare ciò che in quella sede importava soprattutto rilevare, vale a dire l'insorgere di una riflessione sulla natura della lirica leopardiana in concomitanza della composizione e pubblicazione, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, delle *Nuove poesie* (Imola, Galeati, 1873). Se mi sono però permesso di richiamare qui il mio articolo è perché intendo fare innanzi tutto ammenda, sia pure tardiva, di una grave omissione ivi perpetrata: di non avervi cioè utilizzato il lavoro a tutt'oggi più importante sul rapporto Carducci-Leopardi, *La memoria leopardiana in Carducci poeta* di Anna Zambelli²⁰. Né il fatto di aver voluto procedere speditamente per venir subito all'oggetto che mi premeva esaminare può valermi da scusante, perché l'articolo della Zambelli avrebbe in realtà richiesto non una semplice citazione, ma una discussione approfondita, dal momento che il materiale ivi illustrato sembra in parte contraddire alla mia affermazione circa la trascurabile, o quantomeno assai circoscritta, presenza di Leopardi nei versi del giovane Carducci²¹. A questa omissione intendo rimediare in questa sede.

Zambelli prende le mosse da una celebre dichiarazione di Carducci in lettera privata del 1869: «Del Leopardi in lui [*scil.* in lui Carducci *alias* Enotrio Romano] non c'è nulla, salvo qualche frase o immagine; ché Enotrio Romano aveva, ed ha pur sempre, il vizio di pigliare il ben di Dio dove lo trova»²². È una dichiarazione che sembrerebbe far presagire la classica situazione del "maestro negato", specie se posta a confronto con l'ampio *dossier* di passi paralleli raccolto e illustrato dalla studiosa nel suo importante lavoro. Alla natura di questo *dossier* intendo ora accennare brevemente, articolando il discorso in tre punti.

In primo luogo, l'elenco dei giovanili debiti carducciani verso la poesia leopardiana pare a me di lunghezza forse eccessiva, poiché diversi di quei luoghi paralleli non sembrano così univoci, ovvero esclusivi di eventuali altri rapporti con altri poeti, da potersi dire realmente significativi: tantomeno per un autore come Carducci, nutritosi così estesamente e intensamente di libri di poesia, e dotato di una memoria poetica attiva a dir poco prodigiosa. In secondo luogo, la limitazione della schedatura ai riscontri con i *Canti* di Leopardi, legittima di per sé per la definizione del campo d'indagine, ha natural-

mente valore relativamente al rapporto fra i due poeti, e non in assoluto. Insisto su questo secondo punto, ovvio per Zambelli ma forse non così ovvio per molti lettori, proprio perché non si corra a interpretare come privilegiato un rapporto che, a giudicare da quanto ci dicono i testi, tale probabilmente non fu. Che il lettore moderno conservi nella propria memoria Leopardi più tenacemente di molti altri poeti, e possa pertanto essere indotto a riconoscere il segno di Leopardi per ogni dove, può ben capirsi; ma che un simile modo di leggere e intendere i classici italiani si attribuisca a Carducci, trasferendo cioè gusti e soprattutto limiti della nostra smagrita conoscenza della tradizione poetica italiana a colui che ne fu forse il massimo conoscitore e cultore, sarebbe certamente improprio. Già le prime prove del giovane Carducci – mi riferisco qui alle *Rime di San Miniato*, ma è discorso che potrebbe essere agevolmente esteso alla raccolta organica dei *Juvenilia* – presentano un elaboratissimo intreccio di reminiscenze e allusioni, dove Leopardi figura bensì, ma in larga compagnia, e direi anzi in subordine a numerosi altri poeti: per tralasciare i Latini – pure fondamentali – e restringerci ai grandi Italiani, oltre a Dante e Petrarca prevalgono indiscutibilmente Foscolo, Tasso, Parini e Alfieri²³; né stimerei inferiori per importanza a Leopardi, in questa fase dell'apprendistato poetico carducciano, diversi altri poeti del Sette e dell'Ottocento, fra i quali Terenzio Mamiani meriterebbe probabilmente il posto d'onore²⁴. Echi, spesso deliberati, di Leopardi non mancano; e come potrebbe del resto essere altrimenti? Ma sono casi numerati, specifici, e pertanto circoscritti; come quello, per esempio, del sonetto *Tè gridi vil quei che piegò la scema* (poi JU XIX) per il suicidio del fratello Dante. Carducci, in lettera privata, aveva definito la morte del fratello «tema degno di Giacomo Leopardi»²⁵, certo pensando al *Bruto minore* e ad altri testi o passi analogamente esaltanti il sacrificio di sé; e tuttavia, nonostante l'avvertibile presenza di richiami a diversi luoghi dei *Canti*, sarebbe arduo affermare che quel sonetto presenti una fisionomia leopardiana: non fosse che per il metro, e per lo stile tutto sommato diseguale. Senza dubbio Leopardi vi incide a livello tematico; ma si osservi quanto più incisivo risulta invece, in questo come anche in un altro sonetto sul medesimo tema (*Qui, dove irato a gli anni tuoi novelli*, poi JU XXII), il magistero del Foscolo: proprio perché questo, in conseguenza di più forti convergenze sul piano metrico e stilistico-formale, si estende ben al di là del livello tematico e di semplici riprese verbali o sintagmatiche²⁶.

Quest'ultimo confronto mi conduce al terzo punto che intendo discutere qui: se cioè in un elenco di luoghi paralleli, ancorché esteso, sia lecito riconoscere un rapporto di dipendenza che vada al di là della mera addizione dei luoghi medesimi. Pare insomma a me che manchi quasi del tutto, nel Carducci giovanile (e direi anche in quello maturo, salvo numeratissime eccezioni), il livello per così dire strutturale, e non semplicemente episodico, di una genuina imitazione leopardiana. Fra le *Rime di San Miniato*, dedicate, come s'è ricordato, a Leopardi e Giordani, di testi apertamente ispirati a Leopardi c'è solamente la canzone *Dante* (poi JU LX), che si richiama alle prime canzoni di Giacomo non solo per il tema (ovvio il rinvio a *Sopra il monumento di Dante che si*

preparava in Firenze), ma anche per il metro (strofe di schema metrico variabile), per lo stile “periodato”, e per il lessico; e si potrebbe forse aggiungere l’altra canzone ivi accolta, *A Enrico Pazzi scultore* (poi JU LXIII). La scelta stessa dei metri delle *Rime* non è certo leopardiana: si incontrano esclusivamente sonetti nella prima parte, mentre nella seconda, al di là dell’eccezionale presenza delle due canzoni sopra menzionate, prevalgono odi, ballate, laude e frammenti di poemi. Occorrerà inoltre chiedersi se, proprio in virtù di tali scelte, il titolo di «Canti» assegnato a questa seconda parte, che al lettore odierno richiamerà immancabilmente i *Canti* leopardiani, non debba essere inteso in un’accezione almeno parzialmente diversa rispetto a quella suggerita da quel grande e influente modello²⁷. Non diversamente mi pare si debba giudicare di *Juvenilia*; e le parti nuove del successivo *Levia gravia* sono palesemente intonate su armoniche tutt’altre. Occorre, se mai, attendere gli anni posteriori al 1868 per rinvenire nei versi di Carducci riflessi significativi della poesia leopardiana, insieme però con l’infittirsi e l’accentuarsi di riserve affidate in genere a lettere private: tutti segnali palesi di una riflessione approfondita, ma anche critica, intorno alla poesia del grande Recanatese²⁸.



Nell’opera critica carducciana la prima discussione organica della poesia di Leopardi si incontra in due scritti apparsi per il centenario del 1898, *Degli spiriti e delle forme della canzone leopardiana* e *Le tre canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi*, seguiti a loro volta da alcune importanti pagine sulle odi-canzoni leopardiane al termine del lungo saggio *Dello svolgimento dell’ode in Italia*, che è del 1902. Chi desideri utilizzare questi tardi scritti con il fine di illustrare fatti e questioni cronologicamente anteriori si espone naturalmente al rischio dell’anacronismo. Gargiulo, nel riprendere la «forma senza forma» carducciana (riferita ai grandi idilli leopardiani) per definire la poetica delle *Odi barbare* come ricerca di una «forma meno forma», aveva attinto alle pagine finali del saggio sullo svolgimento dell’ode²⁹. Ma la dicitura «forma senza forma» applicata da Carducci a Leopardi è, appunto, del 1902; la pubblicazione delle *Barbare* del 1877: un intervallo di ben venticinque anni separa i due eventi. E anche ammettendo – senza però concederlo – che una simile formulazione potesse già essere *in pectore* a Carducci all’altezza delle *Barbare*, resterebbe tuttavia da spiegare come questi potesse mai riconoscersi in un’ipotetica ricerca di una «forma meno forma» quando tutte le sue dichiarazioni in materia, senza eccezioni di sorta, auspicano e anzi esigono per la poesia lirica (perché qui di poesia lirica è questione) la necessaria presenza di una forma, cioè in primo luogo di una forma strofica. Già nella “Nota”, come s’è visto, Carducci pronuncia un secco giudizio sulla natura non-lirica della «verseggiatura da recitazione e da descrizione, senza strofe e con le rime a piacere», cui anche Leopardi, sebbene da par suo, aveva finito con l’aderire («le poesie del Leopardi così verseggiate non sono lirica propria»). Di quello stesso anno, ma di qualche mese anteriore, è il noto commento inviato in lettera privata a Domenico Gnoli, il quale in un articolo aveva inneggiato alla scomparsa della rima dalla poesia italiana³⁰:

Ma in somma voi non avete fatto che il processo ai mali, ai vizi, ai peccati, ai delitti, se volete, della rima. E i vantaggi e le bellezze e i beneficii? e la necessità storica? E poi, uomo di tanto gusto come siete, perché venirmi a sostenere in certa guisa *quel grande sbaglio estetico del Leopardi, il periodo divincolantesi delle armonie libere miste? È stato questo preteso discioglimento della strofe, un segno di decadimento sempre*³¹.

Altrettanto noto è il seguito di questo passo, dove Carducci traccia la famosa, o famigerata, genealogia della degenerazione delle forme liriche, dall'arcade Guidi al Leopardi all'Alfieri, stigmatizzando con espressioni alquanto vivaci l'allargamento indiscriminato dei metri "facili" a un'orda di nuovi poeti, o sedicenti tali. E altrettanto note sono le parole poste a suggello della questione, che ritengo comunque opportuno riferire qui non solo per il tono simpaticamente faceto, ma anche e soprattutto per il richiamo alla questione della «libertà» discussa in apertura:

Chi non vuol più strofe rimate, faccia strofe classiche senza rime... e se non trova a bastanza libertà pel suo pensiero, s'impicchi. Che importa a noi di un'ode di più o di meno? Io già starei per abolire la poesia del tutto; non ce n'è più bisogno; per ora almeno, o per un secolo. E, come è inutile, per l'amor di Dio, caro Gnoli, non aprite di più i cancelli a questi seccatori del genere umano, che con la scusa di non aver più da rimare o di rimare soltanto a comodo, ci faranno scappar dalle case, dalle città, dalle ville, dai borghi, dalle osterie di campagna, e per disperazione dovremo buttarci, io nel Reno, che è un gran brutto fiume, e voi nel gran padre Tevere³².

Al di là dei toni umorali e volutamente paradossali, è pur sempre la necessaria costrizione della forma, cioè della forma strofica, a costituire l'oggetto delle riflessioni carducciane.

Come si giustifica allora l'equiparazione del dissolversi della struttura strofica in Leopardi al rinsaldarsi della medesima in Carducci? Perché va ribadito che la definizione carducciana di «forma senza forma», nella sua formulazione originale, si applica ai canti leopardiani caratterizzati o dall'endecasillabo sciolto o dal libero avvicinarsi di endecasillabi e settenari entro strofe, o più propriamente lasse, senza schema fisso: è dunque volta a rilevare, in tali assetti, l'assenza di una struttura strofica degna di tale nome. L'espressione gargiuliana «forma meno forma», invece, sembra prescindere totalmente dal problema della presenza o assenza di una qualsivoglia struttura strofica; né riesce peraltro facile intendere a cosa esattamente essa si riferisce, se non a quel generico «bisogno di forme più aperte all'onda dell'intimo canto» già ricordato prima³³. Resta che tale forzatura, parzialmente spiegabile in rapporto alla storia della critica, è tuttavia difficilmente difendibile sul piano del metodo³⁴.

Nel 1968, a distanza di quasi quarant'anni, Gianfranco Contini riprendeva il discorso avviato nel 1931 da Gargiulo³⁵. La stima di Contini per Gargiulo, che – a giudicare dalle lodi calorosamente profuse in *Diligenza e voluttà* – ricorda quella di un allievo nei confronti del maestro, doveva risalire ai primi anni Trenta, agli anni in cui egli giovanissimo si affacciava alla ribalta della critica militante; è inoltre agevole riconoscerci un'ampia componente di apprez-

zamento umano, oltre che professionale³⁶. Detto questo, credo di non esser l'unico oggi ad avvertire, in quel generosissimo elogio, una certa qual sproporzione fra le parole del lodatore e l'effettivo valore degli scritti critici del lodato³⁷. Ai limiti oggettivi del Gargiulo critico, e nella fattispecie alle limitate sue conoscenze delle letterature classiche (e presumibilmente anche della tradizione classicista italiana), accennò significativamente Eugenio Montale³⁸: dico significativamente, perché quei limiti erano destinati a palesarsi nel momento in cui Gargiulo si sarebbe accinto a discorrere di un tipo di poesia, come quella delle *Odi barbare*, di cui era impossibile disconoscere o sottovalutare la matrice classica se non a prezzo di gravi fraintendimenti.

Contini ritenne tuttavia che l'impostazione gargiuliana del problema potesse ancora considerarsi sostanzialmente valida. Nel titolo come nelle parole d'esordio del suo *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, egli poneva programmaticamente l'accento sulla libertà metrica: «La libertà rivendicata, in fatto o eventualmente in diritto, dalla poesia italiana sul confine tra i due secoli è anche libertà metrica»³⁹. Venendo quindi a trattare del Carducci barbaro, indicava come primo fenomeno rilevante di quella «forma meno forma» divisata da Gargiulo la «soppressione della rima», grazie alla quale «Carducci trasforma il repertorio oraziano del Fantoni in un repertorio corrispondente, o allargato, di versi sciolti»; sottolineava poi, come secondo «e più importante» fenomeno, la presenza di versi di misura sillabica variabile, cioè esametri e pentametri accentuativi⁴⁰. Si direbbe dunque che nemmeno Contini si ponesse la questione della strofe. Già il riferirsi ai versi non rimati di un'ode saffica o alcaica o asclepiadea come «versi sciolti» e non – più propriamente – come irrelati, o semplicemente non rimati, è di per sé un sintomo, probabilmente irriflesso, di un'interpretazione delle *Barbare* già forzata in senso versiliberistico. Quanto ai componimenti in distici e in esametri, nelle *Odi barbare* essi costituiscono una presenza sensibilmente minoritaria: non possono pertanto ambire a essere rappresentativi, se non in piccola parte, della metrica carducciana barbara⁴¹.

Era insomma un modo di leggere e sentire le *Barbare* fortemente condizionato dalla volontà di avvicinarne certi tratti ai successivi sviluppi della poesia novecentesca. Solo così, io credo, si può spiegare l'«elisione mentale» dei componimenti strofici – vale a dire dell'assoluta maggioranza delle *Odi barbare* – dal ragionamento di Contini⁴²; e se, come pare, lo strappo più vistoso con la tradizione era per lui costituito dalle deroghe all'isometria, era naturale che i metri anisosillabici delle *Barbare* finissero per sembrargli la parte più vitale del libro. Questo modo, anzi gusto, di leggere il Carducci barbaro lo avvicina, mi pare, ad alcuni dei primi versiliberisti: Silvio Benco, Giovanni Borelli, Gian Pietro Lucini, Paolo Buzzi; ed è del resto plausibile ritenere che Contini, così precocemente attento ai conseguimenti e alle aspirazioni delle avanguardie letterarie, gustasse tuttavia le *Barbare* attraverso il filtro imposto da quella generazione di “giovani turchi”, i quali avevano salutato nel Carducci artefice dei nuovi metri un radicale novatore della poesia italiana moderna, significativamente affiancandolo in tale ruolo a Foscolo e a Leopardi⁴³. Nella prospettiva carducciana, invece, le deroghe all'isometria e alle combinazioni tradizionali di

varie misure versali costituivano l'ingrediente tutto sommato più superficialmente sorprendente delle *Barbare*, certo secondario anche se utile in funzione polemica e provocatoria; importava invece che tali deroghe fossero comunque razionalizzabili, sia pure attraverso combinazioni inedite o inaspettate, entro canoni ritmici tradizionali⁴⁴. Molto istruttiva è, a questo proposito, la celebre lettera a Lidia del 15 giugno 1874, in cui Carducci, dopo aver baldanzosamente annunciato la novità di poesie scritte con «versi che non tornano», subito provvede a illustrare tecnicamente la natura delle tanto vantate infrazioni: che finiscono infatti per rivelarsi decettive⁴⁵.

È inoltre probabile che sulla prospettiva versiliberista di Contini s'innestasse poi l'idea – così spiccatamente sua – della tradizione letteraria che può dirsi tale solo a posteriori: non solo per ovvi motivi di cronologia, ma soprattutto perché frutto della presenza di una personalità letteraria forte che, illuminando di luce retrospettiva autori del passato a lei consimili, automaticamente li promuove a predecessori (è ben nota, per esempio, l'idea continiana di una tradizione espressionista italiana che raggiunge la sua identità e riconoscibilità, e quasi la sua ragion d'essere, solo con l'apparire sulla scena di Carlo Emilio Gadda). Anche senza allontanarsi dalle pagine di *Innovazioni metriche*, si possono incontrare affermazioni assai eloquenti in questo senso: «Un'evoluzione, una tensione dinamica trova la sua risposta a posteriori, nel punto d'arrivo». E poco oltre, con esempi che toccano gli autori discussi qui: «I tentativi, pur interessantissimi, di riproduzione della metrica greco-romana nel Quattro e Cinquecento si citerebbero ora quale semplice curiosità erudita se non fossero stati interpretati dal Carducci come un precorrimiento della sua propria poesia barbara. Le libertà introdotte dal secentista Alessandro Guidi nello schema della stanza di canzone petrarchesca ebbero un senso solo quando le adottò il Leopardi [...]»⁴⁶. Sono del resto pensieri che ci appaiono già pienamente formulati all'altezza del 1940, quando Contini accenna a Chiabrera, a Rollì e a Fantoni come ai «[...] "precursori" del Carducci, come si chiamarono allorché costui apparve unità di misura, piuttosto che il liquidatore che era»⁴⁷. Neppure escluderei che Contini, venuto a discorrere di un autore, come Carducci, a lui palesemente poco congeniale, finisse per imporre a sé un atteggiamento analogo a quello dichiaratamente adottato per un altro autore da lui poco amato, Foscolo: impostando cioè il discorso critico secondo una prospettiva 'dinamica', con l'autore in questione assunto come punto d'arrivo di linee di sviluppo che automaticamente fungessero da guida per l'analisi critica⁴⁸.

Contini trovava inoltre conforto alle proprie convinzioni nelle tesi, da lui dichiaratamente sposate, di Domenico Petri⁴⁹. Questi, in pagine che nel momento in cui apparvero dovettero probabilmente riuscire nuove e stimolanti e provocatorie, aveva fatto del Carducci maturo un decadente *ante litteram*, «un precursore», come fu detto, «del D'Annunzio e del Pascoli»⁵⁰. Ora per intendere quanto fosse ancor vivo nei tardi anni Sessanta il ricordo di Petri, prematuramente strappato agli studi nel lontano 1931, occorre leggere la «Premessa» di Mario Fubini all'antologia carducciana (allestita con Remo Ceserani) del 1968, l'anno medesimo degli interventi continiani discussi in questa sede. Fubini rendeva omaggio al saggio petriniano su Carducci per la funzione da esso svolta

nella tradizione degli studi carducciani, con un tono in cui si avverte il ricordo commosso per il brillante e sfortunato coetaneo⁵¹. Ma mentre nel progredire del discorso Fubini lasciava Petrini garbatamente da parte per passare a una valutazione globale della poesia carducciana, per Contini le tesi di Petrini erano invece ancor vive, e anzi conclusive. Esse erano altresì sentite come efficace correttivo alla “religione” dei carducciani, paventata in quanto perturbatrice del giudizio critico anche sul piano più specificamente storico. Non si spiegherebbe altrimenti ciò che Contini scriveva a Giulio Einaudi nel '53 accennando alle caratteristiche ideali di un commento a Carducci per la “Nuova collana di classici italiani annotati”: «[...] un bel commento, fatto con *animus* storico e non complice (voglio dire, con curiosità e non con ammirazione, alla Petrini per intenderci) [...]»⁵². Persuasioni dettate, come si vede, da circostanze e ragioni epocali, che oggi non sarebbero più avvertite come giustificate, o plausibili.

Dalle osservazioni petrinarie Contini sembrava anche desumere la passione per lo sguardo di scorcio, dichiaratamente parziale e “asimmetrico”; ma proprio perciò tanto più esposto all’alea dell’arbitrarietà. Alla luce e a riprova di quelle tesi egli poteva così giungere a citare il distico finale di *Nella piazza di San Petronio* (OB X, 19-20)

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

come esempio di «gusto decadente, infatti nostalgico», in cui si sarebbe di fatto stemperata «la presunta classicità dell’assunto» barbaro⁵³. A rileggere oggi quei versi verrebbe piuttosto da osservare che, lungi dall’essere un sintomo d’illanguidito «gusto decadente» o «nostalgico», quella musa fuggente non è poi dissimile dall’eccelso modello cui ogni poeta che professi la religione dei classici incessantemente aspira, benché malinconicamente conscio della sua inattingibilità: onde un senso di nostalgia, da intendersi però come la *Sehnsucht* dei Tedeschi, cioè nostalgia frammista di desiderio del futuro, e dunque non meramente retrospettiva. E nell’economia del libro la musa fuggente sarà anche da porre in contrasto con l’«evia» del *Preludio*, sensuale personificazione della «strofe vigile, balzante / co ’l plauso e ’l piede ritmico ne’ cori», cioè dei nuovi metri che il poeta, nell’entusiasmo del primo slancio, ancora confida di sapere e poter dominare⁵⁴. Se ai versi su San Petronio se ne volessero accostare altri, analoghi e complementari, si dovrebbe forse pensare a quelli, memorabili, di *Intermezzo*, che sappiamo peraltro essere coevi delle prime *Barbare*: «E il mio canto miglior sempre è quel desso, / Quel che non feci mai»⁵⁵; e forse si dovrebbe anche richiamare l’estrema invocazione con la quale l’anziano poeta, sul chiudersi del secolo, prendeva congedo dalla poesia: «Il tuo canto, o padre Omero, / Pria che l’ombra avvolgami!»⁵⁶.

Ci si può chiedere, concludendo, se negli anni successivi alla pubblicazione dei lavori di Petrini e Gargiulo, anche in virtù dell’autorevole intervento di Contini, non sia prevalsa la tendenza a ricercare il senso di tanta poesia carducciana in un suo presunto legato, piuttosto che nella sua realtà storica.

NOTE

* Abbreviazioni adottate: *Opere* = Giosue Carducci, *Opere*, Bologna, Zanichelli, 1889-1909, 20 voll.; OEN = Giosue Carducci, *Opere*. Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1935-1961, 30 voll.; LEN = Giosue Carducci, *Lettere*. Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1943-1968, 22 voll. Per tutti i componimenti poetici confluiti nella sistemazione *ne varietur* del libro poetico carducciano indico la sigla della raccolta, seguita dal numero d'ordine romano. Ringrazio Lucia Bertolini e Annalisa Cipollone per diversi suggerimenti e rettifiche, e Roberto Tissoni per l'usuale, generosissima assistenza largitami.

¹ *Odi barbare di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, Bologna, Zanichelli, 1877, pp. 103-7. È riprodotta in *Opere* XI, pp. 235-38, e alle pp. XXVIII-XXX di Giosue Carducci, *Odi barbare*. Edizione critica a cura di Gianni A. Papini, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1988.

² Il componimento *Alla rima* suggellava in origine le prime *Odi barbare*. Nel successivo e definitivo riordino delle rime carducciane esso sarà invece posto in apertura delle *Rime nuove*.

³ Giuseppe Chiarini, *I critici italiani e la metrica delle Odi barbare. Discorso*, premesso a Giosuè Carducci, *Odi barbare*, seconda edizione, Bologna, Zanichelli, 1878, p. CLXX.

⁴ Per lo scioglimento di alcuni degli pseudonimi utilizzati dai critici delle prime *Odi barbare* si vd. Mario Biagini, *Giosue Carducci. Biografia critica*, Milano, Mursia, 1972², p. 364.

⁵ Si vd. in proposito Ivanos Ciani, *D'Annunzio e Carducci (o di una lunga infedelissima fedeltà)*, in *Carducci poeta. Atti del Convegno di Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985*, a cura di Umberto Carpi, Pisa, Giardini, 1987, pp. 215-43; Paolo Giovannetti, *La strofa allusa. Esempi di parodia metrica nella poesia italiana fra Otto e Novecento*, in *Ricerche di lingua e letteratura italiana (1988)*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1989, pp. 223-52; Carlo Caruso, *Metri barbari, verso libero*, in *Poetiche barbare - Poétiques barbares*, a cura di Juan Rigoli e Carlo Caruso, Ravenna, Longo, 1998, pp. 209-30, in part. le pp. 225-27; e ora Guido Capovilla, *D'Annunzio e la poesia "barbara"*, Modena, Mucchi, 2006. Sulle anticipazioni "barbare" di Vittorio Imbriani, e sulla relativa polemica con Carducci e oltre, si vd. Francesco Spera, *Metrica fra antico e nuovo: da Vittorio Imbriani a Luigi Capuana*, «Metrica» IV (1986), pp. 147-63, e Caruso, *Metri barbari, verso libero cit.*, pp. 224-27.

⁶ È noto come Carducci rivendicasse, in risposta alle amichevoli rimostre dei suoi censori Chiarini e Guido Mazzoni, i diritti dell'"orecchio" nella composizione dei versi barbari, in particolare di esametri e pentametri: cfr. Gianni A. Papini, *Chiarini, Mazzoni e le 'Odi barbare'*, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 10-12; Caruso, *Metri barbari, verso libero cit.*, pp. 217 e 222-23.

⁷ Benedetto Croce, *Anticarduccianismo postumo; Le varie tendenze e le armonie e disarmonie di Giosue Carducci; Lo svolgimento della poesia carducciana*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*. Volume secondo, Bari, Laterza, 1914, pp. 5-32, 33-54, 55-86.

⁸ Domenico Petri, *Poesia e poetica carducciana*, Roma, De Alberti, 1927, ristampato in Id., *Dal barocco al decadentismo*. Studi di letteratura italiana raccolti da Vittorio Santoli, Firenze, Le Monnier, 2 voll., vol. II, pp. 77-177. Se ne veda la recensione di Benedetto Croce in *Conversazioni critiche*. Serie terza, Bari, Laterza, 1932, pp. 341-42 (cui accenno nuovamente più avanti), che si apre con un elogio del libro, ma passa poi subito a temperarne gli eccessi interpretativi.

⁹ Alfredo Gargiulo, *Ragioni metriche: Carducci (1931)*, in *Letteratura italiana del Novecento*. Nuova edizione ampliata, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 253-59, a p. 257. Petri (e prima di lui Thovez: vd. più avanti, nota 33) aveva frequentemente invocato il confronto tra Leopardi e Carducci; e in una pagina in particolare – dove epigraficamente si afferma, tra l'altro, che «Carducci è l'iniziatore del Romanticismo sensuale» – si legge il seguente rilievo: «Ora, nonostante le proteste, proprio carducciane, le *Barbare* segnano anche la via del trapasso dalla metrica tradizionale nostra al verso libero, quello che dovea inseguire, senza turbamento di leggi ritmiche, i motivi più riposti dell'ispirazione. E sia pure che le *Barbare* vengano dopo la riforma leopardiana della canzone; certo sono lontane dai 'vers antiques' della formola del Chénier» (Petri, *Poesia e poetica carducciana*, in *Dal barocco al decadentismo cit.*, II, p. 129).

¹⁰ Gargiulo, *Ragioni metriche cit.*, p. 257.

¹¹ Gargiulo, *Ragioni metriche cit.*, p. 257 (cfr., della "Nota" carducciana, i «[p]ensieri e sentimenti» che domandavano all'artefice «una forma metrica meno discordante dalla forma organica con la quale [...] si andavano determinando nella mente»).

¹² *Dello svolgimento dell'ode in Italia* (1902), in *Opere* XVI, pp. 361-442, a p. 441; OEN XV, pp. 1-81, a p. 81.

¹³ Gargiulo, *Ragioni metriche* cit., p. 257.

¹⁴ *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 86-87.

¹⁵ Gianfranco Contini, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, «Forum italicum», 3 (1969), n. 2, pp. 671-83, poi in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 587-99, alle pp. 593-94 (il testo era stato originariamente letto a un convegno tenutosi a New York il 27 dicembre 1968). Quattro anni dopo, nelle pagine della *Letteratura italiana. Otto-Novecento* (Milano, Accademia, 1974, pp. 60-64, 185, 191-92, 245) dedicate alle *Barbare*, Contini riproponeva sostanzialmente le tesi dei due lavori precedenti.

¹⁶ Per una più ampia discussione del problema e della bibliografia relativa si vd. Caruso, *Metri barbari, verso libero* cit., in part. le pp. 217-30.

¹⁷ Carlo Caruso, *Genesi e prima fortuna di "Pianto antico"*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXIII (2006), pp. 32-64.

¹⁸ Delle *Rime di San Miniato* tratta distesamente in questo volume Franco Castellani.

¹⁹ Si vd. Sebastiano Timpanaro, *Giordani, Carducci e Chiarini*, in *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, pp. 119-32; Roberto Tissoni, *Giordani e Carducci*, in *Pietro Giordani nel II centenario della nascita*, Piacenza, Cassa di Risparmio, 1974, pp. 305-21; Pietro Treves, *Il "mito" giordani degli Amici Pedanti* (1974), in *Ottocento italiano fra il nuovo e l'antico*, Modena, Mucchi, 1992, 3 voll., vol. III, pp. 55-78, in part. p. 71.

²⁰ «Italianistica», XX (1991), n. 1, pp. 229-74.

²¹ Occorre anche riconoscere a Zambelli il merito, fra gli altri, di aver segnalato i debiti di *Pianto antico* nei confronti del leopardiano *Risorgimento* (si vd. pp. 237-38), che io nel mio articolo attribuisco al successivo e parzialmente derivativo commento di Fabio Finotti. A questo proposito segnalo che già Paul van Heck, sia pure in una sede peregrina (un opuscolo allegato all'edizione delle prime *Odi barbare* [Giosue Carducci, *Prime "Odi barbare"*, edizione critica e commentata a cura di P. van Heck, Leiden, 1988, 2 voll., tesi di dottorato dell'Università di Leida, relatore Prof. Roberto Crespo], contenente il suo *Curriculum vitae* e alcune noterelle aggiuntive), ricordava il rapporto esistente fra *Pianto antico* da un lato, e *Il risorgimento* e *Le ricordanze* dall'altro. Segnalo inoltre qui l'articolo di Matteo M. Pedroni, *Commentando il Carducci. Nuove su "Pianto antico"*, «Studi e problemi di critica testuale», 71.2 (2005 [ma 2006]), pp. 215-32, apparso nel frattempo, contenente importanti acquisizioni per l'esegesi del testo carducciano.

²² Lettera Bologna 18 aprile 1869 a Diego Mazzoni (ma in realtà a Felice Tribolati), in LEN VI, pp. 58-62, a p. 58, citato in Zambelli, *La memoria leopardiana* cit., p. 229 (la rettifica del vero destinatario della lettera in LEN XXII, p. 304; si vd. anche T. Barbieri, *Postille alle «Lettere» di G. Carducci*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIX [1962], pp. 84-119, a p. 94). Notevole che nelle postille d'autore a *Levia gravia* (1868) – dunque appena un anno prima della lettera citata – ricorra, con espressioni analoghe, la nota *excusatio* per l'involontaria ripresa di un verso leopardiano (*Opere* VI, p. 404; OEN II, p. 390).

²³ Che sono poi, con l'esclusione di Tasso e di Parini e l'inclusione di Rousseau, gli autori che Carducci medesimo cita come propri ispiratori nella lettera ricordata dalla Zambelli; dove anche si dichiara, fra l'altro, «un fanatico della lirica greca e romana», ed energicamente ribadisce: «Ma del fondo di Leopardi [*sil.* in Enotrio Romano non c'è] nulla, nulla».

²⁴ Sui rapporti fra i due si vd. Roberto Tissoni, *Mamiani e Carducci*, in *Scuola Classica Romagnola. Atti del Convegno di Studi (Faenza, 30 novembre - 2 dicembre 1984)*, Modena, Mucchi Editore, 227-78.

²⁵ Lettera 10 novembre 1857 a Ottaviano Targioni Tozzetti, in LEN I, p. 281.

²⁶ Rinvio a Giosuè Carducci, *Poesie e prose*, a cura di Roberto Tissoni. *Specimen*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, pp. 21-25, dove si legge il miglior commento disponibile per i due componimenti in questione. L'opuscolo, diffuso in edizione non venale, meriterebbe di essere ristampato in una sede più accessibile.

²⁷ La questione è complessa, ed è legata all'altra questione riguardante lo sviluppo del concetto di poesia lirica nel pensiero di Carducci, concetto che viene progressivamente a contrapporsi alla poesia leopardiana sciolta da vincoli strofici (cfr. in part. Caruso, *Genesi e prima fortuna*

di «*Pianto antico*» cit., pp. 50-55, e più avanti). Un primo tentativo d'approfondimento di questa contrapposizione potrebbe forse prendere l'avvio dai titoli (e naturalmente dai relativi contenuti) delle due antologie montiane allestite per il Barbèra nel 1862, *Le poesie liriche di Vincenzo Monti* e i *Canti e Poemi di Vincenzo Monti*.

²⁸ Cfr. Zambelli, *La memoria leopardiana* cit., pp. 236 ss. Il testo più "leopardiano" di Carducci, *Rimembranze di scuola*, è per l'appunto di quegli anni (cfr. Caruso, *Genesi e prima fortuna di "Pianto antico"* cit., pp. 54-55), e resta comunque, nell'ambito della poesia carducciana, un'eccezione.

²⁹ Vd. sopra, nota 12.

³⁰ Domenico Gnoli, *La rima e la poesia italiana*, n.s. III, «Nuova Antologia», dicembre 1876, pp. 705-35.

³¹ Bologna, 4 febbraio 1877, in LEN XI, pp. 29-30 (miei i corsivi).

³² *Ibid.* Fra i vari altri commenti analoghi che si potrebbero citare cfr. il coevo e sentenzioso: «Senza strofè non vi è lirica» (Lettera Bologna 3 febbraio 1877 all'ab. Zanella, in LEN XI, p. 26).

³³ Gargiulo, *Ragioni metriche* cit., p. 257.

³⁴ L'articolo gargiuliano è l'ultimo di una serie, dedicata alla poesia moderna, apparsa sull'«Italia letteraria» fra il settembre e l'ottobre del 1931 (XXXVII. *Amore di poesia*; XXXVIII. *Versificazione e coscienza critica*; XXXIX. *La poesia. Linee generali*; e appunto XL. *Carducci: Ragioni metriche*, ora in Gargiulo, *Letteratura italiana del Novecento* cit., pp. 238-59). È dunque parte di un discorso critico più ampio, che prende le mosse dai commenti di Riccardo Bacchelli intorno alla crisi o «saturazione» delle forme metriche tradizionali, e si chiude con l'articolo su Carducci proprio con lo scopo di volere intendere la natura di quella crisi: «Sicché ora, a definire quant'è possibile le "ragioni metriche" del presente periodo, ci giova risalire un po' indietro; e prima, appunto, al Carducci» (Gargiulo, *Ragioni metriche* cit., p. 253). Gli articoli di Gargiulo s'iscrivono a loro volta nel dibattito che risale alla polemica Thovez-Croce sul rapporto Leopardi-Carducci, e di essa polemica riprendono, parzialmente mutando e rimescolando (anche attraverso Petrini), più di un elemento. Si veda per es. il passo – citato da Croce – in cui Thovez pone a confronto Leopardi e Carducci sulla questione delle forme chiuse: «[...] il Leopardi aveva sciolto le forme chiuse per crearsi un ritmo idoneo a seguire fedelmente lo snodarsi del pensiero, il palpito del sentimento: il Carducci disseppellì le forme più chiuse» (Enrico Thovez, *Il pastore, il gregge e la zampogna*, Napoli, Ricciardi, 1910, p. 55, cit. in Croce, *Anticarduccianismo postumo*, in *La letteratura della nuova Italia* cit., II, p. 21). Va da sé che per Thovez le *Barbare* erano "forme chiuse"; per Gargiulo, invece, esse erano le uniche forme «sciolte» carducciane che potevano dirsi analoghe a quelle del Leopardi maturo.

³⁵ Ma si legga il seguente commento da *Di un modo di tradurre*, che risale al 1940: «La crisi metrica, scoppiata insomma dichiaratamente con le barbare carducciane (e basti rinviare per questo riguardo ai cenni di Alfredo Gargiulo nel suo panorama etimologicamente fondamentale per la letteratura contemporanea), ha avuto corollarî tutt'altro che aneddotici o laterali nell'arte del tradurre [...]» (ora in Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1982², p. 372).

³⁶ *Diligenza e volontà. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini*, Milano, Rizzoli, 1989, pp. 122-24. Sui rapporti fra la critica continiana e la critica gargiuliana si vedano le belle pagine di Pier Vincenzo Mengaldo, *La critica militante di Gianfranco Contini*, «Strumenti critici», n. 99 (2002), pp. 191-206, in part. le pp. 192-93.

³⁷ Nemmeno gli *Scritti di estetica*, raccolti da Manlio Castiglioni (Firenze, Le Monnier, 1952) e rammentati da Contini, mi paiono di qualità tale da giustificare una menzione così onorevole.

³⁸ Ettore Bonora, *A colloquio con Montale*, Milano, Rizzoli, 1983, pp. 119-20.

³⁹ Contini, *Innovazioni metriche* cit., p. 587.

⁴⁰ Contini, *Innovazioni metriche* cit., p. 594.

⁴¹ La distinzione tra forme strofiche da un lato, distici elegiaci ed esametri dall'altro è qui funzionale all'esame del discorso continiano, perché il distico elegiaco dovrebbe essere anch'esso ritenuto, a rigore, una forma strofica. Nelle prime *Odi barbare* si hanno comunque dodici componimenti strofici e due in distici; e si ricordi come nella "Nota" l'insistenza verta esclusivamente sulle odi: «Io, inchinato al piè della musa italiana, prima lo bacio con rispettosa tene-

rezza, poi tento provargli i coturni saffici, alcaici, asclepiadei [...]». Vero è che nelle *Seconde* e nelle *Terze Odi barbare*, come poi anche in *Rime e ritmi*, il distico elegiaco si fa più frequente (Capovilla, *D'Annunzio e la poesia "barbara"* cit., pp. 63-81); per cui nella raccolta definitiva delle *Barbare*, su cinquantasette pezzi (comprese le versioni), si hanno quarantuno componimenti strofici, quattordici componimenti in distici e due in esametri.

⁴² Tutto questo – occorre sottolinearlo – avviene senza pregiudizio alcuno della qualità del commento continiano ai testi “barbari” antologizzati nella *Letteratura dell'Italia unita*: dove si hanno splendidi cappelli introduttivi con eccellenti osservazioni metrico-prosodiche, e calibratissime note esplicative.

⁴³ Così Buzzi; Lucini, da parte sua, proponeva il seguente canone: Orazio, Foscolo, Banville, Verlaine, Whitman e Carducci (cfr. Caruso, *Metri barbari, verso libero* cit., pp. 227-28).

⁴⁴ Si rileggano le parole della “Nota” relative al titolo: «Queste odi poi le intitolai barbare, perché tali sonerebbero agli orecchi e al giudizio dei greci e dei romani, se bene volute comporre nelle forme metriche della loro lirica, e perché tali soneranno pur troppo a moltissimi italiani, se bene composte e armonizzate di versi e di accenti italiani».

⁴⁵ «Eccoti un'ode coi versi che non tornano. Oh?... Sì, sì, co' versi che non tornano. Intendiamoci: il 3° d'ogni strofe è un novenario, come ne ha fatti anche il Manzoni in un'ode inedita, il 4° è un decasillabo con gli accenti non sulla 3ª né sulla 6ª, ma liberi. Tutt'insieme è un'ode alcaica» (Bologna, 15 giugno 1874, in LEN IX, pp. 126-27).

⁴⁶ Contini, *Innovazioni metriche* cit., pp. 589-90.

⁴⁷ Contini, *Di un modo di tradurre* cit., pp. 372-73. Si noti già qui l'interpretazione del Carducci “barbaro” come “liquidatore”, e non come rianimatore e ideale continuatore dei metri classici italiani. Eccessiva mi pare, in Contini, la depressione dell'importanza dei precedenti italiani, cui Carducci aveva invece dedicato speciale attenzione: col progetto di antologie di poesia barbara (solo parzialmente attuato), e con la sua pluridecennale attività poetica intorno ai metri classici italiani, frequentati sin dai giorni della scuola. Anche eccessiva appare l'importanza che Contini assegna, per converso, ai Tedeschi (cfr. in part. Contini, *Letteratura dell'Italia unita* cit., pp. 86-87, ripreso in *La letteratura italiana. Otto-Novecento* cit., pp. 60-62; e *Innovazioni metriche* cit., p. 594); sulla questione mi pare giudichino nel complesso più equanimente sia Mario Martelli (*Le forme metriche italiane dal Cinquecento ai giorni nostri*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 519-620, alle pp. 591-601), sia soprattutto Roberto Tissoni (*Carducci umanista: l'arte del commento*, in *Carducci e la letteratura italiana: studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosuè Carducci. Atti del Convegno di Bologna, 11-13 ottobre 1985*, a cura di Mario Saccenti, Padova, Antenore, pp. 47-113, a p. 56 n): «[...] sono di quelli che inclinano a credere autoctona, e preparata di lunga mano fin dalla prima gioventù, la genesi della poesia barbara del Carducci (l'esempio dei tedeschi credo abbia di fatto rappresentato per lui, in quei primi decisivi anni Settanta, non molto più di un'autorizzazione moderno-europea, seppur ritenuta indispensabile per far accettare al pubblico italiano una rivoluzione poetica tanto provocatoria e ostica)». L'intera questione dei modelli italiani dovrebbe essere rivalutata alla luce sia dei materiali manoscritti conservati in Casa Carducci (in special modo delle carte relative all'incompiuto progetto di un'antologia di poesia barbara nei secoli XVII, XVIII e XIX: cfr. A. Sorbelli, *Catalogo dei manoscritti di Giosuè Carducci*, Bologna, Comune di Bologna, 1921-1923, 2 voll., I, p. 113), sia delle parallele ricerche condotte dagli scolari: come per es. quella del Federzoni, avviata significativamente nel 1873 su impulso del Maestro e tradottasi, vent'anni dopo, in un'eccellente antologia di traduzioni oraziane ricavate perlopiù da poeti del Sei e del Settecento, fra i quali spiccano Paolo Abriani e Stefano Benedetto Pallavicini con i loro notevolissimi esempi di odi con versi irrelati (Orazio, *I cinque libri delle odi. Versioni di eccellenti volgarizzatori antichi e moderni*, scelte una per ciascun'ode dal dott. Giovanni Federzoni, Firenze, Sansoni, 1893, con importante bibliografia). Si vedano intanto gli studi di Felicita Maria Audisio, *Carducci, la "poesia barbara" e gli umanisti dell'area meridionale (con appendice di lettere e testi)*, «La rassegna della letteratura italiana», CV (2001), pp. 423-57; Ead., *Carducci, l'esametro, il pentametro e alcuni antecessori*, «La rassegna della letteratura italiana», CIX (2005), pp. 371-407.

⁴⁸ Si vd. il passo, citato poco sopra, che inizia: «Un'evoluzione, una tensione dinamica...». Per Foscolo cfr. *Diligenza e voluttà* cit., p. 61.

⁴⁹ Si vd. nota 8, e in part. il capitolo di Petrini “Carducci barbaro”, in *Dal barocco al decadentismo* cit., II, pp. 121-64.

⁵⁰ La citazione da Pietro Paolo Trompeo, *Sole d'inverno*, in *Carducci e D'Annunzio*, Roma, Tumminelli, 1943, pp. 203-7, a p. 206. Sulle tesi di Petrini si veda anche Walter Binni, *Linea e momenti della poesia carducciana* (1957), in *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1972², pp. 3-43, a p. 4 n.

⁵¹ Giosue Carducci, *Poesie e prose scelte*. Introduzione, scelta e commento di Mario Fubini e Remo Ceserani, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. V-VII.

⁵² Lettera Firenze 22 febbraio 1953, in Gianfranco Contini, *Lettere all'editore (1945-54)*, Torino, Einaudi, 1990, p. 47. Riesce tuttavia difficile intendere come Contini potesse dichiarare vittoriosa la «dimostrazione» di Petrini contro la posizione di Croce, quantomeno sulla questione delle *Barbare*. Per chi confronti certi argomenti speciosi e certo stile desultorio e oracolare di Petrini con il certamente poco avventuroso, ma superiormente equilibrato e razionale giudizio crociano (nella recensione ricordata qui alla nota 8), il paragone non può che risultare svantaggioso per il primo. Per il dibattito fra Croce e Petrini si vd. anche *Carteggio Croce-Petrini*, a cura di C. Farnetti, Bologna, Il Mulino, 2001.

⁵³ Cfr. anche il commento in *Letteratura dell'Italia unita* cit., pp. 102-3. Per la presenza in *San Petronio* di allusioni a circostanze personali, rivelate dalla corrispondenza privata coeva cfr. Capovilla, *D'Annunzio e la poesia “barbara”* cit., pp. 67-68.

⁵⁴ *Preludio*, vv. 5-10. Si noti anche il contrasto, così tipicamente carducciano, fra la radiosa e classica solarità di *Preludio* e la malinconia della medievale, «fósca turrata Bologna» di *Nella piazza di San Petronio*.

⁵⁵ *Intermezzo*, 6, 15-16. Per la composizione, che si situa – dopo un primo getto datato 1871 – fra il 1874 e il 1877, si vd. Gabryela Dancygier, *A certi censori. Ripresa. Intermezzo. Per la storia dei “Giambi ed Epodi”*, «Studi di filologia italiana», XXXI (1973), pp. 361-88, alle pp. 363 e 371 ss., dove il 1877 è detto «anno centrale nella storia del componimento» (p. 371).

⁵⁶ *Presso una certosa*, RR XXVIII, 15-16. Cfr. le osservazioni conclusive di Tissoni, *Carducci umanista* cit., pp. 111-13 e note relative.