

PAOLO GIOVANNETTI

*Il popolo è altrove.*  
*Carducci e la ballata romantica*

1. Ogni considerazione in merito alla presenza della ballata romantica nell'opera di Carducci deve certo prendere le mosse dalla perentoria dichiarazione contenuta nel saggio introduttivo all'edizione del Poliziano volgare, *Delle poesie toscane di messer Angelo Poliziano*, risalente all'anno 1863:

I romantici tra 'l venti e il quaranta, risuscitando il nome di ballata e applicandolo alle loro imitazioni delle imitazioni della prima maniera di Victor Hugo, commisero uno di quei tanti anacronismi onde resteranno famosi, essi che si vantarono di riportare il vero nell'arte e di ricongiunger questa all'istoria. E la ragione salvi i giovani dalle ballate romantiche; le quali, rappresentando un falso oriente e un falso settentrione, un falso medio evo e una falsa cavalleria, una falsa religione e un falso popolo, e falsi sentimenti e falsissimi ghiribizzi di cervellini che si credevano e volevano apparir grandi e robusti, ad altro non riuscirono in somma che a rinnovare una arcadia tanto più nociva quanto più pretensiosa.<sup>1</sup>

Sono, questi, tra i più noti luoghi comuni dell'antiromanticismo carducciano; e su di essi forse non sarebbe il caso di insistere troppo, se non accadesse che ancora a questa altezza è percepibile una remora in senso lato militante e anzi *educativa*, documentata già in pagine di un decennio precedenti: a suggerire – con ogni evidenza – l'etimo primo di un'ostilità tanto durevole. È infatti tra il 1853 e il 1855 che Carducci, rivedendo il più antico componimento poetico salvato dalla nebulosa dei suoi *puerilia*, vale a dire il sonetto *A Dio* del 1848, esprime forse per la prima volta, con la massima chiarezza, una presa di distanza dai valori diseducativi della letteratura romantica italiana e straniera, nonché dal 'ballatista' nostrano per antonomasia, Giovanni Prati:

[...] il metter, ciò è, libri moderni e specialmente inglesi e francesi in mano a la gioventù nuoce, grandemente nuoce, mortalmente nuoce tanto a l'anima che a la mente. Me guastarono a tale che ne risento ancora, Byron, Schiller, Goethe, Victor Hugo, Sue, Guerrazzi e Prati, che d'altronde io rispetto e credo grandi ma non convenienti a la gioventù.<sup>2</sup>

Del resto, «i versi del Prati» – è dichiarato in una notazione coeva, introduttiva al frammento *A Firenze*, unica parte compiuta del poemetto *Piccarda*, risalente al 1850 – erano apparsi al quindicenne poeta «splendidi, armoniosi, immaginosi»; «ma a chi si faccia ad imitarli – aveva aggiunto prontamente – pur troppo è vero che non ispireranno se non fiacchezza»<sup>3</sup>. E se una malattia romantica aveva affetto Carducci, che ancora nel 1852 si era abbandonato alla fantasticheria storica della «novella» appunto pratiana *Amore e morte*, è indub-

bio che la guarigione sarebbe arrivata molto presto, e dalla fine del 1853 in poi quasi nessuna traccia del contagio è dato reperire nei suoi scritti.

Non per caso, anche in un'opera indubbiamente segnata dal populismo cattolico caratteristico dei moderati toscani e in particolare dell'azione pedagogica di Pietro Thouar, vale a dire l'antologia *L'arpa del popolo* (uscita in appendice ai nn. 7-12 delle «Letture di famiglia» nel gennaio-giugno 1855), Franco Gavazzeni ha argomentato in modo più che convincente la presenza di un «atteggiamento antiromantico precocemente professato e [poi] mai dimesso»<sup>4</sup>. Carducci rifiuta esplicitamente la falsa popolarità (quanto agli autori, parla di «affettatori di popolarità») rappresentata da quelle opere che «non pigliano dal popolo che le superstizioni e i pregiudizj», e anzi si fanno «continuatrici di una letteratura corrotta e vana»<sup>5</sup>.

Né, in fondo, al quadro aggiungono molto le affermazioni piuttosto note risalenti al 1856, connesse all'attività polemica degli Amici pedanti, e subito raccolte nel volumetto *Giunta alla derrata*, dove non per caso lo schema retorico è sempre il medesimo (anche se le dichiarazioni antipatriane sono più accese: una «letteratura falsa e perniziosa [...] è ora fatta popolare in Italia dai romanzi, a mo' d'esempio, del Sue, del Guerrazzi e delle loro scimmie vilissime, dalle ballate e novelle del Carrer (scrittore in altri generi egregio) e del Prati la cui Edmenegarda è da ver puttanasca»<sup>6</sup>). Sennonché, a ben vedere, i versi ivi tra l'altro citati, attribuiti a un diciassettenne che un «anno dopo [averli composti] moriva disperato del ritrovare nel mondo quelle sensazioni selvagge ch'ei ci voleva trovare a ogni costo», potrebbero forse essere ascritti al polemista in persona. Si tratta di un coro di streghe e del canto d'un «masnadiere» – parti liriche del medesimo dramma –, entro i quali è dato riconoscere qualcosa di inequivocabilmente carducciano. Ad esempio: «Or che strisciano fra' lampi / I cavalli di Satano, / E del ciel pe' negri campi / Mena tresca l'uragano [...]»; «Ma il vin che stilla da quei vigneti / Entro il mio nappo viene a brillar».

Come che sia, nel 1861 assistiamo allo stabilizzarsi delle argomentazioni antiromantiche e insieme al profilarsi di alcune utili precisazioni. Se insomma è scontato il ragionamento con cui viene inquadrata l'opera di un romantico non così secondario come Antonio Gazzoletti, recensito sulla «Nazione»:

Gualtiero Scott e il Goethe trassero in dominio dell'arte la così detta ballata, che esultava leggiadra nomade nei canti del popolo di Scozia e di Alemagna. Victor Hugo volle anch'egli compor ballate di seconda mano. E i nostri di terza mano e di quarta imitarono più l'Hugo che lo Scott e il Goethe. E, dappoiché la poesia propriamente popolare d'Italia non ha elemento storico narrativo, annasparono con il medio evo e l'Oriente; né più né meno che gli Arcadi con la mitologia e con il Menalo e il Liceo<sup>7</sup>,

assai preziosa è invece la valorizzazione – contenuta nel saggio introduttivo all'antologia delle *Poesie* di Gabriele Rossetti uscita per Barbèra nel 1861 – dell'opera in senso lato ballatistica di Berchet. In un poemetto come *Le fantasie*, peraltro definito non ballata bensì «romanza», si sarebbe «rivelato quel nuovo amore al medio evo e all'età de' comuni rivestita repubblicanamente che la Storia del Sismondi avea risvegliato nei nostri: amore che invase cogli anacro-

nismi la pittura, l'epopea, il romanzo»<sup>8</sup>, e che insomma *dopo* Berchet sarebbe andato incontro alla degenerazione più volte ribadita. Il campo romantico viene dunque spaccato in due: non diversamente da quanto Carducci aveva fatto sin dal 1852 in uno dei suoi interventi per l'Accademia dei Filomusi [«la prima leale e generosa scuola Romantica sviluppatasi in Lombardia (si avverta che ivi non parlo della pessima romanticheria d'oggi)»<sup>9</sup>]. E – a ben vedere – ciò avviene anche in conformità a un moto affettivo primario, in qualche misura edipico, che in certe pagine autobiografiche induce Carducci a contrapporre al romanticismo religioso, manzoniano, imposto dall'autorità *paterna*, il romanticismo repubblicano e laico appreso dalla viva voce della *madre*, che a lui bambino aveva insegnato i versi di Berchet<sup>10</sup>.

Scena primaria a parte, quest'ultimo rilievo è con ogni evidenza decisivo. Il recupero delle ragioni romantiche e del genere ballata avviene infatti *soprattutto* (anche se, come vedremo, non solo) in virtù di un riconoscimento storico. Il poeta che negli anni Settanta prima comincia a tradurre ballate tedesche e poi, a partire dal 1872 con *Su i campi di Marengo*, ne scrive di proprie, rivolgendosi anche alla tradizione 'eroica' spagnola, sembra mettere in dominante un'intenzionalità berchettiana. La più volte rilevata dalla critica impostazione "epica" del Carducci narratore in versi<sup>11</sup> è suffragata da una ricerca di probità 'documentaria', il più possibile lontana dalle rapsodie fantastiche presenti nei disinvolti scorci medievaleggianti che i romantici di "seconda generazione" avevano realizzati.

Che tale strada possa condurre in una direzione paradossalmente 'revisionista', se non addirittura sfociare in una palinodia, è cosa di cui Carducci è ovviamente ben consapevole. E infatti nello scritto *Di barbarie in barbarie* che accompagnava il testo di *Gherardo e Gaietta* uscito sul «Fanfulla della domenica» il 3 aprile 1881, a un interlocutore "romantico" fittizio che gli rimprovera presunti cedimenti<sup>12</sup> viene ribadito con chiarezza il perdurante «profondo disprezzo [...] per la vostra manifatturata poesia romantico-popolare», che anzi aumenta «dinanzi alle reliquie dei canti che furono veramente cantati dal popolo»: in altre parole di fronte alla ballate che da un decennio abbondante l'enunciatore ha cominciato a tradurre. E il gesto è doppiamente esemplare perché Carducci, qui, fa la difesa non solo dei canti popolari «epici», ma anche di quelli «semplicemente [...] narrativi»; non solo di ciò che nel vero storico trova il proprio fondamento ma anche di ciò che pratica una *finzione* più o meno sbrigliata.

Come è noto, a questo punto, è possibile anche una davvero paradossale (viste le premesse) rivalutazione di Prati e, insieme con lui, dell'intero movimento romantico. Lo scritto apparso sulla «Cronaca bizantina» nel 1884 ha in effetti un'impostazione molto impegnativa, poiché non si limita a caratterizzare l'opera letteraria di un autore che comunque è detto con chiarezza «poeta inconscio»<sup>13</sup>, ma ambisce a una sintetica definizione del romanticismo e della ballata romantica internazionale. Insomma, il cinquantenne Vate si confronta con la tradizione che ha superato, mostrando di padroneggiarla, ma anche – per lo meno implicitamente – di poterla riassorbire in sé. E il gesto decisivo con-

siste proprio in una definizione ammirevole della ballata narrativa. Carducci ne distingue, intanto, tre tipi invarianti: la ballata totalmente fondata sulle «fantasie primitive dei popoli» nate da una visione stupefatta della natura che noi diremmo magica; quella, sempre leggendaria e mitica, che però si lega all'azione dell'uomo «civile» e quindi è disponibile all'epica, e può trattare di «leggende d'amore, di sventura, di vendette, ingrandite a proporzioni eroiche»; quella che si colloca pienamente nella storia – pur trasformandosi spesso in leggenda –, e se del caso la rivive in modo soggettivo, nella prospettiva dell'autore. Ad essa – quasi di malavoglia – Carducci ne affianca una quarta, consistente in quelle «storie umili d'amore di tutti i giorni», anche moderne pertanto, che alcuni grandi poeti sanno raccontare spremendone il succo 'eroico' più autentico.

Quel che davvero conta è tuttavia la caratterizzazione storica e modale, se non propriamente metrico-ritmica, del genere:

Ma, o nell'ampiezza dello svolgimento artistico, o nel raccoglimento pensoso leggendario, o nella concitazione trovadorica, o nella attraente profondità del sentimento panteistico primitivo, la ballata ha da ricordare o almeno ricorda nella poesia tedesca, le origini e le eredità sue: è dal popolo, e fu cantata ballando. Dev'essere una e semplice nella concezione, monotona nell'esecuzione; e nel cadente ritorno delle strofe eguali dee sentirsi ancora come passare l'infantile anima del popolo.

Esattamente all'opposto, la poesia di Prati e di buona parte del ballatismo italiano, aveva prodotto le rabescature narrative e metriche più lambiccate: racconti artificiosi divisi in molti movimenti, veri e propri *polimetri* dominati da una «colorita sensualità musicale», che trasformano le ballate in «una specie di cantate fantastiche o di poemetti melodrammatici». Appunto: il modello di secondo grado di Hugo o, se del caso, quello di terzo grado di Carrer, impediscono una comprensione della 'vera' ballata, linearmente narrativa e metricamente monotona.

E l'esercizio retorico inteso a dimostrare che da lì a pochi anni (quattro per l'esattezza) Carducci con il suo *Jaufré Rudel* cercherà di soddisfare molti di tali requisiti, vale a dire cercherà di essere il ballatista italiano popolare che Prati non era mai stato – tale esercizio, dico, è a questo punto quasi superfluo. Tra l'altro, il fatto che il *plot* della ballata in oggetto oscilli tra un dato leggendario e un dato storico ('punti' 2 e 3 della classificazione vista prima) e che sia una storia d'amore non priva di elementi anche attuali, comunque non solo anticheggianti o mitici (una sorta di timida apertura al 'punto' 4), testimonia la volontà di sintesi dell'autore. E anche il collante metrico – la doppia quartina di novenari ababcdcd, imparentata con quella in ottonari della *Leggenda di Teodorico* – contempera l'ambizione innovativa, cioè l'impiego di un verso raro, con l'omaggio a uno schema non privo di vera popolarità (la tetrastica di ottonari ab'ab' ivi fruita è un'invariante della tradizione epico-lirica 'bassa', semi-colta, anche in pieno Ottocento)<sup>14</sup>.

Insomma – acquisiti certi fatti, appurato lo svolgimento di una certa poetica, e insieme di una poesia –, si tratterebbe piuttosto di valutare criticamen-

te il *sensu* di quel movimento, di proporre un convincente bilancio capace di rendere conto di una tale metamorfosi. Il riferimento, il filone interpretativo che oggi a me sembra più autorevole è quello offerto ad esempio da Mario Martelli, segnatamente in un saggio sulla raccolta carducciana che nella mia prospettiva definirei «ballatista», vale a dire *Rime nuove*. Nell'opera in cui l'autore si rivela, in modo quasi paradigmatico, «poeta della forma», secondo Martelli «si è cristallizzata la civiltà romanza ed italiana»<sup>15</sup>. Un'arte come quella carducciana proverbialmente riflessa, sempre di secondo grado, programmaticamente intertestuale, può e anzi deve avvicinarsi a un genere come quello della ballata romantica, appartenente alla tradizione popolare e nazionale: ma è tenuta a procedere in modo artificioso, vera e propria “poesia della poesia”, evitando un'identificazione troppo partecipata con i modi e i temi evocati, dal momento che l'a priori metaletterario in essa fa sempre premio su ogni altra intenzione. Opinione questa che, quanto alla ballata, ha in effetti un autorevole ascendente in un giudizio di Raffaele Spongano (pienamente ripreso da Armando Balduino e almeno implicitamente anche da chi scrive<sup>16</sup>), secondo il quale dopo Prati «le migliori ballate romantiche italiane le scrisse il Carducci, ma con un'arte di cui troppo evidente è l'aspetto riflesso»<sup>17</sup>. E, in termini più generali e leggermente paradossali, quella prospettiva critica può trovare una legittimazione anche nelle posizioni di Luigi Baldacci che ha radicalizzato la questione sino a restituire l'immagine di un Carducci poeta di forme e generi morti, che solo attraverso sintesi di laboratorio possono essere proposti a un ri-uso collettivo:

[...] egli crede essenzialmente nei generi, come ci aveva creduto il Prati [...]. E questi generi saranno la ballata storica, il sonetto lirico, il giambico polemico, l'ode celebrativa e, in gioventù, gli sciolti poematici e descrittivi o la sonettessa burlesca: fino a variare sapientemente la combinazione tra forme e contenuti (ballata romantica, sonetto storico, ode lirica ecc.). Ma a differenza del Prati, il quale si poneva ingenuamente di fronte al problema, il Carducci è cosciente che i suoi contributi a questo o a quel genere sono sintesi di laboratorio, poiché in natura ogni singolo genere è estinto<sup>18</sup>.

Pur senza giungere ad affermazioni tanto impegnative (e schematiche: che per Carducci i generi siano una combinatoria da manipolare in vitro, è notazione a mio avviso sostenibile sì, ma solo caso per caso, con molte e non facili precisazioni), è comunque vero che il romanticismo delle *Rime nuove* oggi difficilmente potrebbe essere interpretato secondo i paradigmi che erano propri, poniamo, di De Lollis Petrini Russo. I quali, com'è noto, finivano per privilegiare l'immagine di un Carducci romantico anche in contrasto con la sua poetica, ma *non* per questo in contraddizione con se stesso, perché inserito entro l'onda lunga del risorgimento. Il legame peraltro indubitabile con l'opera di Berchet, con una certa pratica di “poesia della storia”, permetteva loro di mettere in dominante un complesso di riferimenti tematici che senza dubbio in lui agiscono, nel bene e magari anche nel male (di «eccessi [...] di storicità maledettamente incapestrata» aveva per esempio parlato De Lollis<sup>19</sup>).

Insomma, è assai probabile che una sensibilità latamente duemillesca, influenzata dal postmoderno, collochi il lettore d'oggi in una prospettiva non troppo lontana da quel tipo di «operazione illusiva, condotta con piena consapevolezza»<sup>20</sup> che Carducci realizza in una parte almeno delle sue ballate. Il loro reale spessore storico si manifesterebbe anche e forse soprattutto in un gioco iperletterario, nella strumentalizzazione d'un sistema di norme e convenzioni di cui si tengono in vita, quasi miracolosamente, le estreme parvenze, nel pieno di una crisi che ha ridotto, e di molto, lo spazio di sopravvivenza del letterario.

2. Sono però convinto che la ricostruzione appena svolta non sia del tutto soddisfacente. E non solo (ma è già un rilievo di una certa importanza) perché condotta a stretto contatto delle dichiarazioni *esplicite* di Carducci, della sua poetica pubblica, ufficiale; condotta, voglio dire, utilizzando documenti in cui l'autore razionalizza le proprie scelte *ex post* o in cui, addirittura, cancella, glossa, riscrive materiali che in parte contraddicevano il suo punto di vista più recente (tipiche in questo senso le riletture del periodo 1852-6 relative a scritti romantici del periodo 1850-3). Ma soprattutto perché non tengono sufficientemente conto di una serie di fatti, connessi a quello che chiamerei un "romanticismo diffuso" presente a Carducci, ma probabilmente non abbastanza percepito dalla critica.

Per intenderci, restiamo al vero e proprio "punto d'arrivo" dell'itinerario sopra osservato, *Jaufré Rudel*. Intanto, a ben vedere, la metrica<sup>21</sup> di una poesia del genere può essere spiegata con esattezza solo pensando al modo tipicamente romantico, tanto manzoniano quanto pratiano, di *complicare* schemi settecenteschi (anche attinti al melodramma) rendendoli sempre più vari e in senso lato spettacolari, enfatici, attraverso la contaminazione con versi di recente o recentissima acquisizione (l'emancipazione del novenario in quest'ottica potrebbe essere accostata a quella del doppio senario, che a ben vedere è l'unica vera acquisizione mensurale del romanticismo). E poi, e soprattutto, il modo di presentare la poesia ha antecedenti inequivocabili. Intanto, l'*editio princeps*<sup>22</sup> sembra voler dilatare a dismisura il *cappello* caratteristico del ballatismo italiano. Le ballate più mature della nostra tradizione (della tradizione *anche* di Carducci, dico) sono quasi sempre accompagnate da una parte in prosa, una sorta di provenzale *razo*, la quale illustra gli antecedenti storici e, se del caso, leggendari che permettono di apprezzare il contenuto diegetico del breve racconto in versi. Si oscilla da un massimo di *engagement* storico-politico e morale (come può capitare ai berchettiani *Profughi di Parga* e *Fantasia*, o come può talvolta accadere in Dall'Ongaro) a un massimo di interesse narrativo, meramente funzionale (poniamo: lo stringato riassunto della credenza popolare da cui è tratta la fantasia ballatistica): ma la componente prosastica pare essere un artificio indispensabile, anche strutturalmente. E Carducci, appunto, non fa altro che complicare il gioco prefatorio. Nella cinquantina di pagine pubblicate nel 1888 scrive di tutto: riprende la storia documentaria di Jaufré Rudel per dimostrare la piena realtà dell'episodio da lui cantato, e insieme ne tratteggia la

fortuna poetica ottocentesca<sup>23</sup>, lanciando strali velenosissimi all'accoppiata Leopardi-De Sanctis (oggetto del contendere è il *Consalvo*, opera giudicata letterariamente pressoché priva di valore), bacchettando Uhland (nella sua ballata rudelliana «traspira un sentore di stantìo riscaldato»<sup>24</sup>) e infine tessendo l'elogio di Heine.

Non solo. Siffatta complicazione riprende i difetti delle ballate che Carducci denunciava da quasi un quarantennio. È noto: la tesi sostenuta è storicamente errata, è il prodotto di un retaggio leggendario che l'autore subisce, inventando così – per usare le sue stesse parole – un «falso medio evo». Tanto più che il filologo insigne e metricista sensibilissimo vede nel capolavoro rudelliano («Lanquan li jorn son lonc en mai») delle «stanze a novenari». Cosa davvero stupefacente, poiché solo una lettura deformante e anacronistica (“romantica” nel senso proverbialmente dispregiativo) può permettere di cogliere negli ottosillabi provenzali una misura di otto “posizioni” all'italiana.

Siamo dunque di fronte a un Carducci che compie un'operazione contraddittoria. E si ha l'impressione che per capirla appieno non siano sufficienti né gli strumenti tradizionali di provenienza per così dire delollisiana, che riportano l'autore nell'alveo dell'eclittismo romantico-berchettiano; né quelli più recenti, condizionati da un a priori sistemico (la poetica del poeta professore, la straordinaria ricchezza intertestuale dei suoi versi), che in effetti rischiano di sopravvalutare la catafratta consapevolezza storica del grande artefice, trascurandone i possibili cedimenti; e anzi – temo – *escludendoli* a priori.

Forse, un primo modesto contributo potrebbe essere fornito da una veloce indagine intorno agli esordi sommersi, e inequivocabilmente romantici, di Carducci poeta. Come ho già accennato – e magari, di nuovo, glissando sulla contrapposizione fra un codice romantico paterno e un codice romantico materno – è lo stesso autore a denunciare censure e rimozioni. Nulla possediamo, dico, del «poemetto in ottave» (scritto nel 1845) in cui «fra l'altro si narra l'eccidio di Bolgheri [...] fatto dalle truppe di Massimiliano imperatore», né del *Canto all'Italia* «in terzine» (del 1846), né – e peggio ancora – del «torrente di decasillabi marziali» quarantotteschi (la prosa che ne parla sembra restituirne uno: «V'è giustizia in questa èra selvaggia?»)<sup>25</sup>. E ci si potrebbe chiedere, ma rischia di essere solo un'interrogazione retorica, per quale ragione la serie delle poesie recuperate nel primo volume dell'Edizione nazionale delle opere cominci con il sonetto *A Dio*, del maggio 1848, e non con una «Romanza» coeva, *L'orfanella*, che peraltro – dichiara l'autore – «se bene inculta e di povero stile riusciva assai affettuosa»<sup>26</sup>. Del resto, nella medesima sede ha un posto quasi d'onore un componimento, *Il lamento del Trovatore*<sup>27</sup>, in endecasillabi e settenari abaBxX (ritornello –ore : *Trovadore*, commutabile in –ira : *Elmira*), che metricamente ha antecedenti nel Settecento di Monti<sup>28</sup> e insieme nell'Ottocento epico-lirico<sup>29</sup>, e che, soprattutto, appartiene al sottogenere forse più caratteristico della ballata romantica: quello *troubadour*, contraddistinto dalla voce monologante del poeta-personaggio, per lo più (ma non necessariamente) medievale. Non solo questo componimento avrebbe dovuto «iniziare una raccolta di poesia composta nel 1853, che ha per titolo 'Liriche di amore di Giosuè Ales-

sandro Carducci da Valdicastello'»<sup>30</sup>, ma faceva parte di una serie di *Lai di un Trovatore*; «fra questi – dichiara il poeta – il *Delirio del Trovatore* nell'Agosto del 50, cosa più che pazza, e la *Morte del Trovatore*, cosa assai affettuosa ma neglettissima e che moltissimo allora piacque a i miei amici». Di tale serie di componimenti non è rimasta alcuna traccia («molti ne distrussi, fra i quali il *Delirio* e la *Morte*»).

A ben vedere, poi, su uno schema di fatto identico (ritornello a parte) a quello del *Lamento del Trovatore* Carducci intorno al 1850 si impegna a declinare un altro sottogenere della tradizione ballattistica: il canto – ideologicamente “popolare” – di una voce collettiva di lavoratori i quali fanno l'elogio della propria condizione. Il componimento si intitola *I mietitori*:

Or che il dubbio occidente  
 Serena ombra ricopre  
 E vespero ascendente  
 Per la notte serena assonna l'opre,  
 Lodiam lodiam, fratelli  
 Chi fece i solchi in lieta messe belli<sup>31</sup>.

Si tratta della variazione su un *pattern* offerto innanzi tutto da Prati, di cui sono riprese precise modulazioni documentate nei *Canti per il popolo* del 1843. Del resto, nella già ricordata *Arpa del popolo* Carducci sceglierà uno dei contributi più noti del suo modello, *Campagnuoli sapienti*, il cui ritornello congruamente suona «Noi lavoriam cantando» e l'attacco di ogni strofa modula il *refrain* «Lavoriam, lavoriam, dolci fratelli»<sup>32</sup>. E nella medesima silloge mostrerà una simpatia, nel rispetto quantitativo persino debordante, per il moderatissimo e cattolicissimo Giulio Carcano di cui sono ripresi ben otto componimenti, alcuni dei quali perfettamente ascrivibili alla matrice idillica in questione<sup>33</sup>.

Ovviamente, se davvero di sottogenere *anche* si tratta (l'etichetta esplicita adibita per altri due componimenti dello stesso tipo, *La spigolatrice* e *Invito a 'l lavoro*, è peraltro, e appunto, «idillio»<sup>34</sup>), la verifica di un archetipo in accezione forte è affatto necessaria. In questo senso, anzi, la controprova è per certi versi imbarazzante, visto il suo ingombro. Nell'agosto del 1852 Carducci scrive una vera e propria ballata romantica, di impostazione se possibile ultra-pratiana, intitolata *Amore e morte*<sup>35</sup>. «Sciaguratissima novella», la definirà di lì a poco<sup>36</sup>, anche in relazione alla personalità dell'odiosamato suo ispiratore: e una trentina d'anni dopo nella prosa memoriale *Primo passo* la descriverà come una sorta di esperimento che «ebbi [...] il coraggio di mettere assieme in tutti i metri che mi corsero per la testa»<sup>37</sup>. «C'era dentro un po' di tutto», anche sul piano tematico, aggiungerà. E la farcitura del testo non per caso ricorre a miti letterari medievaleggianti in modo altamente generico: se è vero che protagonista è un Rinaldo San Severino, napoletano e suddito di Federico II, che rapisce e sposa una nobile fanciulla francese, Gilda, dopo la vittoria in un torneo a Tolosa, e che muore ucciso dal di lei fratello (anche questi perirà, comunque, nel combattimento); la colpa della donna sarà infine espiata – dopo l'intervento del padre – con la sua reclusione in convento. Curiosamente, ma non troppo, la

scelta dei temi pare essere condizionata da un atteggiamento “guelfo”: se è vero che i Sanseverino saranno, nel 1265-6, tra i baroni napoletani che invocheranno la discesa di Carlo d’Angiò; e comunque l’apoteosi religiosa della protagonista è il vero motivo risolutore. Lunghissimo componimento di 488 versi, diviso in cinque parti, contesto delle invenzioni metriche più varie (solo il primo movimento conta sei cambiamenti di ritmo), i motivi pratiani che lo contraddistinguono sono troppo numerosi per poter essere tutti elencati. Basti dire che ascrivibile al modello è sia la dilatazione della ballata sia l’alternanza assidua dei metri: nella *Fuga* (una ballata contenuta in *Nuovi canti*<sup>38</sup>), per esempio, si contano dodici mutamenti metrici, per un totale di 334 versi. E tuttavia è indubbio che Carducci esaspera sia una tendenza sia l’altra. Sono infatti rare le ballate italiane intorno ai 500 versi (in pratica solo *I profughi di Parga* raggiungono tali dimensioni), ed è certo che nessun ballatista si è mai cimentato in una tale continua mutazione di metri entro un solo componimento<sup>39</sup>. Tanto più che un’oltranza amplificante del genere è rilevabile anche nell’uso del dodecasillabo: Carducci impiega<sup>40</sup> infatti strofe di otto e dodici versi, rispettivamente AABBCD’CD’ (variabile in AAB’B’CD’CD’, per di più con una rima interna ai primi due versi) e il suo allungamento AABBCDDEF’EF’: che certo hanno alle spalle antecedenti pratiani<sup>41</sup>, ma non nelle scelte estreme<sup>42</sup>. E, tutto sommato, a una forma di eccesso metrico può essere ricondotto l’impiego della strofa ottonaria tetrastica sa’sa’ che si avvale di una frizione inusitata tra ottonario sdrucchiolo e tronco a immediato contatto. Certo, ad autorizzare la scelta c’è il *pattern* elastico del *Romito del Cenisio* berchettiano, 8asb’asb’, in questo caso semplificato; ma è pur vero che quasi solo in Prati, successivamente, si darà un uso altrettanto disinvolto di siffatte clausole peraltro assenti nella tradizione settecentesca<sup>43</sup> (e, in generale, la forma sdrucchiola dell’ottonario non riscuote un grande successo nel ballatismo italiano, anche se non è esplicitamente bandita dalla trattatistica)<sup>44</sup>. Altri, del resto, e anche al di fuori di questo curioso *tour de force*, potrebbero essere gli esempi metrici che confermano tale modo di procedere<sup>45</sup>.

D’altronde, come sa chiunque abbia sfogliato le poesie precedenti le *Rime* del 1857, il Carducci quindici-diciottenne non è solo questo: non è questa – dico della romantica – l’unica sua poetica. E, per esempio, il componimento giovanile da lui poi in modo tortuoso autorizzato<sup>46</sup>, *Il Vaticinio*, risalente al 1850, ha caratteri fin troppo vistosamente classicheggianti. Ma proprio qui sta il problema. La cultura del primo Carducci appare improntata a un *sincretismo* tanto ingenuo quanto consapevole, esibito. «Tolgan le muse che io creda (come alcuni di voi potrebbero portare opinione) il bello ristretto entro i soli limiti classici»; e, in particolare, «fra le menti indagatrici e profonde dei Britanni e dei Germani moderni il Bello si mostrò splendido ed unico esempio a Federico Schiller ed a Giorgio Byron» (anche perché «tutta è bella e tutta è santa ogni ispirazione di Dio e dei figli di Dio»<sup>47</sup>). Con queste parole si esprime il diciassettenne autore nel già ricordato intervento per l’Accademia dei Filomusi. Ma soprattutto, meno di un anno dopo, nella lettera dedicatoria a Enrico Nencioni che doveva introdurre una raccolta di liriche poi non realizzata, sarà possibile leggere:

Tu ridevi meco quando mi vedevi ora tutto intento ed ammirato su l'andar vario grave maestoso di Orazio e dei Latini, e poi da questa quiete vitale rialzarmi nel tumulto selvaggio ed efficace di Ossian e delle ballate settentrionali; or tutto rapito nei trecentisti e seguirne col cuore più che con la mente ogni frase, e in ogni frase scolpire un arcano di affetto, e quindi da questo semplice e fecondo studio ribattermi nel caldissimo e sovente sterile dei moderni; ed ora in Petrarca ed ora in Anacreonte; ed ora in Dante ed ora nel Tasso; e in Alfieri e in Schiller, e in Giusti e in Prati, e in Pellico e in Leopardi. E da vero che egli è un bel mostro drammatico questo traduttore or di Saffo or di Orazio or di un epigramma latino or di una ballata tedesca or di una greca [...]»<sup>48</sup>.

Dove i curatori dell'edizione nazionale delle lettere, colti come tutti siamo colti da un brivido di fronte all'ultima giacitura esibita, sono costretti a precisare che la «ballata greca» è tratta «dal greco moderno (qui ballata varrà canto narrativo popolare)»<sup>49</sup>. Non solo: un momento di sconcerto può in qualche modo turbare certi lettori distratti dell'*Arpa del popolo* (quorum ego) che di fronte al componimento editorialmente intitolato *La famiglia del guerriero* rischiano di cogliere in Vittorio Alfieri<sup>50</sup> l'autore di una vera e propria ballata romantica: «Stanco, assetato, in riva / Del fiumicel natò, / Siede il campion di Dio, / All'ombra sempre viva / Del sospirato alloro. / Sua dolce e cara prole, / Nel porgergli ristoro, / Del suo affanno si duole [...]». Eccetera, sino allo scioglimento: «Ma il sol già celasi; / Tace ogni zeffiro; / E in sonno placido / Sopito è il re». Certo, sono i versi davidici di ascendenza 'ossianica' contenuti nell'atto III, quarta scena, del *Saul*; ma nondimeno colpisce il ritaglio selettivo, la ricezione tendenziosa fattane dal curatore; che in generale, all'interno della sua silloge educativa, non appare indifferente alle forme epico-liriche<sup>51</sup>.

Tendenziosissimo del resto è l'atteggiamento assunto da Carducci nel suo *Frammento di un'ode su la poesia popolare*, risalente anch'esso all'aprile 1853<sup>52</sup>, e metricato con lo schema (ottonari abac'bc') della berchettiana *Clarina*. E non si tratta solo di rilevare il compiuto distacco da un'idea e un'ideologia di popolo affatto subordinate alla legge del lavoro, ben presenti negli idilli di un paio d'anni prima (ora la sovranità dal basso è proclamata là dove si dichiara che il popolo «non vuol che stranio oltraggio / Rubi il trono al vecchio re, / Ma non vuol che troppo pesi / Quello scettro ch'ei gli diè»<sup>53</sup>); si tratta soprattutto di cogliere come sotto il *nomen* "ballata" si organizzò un sistema di riferimenti ideologici combattivi, nazionalistici, all'insegna in particolare della poesia guerriera e antinapoleonica di Theodor Körner: «E se sorge, la ballata / Con lei sorge ardua virago: / Volà a 'l monte a la vallata / I guerrieri a numerar, / Va su i fiumi e sopra il lago / La battaglia ad eccitar». L'accezione del lessema è nondimeno amplissima, quasi impossibile da perimetrare. Anche perché è la stessa opposizione antico/moderno a essere ridiscussa. Esplicitamente, come visto; ma anche implicitamente: basti dire che un paio d'anni prima (Carducci peraltro ci ritorna nel 1855 e nel 1856) un componimento intitolato *La solitudine*<sup>54</sup> viene definito «Ballata all'antica», ma inopinatamente si presenta con uno schema in endecasillabi e settenari ABABcC, nient'affatto antico e anzi riconducibile alla già vista esastica del *Canto del Trovatore*.

Insomma: che cos'è esattamente una ballata per il giovane Carducci? Guido Capovilla ha mostrato che in Italia ancora in questi anni il termine «ricopriva [...] soprattutto il significato di 'romanza', e dunque riteneva un'accezione sfumata o, meglio, onnicomprensiva»<sup>55</sup>; e anche quel sensibilissimo metricologo che fu Giovanni Berengo nel 1854 riconosce bensì la differenza tra ballata romantica e ballata antica: ma crede anche che esistano (l'esempio addotto è, certo non casualmente, tratto da Poliziano) elementi di evidente sovrapposizione<sup>56</sup>. La questione è tanto più delicata – né è questa la sede per tentare di dirimerla –, in quanto il Carducci filologo maturo e tutt'altro che ingenuo, studioso della poesia italiana delle origini, continuerà a mantenersi fedele all'idea che la ballata – in senso ora metricamente non vago, e non romantico – costituisca la vera forma *originaria* della poesia italiana. Nelle lezioni inedite dell'anno accademico 1896-97 – lo ha indicato Gavazzeni<sup>57</sup> – è infine esplicitamente affermato che questo canto dappprincipio corale è alla base di tutta la poesia *lyrica* nazionale, a partire dalla canzone; laddove lo strambotto presiede alla narrativa e il sirventese alla didattica. In tal senso, allora, gli strali contro gli errori dei romantici contenuti nello scritto del 1863 da cui ho preso le mosse non solo (come appare ormai evidente) costituiscono una vera e propria palinodia, ma rappresentano anche una sorta di *desiderio profondo*, di *programma* negato e affermato insieme: ricostituire il nesso tra popolo creatore e poeta *uti singulus* che in un genere più virtuale che reale come è la ballata 'metastorica', *scilicet* romantica, può forse realizzarsi.

3. Appare in questo senso comprensibile perché il ritorno al ballatismo avverrà una ventina d'anni dopo gli esordi privati di Carducci in virtù di una tensione in senso pieno *metaletteraria*, cioè attraverso la pratica della traduzione dal tedesco. Tra pochissimo cercherò di caratterizzare la questione nel dettaglio. Resta però priva di risposta una domanda a mio avviso decisiva, quanto ai rapporti Carducci/romanticismo. Mi riferisco all'attacco, ribadito sino alla noia, contro il secondo romanticismo italiano: che sulla scia di Hugo si sarebbe impegnato in rapsodie narrative oziosissime e vacue, inficciate da un'idea sentimentale e falsa di *medio evo*. Ora, chi sappia qualcosa della ballata romantica italiana, e in genere del nostro romanticismo, deve respingere una simile affermazione, perché non suffragata da dati di realtà. È al contrario argomentabile che a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento (ma con significative anticipazioni nel decennio precedente, e oltre<sup>58</sup>), i poeti romantici più importanti – da Tommaseo a Dall'Ongaro, da Carrer a Prati, anche per influsso della critica letteraria di Mazzini e Tenca – esprimono riserve gravissime intorno alla voga medievaleggiante che aveva dominato il ballatismo degli esordi<sup>59</sup>. Gli intendimenti sociali e anzi, spesso, realistici degli autori democratici (ma, ripeto, a essi va aggiunto lo stesso Prati) li portano a privilegiare trame moderne, ovvero leggende fuori della storia ma moralmente esemplari, che attraverso gli strumenti del patetico forniscano strumenti di conoscenza a un pubblico eminentemente – anche se non unicamente – femminile. Com'è noto, tutto ciò non avviene senza incoerenze e conservazioni, come vedremo anche in segui-

to: ma è vero che il medievalismo ‘di seconda generazione’ è sempre giustificato da imperativi etici, e non è mero intrattenimento.

Nella prefazione alle *Poesie*, edizione 1840, di Dall’Ongaro si possono leggere ragionamenti che, almeno in parte e comunque assai curiosamente, appaiono addirittura ‘carducciani’ *ante litteram*:

So bene che molti fra i nostri poeti hanno screditato la loro sacra arte: perché non mostrarono apprezzare quella specie di lettori che più dovevano prediligere, intendo il popolo e le donne che meno sentirono l’influenza d’un secolo vecchio e spassionato d’ogni ridente illusione; perché neglessero o non conobbero la poesia della vita attuale, cercandola fra le cronache polverose, o nella pittura di costumi convenzionali e fittizj. Di qui nacquero gli arcadi che per un secolo e più non restarono dal cantare la vita pastorale, e l’età dell’oro: di qui l’altro sciame di moderni trovatori che si ostinano a trapiantare il medio evo in mezzo al pacifico e poco cavalleresco ottocento<sup>60</sup>.

E la domanda insomma è: perché Carducci si ostina a rappresentare caricaturalmente una tradizione che dopo il 1840 praticava il medievalismo artificiale quasi solo nella sua produzione di livello inferiore (poniamo: nelle strenne più commerciali)? Fra le molte risposte possibili, due mi paiono indubitabili. La prima è che Carducci esclude del tutto, di fatto tacendone, la possibilità di praticare una ballata contemporanea, in senso lato realistica; e tanto più fermente è bandita la ballata sentimentale, anche se riscattata da intenti polemici progressivi (come accade in Dall’Ongaro). La popolarità sociale del genere è cioè rimossa attraverso l’insistenza strumentale sul ‘motivo’ medievaleggiante, sullo schermo polemico che esso, docilmente, offre. La seconda risposta, peraltro decisiva, risiede nell’antimanzonismo e in genere nell’ostilità al romanzo che contraddistinguono così profondamente Carducci e tutta la sua opera, e che insieme ne condizionano l’avvicinamento alla dimensione che troppo spesso – per lo meno a mio avviso – la critica definisce epica. Per Carducci, l’epica – in conformità a un vecchio suo programma, ma anche in rapporto a una notazione tenchiana<sup>61</sup> – non può che essere breve. Soprattutto, non può lasciare alcun vero spazio alla dimensione soggettiva, all’invenzione. In questo senso, credo che la dichiarazione elaborata in concomitanza ai sonetti di *Ca ira*, rispecchi perfettamente la posizione complessiva dell’autore (pur suscettibile, come vedremo e in parte abbiamo visto, di oscillazioni e integrazioni):

Epoica e storia sono due termini che l’uno ammazza l’altro. [...] Accetto il termine ‘rappresentazione epica’, interpretandolo per un offerire alla fantasia e al sentimento altrui in brevi tratti come attuale e senza mistura di elementi personali un avvenimento o una leggenda storica; a quella guisa che feci altre volte con i *Campi di Marengo* e la *Canzone di Legnano*<sup>62</sup>.

E il primo dei due richiami appena osservati evoca il progetto, risalente al 1872-73, di un «canto epico, in cui la storia si mescolasse all’invenzione, ma per modo che la invenzione fosse storica e la storia poetica»<sup>63</sup>. Appunto: il contributo del poeta appare essere di natura soprattutto retorica, in quanto capacità

di valorizzare con le strategie della *dispositio* e dell'*elocutio* un'eredità 'oggettiva' che non può essere in alcun modo violata.

Certo. E che tutto ciò possa valere per la *letteratura tedesca* (nonché, ma marginalmente, iberica e francese antica) è altrettanto indubbio: il ballatismo carducciano tradotto prende spesso le mosse da un *dato* storico oppure leggendario. Ma è nondimeno verificabile che la natura *mediata* del processo, capace di promuovere al rango di *vero* anche un componimento di pura fantasia "primitiva", rende possibile qualche apparente incoerenza (basti pensare a testi come *La figlia del re degli elfi* o *Gherardo e Gaietta*, il primo almeno dei quali è riconducibile al tipo 1 della classificazione contenuta nel saggio su Prati). D'altronde, la selezione, l'autorevole scelta carducciana *in quanto tale* garantisce della reale, genetica popolarità delle poesie straniere offerte alla nostra attenzione. E in questo senso andrà forse considerata come un'altra piccola deroga al 'sistema' dell'autore l'ammirazione – espressa il 16 aprile 1861 sulla «Nazione» – per la bravura di Emilio Teza, traduttore di Heine, in grado di «cogliere e rendere adeguatamente nella schiva nostra lingua [...] quei brevissimi drammi, in quattordici e sedici versi, del *Liederbuch*»<sup>64</sup>. Dove appare fugacemente lo spettro del dramma borghese e familiare, costantemente esorcizzato da Carducci in tutta la sua produzione, ballatistica e non.

È all'altezza del 1870-71 che tale serie di questioni viene messa a fuoco con una certa – peraltro paradossale – trasparenza. Carducci, intanto, definisce a chiarissime lettere un principio di poetica che a me sembra invariante nella sua visione generale della letteratura, anche se forse non adeguatamente sottolineato dalla critica. La constatazione vale a dire di una definitiva *rottura tra eredità popolare e popolo*; se è vero che l'antica tradizione su cui il poeta-critico fonda la propria filosofia della storia letteraria, la tradizione cioè che legittima il passaggio di valori, forme, istituzioni dal mondo greco-latino ai giorni nostri, si interrompe proprio presso la collettività che avrebbe dovuto mantenerne in vita le tracce e propiziarne l'ulteriore evoluzione:

Ma avvertano i campioni del blasone plebeo: quanto più consideratamente si studieranno i canti popolari toscani (di quelli d'altri paesi non giudico), tanto più ne risulteranno le relazioni non poche con l'arte letteraria, tanto più risulterà che la maggiore e miglior parte risalgono, almeno nella composizione primitiva, molto indietro, a qualche centinaio d'anni fa, quando l'arte italiana non era ancora dinaturata né compiuto il divorzio tra lei e il sentimento popolare. Negli ultimi due o trecento anni il popolo, in Toscana, imbestiato com'era nella servitù abietta e nell'ignoranza, nell'oblio di sé e di tutto, misero, angusto, gretto, falso, calcolatore, artisticamente non ha sentito nulla, non ha fatto nulla, non ha inventato nulla. E badate, fra i campagnoli e i montanini io non ci sono ito a spasso, sdilinquendomi e smammolandomi, botanista di fiori di lingua e poesia, a estasi obbligatorie; io ci ho vissuto in mezzo gran parte della mia prima gioventù e in luoghi diversi, né mai mi si è dato il caso di raccogliere lì proprio su l'atto un sentimento artistico, un effetto poetico, un fiorellino, come direbbero, vergine e puro. Cantare, certamente cantano: ma, quando non sono cose vecchie, le sono scempiaggini e sconcezze bociate con certi versi strani che Dio ne scampi; e anche scampi chi non abbia buono stomaco dagli improvvisatori popolari. E s'io dico vero, informino i più tra gli stornelli del Montale raccolti e pubblicati con filologica fedeltà da Gherardo Nerucci:

dei quali non ha, credo io, a compiacersi di molto la gentilezza e civiltà ingenita del popolo della beata Toscana, ove i rigagnoli delle città menano oro e i *ruscelletti de' verdi colli* latt' e miele. Per me preferisco il Chianti e l'arte classica<sup>65</sup>.

Pagina certo decisiva (tratta da *Musica e poesia del mondo elegante italiano del secolo XIV*), le cui implicazioni ballatistiche sono fin troppo chiare: escludendosi recisamente in questo modo l'attingimento, da parte dello scrittore moderno, a qualsivoglia forma di arte popolare, viva e attuale. La popolarità autentica è fatto antico, e ad essa dunque si perviene solo attraverso uno scavo nel passato, di fatto indistinguibile dal lavoro dello storico letterario *tout court*. E ciò, all'epoca dei Ferraro, Nigra, D'Ancona, ecc., è operazione polemica che colpisce non poco. Ne discende, fin troppo prevedibilmente, un'opzione iperletteraria, secondo la quale la vera popolarità risiede in tradizioni remote.

E dico "remote" in un'accezione con ogni evidenza forte. Nello scritto *Conversazioni e divagazioni heiniane*, il cui nucleo risale al 1871, due sono i temi che devono colpire il lettore carducciano. Il primo è la dichiarazione secondo la quale Heine può essere tradotto solo in prosa, poiché ogni assimilazione di uno scrittore del genere al clima poetico italiano contemporaneo (in particolare ai modi della satira giustiana) risulterebbe inaccettabile, l'«ultima delle goffaggini»<sup>66</sup>. Il secondo, ancor più anacronistico, ma in questo caso nient'affatto antifrastico rispetto alle scelte presenti e future dell'autore, è quello che si fonda su un cortocircuito arditissimo tra arte heiniana e poesia italiana delle origini, anzi *vera* poesia italiana alle sue *vere* origini:

Il romanticismo tedesco e la poesia fiorentina di parte bianca si rassomigliano – lo affermo a grande scandalo dei puristi e dei modernisti – nell'idea, nelle forme, nel procedimento. Tutt'e due sono una reazione contro il razionalismo dogmatico, contro la incredulità, contro la sensualità e la materialità meccanica della poesia aulica: tutt'e due muovono dall'idealismo più raffinato, salgono le cime azzurre fin dove coglie la vertigine, e ricadono quindi nel realismo o nel naturalismo: tutt'e due cominciano tornando all'ispirazione o meglio all'aspirazione popolare, e finiscono con la maniera.

In definitiva: una forma di popolarità anche italiana può essere conseguita in modo autentico rivolgendosi a poeti tedeschi dell'Ottocento, e insieme voltando le spalle al decadente quadro nazionale contemporaneo – vuoi nel dominio dell'oralità primaria vuoi in quello della produzione scritta.

In una simile prospettiva, insomma, è legittimata una ricerca eclettica e, date le premesse, discretamente arbitraria, che però si muove secondo alcune direttrici a questo punto ben definite: 1. un'esigenza di narratività 'epica', che consiste nel rispetto della storia e del dato leggendario; 2. il riconoscimento dell'autentica realtà dei metri ballatistici, per loro natura uniformi e ripetitivi; 3. una presupposizione di popolarità, riguardante il romanticismo tedesco, in grado di riverberarsi polemicamente anche sulla letteratura italiana.

Il punto 2, probabilmente, è quello decisivo, anche perché – come vedremo – è strettamente correlato al punto 1, alla ricerca del 'vero' metro epico-

narrativo. E comunque io credo che seguire lo sviluppo delle sue implicazioni nella produzione ballatistica carducciana, in particolare nelle traduzioni, possa offrire spunti critici non del tutto oziosi. Ad esempio, se prendiamo in considerazione metri di traduzioni abbastanza tarde come quelli di *Gherardo e Gaietta* (1881) e di *Ninna nanna di Carlo V* (1885), rispettivamente,  $A_{11}A_{11}A_{11}x_9x_8$  (la clausola è un *refrain*) e, in tutti endecasillabi, AAAX (rima in *-are*), non possiamo che concordare con Mario Martelli che vi vede attivo il modello della «ballata zagialesca di endecasillabi, senza ripresa, come in molte laude e canti carnascialeschi del secolo XV»<sup>67</sup>. Si determina così una vera e propria crasi fra una tradizione medievale italiana, una medievale francese e una moderna tedesca: e la natura dell'operazione ha sì un'evidente coerenza (un unico referente metrico), ma non si reggerebbe senza un a priori ideologico forte, basato su una popolarità 'trascendentale', presupposta, che accomuna spazi e tempi letterari diversissimi.

Non per caso, del resto, il Carducci alla ricerca di un metro ballatistico autenticamente "epico" comincia con un passo falso. Nel 1872, vale a dire nell'anno decisivo per la produzione che qui c'interessa, la prima ballata romantica autografa, *Su i campi di Marengo*, che l'autore vorrà riconoscere pubblicamente è scritta in tetrastiche di alessandrini AABB: dove la disposizione strofica è forse pensata soprattutto per l'occhio, magari per assecondare qualche slargamento sintattico (un solo sensibile *enjambement* d'altronde collega secondo e terzo verso d'una strofa: cfr. vv. 14-5), dato che la vera cellula metrica è offerta dal distico. Nell'edizione 1873 delle *Nuove poesie* in cui il testo viene stampato per la prima volta, figura una prosa d'accompagnamento in cui è dichiarato che tale è il «metro specialmente epico di tutta quella Europa che aveva poesia scritta»; e «anche dell'Italia – aggiunge –, ove tutta quasi la poesia didascalica e religiosa del periodo dialettale veneto e lombardo e in parte anche la popolare o mezza popolare del centro e di Sicilia fu scritta in alessandrini»<sup>68</sup>. Dove colpisce, e non poco, la contraddizione modale tra 'epico' da un lato e 'didascalico' e 'religioso' dall'altro.

Che Carducci stesso si accorga della forzatura è mostrato (prima ancora che dall'esplicita critica all'alessandrino realizzata dieci anni dopo<sup>69</sup> e dalla scomparsa della nota in *Rime nuove*) dalla scelta metrica messa a punto a partire da una traduzione dello stesso anno, quella della *Tomba nel Busento*. Anch'essa uscita per la prima volta nel 1873 e anch'essa accompagnata da una prosa poi rifiutata, metricamente manifesta – sin dall'originale – una «quartina ottonaria», la stessa del romanzo «spagnolo», in tedesco tuttavia «ridotta a distico»<sup>70</sup>. Di fatto, cioè, il distico di alessandrini precedentemente deliberato diviene un distico di doppi ottonari (a rime ovviamente bacciate): e soprattutto, in tal modo, si mette a fuoco o si comincia a mettere a fuoco il tipo di tradizione popolare che con meno stridori può essere importato in Italia. Il referente primario, almeno nella prospettiva del Carducci 1872-74, è appunto il verso lungo (anche se *La tomba nel Busento* continuerà a essere, o forse solo ad apparire, una poesia in ottonari sasa<sup>71</sup>): lo conferma un componimento che inizialmente apparteneva a *Rime nuove* – vi figurerà sino all'edizione del 1889 – e che in un se-

condo tempo passerà al progetto di *Giambi ed epodi*, vale a dire *La sacra di Enrico quinto*. Il testo, del 1874, anche se pubblicato in rivista solo nel 1880, presenta ben 43 distici di doppi ottonari AA, giusta il *pattern* che qui c'interessa.

*Pattern* che, tuttavia, non ha alcun vero successore nella forma lunga che Carducci sembra all'inizio preferire, benché la tetrastica ottonaria abcb (o, se si preferisce, papa: dunque con primo e terzo verso, piani, privi di rima) rappresenti d'ora in poi il *suo* metro ballatistico per eccellenza e possa essere agevolmente ricondotta al distico di misure lunghe. Come mai? Perché recedere, seppure in parte, da un'acquisizione sentita così preziosa?

È assai probabile che la risposta sia da legarsi, per l'ennesima volta, a una triangolazione tra retaggio straniero (ora per di più raddoppiato) e eredità italiana. Credo infatti che le coordinate fondamentali al Carducci del 1878 siano offerte (lasciando da parte i distici px' px' ecc., con tronca in *-ar*, della *Lavandaia di San Giovanni*, versione di un *romance* castigliano che il traduttore sempre in quell'anno deliba in chiave quasi solo lirica) dalla traduzione, a opera di Giuseppe Chiarini, dello heiniano *Atta Troll*. Il cui originale – si noti – imita il verso dei *romances* spagnoli: e infatti la metrica è forzata a un andamento perfettamente “sillabico”, anzi “isosillabico” (non ritmico-sillabico, come nelle consuetudini germaniche) e asseconda un ritmo trocaico dalla sonorità molto ‘italiana’. Chiarini ne fa delle quartine ottonarie epiche, del tipo già visto, ove la rima è anche tronca e i versi anarimi possono divenire sdrucchioli.

Carducci ampliarà nel 1884 la sua prefazione al libro per difendere Chiarini dagli attacchi mossigli da più parti, tra l'altro prendendosela con coloro che in Italia «non sanno [...] che ci sia al mondo [...] il semplice e monotono ottonario dei romanzi spagnoli [...], o che ci sia al mondo [...] l'ottonario spezzato delle commedie di Calderon; due maniere metriche queste, che Heine imitò nella strofe trocaica del suo poema comico romantico»<sup>72</sup>. Del resto, Alessandro D'Ancona, nelle *Origini del teatro in Italia*, l'anno prima che uscisse l'*Atta Troll* italiano aveva dichiarato che la forma «umile e contadinesca» della quartina ottonaria a rime abbracciate tipica dei maggi è «quella più costantemente in uso, non solo nelle *Romanze*, ma anche nel dramma spagnuolo del Cervantes, del Calderon, del Lope de Vega: la poesia dei quali, con tutta la sua pompa lussureggiante, ha pur potuto adeguarsi in sì meschini versicoli»<sup>73</sup>.

Genere bensì epico, ma anche non privo di aperture drammatiche (come tutti in Italia, per lo meno da Carrer in poi, hanno sempre dichiarato), la ballata romantica perseguita da Carducci sembra così – grazie a una nuova fusione di spazi e di tempi, e di diffratte popolarità – riavvicinarsi alla semplice quartina ottonaria. Resta nondimeno aperto un ulteriore problema: quello della possibilità di accedere all'artificio, arcaico (la *chanson de geste!*) e popolare insieme, dell'assonanza ovvero, in generale, della rima imperfetta. Il 3 aprile 1881 – e la data conta moltissimo – nella prosa di *Gherardo e Gaietta* tra l'altro si legge:

Io per ora certe traduzioni dal francese antico e dal tedesco le faccio metriche, in metri per altro che rispondano più esatto che si possa agli originali. Alle assonanze non ho ancora avuto il coraggio di spingermi; ma farò il possibile di arrivarci presto<sup>74</sup>.

Tra il 10 e il 22 aprile dello stesso anno Carducci lavora a quello che, insieme con *Faida di Comune*, è forse il suo componimento ballatistico di più sofferta realizzazione, per lo meno dal punto di vista della *dispositio*. Dico del *Passo di Roncisvalle*, formato di strofe (o lasse) decastiche secondo lo schema pa'-pa'pa'pa'pa', dove la rima può essere sostituita dall'assonanza (nella seconda strofa per esempio abbiamo *cercar : ricascâr : malvagità : va : va*) e tutte le 59 toniche strutturanti sono omologate dalla vocale *a*. Se badiamo alla primissima stesura<sup>75</sup> – realizzata di getto, vista la prontezza delle correzioni –, ci rendiamo conto di due tendenze: 1. Carducci pensa il componimento in quartine, che infatti sono per lui i blocchi grafici e sintattici primari del testo; 2. l'assonanza tronca è impostata con chiarezza sin dall'inizio, e forse nella prima strofa (quartina, cioè) era stato pensato come possibile un legame anche fra piana e tronca (la prima relazione fonica sembrerebbe essere *contar : mancare*). Più controverso è un terzo fattore: l'impiego cioè di versi ritmicamente liberi, non trocaici, che nel componimento a stampa interessa un numero limitato di linee, quasi solo nella seconda parte del testo<sup>76</sup>.

Delle tre antologie di *romances* su cui Carducci ha lavorato<sup>77</sup>, ben due difendono la disposizione in quartine dei versi: l'opera di Depping, del 1844<sup>78</sup>, in effetti riunendo i versi in gruppi appunto tetrastici, quella di Wolf e Hofmann, dichiarando nell'introduzione «que la forma primitiva de los romances fué la de cuartetos de versos redondillos pareados ó monorimos»<sup>79</sup>. Ma, e soprattutto, a spingere in questa direzione agisce il modello delle tetrastiche utilizzate da Berchet nelle *Vecchie romanze spagnuole*: il suo contributo del resto non solo è ricordato nella lunga prosa prefatoria pubblicata sulla «Nuova antologia», bensì anche nello scritto dedicato al Chiarini di *Atta Troll*<sup>80</sup>.

E tuttavia l'irrequieto e massimamente eclettico Carducci non si ferma qui. L'intero *Passo di Roncisvalle* non è una mera traduzione, ma il tentativo di ricostituire un *verum* storico. Così come il traspositore-autore di secondo grado contamina e monta in una nuova storia quattro diverse poesie per cercare di superare la “frammentarietà” di una tradizione<sup>81</sup>, allo stesso modo, con un ulteriore arbitrio, decide di costituire un pattern strofico intrinsecamente epico, la “lassa” decastica. Anche qui, si potrebbe obiettare che si tratta di una lassa illusoria, dacché è composta sempre dello stesso numero di versi; resta il fatto che nel 1882 essa eredita il disegno della *Canzone di Legnano* di tre anni precedente, un componimento che in fondo è – nel rispetto metrico – quasi altrettanto mescolato, per la disposizione di endecasillabi, privi di rima, in blocchi omogenei quanto a lunghezza<sup>82</sup>.

Se resta ancora qualcosa o forse molto da dire, sul piano critico, intorno a questo inesausto trasformismo (altro che «metri che rispondano più esatto che si possa agli originali»<sup>83</sup>!), peraltro realizzato su fondamenti strutturali piuttosto limpidi, pochissime parole devono invece essere dedicate all'inseguimento della quartina popolare con versi dispari non rimati. L'obiettivo metrico è centrato tra il 1885 e il 1887 con approdi in qualche misura antifrastici: la leggendaria e obliquamente autobiografica *In Carnia* e la rapsodia storica, fin troppo cesellata, *Faida di Comune*. Più che l'artificio di alternare regolarmente, nella prima,

rime tronche in *-ar* e *-or* (ennesima concessione parziale alla monotonia del *romance*), conta la conquistata normalità della seconda: riscontrabile nella libertà delle rime ora solo piane e (ma il discorso vale anche per l'altro testo) nella definizione di un ottonario prosodicamente regolare, in cui gli ictus di terza e quinta consentano un andamento omogeneo, comunque lontano dalle infrazioni del *Passo di Roncisvalle*. Una narratività ritmica, in sintesi, ottenuta a caro prezzo, e anzi senza dubbio indebolita, cioè resa meno trasparente ed efficace, dalla volontà di arricchirla di variazioni via via sempre nuove.

4. Nel primo volume dei lemonnieriani *Versi editi ed inediti* di Andrea Maffei, risalente al 1858, si legge una poesia, *Un genietto colle mani piene di rose che scende dal cielo*, che costituisce la variazione o commento a un *dipinto offerto in dono ad una sposa vicina al parto*:

O lucida sembianza  
Che dall'azzurro cielo  
Chiusa in umano velo,  
Pieghi alla terra il vol,

Non proseguir! la stanza  
Della sventura è questa,  
Al tuo splendor funesta  
Come la nube il Sol.

Ritorna alla serena  
Via che lasciasti; e allieta  
Qualche gentil pianeta  
Vago di tua beltà.

Le rose, ond'hai sì piena  
*La pargoletta mano*,  
Qui non recar; l'umano  
Soffio languir le fa.

Il tuo divin sorriso  
Qui si tramuta in pianto,  
L'angelico tuo canto  
In note di dolor.

Ribatti al paradiso,  
Bella immortal, le penne;  
Torna al gioir perenne,  
Torna al perenne amor!<sup>184</sup>

Un pianto, forse stilisticamente meno antico di quello carducciano e anzi fin troppo decorato e decorativo nella sua profusione floreale, ma certo letto dall'autore delle *Rime nuove* e tenuto da lui ben presente, anche per l'indubi-

tabile comune ascendenza tassiana – rilevata più volte dalla critica<sup>85</sup>. E se metricamente parlando Carducci è più vicino al *pattern* anacreontico di Vittorelli (privo di rima il primo verso di ogni emistrofa: laddove Maffei carica di sonorità anche quella sede), ciò si deve senza dubbio anche a una minima ma sintomatica presa distanza dallo ‘stipato’ del primo Ottocento, da una sensibilità spesso tendente a una sorta di Biedermeier italiano.

Il rilievo è sintomo di una situazione più generale, che vede Carducci coinvolto non del tutto residualmente in un clima romantico. E magari *contro* le sue stesse intenzioni, cioè in un modo almeno in parte inconsapevole. Ovviamente, mi muovo su un campo minato, e numerosissimi sono i fattori ambigui e incerti. Se ad esempio restiamo a quel romantico in odio agli autori romantico-risorgimentali più accreditati che fu il marito della contessa Maffei, risulta facile osservare una sua propensione a tradurre dal tedesco facendo ricorso al – peraltro prevedibile – doppio senario, per restituire certe forme giambiche ‘lunghe’, tetra- o pentametriche. In particolare spicca la trasposizione del goethiano *Totentanz* «nello stesso metro e numero di versi» secondo una procedura che, appunto, si vuole fedelissima nel rispetto formale<sup>86</sup>. E Carducci, come si è accennato (cfr., qui, la nota 83), usa il doppio senario nella *Figlia del re degli elfi* e si dichiara preoccupato di rispettare la ritmica di partenza. Vero è che appare forse più economico registrare l’apparentamento dello schema carducciano AB’AB’ con una soluzione notissima di Prati, certo pertinente anche sul piano tematico (dico del motivo della cavalcata): quella, vale a dire, che nel *Galoppo notturno* si realizza in uno schema identico, tuttavia affetto dalla variazione ritornellata *-el*: «Galoppa galoppa galoppa, Ruel»<sup>87</sup>. Del resto, a una simpatia più o meno contrastata nei confronti di Prati e magari di Dall’Ongaro può essere ricondotta proprio la non infrequente tendenza carducciana a fare uso di soluzioni con *refrain*. E se, come detto, è decisivo il riscontro di Martelli che nella *Ninna nanna di Carlo V* individua un riferimento alla lauda-ballata, si potrebbero anche addurre modelli alternativi: ad esempio lo schema sempre in endecasillabi AABX’BX’ realizzato da Dall’Ongaro in *Il palmizio e la palma*<sup>88</sup>, fra l’altro ripetendo i suoni *-ar : mar*, ove Carducci ha la rima in *-are*. Ma, dicevo, sono azzardi.

Nient’affatto azzardato, e anzi del tutto sintomatico di un processo profondo, di una memoria involontaria, è il recupero del pratiano (ma non solo, quanto al modello) «Lavoriam, lavoriam, dolci fratelli» e soprattutto del ritornello in settenari «Noi lavoriam cantando», attestato nei famigerati *Campagnuoli sapienti* che non poco piacquero a Carducci tra i quindici e i vent’anni. E il fatto è tanto più notevole perché il traduttore ‘ritrova’ una clausola molto simile all’interno di un componimento che ne fa un uso antifrastico, vale a dire nel ‘socialista’ *I tessitori*, da Heine:

Non han ne gli sbarrati occhi una lacrima,  
Ma digrignano i denti e a’ telai stanno.  
- Tessiam, Germania, il tuo lenzuolo funebre,  
E tre maledizion l’ordito fanno.  
Tessiam, tessiam, tessiamo!

Un procedimento a quest'ultimo in qualche modo assimilabile si osserva poi nella versione del *Pellegrino davanti a Sant Just*. Chi compari la versione con l'originale di Platen, resta colpito dall'aumento di parallelismi e ripetizioni popolari (si vedano almeno i vv. 5-6: «Bereitet mir, was euer Haus vermag, / Ein Ordenskleid und einen Sarkophag», resi con «Datemi allor quel che che potete dare; / Date una bara ed uno scapolare»), molto in linea con una pronuncia da “rispetto”, o “stornello”, che infatti è evocata dall'adibizione del distico di endecasillabi a rima baciata. A me non sembra del tutto implausibile che abbia influenzato Carducci uno dei pochissimi esempi di un metro del genere presente nella tradizione della ballata romantica italiana, vale a dire *La lontananza* di Luigi Carrer, analogamente, anzi assai più popolareggiante e improntata a una simile movenza allocutiva e perlocutiva (dal ‘per favore, apritemi!’ dell'ex imperatore, al ‘forze della natura, ridatemi la donna amata!’ della serenata carreriana):

Ingrossa il mare, e traversia minaccia:  
Cantar non posso fuor che alla bonaccia.

Le nuvole fan groppo e il ciel s'imbruna:  
Cantar non posso che a lume di luna.

Partì Nigella, sorda a' prieghi miei:  
Cantar non posso che vicino a lei.

O voi, che udirmi volete cantare,  
Schiarate il cielo e abbonacciate il mare.

O voi, che udirmi pur cantar volete,  
La mia Nigella a' preghi miei rendete<sup>89</sup>.

In effetti, non è raro osservare la solidarietà del referente metrico e di quello tematico, permettendoci il primo di cogliere connessioni altrimenti forse non percepibili, anche perché intenzionate da fattori antifrastici. Si prenda a esempio il metro del *Comune rustico*, la cui architettura in endecasillabi AAB : CCB, con B che si fa tronco in strofe pari, si dice<sup>90</sup> che sia in debito con l'analogo schema in ossitoni e soprattutto in doppi senari del primo coro dell'*Adelchi*. Vero è che un simile ABC' : ABC' di endecasillabi costituisce l'attacco di una ballata di Prati, suscettibile di esibire tutti i difetti che a quell'autore Carducci poteva rimproverare: vale a dire *Convegno degli spiriti*, moralistica e un po' vacua storia sentimentale intesa a riprovare l'amore egoista<sup>91</sup>. Eppure, la comparsa sotto gli occhi del poeta-locutore delle “anime affannate”, e dannate, con cui comincia il componimento pratiano richiama l'allocuzione alla Carnia che analogamente *si rivela* all'enunciatore carducciano; e questi peraltro rigetta (le gotiche “paure di morti”) quanto Prati afferma («Spiriti, o voi [...]»).

Ecco là sotto di quel tiglio verde  
 Compajon le due anime affannate,  
 Chiuse in eterno son le labbra lor.  
 Spiriti, o voi, per cui goccia non perde  
 Di sue rugiade il fior che nol sappiate,  
 Ditemi voi di quell'ignoto amor.

[...] o noci della Carnia, addio!  
 Erra tra i vostri rami il pensier mio  
 Sognando l'ombre d'un tempo che fu.  
 Non paure di morti ed in congreghe  
 Diavoli goffi con bizzarre streghe,  
 Ma del comun la rustica virtù  
 [...].

Si è già detto qualcosa della metrica della *Leggenda di Teodorico*, per l'ennesima volta riconducibile, e con esattezza, a modelli pratiani: in particolare a una *Storia paurosa*, dove infatti è impiegata come metro esclusivo. La "paura" dei due componimenti è di natura opposta, ma con chiari elementi di sovrapposizione; e nel momento in cui Carducci deliba un paio di motivi medievalesgianti – nel senso più consolidato –, quelli della caccia e della cavalcata infernale infine portati alla loro canonica conclusione, Prati fa del diavolo un Don Giovanni borghese che seduce Lisa ma non riesce a trascinarla con sé all'inferno perché il sincero e ingenuo affetto della fanciulla la riscatta in extremis. Lo sprofondamento di Teodorico e la mancata dannazione di Lisa possono essere confrontati:

Ecco Lipari, la reggia  
 Di Vulcano ardua che fuma  
 E tra i bòmbiti lampeggia  
 De l'ardor che la consuma:  
 Quivi giunto il caval nero  
 Contro il ciel forte springò  
 Annitrendo; e il cavaliere  
 Nel cratere inabissò.

E il terren s'aprì tonando,  
 Si spaccâr soffitto e mura,  
 Freddo un vento errò fischiando,  
 Poi fu tutto un'ombra oscura.  
 La infelice a terra stesa,  
 Non pareo visse più...  
 Da un gran sonno ell'era presa:  
 Lungo lungo il sonno fu.<sup>92</sup>

D'altronde, e forse curiosamente, lo stesso metro interessa il primo movimento di un polimetro romantico piuttosto noto (e famigerato, direi), quello di *Suor Estella* di Arnaldo Fusinato, ove è deputato a dire della concitazione con cui il conte Ugo di Buondelmonti si affretta a correre alla difesa del Ducato milanese, alla vigilia della battaglia di Marignano. Ma una connessione con la ballata di Fusinato è percepibile più congruamente all'altezza delle rispettive conclusioni. Proprio là dove Carducci adotta uno stilema quasi consunto, caratteristico della ballata romantica italiana (una sorta di focalizzazione esterna fittizia, retorica<sup>93</sup>; vedi per tutti l'inizio dei *Profughi di Parga*: «Chi è quel greco che guarda e sospira / Là seduto nel basso del lido?»), con lo spettro di Boezio sembra emergere il ricordo di un'apparizione assai più sentimentale e borghese – anche se egualmente 'straniata' da uno sguardo meravigliato –, quella dell'infelice per amore Suor Estella, raminga «su per gli orli d'un burrone», a fronte di un filosofo che trionfa «in vetta al monte» siciliano<sup>94</sup>:

Ma dal Calabro confine  
 Che mai sorge in vetta al monte?  
 Non è il sole, è un bianco crine;  
 Non è il sole, è un'ampia fronte  
 Sanguinosa, in un sorriso  
 Di martirio e di splendor:  
 Di Boezio è il santo viso,  
 Del romano senator.

Dopo un mese dal quel giorno  
 per le valli comacine  
 si vedea girare intorno  
 senza posa, senza fine,  
 su per gli orli d'un burrone  
 una bianca apparizione.  
 Le cadea dal magro fianco  
 sozza e lacera la vesta,  
 ed il crine tutto bianco  
 le ondeggiava sulla testa;  
 [...].

Più in generale, sono convinto che dovrebbero esser ripensati su un piano ora solo tematico tutti gli apporti latamente gotici, infernali e superstiziosi, medievaleggianti, presenti in Carducci. Andrebbe rivisto, in particolare, il rapporto con la cultura mazziniana, che almeno in una certa misura (abbiamo in effetti visto anche la sua insoddisfazione verso quei mitologemi) aveva concesso credito alla funzionalità sociale di un modo di comunicare *en travesti*, conforme alle convenzioni di saghe e leggende nordiche. È ad esempio probabile che il motivo per Carducci assolutamente centrale della *nemesi storica*<sup>95</sup> sia da mettersi in relazione con quello della *nemesi viceversa privata* (in qualche modo miracolistica) in cui i romantici di prima e seconda generazione, cattolico-liberali o democratico-mazziniani che fossero, credevano. Insomma, se è possibile che al fondatore della Giovine Italia sia stato attribuito (e comunque da lui non era affatto disprezzato) il seguente *plot* ballatistico, elaborato dal sodale Agostino Ruffini riprendendo noti schemi *bürgeriani* e addirittura un racconto in versi contenuto nel discusso *Monaco* di Lewis:

Alfredo crociato passando in Palestina aveva fatto giurare ad Ulrica, amante di lui, che gli avrebbe conservata intatta la sua fede tutto un anno ed un giorno. Spirato quel termine, e non tornando Alfredo, Ulrica era libera di disporre della sua mano e del suo cuore. Mentre il Crociato si travagliava in Terra Santa, giungeva al castello di Ulrica un ricco ed avvenente barone. Il quale si accese della castellana e la castellana di lui, per modo che, messo in non cale il giuramento, acconsentì di sposare il barone prima che il fatal termine fosse trascorso<sup>96</sup>,

e se l'unico scioglimento immaginabile d'una simile storia è quello del rapimento di Ulrica da parte del fantasma di Alfredo che *ritorna* – se tutto ciò è possibile, dico –, forse certe ambivalenze di Carducci nei confronti delle superstizioni medievali andrebbero lette in modo diverso. E magari si riuscirebbe per questa strada ad apprezzare meglio, poniamo, la conclusione della *Sacra di Enrico quinto*, che – utilizzando una definizione di Croce – potrebbe essere rubricata fra le vere e proprie “scemenze” romantiche<sup>97</sup>; una volta ricordato, se per caso ce ne fosse bisogno, che in essa la testa del fantasma di Luigi XVI, inchinatosi di fronte a Enrico V, torna a cadere nel «bacino» dei ghigliottinati.

La direttrice di ricerca, in effetti, credo sia proprio quella – ideologica e politica, ma non solo – che tocca taluni antecedenti mazziniano-repubblicani con cui Carducci è tenuto a fare i conti, anche in virtù dello strumento generico, vischiosissimo, di cui si avvale. Certo, ci saranno da rilevare memorie tematiche anche più leggere e coloristiche: ad esempio, la simpatia esplicita<sup>98</sup> per una ballata carreriana peraltro tra le più liriche qual è *La sposa dell'Adriatico* consente di cogliervi una delle fonti delle *Nozze del mare*, componimento epodico quanto alla collocazione in volume e a intenzioni polemiche, ma non certo quanto al metro, che infatti è quello già visto del *Romito del Ceniso* berchettiano, 8asb'asb'; e comunque la polemica tra “allora” e “ora” (secondo recita il sottotitolo) comporta un attacco narrativo almeno in parte ballatistico («Quando ritto il doge antico / Su l'antico Bucentauro / L'anel d'oro dava al mar [...]»).

Nondimeno contano assai di più alcuni temi decisamente impegnativi, e persino canonici. Ne ricordo altri due. Il primo, davvero fondante l'*imagerie* ballatistica e da Carducci frequentato, come s'è visto, fin dai suoi esordi 'sommersi', è quello che mette in scena il poeta in costume medievale o popolare, per restituirne gli ideali letterari e la collocazione sociale – oltre che, va da sé, gli amori. Non solo trovatori di maniera, peraltro, popolano il romanticismo soprattutto di seconda generazione: e anzi i vari tipi di “cantore” cifrano, in modo però tutt'altro che ermetico, discorsi intorno alla libertà del poeta nella società contemporanea e al valore della poesia. In questo senso, la scelta di tradurre la ballata di Uhland, *I tre canti*, in cui un trovatore giovinetto prende le armi per uccidere il tiranno Sifrido, sembra costituire una notazione polemica nei confronti del vittimismo caratteristico della tradizione italiana: dove è pressoché obbligatorio che il poeta soccomba agli assalti dell'autocrazia<sup>99</sup>. E tuttavia l'epos storico di Jaufré Rudel, ne sia o no cosciente l'autore, finisce paradossalmente per validare il presunto fatalismo dell'avversario, della poetica tanto osteggiata. Il contrasto tra le due soluzioni – quella dei *Tre canti* e quella rudelliana – appare francamente curioso, e gioca tutto a sfavore dell'ideologia esplicita di Carducci: *ribelle* e vincente è solo il trovatore *fittizio*, leggendario, mentre *nella storia* si collocano i languori del poeta destinato a *subire* un destino patetico.

Del resto, anche la rilettura e manipolazione – forse inconsapevole, ma non meno sintomatica – di una ballata di Dall'Ongaro realizzata con *In Carnia* produce un rovesciamento discretamente paradossale. Con l'unico esempio di ballata autoriale ascrivibile a una leggenda fuori della storia, quella di Silverio condannato a spaccar pietre per aver giurato il falso, si realizza una replica non solo al racconto fatto da Caterina Percoto – fonte dichiarata –, ma anche a un *Ser Silverio* appunto di Dall'Ongaro, scritto alla fine degli anni Trenta<sup>100</sup>. Tuttavia, l'interpretazione della leggenda carnica che questi aveva proposto è estremamente impegnativa, e anzi testimonia delle aperture socialisteggianti dell'autore, dal momento che Ser Silverio è condannato per essersi appropriato delle terre comuni, demaniali, per avere imposto la proprietà individuale là dove vigeva un usufrutto collettivo. Insomma, se Carducci *privatizza* la leggenda (in particolare con gli otto versi finali, in cui la voce dell'enunciatore poeta e

quella del personaggio si fondono in modo davvero suggestivo), Dall'Ongaro la rende pubblica, la *politizza*, oltre tutto inventando un medio evo forse stilizzato (con il supporto ad esempio della terzina dantesca, usata nell'ultima parte) ma funzionale all'assunto polemico.

5. Giambattista Salinari introducendo *Cadore* di *Rime e ritmi* ha scritto una pagina critica di sintesi che ha il grande vantaggio, credo, di rispecchiare da vicino l'*intentio auctoris*, e insieme la vulgata carducciana cui ancora oggi molti studiosi si attengono quando si occupano di certi argomenti. La poesia in oggetto costituirebbe, secondo il commentatore, un'«ode epica e noi oggi diremmo meglio celebrativa o pindarica»; queste sarebbero le sue caratteristiche:

A differenza delle odi storiche delle *Rime Nuove*, chiamate con vario nome (romanze, ballate romantiche, poemetti e tali sono *Su i Campi di Marengo*, *Faida di Comune*, *Comune rustico*, *Ca ira*, a cui bisogna aggiungere *Il Parlamento*, che è una rapsodia o canzone di gesta), le quali mediante una narrazione partecipe rappresentano indirettamente l'idealità etico-politica del poeta, l'ode epica mira a trasformare la storia in mito, che rappresenti non più l'idealità di un singolo, ma l'idealità d'un intero popolo o nazione e diventi perciò una specie di storia sacra<sup>101</sup>.

Tanto più che Salinari, tenendo anche presente il saggio *Dello svolgimento dell'Ode in Italia*, trascorre dal problema del genere (e del metro) a considerazioni di ordine più generale, che hanno a che fare con la «superiore conciliazione [...] a cui si giunse con l'accettazione da parte della monarchia sabauda di tutta la rivoluzione italiana dal 1796 in poi»: ad essa Carducci si sarebbe adeguato anche con la propria produzione poetica, dal momento che «cantando ed esaltando questa idealità egli poteva illudersi di essere il nuovo Pindaro d'Italia». L'approdo a siffatta specie di componimento testimonierebbe insomma di una *volontà di sintesi* in qualche modo ulteriore rispetto a talune passate contrapposizioni, anche di poetica: quelle che, tipicamente, opponevano il *côté* 'romanzo' delle *Rime nuove* al *côté* 'classico' delle *Odi barbare*. E se *Rime e ritmi* è la manifestazione tangibile di tale intento conciliatorio sul piano poetico<sup>102</sup>, i due volumi di *Lecture del Risorgimento italiano* nel 1896-7 lo sono sul piano storico e storico-letterario, con la compenetrazione spericolata, ivi realizzata, di ragioni sabaude e ragioni repubblicane. Sullo sfondo occhieggia la scelta di campo crispina e l'adesione alla massoneria di Adriano Lemmi.

Una piccola, marginalissima precisazione va però fatta. Come ha osservato Capovilla, non c'è dubbio che il lavoro storico-critico di Carducci si orienta verso il recupero della tradizione pindarica italiana sommersa: ma anche che i componimenti in cui tale intenzione operativamente si manifesta (oltre a *Cadore*, vedi *Alla città di Ferrara*) sono lontani dalle caratteristiche metriche qualificanti quel genere, poiché l'autore «si era rifatto allusivamente all'impiego delle triadi mediante soluzioni polimetriche»<sup>103</sup>. Vale a dire: in *Cadore* i tre movimenti sono scanditi agli estremi dalla strofa alcaica e al centro dal sistema pitiambico primo, sentito come "epico" («Te con l'eroico verso che segua il tuon

de' fucili / Giù per le valli io celebro», vv. 47-8); in *Alla città di Ferrara*, a un nucleo in saffiche fanno da cornice distici elegiaci. Certo, qualche altro polimetro Carducci aveva praticato nella sua carriera poetica ufficiale (in *Poeti di parte bianca*, poniamo: ma per inserire una ballata antica in un idillio narrativo; oppure in *Per Giuseppe e Gaetano Tognetti*, dove è anticipato il movimento circolare ABA delle due odi 'pindariche'), e tuttavia ciò che colpisce nelle prove più tarde è la sottolineatura persino eccessivamente *barbara* dell'operazione, l'infrazione interna alla 'regola' appena evocata. Insomma, saremmo di fronte all'ennesimo *ritorno del rimosso* romantico, poiché si affaccerebbe, qui, il fantasma dell'abborrita polimetria pratiana. Quanto Carducci aveva arginato il più possibile nelle sue produzioni ballatistiche (introducendo solo leggeri cambiamenti di schema in modo tendenzialmente simmetrico<sup>104</sup>) può ora manifestarsi liberamente, approfittando dello schermo garantito dalla metrica neoclassica. È come se, per certi versi, il poeta cercasse di trasporre su un registro superiore, più nobile, quegli effetti di frattura e contrasto interni di cui già Berchet aveva dato prova in un contesto narrativo.

Insomma, e di nuovo, il percorso 'ufficiale' di Carducci anche attraverso la ballata romantica italiana non avviene senza scricchiolii, falle, piccole contraddizioni. A partire dagli anni Ottanta (la svolta avviene con la crisi 'epica' messa in opera tra *Battaglia di Legnano* e *Il passo di Roncisvalle*) il recupero di una tradizione romantico-popolare e risorgimentale avviene con la massima risonanza anche pubblica assumendo un'evidente coloritura politica, quale riconciliazione con un importante retaggio della recente storia nazionale. Ma esattamente nello stesso periodo viene anche a galla la duplicità non del tutto razionalizzabile dell'operazione. Nella prospettiva dell'autore, il lavoro sulla ballata romantica si configura soprattutto come una costruzione a tavolino, realizzata a stretto contatto con le tradizioni recente tedesca e remota spagnola, formalmente negando ogni concessione alla popolarità autoctona. L'intento è – l'abbiamo visto – quello di mostrare ai romantici il 'vero' romanticismo, di spiegare ai ballatisti che cos'è la 'vera' ballata. In questo senso, la tesi di Baldacci deve essere almeno in parte accolta; è in effetti verificabile un lavoro astratto, combinatorio, una capacità manipolatoria tutta esterna e aprioristica, di maniera. Il fatto nondimeno è che Carducci *non* controlla l'intero gioco che imposta; molte delle convenzioni del genere gli prendono clamorosamente la mano: fino al caso limite di *Jaufré Rudel* che a ben vedere riproduce, certo con una dignità quasi inimmaginabile presso i suoi modelli, molti dei difetti del romanticismo cosiddetto deteriore.

Non solo. Com'è forse noto, soprattutto in area britannica e tedesca<sup>105</sup>, la funzione profonda del ballatismo non si esaurisce in una serie di pittoresche e scorciate narrazioni ricche di vigore patetico e di drammaticità sublime, ma produce un effetto 'discorsivo' che trasforma in profondità la fisionomia della poesia lirica inducendone la metamorfosi in chiave *moderna*. La "ballatizzazione" del testo in versi significa innanzi tutto ricerca di una pronuncia capace di *raccontare l'io*, di cogliere il divenire nel tempo dell'enunciatore lirico, di narrarne le peripezie esistenziali facendo leva su forme meno complesse e sfac-

cettate di quelle tradizionali, se non addirittura su un grado zero delle forme. Alla fine del percorso, che per definizione è quello della lirica moderna, ci sarà – tra l'altro – la contraddittoria istituzione metrica detta verso libero.

Ora, una volta entrato in crisi negli anni Cinquanta, il ballatismo 'melodrammatico' della nostra tradizione (sarebbe interessante seguirne la degradazione in cliché di consumo borghese attestato ad esempio nella produzione di Ippolito Nievo<sup>106</sup>), un paio almeno di esperienze poi catalogate come realistiche, anzi veristiche, sembrano per un attimo allineare la lirica italiana a siffatte tendenze europee. In particolare Vittorio Betteloni – tra l'altro figlio di un autore 'pratiano' – proprio alla fine degli anni Sessanta, quando Carducci comincia a guardare fuori d'Italia per rifondare una popolarità anche italiana, si rivolge alla forma basica della canzonetta, nelle sue declinazioni peraltro meno articolate: e vuole con ciò «attraversare le tradizionali distinzioni di genere armonizzando, romanzescamente, tensione narrativa ed effusione lirica, umori di satira sociale e attenzione alla messa in scena quasi-drammatica della psicologia del personaggio»<sup>107</sup>. Finisce cioè per poetare secondo un'intenzionalità lamentamente ballatistica, almeno se letta in chiave europea. E qualcosa del genere ritroviamo, a una latitudine modale diversa, anche nella narrativizzazione di una lirica nient'affatto lambiccata e anzi molto borghese quale si realizza in *Postuma* di Olindo Guerrini e in una parte almeno dei suoi *libri* maggiormente strutturati quanto alla diegesi.

Certo, si tratta di un filone perdente della nostra tradizione, e non è certo il caso di insistere troppo sulle sue caratteristiche, altre rispetto sia all'ottocentesimo maggiore sia, e soprattutto, al novecentismo<sup>108</sup>. Vero è che Carducci se ne tiene discosto in maniera pressoché sistematica, anche quando la mediazione dell'amato Heine (come s'è visto, sin dal 1861 ne aveva apprezzato la capacità di costruire «brevissimi drammi») avrebbe potuto avvicinarlo a certi esiti. La narrazione indotta dalla ballata resta sempre per lui uno 'spettacolo' dominato da un impegno metaletterario che esclude recisamente ogni concessione a una popolarità diretta, reale, priva di virgolette. È rimossa, anche esplicitamente, l'esistenza di una comunità che dal basso solleciti la fondazione del nuovo e che tale nuovo possa recepire. Per Carducci "popolo" è soprattutto un *dato storico-letterario*, un'eredità che si prolunga nello scrittore, e *non* nelle masse cittadine e contadine del presente. Poco importa – poniamo – che Costantino Nigra con i suoi *Canti popolari del Piemonte* abbia mostrato la vitalità anche contemporanea di una tradizione epico-lirica. Metri, modi e temi a essa riconducibili (quelli della ballata germanica, quelli del *romance*) potranno essere sì ripresi e assiduamente variati dal grande artiere: ma non sarà concesso alcun credito al legame fra il modello straniero che li determina e il retaggio autoctono.

In questo senso, Carducci sembra incorrere proprio nell'errore che per lo meno dal 1854 aveva rimproverato al romanticismo italiano: il fatto di privilegiare le tradizioni straniere rispetto a quelle nazionali. Il paradosso è notevole, a pensarci bene. Con Enotrio Romano declina un'eredità che si è sostenuta meno sulla voce umile delle narrazioni ricevute che sulle «fantasticaggini» (così le definì Prati) di un immaginario melodrammatico. Ma forse è anche vero

che in tal modo è ribadito un principio operativo che, come critico e storico letterario, Carducci forse più di altri ci ha permesso di verificare: essere cioè gli imperativi 'modulanti' di un genere – vere e proprie *invarianti* che agiscono nel tempo<sup>109</sup> – almeno in parte indipendenti dalla volontà degli autori.

## NOTE

<sup>1</sup> OEN, XII, p. 327.

<sup>2</sup> OEN, I, p. 333.

<sup>3</sup> OEN, I, p. 562.

<sup>4</sup> F. Gavazzani, *Carducci e la metrica*, «Metrica», V, 1990, p. 207.

<sup>5</sup> Cito dalla prefazione, *Al lettore erudito, a L'arpa del popolo. Scelta di poesie religiose, morali e patriottiche* [...], Firenze, dalla Tipografia galileiana, 1855, pp. 3-4. Cfr. anche OEN, V, p. 358. Sull'argomento vedi L. Cantatore, 'Scelta, ordinata e annotata'. *L'antologia scolastica nel secondo Ottocento e il laboratorio Carducci-Brilli*, Modena, Mucchi, 1999, pp. 331-44, 537-55 e *passim*.

<sup>6</sup> OEN, V, p. 132; per le due poesie, *ivi*, pp. 134-6. Quanto al giovane poeta ricordato, gli stessi curatori dell'Edizione nazionale dichiarano che «può darsi che sia un'invenzione del Carducci» (OEN, V, p. 548).

<sup>7</sup> OEN, XIX, p. 127.

<sup>8</sup> OEN, XVIII, p. 218.

<sup>9</sup> OEN, V, p. 23.

<sup>10</sup> Sulla precoce conoscenza di Berchet, cfr. ad esempio OEN, XXX, p. 11; quanto alla mediazione materna, vedi la lettera ad Angelo De Gubernatis del 14 gennaio 1877 (LEN, XI, p. 12).

<sup>11</sup> Vedi per esempio, in anni recenti, le tesi argomentate nella sintesi di S. Pavarini, *Carducci*, Palermo, Palumbo, 2003, pp. 39-40 e *passim*.

<sup>12</sup> «Vuol dire che voi avete capito che noi abbiamo ragione, e, dismesso il vostro stolto disprezzo per la poesia popolare, siete rientrato nelle tradizioni e nelle teoriche della vera scuola moderna etc. etc.». Cito il saggio carducciano, *Di barbarie in barbarie*, da: M. Spaziani, *Una pagina dimenticata del Carducci a proposito di 'Gherardo e Gaietta'*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, STEM, 1959, vol. II, p. 785; *ivi* le altre citazioni.

<sup>13</sup> OEN, XIX, p. 81; le citazioni successive rispettivamente alle pp. 87, 87-8, 88, 88-9, 92, 92.

<sup>14</sup> Si pensi almeno alla canzonetta della *Samaritana*, udita da Goethe e ricordata per esempio da Berchet nella *Lettera semiseria*. Cfr. *Egeria. Raccolta di poesie italiane popolari*, cominciata da G. Mueller, dopo la di lui morte terminata da O. L. B. Wolff, Leipzig, Fleischer, 1829; nuova edizione a cura di A. M. Cirese, Milano, Edizioni del Gallo, 1966, pp. 67-73.

<sup>15</sup> M. Martelli, 'Rime nuove' di Giosuè Carducci, in [A. Asor Rosa (direttore),] *Letteratura italiana. Le opere*, vol. III: *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995, p. 694; la citazione successiva a p. 692.

<sup>16</sup> Cfr., di A. Balduino, la voce *Ballate romantiche* nella seconda edizione (1986) del *Dizionario storico della letteratura italiana*; P. Giovannetti, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999.

<sup>17</sup> R. Spongano, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Pàtron, 1966, p. 69.

<sup>18</sup> L. Baldacci, *Introduzione* a G. C., *Poesie scelte*, con un saggio di W. Binni, Milano, Mondadori, 1974, p. XVII.

<sup>19</sup> C. De Lollis, *Appunti sulla lingua poetica del Carducci*, in *Id.*, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, editi a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1929, p. 103.

<sup>20</sup> G. Capovilla, *L'opposizione del classicismo. Giosuè Carducci*, in E. Malato (direttore), *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno, vol. VIII, 1999, p. 361.

<sup>21</sup> Lo schema-base di *Rudel*, qui sopra indicato, riprende quello in ottonari già collaudato nella *Leggenda di Teodorico*, ababcd'cd'. Nel 1888, il modello è pienamente realizzato nella terza e settima strofa, che hanno rime tronche in sesta e ottava posizione. Non solo: nelle strofe pari e nell'ultima, il disegno diviene abac'bdde'. È cioè evidente il desiderio di contrapporre una mo-venza lirica a un attacco viceversa narrativo; una sorta di polimetria 'introietata', in altri termini. Il tipo strofico con versi piani è di ascendenza settecentesca e frugoniana, anche se su base per lo più settenaria. Cfr. R. Zucco, *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Genova, Neme, 2001, p. 242 (sottotipo 6.1.7; ma vedi, ivi, 6.1.9 per la rima tronca). D'altronde, per Carducci ha contato, anche sul piano tematico (come vedremo più avanti: cfr. all'altezza della nota 93), l'antecedente prossimo costituito da Giovanni Prati, che in un componimento come *Storia paurosa* aveva adottato proprio la strofa della *Leggenda*, entro una testura monometrica.

<sup>22</sup> *Jaufré Rudel. Poesia antica e moderna*, lettura di Giosue Carducci, Bologna, Zanichelli, 1888 (il saggio alle pp. 3-50, la poesia alle pp. 53-8; chiude la bibliografia, pp. 61-6); la prosa poi in OEN, VII, pp. 205-38. Per la sua storia cfr. almeno M. Scotti, *Due conferenze romane sul 'Consalvo'*. *Carducci e Lignana*, «Giornale storico della letteratura italiana», CVI, 1989, pp. 540-68.

<sup>23</sup> Il fatto che non sia ricordato il mediocre poemetto ballatistico in ottave narrative – ma con un inserto lirico – di Cesare Betteloni, intitolato *Gianfré Rudel*, forse sta a indicare una sua mancata conoscenza da parte di Carducci: che senza alcuna difficoltà avrebbe potuto sbeffeggiarne per lo meno la trama (le poesie rudelliane improntate all'*amor de lonh* molto borghesemente regrediscono al rango di missive d'amore, il viaggio del trovatore è romanzescamente turbato da un naufragio, ecc.). Vero è che la scheggia lirica inserita nel poemetto è in ottonari ababcdcd: e quindi è perfettamente coerente con il metro carducciano. Cfr. C. Betteloni, *Poesie varie per la prima volta raccolte* [...], Milano, per Giovanni Silvestri, 1844, pp. 128-42.

<sup>24</sup> Carducci, *Jaufré Rudel* cit., p.45 (OEN, VII, p. 232); la citazione successiva a p. 38 (OEN, VII, p. 228).

<sup>25</sup> Per questi tre primi esempi in negativo, cfr. OEN, XXX, pp. 6-7, 7, 11-2.

<sup>26</sup> Cfr. OEN, I, pp. 331 (*A Dio*) e 333.

<sup>27</sup> Cfr. OEN, I, p. 546; le due citazioni successive a p. 204.

<sup>28</sup> Cfr. Zucco, *Istituti metrici del Settecento* cit., p. 224 (tipo 4.1.6).

<sup>29</sup> Uno schema comparabile, ababcC, si ritrova nella «canzone», *Storia di Sofia*, di Giovan Battista De Cristoforis, uscita per la prima volta sullo «Spettatore» nel 1817 e divenuta in seguito piuttosto popolare.

<sup>30</sup> OEN, I, p. 204; ivi le due citazioni seguenti.

<sup>31</sup> OEN, I, p. 343.

<sup>32</sup> Cfr. *L'arpa del popolo* cit., pp. 175-6; il componimento di Prati si legge, ad esempio, nel I vol. delle *Opere edite e inedite*, Milano, Guigoni, 1862, pp. 206-7.

<sup>33</sup> *Voto per la patria, La ricamatrice, La scolta*, in particolare, faranno parte della sezione *Canzoni popolari* del vol. *Poesie edite e inedite di Giulio Carcano*, prima edizione fiorentina, Firenze, Le Monnier, 1861, pp. 387, 394 e 397.

<sup>34</sup> Cfr. OEN, I, pp. 396-7 e 407-8.

<sup>35</sup> Cfr. OEN, I, pp. 107-28.

<sup>36</sup> Cfr. la nota cit. apposta al frammento della *Piccarda*, OEN, I, p. 562.

<sup>37</sup> OEN, XXIV, p. 8; ivi la citazione successiva.

<sup>38</sup> Cfr. Prati, *Opere* cit., vol. II, 1863, pp. 59-69.

<sup>39</sup> Quanto alla lunghezza, si avvicina ai 500 versi (491, per l'esattezza) ad esempio *La rocca di Pinzano* di Francesco Dall'Ongaro (cfr. *Fantasie drammatiche e liriche*, Firenze, Le Monnier, 1866, pp. 63-87), ma è un caso piuttosto isolato, essendo infrequente che si superi la soglia delle 300 unità. Se badiamo al numero di movimenti, quasi mai si raggiungano le 10 variazioni; in Dall'Ongaro è appunto di tali dimensioni un componimento leggermente anomalo (in senso stret-

to non è una ballata) come *La luna del miele* (cfr. la versione contenuta nell'edizione triestina delle *Poesie*, Tipografia Marenigh, 1840, vol. I, pp. 47-81).

<sup>40</sup> Strofe ottastiche alle pp. 107-8 e 128 (con la variazione indicata); l'unica dodecastica a p. 125. Le quartine di ottonari si leggono a p. 114.

<sup>41</sup> In un polimetro, *Il destino* (cfr. Prati, *Opere cit.*, vol. I, pp. 257-60), la forma dell'ottastica è documentata, in posizione esposta (vale a dire all'inizio del componimento e per 12 strofe); ed è quasi superfluo ricordare che l'attacco in doppi senari AA è manzoniano, dal primo coro dell'*Adelchi*.

<sup>42</sup> Nella tradizione ballattistica che conosco mancano attestazioni sia della strofa di dodici versi in oggetto, sia di qualsivoglia strofa di dodecasillabi in cui si raddoppi il gioco delle rime ossitone. D'altronde, nel suo trattato *Della versificazione italiana* (Venezia, nel priv. Stabilimento Nazionale di G. Antonelli, 1854), Giovanni Berengo proscrive quest'ultimo tipo di scelta: «una stanza non suole ammettere più di due tronchi» (vol. II, p. 316)

<sup>43</sup> Cfr., ad esempio, il pratiano *Galoppo notturno*, con ottonari *sabc': sabc'* (*Opere*, vol. II cit., pp. 81-2). Il contatto di sdrucciola e tronca si ritrova, che io sappia, solo in esatte riprese dello schema berchettiano: per esempio in una traduzione da Robert Burns di Samuele Biava, *A Maria nella sepoltura*, pp. 151-3 della strenna milanese *Non ti scordar di me*, n. 1, 1832, presso gli Editori Pietro e Gius. Vallardi. Nessuno schema del genere è identificabile nel libro di Zucco, *Istituti metrici del Settecento cit.*

<sup>44</sup> Berengo, *Della versificazione italiana cit.*, vol. II, p. 315, sconsiglia per esempio l'uso del decasillabo sdrucciolo; ma non estende tale indicazione all'ottonario.

<sup>45</sup> Altrettanto privo di antecedenti romantici esatti, ma in realtà coerente con quel tipo di *Kunstwollen*, è il sistema strofico triplicato che si rileva nella traduzione da Theodor Körner, *La caccia di Lutzove*, risalente all'agosto 1853, in decasillabi *abbc': dedc': fxxc'* (con x che corrisponde a -ove: *Lutzove*; nella seconda e terza strofa il secondo gruppo diviene *deec'*), e fondato su un *pattern* ampiamente riconoscibile: in particolare la notissima doppia tetrastica *abbc': deec'* delle *Fantasie* berchettiane (prima e terza parte, secondo movimento polimetrico; insomma: «L'han giurato. Gli ho visti in Pontida» ecc.). Cfr. OEN, XXIX, pp. 356-57.

<sup>46</sup> Nel volume zanichelliano del 1901, *Poesie di Giosue Carducci*, è allegata la riproduzione facsimilare del manoscritto della lirica in oggetto, appunto del '50, ma «ritoccata nel Marzo e Novembre 1852». In una nota all'indice del libro (p. XVI) si dichiara che tale «poesia inedita è data come saggio del carattere giovanile del Poeta, per espresso desiderio del quale non compare fra le stampe».

<sup>47</sup> OEN, V, pp. 16, 17 e 18 rispettivamente.

<sup>48</sup> LEN, I, p. 44; e cfr. OEN, V, pp. 97-8.

<sup>49</sup> In OEN, I, 98 figura una nota di Carducci stesso: «S'intende dal greco moderno in cui son bellissime ballate popolari».

<sup>50</sup> Cfr. *L'arpa del popolo cit.*, pp. 157-58.

<sup>51</sup> Notevole, in particolare, la presenza di una delle opere paradigmatiche di Carrer (appartenente già alla raccolta *Ballate* del 1834), *La sorella*; ma anche di due pezzi molto noti di Tommaso Grossi, *La rondinella pellegrina* del Marco Visconti e *Sveno e Fiorina* della novella in versi *Ildegonda*. Scontati, a questo punto, i versi tratti dai *Profughi di Parga*. Cfr. nella cit. *Arpa del Popolo* rispettivamente le pp. 102-3, 122-23, 140-41 e 236-40.

<sup>52</sup> Cfr. OEN, I, pp. 441-4.

<sup>53</sup> Cfr. a questo proposito U. Carpi, *Classi dominanti e letteratura popolare nella Toscana dell'Ottocento*, «Lavoro critico», 14, aprile-giugno 1978, pp. 101-27, in particolare 119-20.

<sup>54</sup> Cfr. OEN, I, pp. 401 e 565-66.

<sup>55</sup> G. Capovilla, *Occasioni arcaicizzanti della forma poetica italiana fra Ottocento e Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba*, «Metrica», I, 1978, p. 102.

<sup>56</sup> Cfr. Berengo, *Della versificazione cit.*, vol. I, pp. 422-23.

<sup>57</sup> Cfr. Gavazzeni, *Carducci e la metrica* cit., pp. 233-37

<sup>58</sup> Basti dire che già nel 1826 il Tommaseo che recensisce l'*Esperimento di melodie liriche* di Samuele Biava, parlando dei difetti di una «descrizione» peraltro «vivissima» realizzata dall'autore, può dichiarare che essa «ci porta in un tempo che più non è, in un mondo che noi non vegliamo. E questo è il difetto di quasi tutte le Melodie dell'Anonimo nostro. Coloro che posero parte del romanticismo nella spozione di pregiudicii dell'età più barbariche dopo Cristo, fecero alla causa loro gravissimo torto».

<sup>59</sup> Cfr., su questi temi, Giovannetti, *Nordiche superstizioni* cit., in particolare pp. 84-8.

<sup>60</sup> Il testo, *A chi leggerà*, è firmato da un H. F. Favarger, ma le parole sono certo di Dall'On-garo: cfr. *Poesie* cit., vol. I, p. VI.

<sup>61</sup> Nella già ricordata orazione per l'Accademia dei Filomusi, si difende il genere del "poemetto", precisando che «la vera epopea non credo più conveniente *alla realtà* ed a lo snervamento della Civilizzazione» (OEN, V, p. 27). Di Carlo Tenca, cfr. *Degli epici moderni* [1845], con il tit. *Epici moderni in Italia*, in Id., *Saggi critici. Di una storia della letteratura italiana e altri scritti*, a cura di G. Berardi, Firenze, Sansoni, 1969, pp. 216-33.

<sup>62</sup> OEN, XXIV, pp. 379 e 386.

<sup>63</sup> Cito dalla nota a *Su' [poi Su'] campi di Marengo*, in G. C., *Nuove poesie*, Imola, Galeati, 1873, p. 125; nota poi non ripresa nelle edizione di *Rime nuove*.

<sup>64</sup> OEN, XXVI, p. 44.

<sup>65</sup> OEN, IX, pp. 354-55.

<sup>66</sup> OEN, XXVII, p. 131; la citazione successiva alle p. 153-54.

<sup>67</sup> Martelli, *'Rime nuove' di Giosuè Carducci* cit., p. 672.

<sup>68</sup> Carducci, *Nuove poesie* cit., p. 125.

<sup>69</sup> Cfr. OEN, XXIV, pp. 382-3; il fatto è sottolineato ad esempio nel commento di Giambattista Salinari contenuto nell'edizione di *Rime nuove* da lui curata con P. P. Trompeo, Bologna, Zanichelli, 1961, p. 331.

<sup>70</sup> Carducci, *Nuove poesie* cit., p. 127.

<sup>71</sup> *Ibidem* del resto si legge: «Avrei voluto che la strofe della traduzione apparisse stampata in forma di distico composito, come apparve la prima volta che la pubblicai nel n. 3 del *Mare* (Livorno, 14 luglio 1872): ma il tipografo, che ha anch'egli le sue ragioni estetiche, non ha voluto».

<sup>72</sup> OEN, XXIII, p. 129.

<sup>73</sup> A. D'Ancona, *Origini del teatro in Italia. Studj sulle sacre rappresentazioni seguiti da un'appendice sulle rappresentazioni del contado toscano*, Firenze, Le Monnier, 1877, vol. II, p. 340. Cfr. F. Franceschini, *Carducci poeta e le tradizioni popolari*, in U. Carpi (a cura di), *Carducci poeta*, atti del convegno (Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985), Pisa, Giardini, 1987, p. 152.

<sup>74</sup> Carducci, *Di barbarie in barbarie* cit., p. 785.

<sup>75</sup> Cfr. le cc. manoscritte raggruppate sotto il titolo *Il passo di Roncisvalle dallo spagnolo*, cartone II, 113 dell'Archivio di Casa Carducci. Mi riferisco in particolare alle prime due carte.

<sup>76</sup> Sono privi con certezza dell'ictus di terza e/o di quinta sillaba i seguenti ottonari (in corsivo i numeri dei versi privi di entrambi gli ictus): 17 «Volge la briglia al cavallo», 46 «Ché del ciel tutti gli uccelli», 51 «Maledia cavalier ch'usi», 76 «Rendimel per sotterrar», 90 «Tutto di punto real», 98 «La luna per l'altra va», 99 «Ne la più piccola stavvi», 118 «Con questa piaga mortal».

<sup>77</sup> Oltre alle due qui di seguito ricordate, cfr. V. E. Hardung, *Romanceiro portuguez [...], acompanhado d'uma introdução e d'un glossario [...]*, Leipzig, F.A. Brochhaus, 1877.

<sup>78</sup> G. B. Depping, *Romancero castellano, ó Coleccion de antiguos romances populares de los españoles [...]*, nueva edicion [...], Leipsique, F. A. Brochhaus, 1844, 2 voll.

<sup>79</sup> J. Wolf, C. Hofmann, *Primavera y Flor de Romances, ó Coleccion de los mas viejos y mas populares romances castellanos [...]*, Berlin, en Casa de A. Asher y Comp., 1856, 2 voll. (per la citazione, cfr. vol. I, pp. XVIII-XIX). La copia rilegata posseduta da Carducci la dice «comprata Bologna

marzo 1864». Nel secondo volume, pp. 316-7, 318-20, sono contenute due diverse versioni della romanza, il cui incipit è *Por la matanza va el viejo*, tradotta da Carducci.

<sup>80</sup> Cfr. OEN, rispettivamente XXIX, pp. 344 e 345; e XXIII, pp. 135 e 138.

<sup>81</sup> Nella nota al *Passo di Roncisvalle* si legge: «Io ammiro le romanze spagnole come i più bei pezzi popolarmente epici della razza latina; ma sono veramente pezzi, talvolta rottami, che aspettavano l'artista ultimo, il quale sapesse rimetterne insieme, a gruppi variamente atteggiati e con ricchezza di bassorilievi, il monumento della epopea spagnola». Né alcun lettore ha mai creduto, suppongo, al successivo gesto di modestia di Carducci: «quell'artista non intendo essere io». OEN, XXIX, p. 346.

<sup>82</sup> D'altronde, non è forse inutile ricordare che il meno noto dei due antecedenti espliciti della *Canzone* (cfr. per esempio LEN, X, 55, lettera a Lidia del 22 aprile 1876), cioè *A Dio. In commemorazione della Lega lombarda*, di Terenzio Mamiani, si presenta come un lungo idillio alla maniera di Carrer (un testo pienamente narrativo, vale a dire) in endecasillabi sciolti. Cfr. T. Mamiani, *Poesie*, nuova edizione con ammende dell'autore e aggiunta di parecchie composizioni, Firenze, Le Monnier, 1857, pp. 135-49.

<sup>83</sup> Non c'è purtroppo spazio, qui, per discutere nel dettaglio un rilievo peraltro molto evidente: vale a dire che le prime traduzioni poetiche di Carducci, in particolare quelle da Heine, dal punto di vista metrico sono fortemente *assimilative*, poiché riconducono i ritmi altri dell'originale al noto di forme metriche italiane istituzionalizzate. Riprendo e sviluppo un'osservazione di A. Monteverdi, *Giosue Carducci 'traduttore'*, «Rivista d'Italia», XV, II, 1912, pp. 306-17 (in particolare p. 312). Basti dire che i tetrametri e trimetri giambici presenti nell'originale tedesco di *Carlo I* (1871) si riducono a quartine endecasillabiche AB'AB' (con A anche anarimo sdrucchiolo), e che *L'imperatore della Cina*, a fronte di un testo di partenza sempre in tetrametri e trimetri, fruisce di un metro tipicamente 'epodico', tetrastico, in endecasillabi e settenari alternati anche rimiticamente. Tanto più che non molti anni dopo, con *La figlia del re degli elfi* (tratta dall'antologia herderiana di *Völklieder*), un tetrametro giambico assai più popolare e quindi irregolare propizia l'adibizione del doppio senario che ne asseconda taluni allargamenti 'anapestici'. Le eccezioni più notevoli si danno, oltre che con la già vista *Tomba nel Busento*, con il *Re di Tule*: il 'rispetto' degli originali tuttavia si spiega, e in modo poi non così paradossale, con il fatto che Carducci sembra aver scelto poesie dal ritmo in partenza molto *italiano*. In effetti, il trocheo della *Tomba* suona fin troppo romanzo, come s'è visto; e non pochi trimetri del *König in Thule*, anzi la maggioranza, letti all'italiana sono settenari, costantemente piani e tronchi. Il loro alternarsi regolare consente a Carducci, insomma, di *scoprirmi* la rassicurante quartina, chianberiana e vittorelliana, in settenari ab'ab'.

<sup>84</sup> A. Maffei, *Un genietto colle mani piene di rose che scende dal cielo. Dipinto offerto in dono ad una sposa vicina al parto*, in Id., *Versi editi ed inediti*, Firenze, Le Monnier, 1858, vol. I, pp. 208-9 (la seconda parte della poesia suona così, chiarendo meglio il motivo della maternità: «Mossi da Dio pur ora / Quasi riflessa immagine, / Per informar d'un vago / Segreto germe il vel. // Stretta ad un caro amplesso / Non temerò d'affanni; / L'aspro sentier degli anni / Soave a me sarà. // Né dal mio cielo stesso / Tu mi dirai remota / Quand'io berrò l'ignota / Materna voluttà», p. 209).

<sup>85</sup> A esempio cfr. Martelli, *Rime nuove* di Giosuè Carducci cit., pp. 687-88.

<sup>86</sup> Maffei, *La danza de' morti* [da Goethe], in Id., *Versi editi ed inediti* cit., vol. I, pp. 413-5; in effetti, Maffei asseconda bene il ritmo goethiano, che è prevalentemente anapestico e si compone di tetrametri e trimetri (dodecasillabi e novenari italiani, cioè).

<sup>87</sup> Prati, *Opere*, vol. II cit., pp. 80-1.

<sup>88</sup> Dall'Ongaro, *Fantasie drammatiche e liriche* cit., pp. 185-87.

<sup>89</sup> L. Carrer, *La lontananza*, in Id., *Ballate edite ed inedite*, Venezia, Tipografia di Giovanni Cecchini, 1852, p. 145.

<sup>90</sup> Cfr. per esempio l'edizione commentata di *Rime nuove* cit., p. 327 (annotazione di Trompeo).

<sup>91</sup> Prati, *Opere*, vol. I. cit., pp. 263-67.

<sup>92</sup> Prati, *Opere*, vol. I cit., p. 228.

<sup>93</sup> Notevole la sua presenza, peraltro, anche nell'opera di Prati. Cfr. Giovannetti, *Nordiche superstizioni* cit., pp. 159-62.

<sup>94</sup> Cito il testo di Fusinato dall'antologia a cura di L. Baldacci e G. Innamorati, *Poeti minori dell'Ottocento*, t. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, pp. 1004-5.

<sup>95</sup> Cfr. sul tema M. Sterpos, *La 'legge della giustizia storica' nella poesia carducciana e le sue origini letterarie*, in Id., *Interpretazioni carducciane*, Modena, Mucchi, 2005, pp. 295-351.

<sup>96</sup> G. Mazzini, *Poesie giovanili. Scritti inediti o rari*, a cura di A. Salucci, Milano, Edizioni Lavinia, 1926, p. 77. Cfr., per le fonti della ballata, *La sera delle nozze*, e la sua attribuzione, Giovannetti, *Nordiche superstizioni* cit., pp. 100-2.

<sup>97</sup> B. Croce, *Reminiscenze ed imitazioni*, in Id., *Conversazioni critiche*, serie seconda, Bari, Laterza, 1918, vol. II, p. 297.

<sup>98</sup> Cfr. il saggio cit. su Prati, OEN, XIX, pp. 92-3 che loda la «severa unità d'impressione» di questa ballata.

<sup>99</sup> Come paradigma del ballatismo 'trobadorico' più maturo, assumo il *plot* del *Paolo del liuto* di Dall'Ongaro: il "cramàro" (cantore popolare) di cui si narra viene tradito dalla donna amata e ucciso dal di lei amante, un nobile feudale. Cfr. *Fantasie drammatiche e liriche* cit., pp. 13-21.

<sup>100</sup> Cfr. Dall'Ongaro, *Fantasie drammatiche e liriche* cit., pp. 23-31.

<sup>101</sup> Vedi l'edizione commentata di *Rime e ritmi*, a cura di M. Valgimigli e G. Salinari, Bologna, Zanichelli, 1964, pp. 78-9; le citazioni successive alle pp. 83-4 e 84.

<sup>102</sup> L'intenzione autoriale è a tal punto presa sul serio che Torquato Barbieri, nella bibliografia delle *editiones principes* collocata in appendice all'ed. cit. di *Rime e ritmi*, definisce «ode» (p. 242) lo stesso *Jaufré Rudel*.

<sup>103</sup> G. Capovilla, *Sul 'pindarismo' metrico tra Otto e Novecento*, «Stilistica e metrica italiana», I, 2001, p. 293.

<sup>104</sup> Sul tema, oltre a quanto si è qui detto in particolare in rapporto al *Jaufré Rudel* (cfr. nota 21), vedi anche le osservazioni di Zucco, *Istituti metrici del Settecento* cit., pp. 76-7 e nota.

<sup>105</sup> Cfr. ad esempio M. Pagnini (a cura di), *Il romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 155 sgg.

<sup>106</sup> Si vedano ad esempio ballate esotiche come *La sposa di Nino-Saib* (definita dall'autore stesso «una porcheria»), *La prigioniera del Libano* e altre, uscite sulla rivista milanese «Le ore casalinghe» nel 1857-59. Cfr. I. Nievo, *Poesie*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, 1970, pp. 677-86, 709-11.

<sup>107</sup> S. Ghidinelli, *Vittorio Betteloni, poeta senza pubblico*, tesi di dottorato, tutor V. Spinazzola, Milano, Università degli studi, Facoltà di lettere e filosofia, Dipartimento di filologia moderna, anno accademico 2004-5, p. 146.

<sup>108</sup> Per ciò che riguarda Guerrini, ma anche per un inquadramento complessivo del "verismo poetico", rinvio al contributo di M. Novelli, *Il verismo in maschera. L'attività poetica di Olin-do Guerrini*, Cesena, Il ponte vecchio, 2004.

<sup>109</sup> Fondamentali alcune osservazioni di Franco Gavazzeni: secondo il quale i saggi carducciani sulla poesia pastorale «costituiscono senz'altro l'esempio più maturo di applicazione della metrica a fini storico-genetici; onde cioè classificare la novità del testo preso in esame sulla scorta dell'escussione degli elementi formali che ne rappresentano l'organismo in sé considerato, per giungere ad indicare nelle peculiarità del genere venutosi a determinare il valore del testo stesso». Secondo Carducci, insomma, non solo è possibile «fare storia dei singoli elementi [metrici] e delle singole combinazioni di cui son parte», ma la risultante di un tale tipo di ricostruzione «costituisce l'invariante, e dunque il *primum* di una tradizione che in quello può riconoscersi tanto nel rispetto che nel mutamento» (Gavazzeni, *Carducci e la metrica* cit., rispettivamente alle pp. 216-17 e 216).