

ELEONORA RIMOLO

*Da «le moli de gli avi» a «l'empio mostro»:  
città antica e città moderna in Giosue Carducci*

In

*Natura, società e letteratura*, Atti del XXII Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),  
a cura di A. Campana e F. Giunta,  
Roma, Adi editore, 2020  
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ELEONORA RIMOLO

*Da «le moli de gli avi» a «l'empio mostro»:  
città antica e città moderna in Giosue Carducci*

*L'intervento si propone di indagare il passaggio dalla rappresentazione della città antica, ancorata ai valori classici – che Carducci opera all'interno di Nella piazza di San Petronio – all'accettazione completa del paesaggio urbano della Modernità, sia dal punto di vista sintattico che semantico, in Alla stazione una mattina d'autunno. I due testi, pur appartenendo entrambi alle Odi Barbare, rappresentano due momenti opposti e liminari delle considerazioni del poeta circa il senso del tempo trascorso e la malinconia per un passato glorioso che non ritornerà. Il Carducci tenta ancora Nella piazza di San Petronio una descrizione classica della Bologna «turrata», rievocandone gli edifici romani e medievali e non lasciando spazio ad una scrittura moderna del paesaggio. In Alla stazione una mattina d'autunno, invece, l'amarrezza del presente e la mestizia per la partenza di Lidia non lasciano più spazio alle rievocazioni consolatorie del passato eroico, ma convincono il poeta ad esprimere il tedio attraverso la traduzione moderna dell'immagine della stazione grigia e del treno, vero e proprio «mostro» di ferro.*

nulla rinunziare della tradizione nazionale [...] Instauriamo e restauriamo la vita antica e nuova.

Giosue Carducci, *Don Chisciotte*, Bologna 1891

Quando si parla di classicismo a proposito di Carducci, si fa riferimento, oltre che alle dichiarazioni di poetica e ad alcune costanti tematico-stilistiche individuabili nella sua opera, a una ricerca formale protratta negli anni e rispecchiata soprattutto dalla sperimentazione di metri cosiddetti «barbari», appunto delle *Odi barbare*, dove il poeta tenta a suo modo una «poesia nuova» ricercando, da una parte, una modernità 'classicista' ispirata ai modelli della letteratura italiana, e dall'altra un interventismo polemico contro chi tenta di riformare la letteratura senza seguire gli ideali di perfezione formale e accentuando le descrizioni realistiche a discapito dell'«immaginoso»<sup>1</sup>.

Scrivendo il poeta nel 1896 a Severino Ferrari: «Alle odi barbare ci pensai fin da giovane; ne fermai il pensiero dopo il 1870, poi ch'ebbi letto i lirici tedeschi. Se loro perché non noi?». Carducci si pone dunque una sfida, anche se il metodo tedesco di Goethe e J. H. Voss, molto rigido, costringeva la lingua moderna dell'interprete a modellarsi sul sistema ritmico della lirica classica, violando nel caso dell'italiano gli accenti grammaticali delle parole, pur di inserirle a forza negli schemi metrici dei modelli. Tutto ciò per Carducci è impraticabile, e non solo per meri scrupoli linguistici: egli, infatti, concepisce in questa fase la sua poesia come maturo fenomeno sperimentale che combina metri e temi per adattarli alle esigenze del pubblico borghese<sup>3</sup>, di cui diremo più avanti. Pertanto, il poeta decide di risolvere il problema tra versificazione antica e romanza utilizzando la soluzione proposta da Chiabrera (il protagonista della poesia barbara tra Cinquecento e Seicento) e dunque interpretando il verso italiano come unità lirica in grado di riprodurre la scansione del verso classico sostituendo la quantità con l'intensità, senza rinunciare così ad una certa libertà compositiva, negata ai tedeschi. Eliminando per altro la rima Carducci opera una vera e propria rivoluzione metrica che nel tempo aprirà la strada non solo alla strofe libera dannunziana ma anche alla pratica avanguardistica del verso libero e all'infrazione della norma (Lucini, Campana)<sup>4</sup>: sicuramente i suoi metri sarebbero sembrati barbari agli occhi dei Greci e dei Latini, che li avrebbero giudicati rozzi e

<sup>1</sup> Cfr. G. MANITTA, *La 'poesia nuova' del Carducci e la ricerca della modernità*, in G. Manitta (a cura di), *Carducci contemporaneo*, Castiglione di Sicilia, Il convivio, 2013, 17.

<sup>2</sup> G. CARDUCCI, *Edizione Nazionale delle Lettere*, Bologna, Zanichelli, vol. XIX, 1938-1960, 224.

<sup>3</sup> S. PAVARINI, *Carducci*, Palermo, Palumbo, 2003, 45.

<sup>4</sup> Ivi, 46-47.

incivili, poiché il poeta stava tentando arditamente di tradurre i versi della poesia classica in forme moderne<sup>5</sup>. In questa fase, infatti, a Carducci e alla sua sensibilità storica risulta chiaro che se non si vuole restituire un freddo repertorio da museo della bellezza antica è necessario dare un'immagine dinamica di quest'ultima, legando le due culture e le due sensibilità: egli avverte perfettamente la necessità di rivivere la storia come realtà viva, attuale e non più solo come un sogno o una nostalgia lontana, anche (e soprattutto) per trovare in maniera durevole e definitiva se stesso<sup>6</sup>.

Le *Odi barbare* ebbero molteplici edizioni e rivisitazioni. Furono infatti edite per la prima volta per la casa editrice Zanichelli nel 1877 all'interno della «Collezione elzeviriana», e comprendevano solamente 14 testi; furono quindi seguite da *Nuove odi barbare* del 1882 e del 1886; dalle *Terze odi barbare* del 1889 e infine da *Delle odi barbare 'lettura'* del 1893. Il sogno classicistico si fa greve, Carducci si auto identifica con il 'vate' dell'Italia unita che ha il compito di biasimare le viltà del presente ed esaltare le glorie passate, ai fini di consolare la borghesia post-risorgimentale e fornire loro una sorta di sublimazione ideologica; il poeta è combattuto tra il dover ridare forza a eventi troppo remoti e il voler aprirsi a nuove descrizioni realistiche, antieroiiche, attuali: da questo scontro emerge il senso della perdita, della morte, del disfarsi di ogni piacere, che è poi la 'summa' di una realtà senza orpelli linguistici né presenze fantasmatiche del classicismo. Per tali motivi il tono di questa raccolta cambia definitivamente: non può, d'altronde, essere quello della celebrazione oratoria, altisonante e a tratti vuota, ma è quello di una tragicità sofferta, sentita, vissuta e soprattutto lontanissima dal sogno idilliaco-eroico delle *Rime nuove*<sup>7</sup>. Da questa maggiore aderenza alla realtà e alle sue più o meno fortunate vicende esistenziali muove la scelta di Carducci di dedicare a Bologna, città in cui ha vissuto dal 1860 al 1904<sup>8</sup> e che ha visto nascere i due componimenti in analisi, i quali possono apparire molto distanti tra loro (nonostante fossero quasi coevi e la loro collocazione iniziale li ponesse l'uno vicina all'altro, separati soltanto da *Su l'Adda*) anche se sono accomunati dalla volontà dell'autore di sottolineare – con due modalità espressive diverse e complementari – l'esigenza di modernità del paesaggio cittadino sottesa al desiderio irrealizzabile di un ritorno al passato antico: *Nella piazza di San Petronio* e *Alla stazione in una mattina d'autunno*. Queste due odi, inoltre, sono poste assieme in una copia non autografa che si trova nel FCh (cart. LXXXVIII) su carta intestata dell'avv. Antonio Resta, di cui abbiamo testimonianza

---

<sup>5</sup> Difatti, mentre la metrica classica era basata sul sistema quantitativo, ossia il ritmo del verso era scandito dalla successione di sillabe di diversa quantità (lunghe o brevi), pronunciate come note musicali di differente durata, la metrica italiana è invece basata sul sistema accentuativo, poiché nelle lingue romanze si è persa la percezione della diversa durata delle vocali e delle sillabe: pertanto il ritmo è scandito da una serie di accenti che si alternano nella misura del verso, composto dallo stesso numero di sillabe (isosillabismo).

<sup>6</sup> cfr. M. SACCENTI, *La poesia delle rovine*, in AA.VV., *Carducci e Roma*, Atti del convegno (Roma 18-19 novembre 1999), Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2001, 45.

<sup>7</sup> G. CARDUCCI, *Poesie*, introduzione di G. B. SQUAROTTI, Milano, Garzanti, 2015, XL-XLIV.

<sup>8</sup> Nel cuore della «città dell'anima» sono monumenti illustri come piazza Maggiore, la basilica di S. Petronio, i palazzi attigui e le torri ad ispirare alcune sue memorabili poesie. Peraltro, avvalendosi dell'autorità della Deputazione di Storia Patria, di cui fu segretario e poi presidente, Carducci auspica siano salvaguardate tutte le vestigia della «Bologna ardita, fantastica, formosa, plastica, nella sua architettura, trecentistica e quattrocentistica, di terra cotta, con la leggiadria delle loggie, dei veroni, delle bifori, delle cornici». Fra i luoghi storici più vissuti insieme a Palazzo Poggi, sede dell'Università, non manca la Biblioteca dell'Archiginnasio alla quale Carducci fu legato, fin dall'inizio della sua permanenza nella città, da affetto vivissimo, compulsandone i tesori e insieme promuovendo l'incremento del suo patrimonio librario e manoscritto. E tanti altri ambienti parlano di Carducci. Primo fra tutti, la libreria Zanichelli, in Piazza Galvani, nel cui retrobottega il poeta trascorreva alcune ore della giornata ora intento a discutere di politica e di letteratura con un gruppo di amici, ora a correggere bozze, ora al disbrigo della corrispondenza.

attraverso una lettera del Carducci al Chiarini del febbraio 1877 in cui il poeta comunica che Resta aveva fatto copiare «la *Stazione* e l'elegia sul *tramonto d'inverno* per mandartele»<sup>9</sup>.

*Nella piazza di San Petronio*

Surge nel chiaro inverno la fósca turríta Bologna,  
e il colle sopra bianco di neve ride.  
È l'ora soave che il sol morituro saluta  
le torri e 'l tempio, divo Petronio, tuo;  
le torri i cui merli tant'ala di secolo lambe,  
e del solenne tempio la solitaria cima.  
Il cielo in freddo fulgore adamàntino brilla;  
e l'aër come velo d'argento giace  
su 'l fòro, lieve sfumando a torno le moli  
che levò cupe il braccio clipeato de gli avi.  
Su gli alti fastigi s'indugia il sole guardando  
con un sorriso languido di viola,  
che ne la bigia pietra nel fósco vermiglio mattone  
par che risvegli l'anima de i secoli,  
e un desio mesto pe 'l rigido aère sveglia  
di rossi maggi, di calde aulenti sere,  
quando le donne gentili danzavano in piazza  
e co' i re vinti i consoli tornavano.  
Tale la musa ride fuggente al verso in cui trema  
un desiderio vano de la bellezza antica.

*Nella piazza di San Petronio* è uno dei primi tentativi di recupero della metrica classica cui Carducci si dedica (il testo è infatti datato 6-7-10 febbraio 1877, e non sarà un caso che un'esemplare autografo di questa elegia rechi il titolo: *Natura, arte, storia*<sup>10</sup>) e cerca di riprodurre il distico elegiaco latino. Qui la classicità è un valore morale e culturale intoccabile, e funzionale ad una apparente evasione dal contemporaneo. Per tale ragione, Bologna è quella del tempo dei Comuni medievali; una città «turríta», deturpata nella sua magnificenza dal tempo trascorso – in forma di creatura alata (v. 5: «le torri i cui merli tant'ala di secolo lambe»). Privo di qualsiasi riferimento all'urbanità della Bologna del suo tempo, Carducci è immerso in una inguaribile nostalgia, connotata paesaggisticamente da un tramonto languido, commovente, un «sol morituro» calante sugli «alti fastigi» – sui «moli», ossia i palazzi della nobiltà bolognese – che rievoca il senso di cose lontane e oramai perdute. L'utilizzo sistematico di un lessico latineggiante e di una sintassi elaborata spezza ogni possibile legame con un presente post-unitario tutto da rifare – secondo il poeta – e quindi da allontanare, da biasimare per contrasto con i fasti antichi. Ciò che in questa fase creativa del poeta 'civile' muove la penna del Carducci è un «desiderio vano de la bellezza antica»<sup>11</sup> che ancora riesce a conciliare l'ideale neoclassico della bellezza con la sua idea di funzione della poesia. Bologna è una città dove Carducci ha a lungo vissuto, e questo testo ne rappresenta un tributo ai fasti del passato, ma non solo: il presente è, infatti, citato e rappresentato da un nitido e freddo paesaggio invernale e da una costante idea di ombra, mentre il passato dal calore, dalla luce e dai profumi di maggio, che ispirano una struggente vitalità. In tutte le strofe, inoltre, sono sapientemente mescolati elementi naturali ed

<sup>9</sup> Cfr. G. CARDUCCI, *Odi Barbare*, edizione critica di G. A. PAPINI, Milano, Mondadori, 1988, 257, 510.

<sup>10</sup> Ivi, 257.

<sup>11</sup> Pentametro che, secondo il Contini, rappresenta una vera e propria epigrafe agli esercizi barbari carducciani. G. CONTINI, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in G. Contini (a cura di), *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, 593-594.

elementi architettonici («nel chiaro inverno la fosca turrata Bologna; l'ora soave che il sol morituro saluta / le torri e 'l tempio; l'aër come velo d'argento giace su 'l fòro, lieve sfumando a torno le moli; Su gli alti fastigi s'indugia il sole...»).

Tale impostazione testuale testimonia come, fin dal principio della sua permanenza a Bologna, il poeta abbia provato un vero e proprio sentimento di 'cittadinanza' nei confronti della città «turrata», radicato nella dialettica tra modernità di intenti e antichità di cultura – ossia tra la «continenza tutta moderna» e la «forma organica», manifestata attraverso l'erudizione e nella filologia. Nelle *Odi barbare* Bologna si presenta come città particolare, armonica, vasta, molto complessa perché assolutamente viva. Il paesaggio e la vita della città, così come le vicende personali di Carducci e quelle della collettività, pian piano diventano un unico elemento, privo di contraddizioni ma connotato da un ibridismo, da un energico sincretismo culturale – soprattutto nella forma – che rispecchia il carattere distintivo della stessa Bologna del tempo, oltre che dell'opera e del carattere dello stesso Carducci. Il poeta non ignora, nel momento in cui sottolinea le glorie passate, l'ambiente in cui è calato, e i testi a Bologna dedicati nelle *Barbare* non assumono soltanto significati meramente occasionali. È da leggersi dunque in questo contesto l'ora che passa alata e distruttrice, la luce particolare che si riverbera sugli edifici antichi: questi elementi, infatti, rievocano un passato che non viene banalmente sovrapposto alla percezione della realtà, ma che è ancora e del tutto contenuto nella morfologia della città, piena di luoghi e di colori che sembrano aver resistito all'azione corrosiva del tempo: immagini paesaggistiche e forma del verso concorrono a creare un unico, nuovo metodo di intendere e vivificare la storia. E in tal modo il tempo che fugge non è solo quello del passato, ma anche quello del giorno presente, dell'ora che si completa, così come la vita umana del poeta e dell'umanità in genere<sup>12</sup>. Ecco come l'immagine di Bologna, in questo e ad altri testi carducciani alla città dedicati nelle *Odi barbare*, assume il duplice significato di *Stimmung* e di rievocazione 'impegnata' della Storia. La città compie un vero e proprio itinerario assieme all'opera carducciana e alla sua vicenda esistenziale, dal suo approdo a Bologna, passando per la maturità piena degli anni '70 del 1800, fino a approdare alla pubblicazione delle *Odi* grazie a Nicola Zanichelli.

Per comprendere ancora meglio questa convivenza di elementi tematici e stilistici, e per approdare alla 'rivoluzione' tematica e lessicale de *Alla stazione una mattina d'autunno* – che rimane comunque quasi coeva a *Nella piazza di San Petronio* –, bisogna riflettere su ciò che nel 1889 Carducci afferma in un discorso pronunciato durante un Consiglio comunale, ribadendo quello che già negli anni precedenti aveva sostenuto, e cioè che era assolutamente necessario per il bene dell'Università e della città stessa riflettere sulla dialettica tra «conservazione e innovazione», sui cui poli si basa una vera e propria modalità del vivere e non solo una teoria politica o letteraria:

Si conserva, cioè, rinnovando con vantaggio di forza e d'avanzamento: si rinnova conservando, con aumento di ricchezza e di esperienza<sup>13</sup>.

La conservazione sostanziale della forma urbana doveva, quindi, adattarsi alle aspettative moderne: Il fatto che alle elezioni del 1889 il poeta avesse ricevuto una investitura plebiscitaria dai suoi concittadini nella lista dei liberal-democratici come primo tra gli eletti (con ben 7965 preferenze) testimonia la fama del poeta in quel periodo presso la città, che lo considerava un prezioso

<sup>12</sup> M. VEGLIA, *La vita vera. Carducci a Bologna*, Bologna, Bononia University Press, 2007, 203-204.

<sup>13</sup> *Ivi*, 256.

«conservatore sovversivo<sup>14</sup>». Egli aveva senso pratico, e con realismo all'interno del suo discorso cercò di restaurare l'immagine antica di Bologna per inserirla nel contesto operoso della vita moderna (industria, commercio, problemi di igiene, di popolazione in crescita): Carducci era fortemente convinto che bisognasse «allacciare» – usò proprio questo verbo – il nuovo all'antico, aprendo sbocchi, spazi alternativi, affinché Bologna non rimanesse «indietro nella corsa e nella gara per ogni miglioramento che anima l'Italia»<sup>15</sup>.

Certo il poeta restava un autentico cultore dell'antico, ma si rendeva pure conto della necessità del nuovo, dell'evoluzione urbana e sociale che reclamava una risposta adeguata, concreta: lo scudiero dei classici voleva essere, infatti, il vate di una società moderna tutta fondata però sulla civiltà classica<sup>16</sup>. Egli si era integrato nella borghesia dominante in un contesto sociale in cui l'aristocrazia sopravviveva al declino nei palazzi e il proletariato era una classe senza voce ma che a breve avrebbe preso coscienza di sé<sup>17</sup>. Il presente, quindi, chiedeva un riscontro, imponeva delle esigenze che andavano soddisfatte per il progresso dell'umana società: la città doveva conservare la sua anima storica con orgoglio, ma doveva anche fornire soluzioni tangibili al presente (da qui anche il suo voto favorevole al nuovo piano regolatore approvato nel 1889, pensato per conciliare la conservazione della forma urbana del passato con le aspettative moderne)<sup>18</sup>. Carducci si esprime secondo le modalità dell'evoluzione strutturale della società vivendo il passaggio dalla cultura romantica a quella positivista con tutte le contraddizioni che esso porta con sé e cercando di gratificare il suo pubblico borghese con la retorica, con la celebrazione patriottica, ma anche con i sentimenti intimistici del tedio, della memoria, del dissidio, della perdita, producendo un impasto che rispecchia 'in toto' le incoerenze insite agli stessi disorientati lettori del tempo<sup>19</sup>.

*Alla stazione in una mattina d'autunno*

Oh quei fanali come s'inseguono  
accidiosi là dietro gli alberi,  
tra i rami stillanti di pioggia  
sbadigliando la luce su 'l fango!  
Flebile, acuta, stridula fischia

la vaporiera da presso. Plumbeo  
il cielo e il mattino d'autunno  
come un grande fantasma n'è intorno.  
Dove e a che move questa, che affrettasi  
a' carri foschi, ravalta e tacita

gente? a che ignoti dolori  
o tormenti di speme lontana?  
Tu pur pensosa, Lidia, la tessera  
al secco taglio dà de la guardia,  
e al tempo incalzante i begli anni

dài, gl'istanti gioiti e i ricordi.  
Van lungo il nero convoglio e vengono  
incappucciati di nero i vigili,

<sup>14</sup> Ivi, 255.

<sup>15</sup> Ivi, 257.

<sup>16</sup> A. PIROMALLI, *Introduzione a Carducci*, Bari, Laterza, 1988, 107.

<sup>17</sup> Ivi, 97.

<sup>18</sup> VEGLIA, *La vita vera...*, 256-257.

<sup>19</sup> PIROMALLI, *Introduzione a Carducci...*, 106.

com'ombre; una fioca lanterna  
hanno, e mazze di ferro: ed i ferrei

freni tentati rendono un lugubre  
rintocco lungo: di fondo a l'anima  
un'eco di tedio risponde  
doloroso, che spasimo pare.  
E gli sportelli sbattuti al chiudere

paion oltraggi: scherno par l'ultimo  
appello che rapido suona:  
grossa scroscia su' vetri la pioggia.  
Già il mostro, conscio di sua metallica  
anima, sbuffa, crolla, ansa, i fiammei

occhi sbarra; immane pe 'l buio  
gitta il fischio che sfida lo spazio.  
Va l'empio mostro; con traino orribile  
sbattendo l'ale gli amor miei portasi.  
Ahi, la bianca faccia e 'l bel velo

salutando scompar ne la tenebra.  
O viso dolce di pallor roseo,  
o stellanti occhi di pace, o candida  
tra' floridi ricci inchinata  
pura fronte con atto soave!

Frema la vita nel tepid'aere,  
frema l'estate quando mi arrisero:  
e il giovine sole di giugno  
si piaceva di baciare luminoso  
in tra i riflessi del crin castanei

la molle guancia: come un'aureola  
più belli del sole i miei sogni  
ricingean la persona gentile.  
Sotto la pioggia, tra la caligine  
torno ora, e ad esse vorrei confondermi;

barcollo com'ebro, e mi tocco,  
non anch'io fossi dunque un fantasma.  
Oh qual caduta di foglie, gelida,  
continua, muta, greve, su l'anima!  
io credo che solo, che eterno,

che per tutto nel mondo è novembre.  
Meglio a chi 'l senso smarrì de l'essere,  
meglio quest'ombra, questa caligine:  
io voglio io voglio adagiarmi  
in un tedio che duri infinito.

*Alla stazione in una mattina d'autunno* è innanzitutto una lirica di separazione e d'amore per Lidia composta tra il 1875 e il 1876 (sulla copertina si legge: 25 giugno 1875 – 17 dec. 1876 / 27, 28, 29, 30 dec. 1876<sup>20</sup>): la scena è ambientata alla stazione di Bologna, e la separazione narrata risale al 1873. Le strofe scelte sono alcaiche, secondo il tributo consueto ad Orazio. Il tema, come

---

<sup>20</sup> CARDUCCI, *Odi Barbare...*, 510.

anticipato, è la partenza di Lidia del 23 ottobre 1873: la donna era già stata a Bologna una prima volta per salutare Carducci prima di partire per Civitavecchia dove suo marito, il colonnello Domenico Piva, era stato trasferito col suo reggimento.

Il distacco dei due amanti è sviluppato sul contrasto tra una scena lieta e una cupa e angosciosa<sup>21</sup>. La scena lieta, però, è nettamente la più breve (solo tre strofe: vv. 37-48) e narrata al passato (i momenti trascorsi in compagnia di Lidia), mentre le restanti dodici strofe sono incentrate sul presente dell'addio alla stazione. L'antitesi tra ricordi felici e tristezza presente è fortissima: allo scenario soleggiato, in cui trionfano vitalità e dolcezza, si oppongono i colori oscuri del cielo mattutino autunnale, la pioggia, il freddo, l'angoscia e la foschia. La continuità tra il grigiore autunnale e lo stato d'animo del poeta è il dato più interessante di quest'ode che proietta Lidia in un mondo meno ideale rispetto al solito: il componimento difatti costituisce la massima punta di modernità tematica e linguistica dell'intera raccolta poetica. Alla «musa» che «ride fuggente» subentra l'amante, a cui il poeta è legato da un «desiderio che abbrucia e non dà pace». C'è da aggiungere che al di là dei lettori disgustati dalla politica contemporanea e dei convinti cultori del mondo antico, il poeta è consapevole dell'esistenza di un folto gruppo di intellettuali attenti agli aspetti della contemporaneità, aperto alle possibilità del futuro e alle letterature straniere: è incontestabile che Carducci in questa fase venga sollecitato alla rappresentazione artistica della modernità in termini innovativi nel contenuto e nel modo di sentire da un certo tipo di letteratura militante, dagli artisti d'avanguardia che si ribellavano ai padri e ai linguaggi consolidati della tradizione, dai giovani senza radici nel passato<sup>22</sup>. È così che il poeta trasfigura a suo modo il presente in termini poetici, lanciando ai contemporanei una sua proposta di sperimentalismo, non solo metrico ma anche linguistico, tematico: ecco allora comparire il tema dell'addio in stazione, del tutto inedito (mentre il tema del treno si poneva in una tradizione già consolidata) e coniugato secondo i sentimenti lugubri, tristi, allucinati tipici di una separazione. La vicenda sentimentale dei due amanti è assurda, incongrua, e questa sconnessione tra il piano ideale e quello reale viene trasferito all'interno dei versi, popolati di ombre inquietanti in una atmosfera fosca, piena di rumori spaventosi che «paion oltraggi», che sembrano schernire il poeta e la sua autentica sofferenza. Il treno, presenza fondamentale attorno cui ruota tutta la scena, in questa sede non è visto come un simbolo di progresso ma come un mostro, frutto di un incubo di separazione in cui si è costretti a vivere e di fronte al quale il poeta borghese è impotente, mentre si aggira come un fantasma tra i binari («barcollo com'ebbro, e mi tocco, / non anch'io fossi dunque un fantasma»). Carducci è alienato dal presente: rigetta la separazione forzata da Lidia, rigetta la mostruosità di un mezzo di trasporto che nell'«hic et nunc» non gli infonde fiducia nello sviluppo ma gli provoca assuefazione, spingendolo ad un tedio simile alla nausea, ad un desiderio di annullamento più volte citato e con cui di fatto l'ode si chiude («io voglio io voglio adagiarmi / in un tedio che duri infinito»)<sup>23</sup>. Ciò che rende non accademico il poeta in questa sede è proprio questo suo personale trasfigurare la realtà moderna in termini individuali: non esiste in Carducci alcun crudo realismo, come affermava De

---

<sup>21</sup> Numerose sono le lettere che parlano di questa dolorosa separazione. Ad esempio, il 20 dicembre 1874, Carducci scrive: «Ripenso alla triste mattina del 23 ottobre 1873, quando ti accompagnai alla stazione, e tu mi t'involasti in un'orribile carrozza di seconda classe, e il faccin mi sorrise l'ultima volta incorniciato in un'infame abominevole finestrella quadrata; e poi il mostro, che si chiama barbaramente treno, ansò, ruggì, stridè, si mosse come un ippopotamo che corra fra le canne, e poi fuggì come una tigre». Cfr. CARDUCCI, *Poesie...*, 187.

<sup>22</sup> PIROMALLI, *Introduzione a Carducci...*, 61-62.

<sup>23</sup> Ivi, 19-20.



Lollis, quanto piuttosto una originale trasfigurazione del treno – che egli non ha il coraggio di definire con il suo nome – in un «empio mostro», reo di portargli via la donna inevitabilmente. In più, il poeta è incapace di aderire all'oggetto-treno in maniera immediata, a causa di una dichiarata educazione retorica, e pertanto deve in qualche modo nobilitarlo dal punto di vista immaginifico, dandogli un tono mitologico (come nel *Satana*, in cui pure lo definisce «mostro», però «bello e orribile» al medesimo tempo, lodandone l'invenzione e la funzione) ed evitando di chiedersi se è più uno strumento di conformismo o di progresso, rifiutando la sua esistenza come treno a causa del suo pregiudizio classicistico e accademizzante. Perciò la situazione poetica viene classicizzata ma utilizzando un certo sperimentalismo linguistico; e questo spiega l'impiego dei latinismi sdruciolati – poco adoperati dai poeti a lui coevi ma abbondanti nella poesia di primo Novecento («guardia» piuttosto che il francesismo «controllore», «tessera» come neologismo semantico piuttosto che il francesismo «biglietto», «vigili» che compare per la prima volta nella poesia italiana, «caligine» utilizzato come termine dantesco ad indicare l'accezione latina di «nebbia folta»<sup>24</sup>) e degli aulicismi («velo», «speme»), che tentano di nobilitare l'ambientazione e i personaggi del testo e che spesso sono associati ad alcuni «ardiri di stile, utili alla rappresentazione del «vero», come «sbadigliando», «fanali», «lanterne»<sup>25</sup>. Ad essi sono poi affiancati termini provenienti direttamente dalla realtà quotidiana, come «stazione» (anglismo), «fanali» (attestato anch'esso per la prima volta nella poesia italiana), «secco taglio», «lanterna», «mazze di ferro», «ferrei freni», «convoglio», «sportelli sbattuti», «vaporiera», in un composto linguistico che ricalca l'oscillazione del tedio che opprime l'animo del poeta in contrasto con i ricordi felici e lontani dell'estate<sup>26</sup>. Tutto questo concorre altresì a creare un forte scarto tra l'impoetica società delle macchine (e il suo prosaico valore semantico) e l'alto tenore formale della resa poetica: la grande rivoluzione del Carducci consiste proprio nel rietimologizzare la lingua e il metro classico per esprimere la realtà urbana contemporanea, cruda, incombenza, foriera di cambiamenti di assetto notevoli e irreversibili<sup>27</sup>.

In questo testo, dunque, «si respira aria di Novecento<sup>28</sup>», anche perché cambia totalmente il rapporto con la civiltà moderna, qui rappresentata dal treno: dal dominio dell'ideologia si passa al dominio dell'esistenza e l'ambientazione ferroviaria diventa il luogo di una vera e propria «crisi di spersonalizzazione<sup>29</sup>» del poeta che appare separato da se stesso, in quanto separato dalla donna, che dopo aver vidimato il biglietto con un «secco taglio» si confonde nella folla e appare senza identità, come chi la saluta e va via, tornando ai portici di una Bologna sfigurata dalla pioggia e confondendosi con la caligine. È evidente come scrivere di una stazione in chiave esistenziale sia una «operazione precorritrice<sup>30</sup>» di un motivo che sarà molto usato dai poeti futuri e che sarà sperimentato dai reali utenti delle stazioni: tutti sono inquieti e addolorati quando lasciano una

<sup>24</sup> I. BOTTA, *Carducci: Alla stazione (in una mattina d'autunno)*, in C. Caruso-W. Spaggiari (a cura di) *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tisconi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, 539.

<sup>25</sup> Cfr. G. PETRONIO, «*Oh quei fanali...*». *Variazioni critiche su un tema di Carducci*, in AA.VV., *Saggi di letteratura italiana in onore di Gaetano Trombatore*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1973; poi in *L'autore e il pubblico*, Pordenone, Studio tesi, 1981, 125-150.

<sup>26</sup> Cfr. M. MARTI, *La XXIX delle Barbare e la modernità del Carducci («Oh quei fanali...»)*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVI (1999), 16-37; L. SERIANNI, *Carducci, Odi barbare, XXIX. Qualche nota stilistica*, in AA.VV., *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, 2002, 285-291.

<sup>27</sup> Cfr. F. BENOZZO, *Carducci*, Roma, Salerno editrice, 2015, 177.

<sup>28</sup> L. BALDACCI, *Giosue Carducci: strategia e invenzione*, in U. Carpi (a cura di), *Carducci Poeta*, Atti del convegno (Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985), Pisa, Giardini, 1987, 22.

<sup>29</sup> Cfr. BENOZZO, *Carducci...*, 178.

<sup>30</sup> V. RODA, «*Va l'empio mostro*»: note su un tema carducciano, in E. Pasquini-V. Roda (a cura di), *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, Bologna, Bononia University Press, 2009, 423.

persona cara al binario, e tutti assumono gli stessi atteggiamenti del poeta e di Lidia (stare in silenzio, proteggersi con i mantelli, vidimare i biglietti e così via)<sup>31</sup>. Per tali ragioni la lirica è pervasa da toni baudelairiani, rimbaudiani e verlainiani: la malinconia accidiosa di Carducci è in realtà – al di là del contingente addio alla sua donna – universale e assurge ad un senso panico, assoluto, che tocca il mondo intero<sup>32</sup>: essa ricorda il senso di tristezza, di esilio e di separazione che accompagna, ad esempio, la prima delle tre *Villes* delle *Illuminations* di Rimbaud, in cui il poeta assiste ad un paesaggio urbano pieno di orrore e squallore caratterizzato dalla routine, dalla nebbia e dalle tenebre; oppure ci riporta alla metropoli labirintica e ambigua di Baudelaire, piena di spettri misteriosi, allegorie infernali, mostri dall'aspetto eterno, fissata nei *Tableaux parisiens* come archetipo della città moderna<sup>33</sup>. In questi modelli, infatti, è presente lo stesso intreccio di angoscia e tedio, miseria e mistero tra luogo urbano e luogo esistenziale, sintomo di una dissonanza tra Io e mondo, soggetto e oggetto: tanto l'avventore occasionale quanto chi abita la città assiste ad una trasformazione che investe strutture, costruzioni e assetti e che spesso causa un senso di nostalgia per il passato, di estraneità e di spaesamento ben espresso da Carducci in queste odi. Esso è il sintomo di un percorso complesso che nelle *Barbare* porta il poeta ad un bivio tra antico e nuovo, tra tendenza realistica e idealizzante. Quel senso di precarietà esistenziale, dunque, non è solo una percezione elegiaca ma una consapevolezza tutta moderna di essere un Io che si sdoppia, che si proietta in una dimensione onirica, tutta novecentesca, dove le persone e le cose diventano «fantasmi» anonimi<sup>34</sup> (questa è la conquista della civiltà industriale, dopotutto). Carducci fornisce così, nei due testi analizzati, prova dell'evoluzione della sua coscienza storica e della sua poesia: in tal modo si solleva sulla mediocre vicenda borghese per anticipare i grandi interrogativi sulla sopravvivenza dell'individuo nella nascente società di massa, pregna di nuovi modi di intendere l'esistenza, di scoperte e di innovazioni storico-tecnologiche che destabilizzeranno gli equilibri pregressi ma forniranno materiale prezioso per l'evoluzione dell'intera umanità.

---

<sup>31</sup> Cfr. BENOZZO, *Carducci...*, 179.

<sup>32</sup> Cfr. CARDUCCI, *Poesie...*, 468.

<sup>33</sup> R. GIULIO, *Il nauta e il flâneur. Scritture dell'alterità*, Salerno, Edisud, 151-158.

<sup>34</sup> Cfr. PAVARINI, *Carducci...*, 55-56.