

lecchi, 1970, pp. 25-29), un racconto ben costruito e ricco di significati, che merita un esame attento della costruzione narrativa e della struttura tematica. Potete prendere come guida l'analisi molto acuta ed esauriente di E. Lugnani Scarano, *L'anatomia di un corpo in una storiella vana di C. Boito*, in «Linguistica e letteratura», VI, 1981.

Il poeta innamorato: Giosuè Carducci

Carducci conobbe Carolina Cristofori Piva nell'aprile 1872 e intrecciò con lei una relazione sentimentale che durò sin verso il 1878. Lina (cantata nella poesia con il nome di Lidia) aveva 28 anni ed era moglie del colonnello garibaldino Domenico Piva, dal quale aveva già avuto tre figli e ne avrebbe avuto altri tre. Carducci aveva 37 anni ed era in una fase nuova e cruciale della sua vita (Mat. 82). Così egli confessò il suo amore in una lettera all'amico Giuseppe Chiarini: «Bella, per me, è certamente: bella per agil persona, per un ovale di viso tutto greco e intorneato di bei capelli castagni, per soavissima e melodiosa voce: è graziosissima. Ed è molto istruita: conosce il tedesco e l'inglese: legge un poco di latino: scrive il francese come una donna francese del sec. XVII: fece anche qualche verso, ma non gli mostra; e ora non ne fa più, per disperazione di farne come vorrebbe: scrive lettere stupende, e vorrei poter mostrarvene almeno dei frammenti. Adora il Foscolo, ma non il Jacopo Ortis; ama poco i poeti francesi (son riuscito a farle ammirare Andrea Chénier), e punto i tedeschi. Odia la mescolanza del lirico e del satirico, del sentimento e dell'ironia; e degli epodi miei non approva e non ama che la parte sinceramente lirica. In somma è classica pura. È nervosa ed entusiasta, ma non sentimentale; ha qualche cosa del saffico, nel miglior senso: e, sebbene maliziosa come tutte le donne, è però schietta, e ha gli abbandoni naturali che le più belle donne non hanno. Sebbene ingegnosa e colta come poche donne, sente la natura; e non ha fatto divorzio da lei [...] ora ne sono innamorato; e sarebbe ella la mia consolazione suprema e divina se non fosse il mio tormento per le circostanze mie e le sue. È tanto buona e generosa e gentile! e l'animo e il carattere e anche l'ingegno suo corrisponde tanto al mio!»¹.

T119 Una lettera d'amore

Lidia aveva mandato a Carducci un suo ritratto già prima di conoscerlo personalmente, quando aveva avviato con lui uno scambio di lettere. (In quel tempo era diffuso il costume di scambiarsi, fra amici, fra poeti, fra conoscenti, i propri ritratti fotografici: si ovviava alla difficoltà degli incontri con l'uso entusiastico del nuovo mezzo tecnico). Quel primo ritratto è quello di cui egli parla qui, «avvezzo ai suoi baci». Un altro ritratto aveva inviato alla moglie e alle bambine di Carducci, prima che si rompessero i rapporti fra loro, come avvenne quando la moglie scoperse la relazione del marito con Lidia. Un terzo ritratto lo aveva inviato di recente, in

¹ G. Carducci, lettera a Giuseppe Chiarini, da Bologna, 6 luglio 1872, in *Epistolario*, Ed. Naz., VII: 1871-72, Bologna, Zanichelli, 1941, pp. 244-246.

risposta a una richiesta di Carducci, ed era di lei molto giovane, appena sposata. È questo che dà l'avvio alla lettera.

Mia dolce signora,

La rosa e quell'armonica luce¹ d'innocenza di gioventù e d'amore, che la fotografia non può dare, io l'ho aggiunta alla cara imagine. Quanto arcano di voluttà in quei dolci e fissi occhi pensosi e ridenti, in quella bocca! Quanti dolci pensieri, quanto desio! Beato come gli dèi, beato più che gli dèi (il sospiro della divina Saffo è immortale) chi di quella fanciulla ebbe il primo bacio, gli amori primi. Certo, il prode e nobile uomo era degno di lei: come ella era sola degna ricompensa a chi libero aveva affrontato la morte per la patria². Non ho osato di porre un bacio su quella imagine: mi sarebbe parso vile ed infame turbare anche in effigie la sposa giovinetta. Ma mi sono sfogato con quell'altro ritratto: esso è avvezzo a' miei baci, e non li respinge. Non li respinge, è vero: ma guarda, e tace, e par sorridere della mia illusione, del desiderio mio vano. Ah pantera! Del resto, i re e i papi impiccavano e bruciavano (e impiccherebbero e brucerebbero tuttora, se la borghesia non si fosse impossessata ella delle corde e del carbone), impiccavano e bruciavano, dico, anche in effigie³: sia permesso a un repubblicano di baciare in effigie. Ne sei tu sdegnata? Le tue lettere sono divine, ma bruciano. Ho paura che l'eliso voglia cangiarsi in inferno⁴. Abbi pietà del mio cuore, della mia ragione, dei miei doveri! Sì, verrò a Milano; ma non ora. Sarebbe troppo presto, ho l'anima troppo commossa, voglio acquistare un po' di calma: debbo racquistarla, ho da mettere insieme un volume di scritti⁵. Verrò a Milano, ma negli ultimi del giugno o nei primi di luglio. Sii savia: è forse un bene questa lontananza. No, non ti restringere sola a vivere nell'anima mia (sebbene, quanta superba contentezza per me!), non volere sfuggire del tutto le sale e i ritrovi eleganti. Mostraviti, bella, serena, raggiante; e ti parli nella fronte la superbia di esser l'amore mio, l'amore del poeta della ragione e della libertà.

(G. Carducci, lettera a Lidia, da Bologna, 20 aprile 1872, in *Epistolario*, Ed. Naz., VII: 1871-72, Bologna, Zanichelli, 1941, pp. 142-43)

Esercizi

1. Non è difficile ricavare, da questa lettera, una serie di *spie* (in certi temi affrontati, o solo sfiorati, nel giro dei discorsi) della concezione che Carducci aveva del ruolo della donna e dell'uomo nel rapporto d'amore. Provate a chiedervi: perché la donna è detta *pantera*? Perché, in un contesto di esaltazione della bellezza e desiderabilità di lei, prende espressione a un certo punto il timore che «l'eliso voglia cangiarsi in inferno»? Che funzione hanno, nel discorso, le allusioni al patriottismo eroico del marito di Lidia e alla militanza repubblicana e razionalistica di Carducci? Che funzione hanno le allusioni al-

¹ *armonica luce*, armoniosa luce; Carducci allude forse a quell'aria particolare, di candore verginale, che egli immagina dovesse circondare il volto di Lidia appena sposata, e che egli ricostruisce con la fantasia guardando il ritratto.

² *a chi ... patria*, il marito di Lidia era stato garibaldino e aveva partecipato alla spedizione dei Mille.

³ *impiccavano ... in effigie*, impiccavano o brucia-

vano simbolicamente sul rogo l'effigie del condannato contumace; l'esecuzione in effigie era praticata nel Medioevo e anche in epoca più tarda.

⁴ *che l'eliso ... in inferno*, che le disposizioni di Lidia verso di lui mutino; l'Elisio era per gli antichi la dimora ultraterrena degli eletti.

⁵ *un volume di scritti*, allude probabilmente agli *Studi letterari*, che sarebbero usciti a Livorno, presso Vigo, nel 1874, e a cui stava attendendo.

l'attività letteraria di Carducci e al libro che sta scrivendo? È possibile costruire un sistema semantico, sotteso a tutta la lettera, e basato su contrapposizioni come erotismo/eroismo, amore/letteratura, ecc.?

2. La lettera è tutta intessuta di citazioni letterarie e poetiche: Carducci (e a quanto pare anche Lidia) tendevano a esprimere i loro sentimenti, e a nobilitarli, usando il filtro letterario. Provate a identificare alcune di queste citazioni. L'allusione a Saffo può aiutarvi a trovare il modello del « Beato come gli dèi... ». A Dante risale il « Quanti dolci pensier... » (verificate su *Concordanza della Commedia di Dante Alighieri*, Torino, Einaudi, 1975). Il « desiderio mio vano » è leopardiano (e frequente anche in altri testi carducciani), ecc.

T120 Una lettera in stile « kitsch »

Nelle lettere a Lidia del 1872-73 Carducci esprime spesso il suo entusiasmo per le glorie e le bellezze di Ferrara estense e rinascimentale (giungendo quasi ad anticipare la futura scelta monarchica) e per la poesia del ferrarese Ariosto. Scriveva, infatti, nel dicembre 1872: « E ora mi sono sprofondato nell'Ariosto; e ciò mi giova. Quanto mi piace che egli proprio dell'età mia s'innamorasse del suo vero e nobile amore! »¹. Carducci era andato a Ferrara su invito di studiosi locali e si era immerso negli archivi, con l'intento di preparare, per il centenario della nascita del poeta ferrarese (1874), una sua biografia. Il progetto fu attuato solo in parte: restano gli studi sulla giovinezza latina di Ariosto e i discorsi sul poema.

Amor mio, unica desiderata,

Bacio e ribacio la bruna che m'invii nunzia d'april¹ e che mi reca un soave e quasi tepido senso di odore, di sole, di amore e di baci sospirosi... Non so se la dolce tua lettera fosse giunta ieri, perché ieri non andai alla posta.

5 Andai a Ferrara, a inaugurare con un discorso mio una serie di lezioni su la storia ferrarese che alcuni giovani e professori si propongono fare. Che stupenda città, nella sua solitudine, amica mia! che palazzi, e che sale, in cui la purissima elegantissima arte del rinascimento par che aspetti ancora le Lucrezie e le Eleonore² e la poesia dell'Ariosto e del Tasso. Dèi della mia Grecia! nel palazzo Giraldi
10 v'è il club dei commercianti, nel castello degli Estensi, nel castello di Parisina e di Lionello³, ci sta il prefetto Scelsi! Oh il palazzo del diamante⁴! oh purità di

¹ G. Carducci, lettera a Lidia, da Bologna, dicembre 1872, in *Epistolario*, Ed. Naz., VIII: 1872-73, Bologna, Zanichelli, 1942, p. 56.

² *la bruna ... d'aprìl*, una viola, probabilmente inviata da Lidia; la frase è forse una citazione, di cui però si ignora la fonte; non è escluso che si tratti di uno dei versi che Lidia componeva.

³ *le Lucrezie e le Eleonore*, i nomi di Lucrezia e di Eleonora ricorrono più volte nella casa d'Este; in relazione a Ariosto e Tasso si ricordano: Eleonora d'Aragona, moglie di Ercole I marchese d'Este — per la sua morte (1493) Ariosto scrisse un epicedio; Lucrezia Borgia (1480-1519) che sposò Alfonso I d'Este — Ariosto scrisse un epitafio

mio per le loro nozze; Lucrezia (morta nel 1598) e Eleonora (1537-81), sorelle di Alfonso II d'Este, entrambe protettrici e ammiratrici di Tasso.

⁴ *palazzo Giraldi ... Lionello*, il palazzo Giraldi è uno dei tanti palazzi fatti costruire per impulso degli Estensi a Ferrara. Il castello, iniziato nel 1385 e successivamente ampliato, fu adibito a palazzo ducale; qui vissero dunque anche Laura Malatesta, detta la Parisina, moglie di Niccolò III d'Este, accusata d'adulterio e fatta decapitare dal marito nel 1425; e Lionello, figlio naturale di Niccolò, che successe al padre nel 1441.

⁵ *palazzo del diamante*, il palazzo detto dei diamanti, per le sue facciate interamente ricoperte di

linee, di colonne, di architravi, da innamorarne come di un canto di Virgilio! oh la porta Sacratì⁵, la più bella porta che abbia mai veduto, una porta per la quale e sotto la quale non dovrebbero passare che le belle donne e i grandi poeti, Lucrezia estense e l'Ariosto! A veder quelle sale, oh come s'intende quella poesia
15 tutta, tutta, e lo sfilare leggiadro e solenne dell'ottava ariostesca! Ed io pensava: come starebbe bene qui colei che io amo, colei che ha tanto più ingegno e tanto più gusto e tanto più cuore di Eleonora, come ci starebbe bene, vestita da duchessa! Cara, cara, io già amo gli Estensi; e se quella famiglia fosse sopravvissuta, io sarei morto volentieri sul campo per dare a un estense la corona d'Italia: sotto
20 un estense sarei monarchico. Che bella città avean creato quelli Estensi, che bella e superba città; e che coltura, che arte, che splendore! Ma gli Estensi sono spenti⁶, e i tristi, i duri, i goffi, gli odiati dalle Muse Savoirdi trionfano in Roma in Firenze in Napoli in Milano. Così che, ieri, dinanzi alla democrazia ferrarese, feci la apologia degli Estensi.

(G. Carducci, lettera a Lidia, da Bologna, 22 dicembre 1873, in *Epistolario*, Ed. Naz., VIII: 1872-73, Bologna, Zanichelli, 1942, pp. 369-70)

Analisi del testo

Questa lettera si differenzia dalla precedente perché la letterarietà e il gusto poetico classicheggiante, che là erano uno degli elementi del testo, e servivano con altri a nobilitare un sentimento di amore-passione tipicamente ottocentesco e borghese (se non addirittura piccolo-borghese), qui divengono l'elemento fondamentale, il senso estetico della bellezza, che serve a coprire di « splendore » quella mediocre situazione umana. Il gusto *kitsch* colora di sé tutto il testo: i due protagonisti si travestono e indossano costumi e assumono atteggiamenti che hanno lo scopo di innalzarli socialmente (Carducci diviene Ariosto e Lidia una duchessa estense) e di farli partecipi di un mondo storicamente diverso ed esteticamente superiore: il mondo della bellezza rinascimentale, incarnato in quegli splendidi palazzi ferraresi oggi così degradati (il palazzo Giraldi divenuto il club dei commercianti!). L'amore, la seducente bellezza femminile, il virile slancio eroico individuale, l'aspirazione nostalgica a vivere in una civiltà ormai perduta: tutti questi elementi si fondono per creare l'effetto di nobilitazione estetica della realtà piccolo-borghese.

Parole, significati: « kitsch ». Aggettivo tedesco, di cui si conosce un primo uso regionale (bavarese) attorno agli anni 1860, quando veniva applicato a oggetti (spesso mobili), risultanti da un'operazione di lavoro di copia, di impasticciamento, di falso vecchio e falso rustico. All'inizio del Novecento il termine si diffuse, in ambiente tedesco, nella letteratura e nella critica per indicare oggetti artistici e letterari ottenuti con materiali mediocri, in molte copie e a buon mercato. A partire dagli anni Venti il termine, e il concetto, di *kitsch* divennero occasione di dibattito e di definizione da parte dei sociologi della cultura e degli studiosi di estetica. Attraverso le analisi di Walter Benjamin (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1936), di T. W. Adorno (*Filosofia della*

bugne marmoree; cominciato da Biagio Rossetti per Sigismondo d'Este nel 1493, fu terminato nel 1555.

⁵ *la porta Sacratì*, la porta dei Sacratì, costruita nel 1515, opera, secondo alcuni, di Rossetti.

⁶ *gli Estensi sono spenti*, nella seconda metà del XVI secolo, dopo essere stata per quasi due secoli uno dei maggiori centri della civiltà rinascimentale, la casa estense decadde; nel 1598 Ferrara passò allo Stato pontificio.

e in *Giambi ed Epodi*); *Levia Gravia*; *Juvenilia* (sotto questo titolo, che sottintende *carmina* e significa « poesie giovanili », derivando anch'esso dal verso ovidiano ricordato, era raccolta antecedentemente una sezione dei *Levia Gravia*, ora svincolata da questi, e accresciuta con componimenti già apparsi nelle *Rime di San Miniato*)

1872 escono le *Primavere elleniche*, liriche di classica eleganza e artificiosità, poi accolte nelle *Rime nuove*

1873 escono le *Nuove poesie* di Enotrio Romano, contenenti quarantasei componimenti, d'indole varia — politica, ellenistica, autobiografica —, che saranno in seguito tutti fatti confluire in altre raccolte

1877 escono le *Odi barbare*, cui seguiranno nel 1882 le *Nuove Odi barbare* e nel 1889 le *Terze Odi barbare*; le tre raccolte verranno fuse insieme nel 1893 nelle *Odi barbare* (Mat. 115)

1882 escono i *Giambi ed Epodi*, che raccolgono liriche, prima comprese nelle *Poesie* del 1871, composte prevalentemente tra il 1867 e il 1872 e accomunate dalla violenta intonazione polemica (dove il titolo: nelle letterature classiche il *giambo* era il verso proprio della poesia polemica, l'*epodo* era un'ode di carattere morale e satirico)

1887 escono le *Rime nuove*, che accolgono in diversa disposizione le *Nuove poesie* e altri componimenti prima inediti o editi sparsamente

1899 escono *Rime e ritmi*: il titolo indica che la raccolta — composta da liriche celebrative d'indole storica ed erudita, e da liriche incentrate su impressioni di paesaggi e di personaggi — contiene insieme poesie conformi alla metrica italiana (*rime*) e poesie barbare (*ritmi*)

La poesia barbara. La denominazione di « poesia barbara » per indicare la poesia in lingua moderna che si propone di imitare metricamente la poesia classica è stata introdotta saldamente nell'uso — dopo essere affiorata sporadicamente in tempi precedenti, ma con scarsa fortuna rispetto a denominazioni alternative — da Carducci, che chiamò « barbare » le odi da lui composte con l'intento di riprodurvi l'andamento metrico classico, « perché tali [barbare, cioè straniere] sarebbero sembrate al giudizio dei greci e dei romani ». Il tentativo carducciano si riallacciava a una serie di tentativi compiuti in occasione del Certame coronario del 1441, per il quale Leon Battista Alberti e Leonardo Dati composero in volgare versi e strofe esemplati sulla struttura metrica classica. Questi primi esperimenti, come pure altri numerosi eseguiti nel Cinquecento, si fondavano sulla convinzione che fosse possibile determinare anche per l'italiano, come per le lingue antiche, la distinzione tra sillabe lunghe e sillabe brevi, e perciò ricreare esattamente gli schemi dei versi quantitativi (cioè, fondati non sul numero delle sillabe e sulla posizione degli accenti, quali sono i versi moderni, ma sulla complessiva quantità sillabica contenuta, derivante dalla somma di sillabe lunghe e di sillabe brevi — due brevi per una lunga — nei limiti di precise regole di successione e sostituzione) propri della poesia classica. Rivelatosi questo sistema incertamente stabilito nei principi e sconveniente per diversi motivi negli effetti, ne fu adottato in seguito uno diverso, cercando di riprodurre con versi italiani presi singolarmente o variamente combinati fra di loro il ritmo dei versi latini quale risultava a una lettura non metrica, ma grammaticale, che cioè rispettasse gli accenti naturali delle parole. Questo secondo sistema ebbe egregi rappresentanti, nel Seicento e nel Settecento, in Gabriello Chiabrera, Paolo Rolli, Giovanni Fantoni. E a esso, perfezionandolo con nuove invenzioni formali, si attenne Carducci, che pure aveva studiato a fondo il precedente, raccogliendone anche un'antologia di esempi (*La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, 1881), e che ben conosceva un altro differente sistema, sperimentato soprattutto in Germania nel Settecento e nell'Ottocento, consistente nel riprodurre la successione degli accenti dei versi classici così come erano fissati dalle norme della lettura scolastica. Egli si provò anche nell'impresa di costruire l'equivalente italiano del distico elegiaco, ossia della coppia formata da un esametro e un pentametro, impresa mai prima tentata in italiano perché giudicata troppo difficile data la variabilità del numero di sillabe che i versi potevano accogliere, e scelse per ciascuno di essi vari accoppiamenti di versi italiani. I saggi carducciani di poesia barbara, per l'importanza che loro veniva dall'autore e dal non essere meri esercizi tecnici, ma spesso suggestive prove liriche, destarono interesse, discussioni, imitazioni, e contribuirono anch'essi (contro i propositi di Carducci, che inscriveva la restaurazione della metrica antica in un generale programma di restaurazione classicistica) a liberare la forma poetica italiana dai suoi tradizionali vincoli metrici.

Proposte di lettura e ricerca

Molti critici hanno messo in rilievo i collegamenti fra quest'ode carducciana e analoghi motivi e temi trattati in poesia e in pittura da artisti europei di gusto « parnassiano ». Con questo termine viene indicata una « scuola » poetica sorta in Francia nei primi anni Sessanta, rappresentata soprattutto da poeti come Leconte de Lisle, Dierx ed Heredia, che si proponeva un ritorno nostalgico e tardo-romantico ai temi e ai luoghi della classicità. Il termine è stato esteso anche ad altri scrittori e anche a pittori (per esempio Gustave Moreau e Arnold Böcklin). Spunti per alcuni confronti e un giudizio limitativo su questo neoclassicismo carducciano (che privilegierebbe i « luoghi comuni dell'Ellade oleografica ») in M. Praz, *Gusto neoclassico*, Firenze, Sansoni, 1940, p. 283 e sgg. Altri elementi di analisi in C. De Lollis, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1929, pp. 133-38 e in P. P. Trompeo, *Carducci e D'Annunzio*, Roma, Tumminelli, 1943, p. 46 e sgg. Sullo sfondo di storia letteraria: V. Errante, *Parnassiani e simbolisti francesi, liriche scelte e tradotte da V. Errante*, Firenze, Sansoni, 1953.

T122 « Ad Annie »

Negli ultimi anni della vita di Carducci avvenne l'« amoroso incontro »¹ con la giovane poetessa e scrittrice Annie Vivanti (1868-1942). Conosciuta alla fine del 1889, essa rinvivò in Carducci l'estro amoroso, un profondo istintivo attaccamento alla giovinezza, alla festosità, alla primavera e una nuova vena di poesia. Di questa breve ode in distici elegiaci si conosce precisamente l'occasione. Ha raccontato Annie Vivanti che Carducci la scrisse a La Spezia, il 6 marzo 1890, quando andò di buon'ora a farle visita. « Mentre egli veniva a vedermi, una vecchietta per la strada gli aveva dato un ramicello di giacinto azzurro, e con questo egli venne a battere alla mia porta. Quando gli fu aperto, egli entrò, senza parlare; e gesticolando vagamente col glauco ramo come se battesse il tempo a qualche suo ritmico pensiero, andò a sedersi al pianoforte chiuso, prese un foglietto di carta, e scrisse... Compose le sei brevi strofe sempre battendo col fiore il ritmo, e quasi cantando le parole tra sé »².

Batto a la chiusa imposta con un ramicello di fiori
glauchi ed azzurri, come i tuoi occhi, o Annie.

Vedi: il sole co 'l riso d'un tremulo raggio ha baciato
la nube, e ha detto — Nuvola bianca, t'apri. —

Senti: il vento de l'alpe con fresco susurro saluta
la vela, e dice — Candida vela, vai. —

¹ P. Pancrazi, *Un amoroso incontro della fine Ottocento. Lettere e ricordi*, Firenze, Le Monnier, 1951, ristampato in P. Pancrazi, *Scrittori d'oggi*, serie VI, Bari, Laterza, 1953, p. 286 e sgg.

² Pancrazi, *Scrittori d'oggi cit.*, p. 340.

T122 Schema metrico: ode in distici elegiaci; il distico elegiaco latino, formato da un esametro e da un pentametro, viene reso in versi ita-

liani in modo che l'esametro abbia al primo emistichio un settenario (o, nell'ultimo distico, un senario) e al secondo emistichio un novenario; e che il pentametro abbia al primo emistichio un quinario e al secondo un settenario.

2. *glauchi*, color verde mare.

4. *t'apri*, apriti.

5. *de l'alpe*, delle montagne che stanno dietro a La Spezia, le Alpi apuane.

6. *la vela*, di una barca nel golfo di La Spezia.

Mira: l'augel discende da l'umido cielo su 'l pèsco
in fiore, e trilla — Vermiglia pianta, odora. —

Scende da' miei pensieri l'eterna dea poesia
su 'l cuore, e grida — O vecchio cuore, batti. —

E docile il cuore ne' tuoi grandi occhi di fata
s'affisa, e chiama — Dolce fanciulla, canta.

(G. Carducci, *Ad Annie*, in *Opere*, Ed. Naz., IV: *Odi barbare e Rime e ritmi cit.*, p. 188)

Esercizi

Potete osservare, in questo breve testo, una forte dominanza di elementi di regolarità e parallelismo. Ciò si avverte nella struttura metrica (osservate la disposizione degli accenti), nella compagine fonica, nell'organizzazione sintattica (rapporti fra i distici, funzione degli *enjambements*, disposizione delle parole e delle frasi, procedere per coppie di elementi, ecc.), nei rapporti semantici, nelle riprese interstrofiche, nella circolarità dei temi. Questa regolarità, quasi propria di battute musicali (testimoniata dai ricordi di Annie Vivanti, che abbiamo citato nel cappello al testo), questa quasi « meccanicità » della struttura linguistica e ritmica come si possono spiegare? Che si tratti di un modo per rendere il pulsare entusiastico e vitale dei movimenti interiori ed esteriori del poeta, nella mattina primaverile; oppure di un modo per alleggerire, con la regolarità e levità del ritmo, ogni troppo forte partecipazione sentimentale?

Il modello dell'amore romantico si diffonde in tutti gli strati sociali

È un fenomeno vistoso: il modello *letterario* dell'amore romantico si diffuse largamente e rapidamente per mezzo di alcuni strumenti fortunati: *Le confessioni* di Rousseau, il romanzo autobiografico, quello storico, quello psicologico e quello di formazione — nei loro esempi settecenteschi e ottocenteschi —, la poesia romantica europea, il melodramma musicale e anche i comportamenti pubblici di alcuni poeti (come Foscolo, o lord Byron). Sulle pagine dei romanzi, delle memorie e delle raccolte poetiche, sulle scene, nella vita di società, la nuova borghesia europea in formazione trova rappresentato il nuovo modello dell'amore, nell'ampia varietà dei suoi esiti: da quello idilliaco a quello tragico. L'eroe fatale, il giovane virtuoso e sensibile, il fosco seduttore intrecciano i loro destini con la fanciulla bella e pura, la vergine divenuta prostituta, la seduttrice spietata, la compagna amorevole, ecc. I drammi della fedeltà e della gelosia si intrecciano alle vendette e alla difesa dell'onore. I vecchi procedimenti retorici della tragedia e della commedia classica — il travestimento, la peripezia, la trama segreta, l'agnizione, ecc. — si applicano nel romanzo e nel melodramma

7. *Mira*, osserva; *umido*, ancora intriso di rugiada, poiché siamo nelle prime ore del mattino.
8. *Vermiglia*, perché avvolta di fiori rossi, o meglio di un colore tra il rosa e il viola (un colore caro a Carducci).

9-10. *Scende ... su 'l cuore*, come *discende* l'uccello (v. 7), così l'ispirazione poetica, che nasce nella mente e si posa sul cuore; *batti*, pulsa di vita e di poesia.

12. *s'affisa*, si ferma.

alla situazione d'amore. Il *modello letterario* diviene *modello di comportamento*; il comportamento diviene modello letterario.

Quel che è più interessante è che la concezione dell'amore romantico si diffuse, gradatamente, in tutti gli strati sociali. Gli strati sociali più bassi palpitarono, accanto a quelli più alti (i primi, paradossalmente, dall'alto del loggione, gli altri dalla platea e dai palchi) per il destino crudele di Margherita nella *Traviata* di Verdi, per il dramma paterno e la seduzione di Gilda, casta e pura, nel *Rigoletto*, per il dramma della gelosia nell'*Otello*. La letteratura, e la nascente industria culturale (pp. 293-97), inventano nuovi canali: il romanzo « popolare » e la letteratura amena di consumo (pp. 352-67), che presentano, in forme semplificate e con poche variazioni, le vicende-modello, patetiche, liete o tragiche, dell'amore romantico.

Provando a schematizzare — pur sapendo che siamo di fronte a una fenomenologia varia e complessa — possiamo dire che:

— i temi dell'*idillio*, della felicità domestica e dell'armoniosa vita d'amore all'interno della coppia e della famiglia tendono ad avere per sfondo la società contadina e per canale la cosiddetta « letteratura rusticana » (i romanzi campagnoli, le novelle paesane, ecc.);

— i temi della *perversione*, della seduzione violenta, del rapporto sado-masochistico tendono ad avere per sfondo la società aristocratica (i castelli, i parchi, le segrete: i « luoghi » dell'antico regime), e per canale la cosiddetta « letteratura gotica » (i romanzi dell'orrore, i romanzi storici, la letteratura fantastica, d'appendice, ecc.);

— i temi dell'*amore romantico*, l'esaltazione dei sentimenti, delle passioni, con il meccanismo del lieto fine e con i drammi impliciti della gelosia e della perdizione e i più sottili intrecci fra idillio e perversione (spesso non confessata, o ben mascherata) tendono ad avere come sfondo la società borghese e per canale la poesia, il romanzo realista, il melodramma musicale, il dramma e la commedia borghese.

Le povere famiglie, e le povere ragazze sedotte, di Giulio Carcano

Giulio Carcano (Mat. 116) fu tra i primi a costruire romanzi e racconti appartenenti a quella cosiddetta letteratura « popolare » (pp. 184-85), destinata ad ampi ceti di lettori, che raccontava storie commoventi e patetiche sulla vita e i destini della parte più umile del « popolo », e conteneva anche insegnamenti perché il popolo, buono e laborioso per istinto, non si lasciasse deviare dagli antichi e sani costumi. Il nucleo principale del « popolo », la cellula prima su cui si costruiva la società e la patria era anche per Carcano, scrittore di ideologia cattolica e liberale, la famiglia. Al centro delle sue novelle e dei suoi racconti c'è sempre la famiglia, sia che essi siano ambientati nella società contadina lombarda sia che siano ambientati nei quartieri poveri della grande città di Milano. La famiglia milanese che vive nella povertà e nella miseria delle grandi case a ringhiera è la rappresentante di « una classe del nostro popolo milanese, ch'è di tutte la più numerosa e la meno studiata, la meno amata e la più sincera, la più dimenticata e povera, la più lombarda »¹. Il desco attorno a cui si riunisce la

¹ G. Carcano, *Una povera tosa*, in *Opere complete cit.*, I, p. 419.