CAPITOLO

5

L'Italia unita: la Scapigliatura e Giosue Carducci

«io credo che solo, che eterno, / che per tutto nel mondo è novembre» (Giosue Carducci, Alla stazione in una mattina d'autunno, vv. 55–56)

OBIETTIVI

1. Collegare la letteratura dei primi decenni dell'Italia unita ai fatti politici e sociali: lo Stato nuovo, l'analfabetismo, la questione meridionale, il mercato editoriale
2. Spiegare le idee del Positivismo e della teoria di Darwin e il loro influsso sulla letteratura
3. Riconoscere i temi e gli atteggiamenti della Scapigliatura leggendo Praga, Boito e Tarchetti
4. Ricostruire la vita e il programma classicista di Carducci, dal ribelle di *A Satana* al poeta vate
5. Leggere, parafrasare e analizzare *Pianto antico*, *San Martino*, *Traversando la Maremma toscana* e *Alla stazione in una mattina d'autunno*
6. Spiegare che cos'è la metrica barbara e mostrare su un verso come un verso italiano imita un metro latino

INDICE DEL CAPITOLO

5.1 L'Italia unita: lo Stato, la società, le idee 2
5.2 La Scapigliatura 8
5.3 Giosue Carducci: il professore, il ribelle, il poeta della nazione 13
5.4 Le Rime nuove: il lutto, l'autunno, la memoria 16
5.5 Le Odi barbare: la metrica dei classici e la città moderna 21

Italiano 5 · Parte III · Dall'Unità alla fine dell'Ottocento · versione 1.0
Capitolo 5: L'Italia unita: la Scapigliatura e Giosue Carducci · pagine 171–202 del volume completo · estratto per lo studio

Nel 1863 un giovane professore dell'Università di Bologna scrive un inno a Satana e, per rappresentare il principe della ribellione, sceglie l'immagine più moderna che conosce: il treno, «un bello e orribile / mostro» che corre sui binari portando la luce della ragione. Una quindicina di anni dopo lo stesso poeta, ormai famoso, accompagna alla stazione una donna amata e vede nella locomotiva un altro mostro: non più l'annuncio del progresso, ma una macchina buia che porta via gli affetti sotto la pioggia di novembre. Il poeta è **Giosue Carducci**, e fra quei due treni c'è un pezzo di storia d'Italia: il paese che si unifica, che costruisce ferrovie, scuole e giornali, e che scopre presto che il progresso non mantiene tutte le sue promesse.

Questo capitolo apre la parte del volume dedicata alla letteratura dell'Italia unita, quella che le *Indicazioni nazionali* chiedono di leggere in rapporto con «il corso degli eventi che hanno modificato via via l'assetto sociale e politico italiano». Partiamo dal **contesto**: lo Stato nuovo, la società, il Positivismo, i lettori, i libri che volevano «fare gli Italiani». Poi incontriamo i giovani ribelli della **Scapigliatura** milanese, che negli anni Sessanta attaccano Manzoni e il buon senso borghese e anticipano il Decadentismo europeo. Infine leggiamo **Carducci**, il poeta che fu insieme il professore, il polemista e la voce ufficiale della nazione: le liriche delle *Rime nuove* e gli esperimenti delle *Odi barbare*, con la loro metrica nuova.

5.1 L'Italia unita: lo Stato, la società, le idee

5.1.1 Uno Stato nuovo, un paese diviso

Il **17 marzo 1861** il Parlamento riunito a Torino proclama il **Regno d'Italia**, con Vittorio Emanuele II re «per grazia di Dio e per volontà della Nazione». Il nuovo Stato non comprende ancora il Veneto, che arriverà nel 1866, né Roma, difesa dalle truppe francesi a protezione del papa. La capitale si sposta da Torino a **Firenze** nel 1865; il **20 settembre 1870** i bersaglieri entrano a Roma attraverso la breccia di Porta Pia, e nel **1871** Roma diventa capitale. Il papa Pio IX non riconosce lo Stato italiano e si considera prigioniero in Vaticano: la frattura fra Stato e Chiesa peserà per decenni sulla vita politica e culturale, e la sentirai anche nei versi anticlericali del giovane Carducci. Trento e Trieste restano all'Austria: le «terre irredente» diventeranno un tema della poesia patriottica fino alla prima guerra mondiale (capitolo 10).

Fino al 1876 governa la **Destra storica**, erede di Cavour: uomini della borghesia agraria e delle professioni, liberali moderati, che costruiscono lo Stato in modo fortemente centralizzato, unificano leggi, moneta e misure, e raggiungono nel 1876 il pareggio del bilancio a prezzo di tasse pesanti, come quella sul macinato (1868), che colpisce il pane dei poveri. Nel 1876 sale al governo la **Sinistra storica** di Agostino Depretis, che promette istruzione obbligatoria (la legge Coppino del 1877) e un allargamento del voto (la riforma elettorale del 1882), ma governa con

maggioranze mutevoli, ottenute assorbendo di volta in volta gli oppositori: è il **trasformismo**, una parola che da allora indica il cambiare schieramento per convenienza. Il diritto di voto resta a lungo di una minoranza: prima del 1882 aveva diritto di voto circa il due per cento della popolazione.

L'Italia del 1861 è un paese povero e diviso. La grande maggioranza degli abitanti vive di agricoltura; le industrie sono poche e concentrate al Nord. Secondo i dati del censimento rielaborati dall'ISTAT, nel 1861 erano analfabeti **tre Italiani su quattro** (il 74,7 per cento della popolazione dai cinque anni in su), con differenze fortissime fra il Nord e il Sud e fra uomini e donne. Ancora più rari erano gli Italiani che parlavano abitualmente l'italiano: quasi tutti usavano il dialetto della propria regione, e la lingua comune era soprattutto una lingua scritta. Come e quando l'italiano sia diventato la lingua parlata da tutti è una storia lunga, che studierai nel capitolo 15.

Al Sud l'unificazione è vissuta da molti come una conquista. Negli anni 1861–1865 le campagne del Mezzogiorno sono attraversate dal **brigantaggio**, una ribellione di contadini poveri, ex soldati borbonici e sbandati che lo Stato reprime con l'esercito e con leggi speciali. Negli anni Settanta alcuni studiosi liberali, come Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino con la loro inchiesta sulla Sicilia (condotta nel 1876 e pubblicata l'anno dopo), mostrano all'opinione pubblica la miseria dei contadini, il latifondo, il peso delle clientele: nasce così la **questione meridionale**, cioè il problema del divario economico e sociale fra il Nord e il Sud del paese, che accompagnerà tutta la storia dell'Italia unita e che ritroverai nella Sicilia di Verga (capitolo 6). Dagli anni Ottanta, poi, milioni di Italiani lasciano il paese per le Americhe: l'emigrazione di massa è l'altra faccia di uno sviluppo diseguale.

La Figura 5.1 mette in fila su un asse del tempo proporzionale i principali avvenimenti politici e le opere letterarie di questo capitolo e dei successivi, dal 1861 alla vigilia della prima guerra mondiale. Osserva come la letteratura postunitaria nasca a Milano negli anni Sessanta e come le opere maggiori si addensino negli anni Ottanta, quando lo Stato è ormai consolidato.

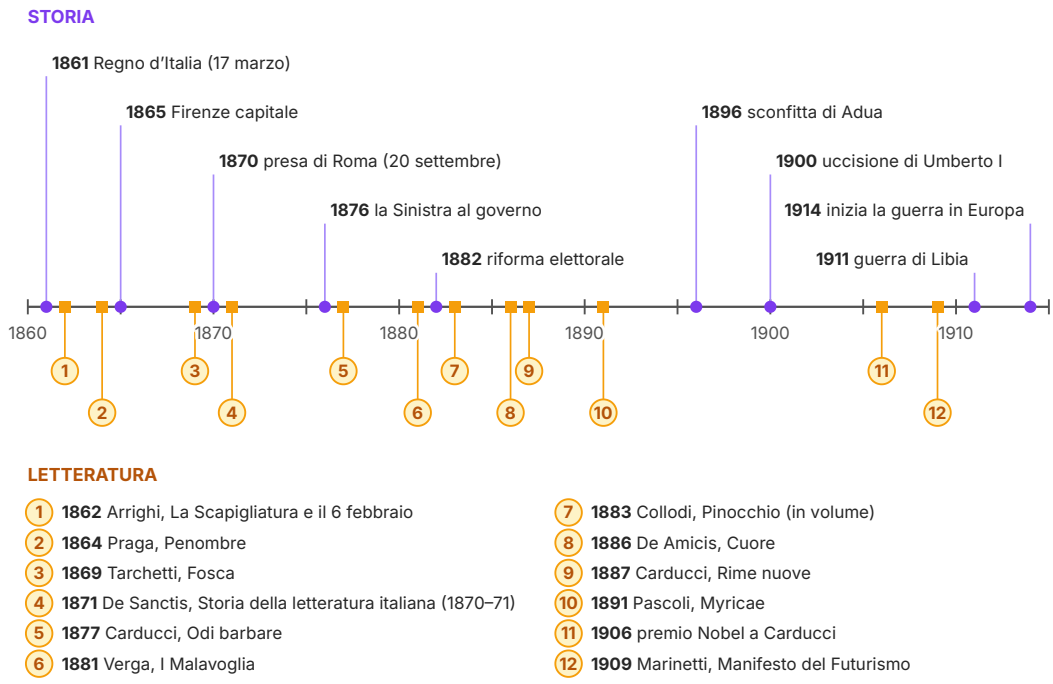

Figura 5.1 L'Italia dall'Unità al 1914: avvenimenti politici (in alto) e opere letterarie (in basso), su un asse del tempo proporzionale. Per il *Pinocchio* di Collodi la data è quella dell'edizione in volume.

Nella Figura 5.2 trovi invece i luoghi del capitolo: le tre capitali del Regno, Milano, capitale dell'editoria, e i luoghi della vita di Carducci, fra la Versilia, la Maremma toscana, Pisa e Bologna.

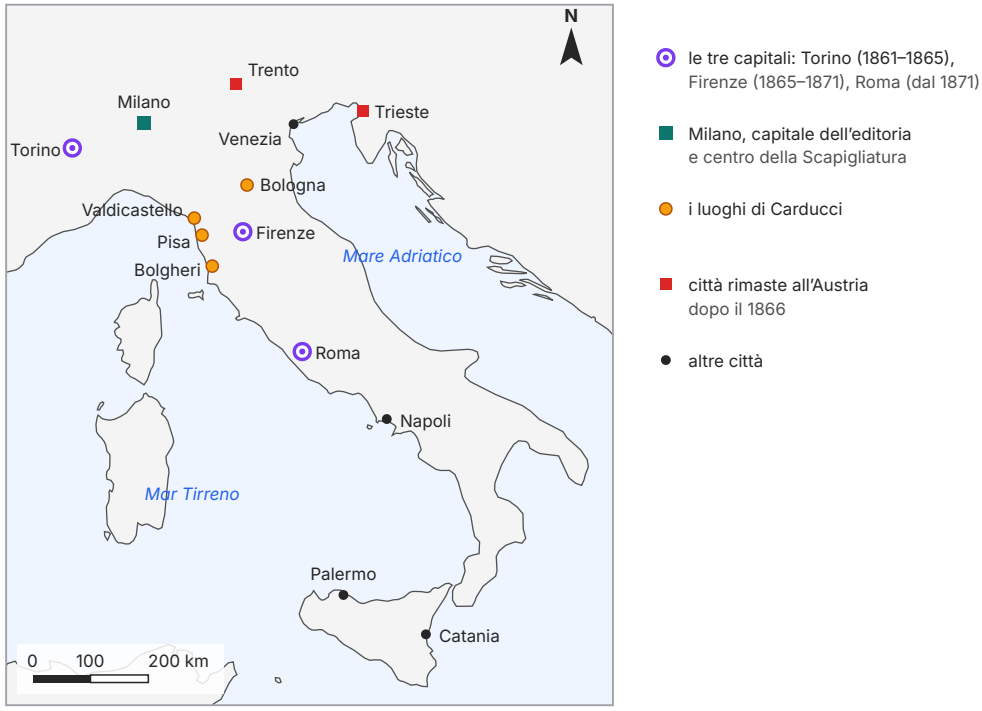

Figura 5.2 I luoghi del capitolo nell'Italia del 1870 (i confini politici non sono tracciati). Trento e Trieste restano all'Impero austro-ungarico fino al 1918.

COLLEGAMENTI

Storia · Le capitali e la «questione romana». Perché la capitale passa da Torino a Firenze nel 1865? Con la Convenzione di settembre (1864) l'Italia si impegna con la Francia a non attaccare lo Stato pontificio, e il trasferimento della capitale a Firenze viene inteso come una rinuncia, almeno momentanea, a Roma. La rinuncia dura poco: quando nel 1870 la Francia, sconfitta dalla Prussia, ritira le sue truppe, il governo italiano occupa la città. Il conflitto con il papato, la cosiddetta *questione romana*, si chiuderà solo con i Patti Lateranensi del 1929, che studierai in Storia.

5.1.2 Il Positivismo: la fiducia nella scienza

La cultura europea della seconda metà dell'Ottocento è dominata dal **Positivismo**, un orientamento di pensiero che considera la scienza sperimentale l'unica forma di conoscenza valida e che applica i suoi metodi anche allo studio dell'uomo e della società. Il nome viene dal filosofo francese **Auguste Comte** (1798–1857), autore di un *Corso di filosofia positiva* (1830–1842): «positivo» significa qui ciò che è dato, che si osserva e si misura, in opposizione alle spiegazioni teolo-

giche e metafisiche. Secondo Comte l'umanità attraversa tre stadi, il teologico, il metafisico e il positivo; nell'ultimo, che è quello moderno, le cause ultime vengono abbandonate e si cercano soltanto le **leggi** che collegano i fatti. Comte progetta anche una nuova scienza, la sociologia, che dovrebbe studiare la società come la fisica studia i corpi.

Nel **1859** il naturalista inglese **Charles Darwin** pubblica *L'origine delle specie* (*On the Origin of Species*), tradotto in italiano già nel 1864. La teoria dell'**evoluzione per selezione naturale** spiega la varietà dei viventi senza ricorrere a un progetto: nelle popolazioni nascono continuamente piccole differenze ereditarie, e gli individui che, per caso, sono più adatti all'ambiente lasciano più discendenti. Nel giro di molte generazioni le specie si trasformano. La teoria suscita discussioni accese, perché tocca l'origine dell'uomo e il racconto biblico della creazione; e diventa presto un modello che altri applicano, spesso in modo arbitrario, alla società, alla storia, alle razze.

Che cosa cambia per la letteratura? Il Positivismo dà agli scrittori una fiducia nuova nell'**osservazione**: il romanziere può studiare la realtà sociale come uno scienziato studia un fenomeno, mostrando come l'ambiente e l'ereditarietà determinano i comportamenti. È l'idea da cui nascono il Naturalismo francese e il Verismo italiano (capitolo 6). Il Positivismo alimenta anche la fiducia nel **progresso**: ferrovie, telegrafo, illuminazione a gas, medicina sperimentale sembrano annunciare un mondo migliore. Ma proprio questa fiducia sarà messa in crisi alla fine del secolo, quando poeti e filosofi cominceranno a dubitare che la scienza possa spiegare tutto (capitolo 7).

COLLEGAMENTI

Scienze e Filosofia · Che cosa dice davvero Darwin. La selezione naturale non è una «legge del più forte». Darwin parla di individui più *adatti* a un certo ambiente, cioè con più probabilità di sopravvivere e riprodursi lì; un carattere vantaggioso in un ambiente può essere svantaggioso in un altro, e la teoria non dice nulla su chi «merita» di vincere. L'espressione «sopravvivenza del più adatto» fu coniata dal filosofo inglese Herbert Spencer, e Darwin la adottò nelle edizioni successive del libro. Il cosiddetto *darwinismo sociale*, che usò l'idea di lotta per l'esistenza per giustificare la concorrenza spietata, il colonialismo o le gerarchie fra i popoli, è un'estensione ideologica che non discende dalla biologia. In Scienze studierai le prove dell'evoluzione e i meccanismi dell'ereditarietà, scoperti dopo Darwin; in Filosofia il Positivismo di Comte e di Spencer.

5.1.3 Editori, giornali, lettori

Con l'Unità cambia il mercato del libro. Gli Stati preunitari avevano dogane, censure e monete diverse; ora un editore può vendere in tutta la penisola. La capitale di questo nuovo mercato non è Roma ma **Milano**, la città più ricca e più industriale del Regno. Qui nascono o crescono le grandi case editrici: **Treves**, fondata nel 1861, che pubblicherà Verga, D'Annunzio, De Amicis e Pirandello; **Sonzogno**, che punta sui libri a buon mercato e sui giornali popolari; **Hoepli**, con i

suoi manuali tecnici. Nel **1876** esce a Milano il primo numero del *Corriere della Sera*. Accanto ai quotidiani prosperano le riviste illustrate, i giornali per ragazzi, i periodici per le famiglie.

I nuovi lettori sono soprattutto borghesi: impiegati, commercianti, professionisti, e sempre più donne. Per loro i giornali pubblicano a puntate i romanzi, ritagliati in episodi che finiscono sul momento di massima tensione per spingere a comprare il numero seguente: è il **romanzo d'appendice**, detto così perché occupava la parte bassa della pagina, l'«appendice» del giornale (in francese *feuilleton*). Molti romanzi importanti, da *Fosca* di Tarchetti al *Pinocchio* di Collodi, escono prima a puntate su un periodico e poi in volume. Lo scrittore comincia così a lavorare per un **pubblico** che non conosce di persona e per un mercato che gli chiede di piacere: un rapporto nuovo, che gli scapigliati vivranno come una minaccia e che i grandi scrittori di fine secolo, da Verga a D'Annunzio, impareranno a usare.

Cambia anche il posto dell'**intellettuale**. Il nuovo Stato ha bisogno di professori, funzionari, giornalisti; e molti scrittori diventano insegnanti di liceo o di università, come Carducci e poi Pascoli, collaborano ai giornali, siedono in Parlamento. Lo scrittore non è più il letterato al servizio di una corte, né il cospiratore del Risorgimento: è un professionista della cultura, che vive del suo stipendio o delle sue vendite e che deve trovare un ruolo nella vita pubblica della nazione.

5.1.4 Una letteratura per la nazione

«Fatta l'Italia, bisogna fare gli Italiani»: la frase, attribuita a Massimo d'Azeglio ma probabilmente rielaborata dopo di lui, riassume bene un'esigenza sentita da tutta la classe dirigente. Anche la letteratura viene chiamata a questo compito. Tre libri, molto diversi fra loro, mostrano come.

Il primo è la *Storia della letteratura italiana* di **Francesco De Sanctis** (1817–1883), pubblicata a Napoli negli anni **1870–1871**. De Sanctis era stato esule dopo il 1848 e ministro della Pubblica istruzione del nuovo Regno. La sua *Storia* non è un elenco di autori: racconta la letteratura, da Dante all'Ottocento, come la storia della coscienza morale e civile degli Italiani, che si spegne nel Cinquecento, quando la forma diventa più importante del contenuto, e risorge con il Risorgimento. Il libro si chiude con l'invito a una letteratura nuova, che studi la realtà con gli strumenti della scienza: una pagina in cui si sente già l'aria del Positivismo. La *Storia* di De Sanctis è stata per decenni il modello degli studi letterari e scolastici: anche il percorso che fai in questi volumi ne è, in parte, un'eredità.

Il secondo è *Le avventure di Pinocchio* del fiorentino **Carlo Lorenzini** (1826–1890), che si firmava **Collodi** dal nome del paese della madre. Il racconto esce a puntate dal 1881 sul *Giornale per i bambini* e in volume nel **1883**. È la storia di un burattino che diventa un bambino attraverso la disobbedienza, le punizioni e la scoperta della responsabilità: un romanzo di formazione che parla di scuola, di lavoro, di povertà, e che dietro le avventure fantastiche lascia vedere la Toscana contadina del tempo. Tradotto in moltissime lingue, è uno dei libri italiani più letti nel mondo.

Il terzo è *Cuore* di **Edmondo De Amicis** (1846–1908), pubblicato da Treves nell'ottobre del **1886**, all'inizio dell'anno scolastico. È il diario di un anno di scuola di Enrico, alunno di terza elementare a Torino, con le lettere dei genitori e i «racconti mensili» del maestro, ambientati in tutte le regioni d'Italia. La scuola è presentata come il luogo in cui i figli del borghese e del muratore si incontrano e imparano a sentirsi Italiani; i valori sono il sacrificio, l'amor di patria, il rispetto fra le classi. Il libro ebbe un successo enorme ed è stato anche molto criticato, già dai contemporanei, per il suo patetismo e per una visione della società che nasconde i conflitti dietro i buoni sentimenti.

DA RICORDARE

Tre modi di «fare gli Italiani». De Sanctis costruisce una **memoria comune**: una storia letteraria che è la storia della nazione. Collodi scrive per i bambini un racconto di **formazione** che insegna la responsabilità senza prediche. De Amicis affida alla **scuola** il compito di unire le classi e le regioni. In tutti e tre la letteratura ha una funzione civile: è l'eredità del Romanticismo risorgimentale, che hai studiato nel quarto volume, in un paese finalmente unito.

5.2 La Scapigliatura

5.2.1 Il nome e il gruppo

Nel 1862 lo scrittore milanese Carlo Righetti, che si firmava con lo pseudonimo-anagramma **Cletto Arrighi**, pubblica un romanzo intitolato *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, ambientato fra i giovani mazziniani di Milano negli anni dell'insurrezione del 1853. La parola che dà il titolo, *scapigliatura*, cioè l'essere «scapigliati», spettinati, disordinati, traduce liberamente il francese *bohème*: la vita irregolare dei giovani artisti poveri di Parigi, resa celebre dalle *Scene della vita di bohème* di Henri Murger. La parola piacque e restò: con **Scapigliatura** si indica il gruppo di scrittori, pittori e musicisti che, fra gli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, soprattutto a Milano e in parte a Torino, si ribellò alle convenzioni artistiche e morali della borghesia del nuovo Regno.

Non fu una scuola con un programma comune, ma un ambiente: caffè, redazioni di giornali, teatri, studi di pittori. I suoi membri erano giovani nati intorno al 1840, che avevano conosciuto da ragazzi l'entusiasmo del Risorgimento e che ora trovavano un'Italia unita ma grigia, governata da notabili e dominata dagli affari. Il loro atteggiamento si può riassumere in tre rifiuti.

1. Il rifiuto della **morale borghese**: il lavoro regolare, il risparmio, il matrimonio rispettabile. Molti scapigliati vivono nella povertà e nel disordine, alcuni bevono fino a rovinarsi, parecchi muoiono giovani: è la vita «maledetta» che i poeti francesi stavano inventando negli stessi anni.
2. Il rifiuto del **Romanticismo moderato** di Manzoni e dei suoi eredi: una letteratura che concilia la fede, la famiglia, il buon senso. Gli scapigliati cercano invece i temi proibiti: la ma-

lattia, la morte, il macabro, la follia, l'amore morboso, il sacro profanato.

3. Il rifiuto del **provincialismo**: guardano a Parigi, a Baudelaire e a Poe, alla musica di Wagner, e vogliono una cultura italiana che parli con l'Europa.

Al centro della loro esperienza c'è un conflitto che uno di loro, Arrigo Boito, chiamò **dualismo**: l'uomo sente in sé due forze opposte, l'ideale e il vero, l'angelo e il demonio, l'aspirazione alla bellezza pura e l'attrazione per il fango, e non riesce a conciliarle. Il vero che gli scapigliati vogliono rappresentare non è ancora quello documentato e impersonale dei veristi: è un vero crudo, spesso brutto, che serve a scandalizzare e a smascherare le ipocrisie.

5.2.2 Emilio Praga, *Preludio*

Emilio Praga (Gorla, presso Milano, 1839 – Milano 1875) fu pittore e poeta. Figlio di un industriale, viaggiò in Europa, frequentò gli ambienti artistici di Parigi e lesse Baudelaire; poi la rovina economica della famiglia e l'alcolismo lo portarono a una morte precoce, a trentasei anni. La sua prima raccolta, *Penombre* (**1864**), si apre con una poesia programmatica, *Preludio*, datata novembre 1864, che è diventata il manifesto della Scapigliatura. Ne leggiamo quattro delle otto strofe: la prima, la quarta, la quinta e l'ultima. Sono quartine di tre endecasillabi e un verso breve (settenario o quinario), con schema **ABAb**. Il testo è quello della prima edizione (1864), che scrive «Acquile» per «aquile» e «Giacchè» con l'accento grave.

Tabella 5.1 Emilio Praga, *Penombre*, *Preludio* (1864), vv. 1–4, 13–20, 29–32: testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
Noi siamo i figli dei padri ammalati; Acquile al tempo di mutar le piume, Svolazziam muti, attoniti, affamati, Sull'agonia di un nume.	Noi siamo i figli di padri malati; come aquile nel periodo della muta, quando cambiano le penne e non possono volare, svolazziamo in silenzio, sbalorditi e affamati, sopra l'agonia di un dio.
[…] Casto poeta che l'Italia adora, Vegliardo in sante visioni assorto, Tu puoi morir!… Degli antecristi è l'ora! Cristo è rimorto! —	Poeta casto, venerato da tutta l'Italia, vecchio immerso in visioni sante, ora puoi anche morire! È arrivata l'ora degli anticristi: Cristo è morto una seconda volta!
O nemico lettor, canto la Noja, L'eredità del dubbio e dell'ignoto, Il tuo re, il tuo pontefice, il tuo boja, Il tuo cielo, e il tuo loto!	O lettore nemico, io canto la Noia, l'eredità che ci lasciano il dubbio e l'ignoto, la Noia che è il tuo re, il tuo papa, il tuo boia, il tuo cielo e il tuo fango (*loto*, dal latino *lutum*)!
[…] Giacchè più del mio pallido demone, Odio il minio e la maschera al pensiero, Giacchè canto una misera canzone, Ma canto il vero!	Perché, più ancora del mio pallido demone, odio il trucco e la maschera messi sul pensiero; perché la mia è una canzone misera, ma è una canzone che dice la verità!

Guida alla lettura

Comprensione. Il poeta parla a nome di una generazione: «noi». La prima strofa descrive la condizione di questi giovani: sono figli di padri «ammalati», cioè eredi di un'epoca che ha perso le sue certezze, e sono come aquile che non possono volare perché stanno cambiando le penne. Assistono all'agonia di un dio: della fede tradizionale, ma anche dei valori che ne discendevano. Nella quarta strofa l'attacco si fa personale: il «casto poeta che l'Italia adora», il «vegliardo» immerso in visioni sante, è **Alessandro Manzoni**, che nel 1864 aveva quasi ottant'anni ed era venerato come il padre della letteratura nazionale. Nelle ultime strofe Praga dichiara la sua poetica: canterà la Noia, i peccati, il fango; ma lo farà per amore della verità.

Analisi. La forma è tradizionale, quartine regolari con rime alternate, ma il lessico è volutamente scandaloso: «antecristi», «Cristo è rimorto», «boja», i «sette peccati». Il verso breve che chiude ogni strofa funziona come una frustata, spesso con un punto esclamativo («Cristo è rimorto!», «Ma canto il vero!»). Nel v. 29 «demone» va letto *demòne*, con l'accento sulla seconda sillaba, come in altri poeti del tempo: solo così il verso è un endecasillabo e la parola rima con «canzone». Due figure reggono il testo. La prima è la **similitudine** delle aquile in muta (v. 2): uccelli nati per volare in alto, bloccati in un momento di passaggio. La seconda è l'**apostrofe** al lettore (v. 17), chiamato «nemico» e, poco dopo, «fratello»: un rapporto ambiguo, di sfida e di complicità. Chi conosce *Les Fleurs du mal* riconosce qui la poesia *Al lettore* di Baudelaire, che apre la raccolta francese con un'apostrofe al lettore e con la Noia come peggiore dei vizi: Praga la imita apertamente (capitolo 7).

Interpretazione. Il *Preludio* mostra bene la contraddizione della Scapigliatura. Da un lato è un testo di rottura: dichiara morto il Cristianesimo romantico e morto, simbolicamente, il suo poeta. Dall'altro è pieno di malinconia e di senso di colpa: «se qualche volta piango», dice il poeta al v. 28. Il «vero» dell'ultimo verso è la parola chiave: per Praga dire il vero significa togliere la «maschera» al pensiero, mostrare il male che la letteratura per bene nasconde.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **Gli scapigliati non erano «contro» il Risorgimento.** Attaccare Manzoni non voleva dire rifiutare l'Italia unita: molti scapigliati avevano combattuto con Garibaldi, e Praga stesso aveva sentimenti patriottici. Il bersaglio era la *letteratura* manzoniana diventata modello obbligato, cioè l'idea che lo scrittore dovesse edificare il lettore, conciliare fede e progresso, evitare ciò che turba. È una polemica contro un'istituzione letteraria, non contro una nazione.

5.2.3 Arrigo Boito e il dualismo

Arrigo Boito (Padova 1842 – Milano 1918) fu poeta e musicista. Studiò al Conservatorio di Milano, combatté con Garibaldi nel 1866 e compose la musica e il libretto di un'opera tratta dal *Faust* di Goethe, *Mefistofele*, che alla prima rappresentazione alla Scala, nel **1868**, fu un clamoroso in-

successo e ottenne poi successo nella versione rifatta del 1875. È noto soprattutto come autore dei libretti degli ultimi due capolavori di Giuseppe Verdi, *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Le sue poesie giovanili furono raccolte nel *Libro dei versi* (1877), che si apre con *Dualismo*. Eccone la prima strofa, di settenari, con schema **x a x a b b c′**: i versi sdruccioli 1 e 3 non rimano, e il tronco finale, «ciel», rima con l'ultimo verso della strofa seguente («fedel»).

> Son luce ed ombra; angelica
> Farfalla o verme immondo,
> Sono un caduto chèrubo
> Dannato a errar sul mondo,
> O un demone che sale,
> Affaticando l'ale,
> Verso un lontano ciel.

Arrigo Boito, *Il libro dei versi*, *Dualismo*, vv. 1–7

L'io si descrive con una serie di **antitesi**: luce e ombra, farfalla e verme, angelo caduto e demone che sale. Nessuno dei due poli prevale: l'uomo è sospeso fra cielo e fango, e proprio questa sospensione è la sua condizione. Più avanti nella poesia Boito immagina un'arte «eterea», libera dai vincoli della forma, e un'arte «reproba», che segue le «basse imagini» del vero: è il dualismo fra ideale e realtà che attraversa tutta la Scapigliatura. Nota anche la musica dei versi brevi e la parola rara «chèrubo», cioè cherubino: Boito ama le parole preziose, e unisce il lessico della tradizione a immagini da incubo.

COLLEGAMENTI

Musica · Boito e Verdi. Boito era stato da giovane un critico severo del melodramma italiano tradizionale, e aveva irritato Verdi con un brindisi polemico (1863). Vent'anni dopo, grazie all'editore Giulio Ricordi, i due lavorarono insieme: Boito rivide il libretto di *Simon Boccanegra* (1881) e scrisse quelli di *Otello* e *Falstaff*, tratti da Shakespeare. Nel libretto di *Otello* il personaggio di Iago canta un «Credo» in un Dio crudele che non è nel dramma inglese: è una invenzione di Boito, e porta sulla scena il gusto scapigliato per il male e per la bestemmia. Ascolta in classe il «Credo» di Iago (atto II) e confrontalo con i versi di *Dualismo*.

5.2.4 Iginio Ugo Tarchetti, *Fosca*

Iginio Ugo Tarchetti (San Salvatore Monferrato 1839 – Milano 1869) fu ufficiale dell'esercito, poi lasciò la divisa e visse di giornalismo e di letteratura, in povertà. Scrisse racconti fantastici alla maniera di Poe, un romanzo antimilitarista, *Una nobile follia*, e il suo libro più importante, *Fosca*, uscito a puntate e poi in volume nel **1869**, l'anno in cui morì di tifo e di tisi, a ventinove anni. Gli ultimi capitoli furono completati dall'amico Salvatore Farina.

Il romanzo è il racconto, scritto a distanza di anni, di un giovane ufficiale, Giorgio, che ama una donna bella e sana, Clara, ma viene trasferito in una piccola città di provincia. Qui conosce

Fosca, cugina del suo colonnello: una donna malata, nervosa, magrissima, che si innamora di lui con una passione disperata. Giorgio, prima per pietà e poi per una forza che non sa spiegare, ne è attratto e respinto insieme; la relazione, morbosa, consuma entrambi. Ecco il momento in cui Giorgio vede Fosca per la prima volta da vicino.

> Dio! Come esprimere colle parole la bruttezza orrenda di quella donna! [...] Né tanto era brutta per difetti di natura, per disarmonia di fattezze, — ché anzi erano in parte regolari, — quanto per una magrezza eccessiva, direi quasi inconcepibile a chi non la vide; per la rovina che il dolore fisico e le malattie avevano prodotto sulla sua persona ancora così giovine. Un lieve sforzo d'immaginazione poteva lasciarne travedere lo scheletro, gli zigomi e le ossa delle tempie avevano una sporgenza spaventosa, l'esiguità del suo collo formava un contrasto vivissimo colla grossezza della sua testa, di cui un ricco volume di capelli neri, folti, lunghissimi, quali non vidi mai in altra donna, aumentava ancora la sproporzione.
>
> Iginio Ugo Tarchetti, *Fosca*, cap. XV

Guida alla lettura

Comprensione. Il narratore dichiara di non trovare le parole per descrivere la bruttezza di Fosca, e poi la descrive con una precisione quasi clinica: non sono i lineamenti a essere brutti, ma la magrezza estrema prodotta dalla malattia, che lascia intravedere lo scheletro. L'unico elemento di bellezza, i capelli neri e folti, aumenta la sproporzione invece di attenuarla.

Analisi. La pagina si apre con un procedimento antico della retorica, il **topos dell'indicibilità**: dichiarare che una cosa non si può dire, con un'esclamazione e una domanda retorica («Dio! Come esprimere...?»), e poi dirla con abbondanza di particolari. Il lessico è quello della medicina e dell'anatomia: «zigomi», «ossa delle tempie», «esiguità del collo», «scheletro». Il ritratto della donna, che nella tradizione lirica era il luogo della bellezza ideale, da Laura alla Lucia di Manzoni, diventa qui il ritratto di un corpo malato. La sintassi è ampia, a periodi lunghi e incalzanti, e la voce è quella di un narratore in prima persona che ricorda e giudica.

Interpretazione. *Fosca* rovescia i modelli del romanzo sentimentale: la donna amata non è la bella e buona, ma la brutta e malata; l'amore non salva, ma contagia e distrugge. Il gusto per la malattia, per il corpo che si disfa, per la passione come forma di patologia è tipicamente scapigliato, e anticipa temi che saranno del Decadentismo europeo (capitolo 7). Nello stesso tempo l'attenzione ai sintomi, ai nervi, alla fisiologia mostra quanto anche questi ribelli fossero figli dell'età positivista.

IN SINTESI

La Scapigliatura in sintesi. Dove e quando: Milano (e Torino), anni Sessanta–Settanta dell'Ottocento. **Chi**: Emilio Praga, Arrigo Boito, Iginio Ugo Tarchetti, e altri come Giovanni Camerana e Carlo Dossi. **Contro chi**: la morale borghese e la letteratura manzoniana, edificante e moderata. **Temi**: il dualismo fra ideale e vero, la noia, la malattia, la morte, il macabro, il sacro profanato. **Modelli**: Baudelaire, Poe, la *bohème* parigina. **Eredità**: è un ponte fra il Romanticismo e il Decadentismo, e il suo «vero», ancora soggettivo, prepara l'attenzione alla realtà del Verismo. Alcuni scrittori veristi, Verga compreso, frequentarono a Milano gli ambienti scapigliati.

5.3 Giosue Carducci: il professore, il ribelle, il poeta della nazione

5.3.1 Dalla Maremma a Bologna

Giosue Carducci nasce il **27 luglio 1835** a **Valdicastello**, in Versilia, presso Pietrasanta. Il padre, Michele, è un medico condotto di idee liberali, che da giovane aveva partecipato ai moti carbonari; per il suo lavoro la famiglia si sposta nella **Maremma toscana**, a Bolgheri e a Castagneto, dove Giosue trascorre l'infanzia, poi a Firenze. Il paesaggio della Maremma, aspro e solitario, con le colline, i cipressi e il mare, resterà per sempre il paesaggio della sua memoria: lo ritroverai nel sonetto *Traversando la Maremma toscana*.

Studia alla Scuola Normale di Pisa, dove si laurea nel **1856**, e insegna per breve tempo nei ginnasi. Sono anni difficili: nel 1857 muore il fratello Dante, in circostanze mai del tutto chiarite, l'anno dopo il padre, e Giosue deve mantenere la famiglia. Nel **1860**, a venticinque anni, è nominato professore di eloquenza italiana all'**Università di Bologna**: terrà la cattedra fino al **1904**, per più di quarant'anni, e formerà generazioni di studenti, fra cui Giovanni Pascoli (capitolo 8). Il lavoro di filologo e di storico della letteratura, sulle rime dei poeti antichi, su Petrarca, su Poliziano, su Parini, accompagna sempre quello del poeta.

Nel 1870 gli muore il figlio Dante, di tre anni: da quel dolore nasce *Pianto antico*. Negli anni Settanta Carducci è un poeta noto e discusso; negli anni Ottanta diventa il poeta più celebre d'Italia. Nel **1890** è nominato senatore del Regno, nel **1906** riceve il **premio Nobel** per la letteratura, primo italiano a ottenerlo. Muore a **Bologna il 16 febbraio 1907**. La Figura 5.3 mette in relazione la sua vita con le sue raccolte di poesia: osserva che i titoli delle edizioni indicano gli anni in cui le poesie furono scritte, e che spesso una raccolta esce molti anni dopo i suoi testi più antichi.

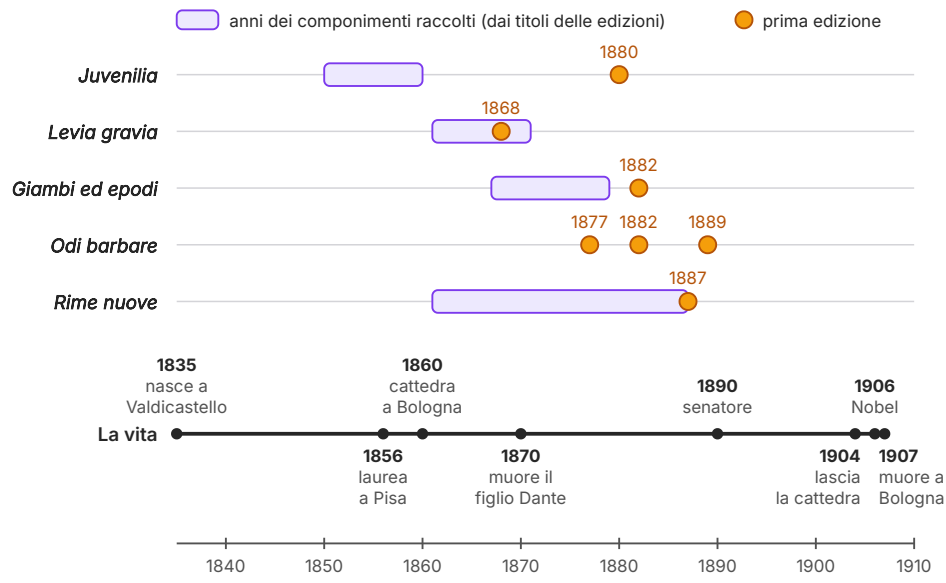

Figura 5.3 Giosue Carducci: le principali raccolte di poesia e le tappe della vita (asse del tempo proporzionale). Le barre riportano gli anni indicati nei titoli delle raccolte; le *Odi barbare* uscirono in tre libri (*Odi barbare*, *Nuove odi barbare*, *Terze odi barbare*). L'ultima raccolta, *Rime e ritmi*, uscì nel 1899.

5.3.2 Il giovane ribelle: l'inno *A Satana*

Il giovane Carducci è **repubblicano**, **anticlericale** e **giacobino**: ammira la Rivoluzione francese e Mazzini, disprezza la monarchia sabauda che ha fermato Garibaldi e rinunciato a Roma, considera la Chiesa nemica della libertà e della scienza. Nel 1863 scrive un inno che fece scandalo, *A Satana*, noto come *Inno a Satana*; lo pubblica nel 1865 con lo pseudonimo di Enotrio Romano e lo ristampa nel 1869 a Bologna, in polemica con il Concilio Vaticano I che si apriva in quei giorni. Il Satana di Carducci non è il diavolo della teologia: è il simbolo della materia, della ragione, della vita che la Chiesa avrebbe represso, e della ribellione del pensiero, che passa per gli eretici, per Lutero, per Savonarola. Nelle strofe finali Satana prende la forma della locomotiva.

> Un bello e orribile
> Mostro si sferra,
> Corre gli oceani,
> Corre la terra:
>
> [...]
>
> Salute, o Satana,
> O ribellione,
> O forza vindice
> De la ragione!
>
> Giosue Carducci, *A Satana*, vv. 169–172, 193–196

Le strofe sono quartine di quinari, con i versi dispari sdruccioli e senza rima e i pari piani e rimati (*sferra* / *terra*, *ribellione* / *ragione*): un ritmo martellante, quasi da marcia, adatto a un brindisi o a un canto collettivo. Il treno, «mostro» che «si sferra», cioè si scatena, è l'immagine del **progresso**: attraversa la terra e gli oceani con la forza del vapore e porta ovunque la «ragione». In questi versi il giovane Carducci è un poeta positivista: crede nella scienza, nella tecnica, nella liberazione dell'uomo dalle superstizioni. L'immagine del treno tornerà, rovesciata, nell'ode *Alla stazione*.

5.3.3 Il poeta della nazione

Negli anni Settanta e Ottanta le posizioni di Carducci cambiano. La delusione per l'Italia reale, governata dal trasformismo, si accompagna alla convinzione che la monarchia sia ormai la garanzia dell'unità. Nel novembre del 1878 la regina Margherita visita Bologna e Carducci le dedica un'ode, *Alla Regina d'Italia*: molti antichi compagni repubblicani lo accusarono di aver tradito le sue idee. Negli anni seguenti diventa il poeta ufficiale delle celebrazioni nazionali, l'oratore delle commemorazioni di Garibaldi e di Mazzini, l'ammiratore di Francesco Crispi e della sua politica di potenza. Si parla di lui come del **poeta vate**, cioè del poeta che, come i profeti antichi (in latino *vates*), parla alla nazione e ne interpreta la storia e i destini.

5.3.4 Il classicismo come programma

Carducci si sentì per tutta la vita un difensore dei classici. Il suo **classicismo** non è soltanto un gusto: è un **programma** letterario e morale. Contro il sentimentalismo dei tardi romantici, che giudicava languido e piagnucoloso, e contro gli scapigliati, che gli sembravano esagerati e privi di misura, Carducci propone il modello degli antichi e dei grandi italiani: Dante, Petrarca, Poliziano, Parini, Alfieri, Foscolo. Ai classici chiede tre cose: la **forma** chiara e controllata, contro l'effusione disordinata dei sentimenti; la **salute** e la vitalità, contro il compiacimento della malattia; il senso della **storia** e della patria, contro l'individualismo.

Questo programma non impedisce a Carducci di essere un poeta moderno. Nelle sue poesie migliori il classicismo è una disciplina che trattiene e rende più forte un sentimento personale di malinconia, di lutto, di nostalgia del passato e della giovinezza. È proprio questa tensione fra la forma solida e il dolore che preme sotto di essa a rendere ancora vivi i suoi testi più famosi.

> **ERRORE FREQUENTE**
> **«Classicismo» non vuol dire «imitazione».** Carducci non copia gli antichi: usa i loro modelli per fare qualcosa di nuovo nella lingua italiana, come le odi in metrica barbara. Allo stesso modo l'«antico» di *Pianto antico* non indica un argomento greco o romano: indica un dolore antico quanto l'uomo, il pianto di chi perde un figlio. Quando studi un autore «classicista», chiediti sempre che cosa prende dalla tradizione e che cosa ne fa.

5.4 Le *Rime nuove*: il lutto, l'autunno, la memoria

Le *Rime nuove* escono da Zanichelli nel **1887** e raccolgono poesie scritte fra il 1861 e il 1887. Sono il libro più vario di Carducci: sonetti, canzoni, ballate, poesie di argomento storico e poesie di memoria personale, scritte in metri della tradizione italiana. Ne leggiamo tre: una poesia di lutto, una di paesaggio, un sonetto di ritorno ai luoghi dell'infanzia.

5.4.1 *Pianto antico*

Pianto antico è datato giugno 1871, sette mesi dopo la morte del figlio Dante, avvenuta nel novembre del 1870. La poesia è formata da quattro quartine di **settenari**, la forma dell'**anacreontica** della tradizione settecentesca, nata per temi leggeri: in ogni strofa il primo verso non rima, il secondo e il terzo rimano fra loro, il quarto, **tronco**, rima con il quarto di tutte le altre strofe (*fior*, *calor*, *fior*, *amor*). Leggiamo il testo per intero, con la parafrasi.

Tabella 5.2 Giosue Carducci, *Rime nuove*, *Pianto antico* (1871): testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
L'albero a cui tendevi La pargoletta mano, Il verde melograno Da' bei vermigli fior,	L'albero verso cui tendevi la tua piccola mano, il verde melograno dai bei fiori rosso vivo,
Nel muto orto solingo Rinverdì tutto or ora E giugno lo ristora Di luce e di calor.	nell'orto silenzioso e solitario è appena tornato tutto verde, e giugno gli ridà forza con la sua luce e il suo calore.
Tu fior de la mia pianta Percossa e inaridita, Tu de l'inutil vita Estremo unico fior,	Tu, fiore della mia pianta colpita e inaridita, tu, ultimo e unico fiore della mia vita ormai inutile,
Sei ne la terra fredda, Sei ne la terra negra; Né il sol più ti rallegra Né ti risveglia amor.	sei sotto la terra fredda, sei sotto la terra nera; e il sole non ti rallegra più, e l'amore non ti risveglia.

Guida alla lettura

Comprensione. La poesia è costruita su un **contrasto** in due tempi. Nelle prime due strofe c'è la natura che rinasce: il melograno a cui il bambino tendeva la mano è di nuovo verde e fiorito, giugno lo riscalda. Nelle ultime due c'è il figlio, «fiore» della pianta paterna, che invece è sotto terra e non rinascerà. Il nome del bambino non compare mai; la sua morte non è mai nominata direttamente.

Analisi. Il collegamento fra le due metà è affidato a una **metafora** che passa dalla pianta reale alla pianta umana: il melograno ha i suoi «bei vermigli fior», il padre è una «pianta / percossa e inaridita» e il figlio era il suo «estremo unico fior». La parola *fior*, in rima, torna nel v. 4 e nel v. 12, e lega il fiore vivo e il fiore morto. Il **colore** lavora allo stesso modo: il verde e il vermiglio delle prime strofe si oppongono al nero della «terra negra». Nell'ultima strofa l'**anafora** «Sei ne la terra fredda, / Sei ne la terra negra» e la doppia negazione «Né… / Né…» danno al lutto un ritmo di litania, quasi di cantilena.

Interpretazione. Il titolo dice il senso della poesia: il pianto di un padre è «antico» perché è il pianto di sempre, lo stesso dei poeti greci e latini che piangevano i loro morti. Carducci conosceva bene la poesia funeraria antica e il tema, caro anche alla Bibbia e ai lirici greci, della natura che rinasce ogni anno mentre l'uomo, una volta morto, non torna. Ma il classicismo qui non raffredda il dolore: lo contiene. La forma breve e regolare, nata per i giochi galanti, regge un lutto senza consolazione, perché nella poesia non c'è nessun accenno a una vita dopo la

morte. Il padre resta davanti alla terra «fredda» e «negra», e la luce di giugno, che fa rinverdire l'albero, rende il contrasto più crudele.

La Figura 5.4 confronta lo schema metrico di *Pianto antico* con quello di *San Martino*: due poesie scritte a dodici anni di distanza, con la stessa forma.

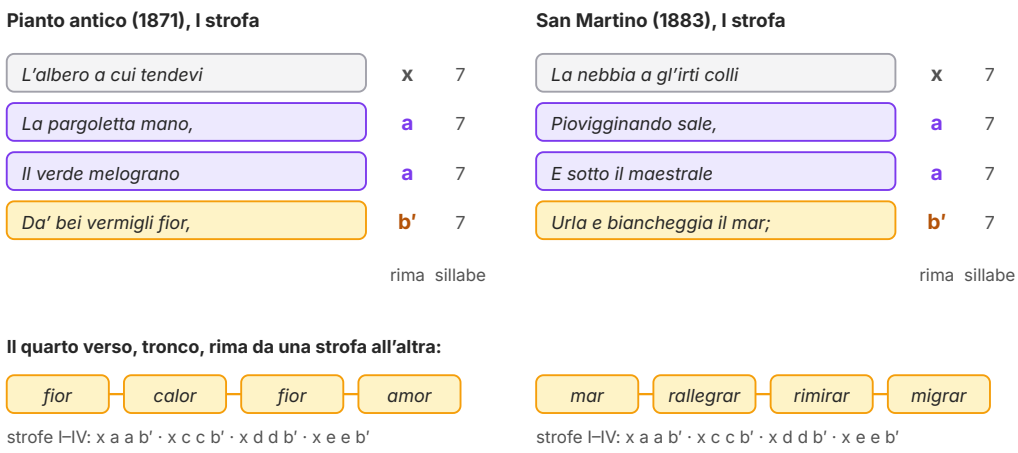

Figura 5.4 La quartina di settenari di *Pianto antico* e di *San Martino*: il primo verso non rima (x), il secondo e il terzo rimano fra loro, il quarto è tronco (') e rima con il quarto verso delle altre strofe.

5.4.2 *San Martino*

San Martino è datato 8 dicembre 1883. Il titolo indica il periodo intorno all'11 novembre, festa di san Martino, quando in Toscana si assaggia il vino nuovo. Anche qui quattro quartine di settenari, con lo stesso schema di *Pianto antico*.

La nebbia a gl'irti colli
Piovigginando sale,
E sotto il maestrale
Urla e biancheggia il mar;

Ma per le vie del borgo
Dal ribollir de' tini
Va l'aspro odor de i vini
L'anime a rallegrar.

Gira su' ceppi accesi
Lo spiedo scoppiettando:
Sta il cacciator fischiando
Su l'uscio a rimirar

Tra le rossastre nubi
Stormi d'uccelli neri,
Com'esuli pensieri,
Nel vespero migrar.

Giosue Carducci, *Rime nuove*, *San Martino* (1883)

Guida alla lettura

Comprensione. In parafrasi: la nebbia sale verso i colli spogli e irti, portando una pioggia sottile, e il mare, agitato dal vento di maestrale, urla e si copre di schiuma bianca; ma per le strade del paese l'odore aspro del vino, che fermenta nei tini, va a rallegrare gli animi. Sui ceppi accesi gira lo spiedo con l'arrosto, scoppiettando; il cacciatore sta sulla porta, fischiettando, a guardare gli stormi di uccelli neri che, fra le nuvole rossastre del tramonto, migrano come pensieri in esilio.

Analisi. La poesia è una successione di quadri, uno per strofa, collegati da un percorso dello sguardo: dal paesaggio esterno (colli e mare) al borgo, dal borgo alla casa, dalla casa di nuovo al cielo. Le sensazioni si alternano: la **vista** (la nebbia, il mare bianco, le nubi rossastre), l'**udito** (l'urlo del mare, lo scoppiettio dello spiedo, il fischio del cacciatore), l'**olfatto** (l'«aspro odor de i vini»). Molti verbi sono al gerundio o all'infinito (*piovigginando*, *scoppiettando*, *fischiando*, *a rallegrar*, *a rimirar*, *migrar*), e danno l'impressione di azioni che durano, senza un prima e un dopo. Le parole sono semplici e concrete, con qualche latinismo («vespero», sera; «esuli», esiliati). Nota l'**enjambement** fra i vv. 12 e 13, che lega la terza e la quarta strofa: lo sguardo del cacciatore passa dalla soglia al cielo senza interruzione.

Interpretazione. A prima vista è un idillio paesano, pieno di vita e di calore: il vino, il fuoco, la cucina. Ma la poesia si apre e si chiude con immagini grigie e inquiete, la nebbia e il mare in tempesta all'inizio, gli uccelli neri alla fine; e l'ultima **similitudine**, «com'esuli pensieri», sposta improvvisamente il paesaggio dentro l'anima. I pensieri «esuli» sono pensieri che non trovano

posto, che se ne vanno: un segno di malinconia che nessuna festa cancella. È una tecnica che Carducci condivide con la poesia europea del suo tempo e che il suo allievo Pascoli porterà molto più lontano (capitolo 8): il paesaggio diventa la figura di uno stato d'animo, senza che il poeta lo dichiari.

ESEMPIO SVOLTO

Scandire due versi. Conta le sillabe e trova gli accenti principali del v. 1 e del v. 4 di *San Martino*.

Soluzione. v. 1: La | neb | bia_a | gl'ir | ti | còl | li. Con la sinalefe *nebbia a* le sillabe sono 7, l'ultimo accento cade sulla 6ª (*còlli*): è un settenario piano, con accenti di 2ª (*nèbbia*), 4ª (*ìrti*) e 6ª. v. 4: Ur | la_e | bian | chég | gia_il | màr. Le sillabe sono 6, con le sinalefi *urla e* e *biancheggia il*; l'ultimo accento cade sulla 6ª sillaba, e un verso con l'ultimo accento sulla 6ª è un settenario: qui è **tronco**, perché finisce con una parola accentata sull'ultima sillaba (*mar*). Per questo il verso tronco ha una sillaba in meno di quello piano, ma lo stesso nome.

5.4.3 *Traversando la Maremma toscana*

Il sonetto è datato 21 aprile 1885: Carducci, viaggiando in treno lungo la costa, rivede i luoghi dell'infanzia. Lo schema è quello tradizionale **ABAB ABAB CDC DCD**.

> Dolce paese, onde portai conforme
> L'abito fiero e lo sdegnoso canto
> E il petto ov'odio e amor mai non s'addorme,
> Pur ti riveggo, e il cuor mi balza in tanto.
>
> Ben riconosco in te le usate forme
> Con gli occhi incerti tra 'l sorriso e il pianto,
> E in quelle seguo de' miei sogni l'orme
> Erranti dietro il giovenile incanto.
>
> Oh, quel che amai, quel che sognai, fu in vano;
> E sempre corsi, e mai non giunsi il fine;
> E dimani cadrò. Ma di lontano
>
> Pace dicono al cuor le tue colline
> Con le nebbie sfumanti e il verde piano
> Ridente ne le pioggie mattutine.
>
> Giosue Carducci, *Rime nuove*, *Traversando la Maremma toscana* (1885)

Nelle quartine il poeta si rivolge alla Maremma, «dolce paese» da cui ha preso il carattere fiero, il canto sdegnoso e un cuore in cui odio e amore non si addormentano mai (*conforme*: simile a te). Rivedendola, sente il cuore balzare; riconosce le forme consuete del paesaggio e vi ritrova

le tracce dei sogni di gioventù. Nella prima terzina arriva il bilancio di una vita: tutto ciò che ha amato e sognato è stato vano, ha sempre corso senza mai arrivare alla meta, e presto («dimani») morirà. Ma l'ultima terzina rovescia il tono: da lontano le colline, con le nebbie e il verde della pianura bagnata dalla pioggia del mattino, dicono «pace» al suo cuore. Il sonetto è costruito sull'**antitesi** fra il passato (i sogni, il «giovenile incanto») e il presente della delusione, e sulla consolazione che viene dal paesaggio. L'**enjambement** fra i vv. 11 e 12 («Ma di lontano / Pace dicono») scavalca il confine fra le terzine e fa sentire la svolta. Nota l'analogia con *San Martino*: anche qui la nebbia e la pioggia, ma come immagini di quiete.

COLLEGAMENTI

Leopardi e Foscolo · Il ritorno ai luoghi dell'infanzia. Il tema del ritorno, reale o immaginato, ai luoghi in cui si è stati giovani ha una lunga storia. Foscolo, nel sonetto *A Zacinto*, sapeva di non poter tornare alla sua isola; Leopardi, nelle *Ricordanze*, rivede Recanati e ne ricava il dolore della *rimembranza* (capitolo 2). Carducci, invece, trova nella Maremma una pace provvisoria: il paesaggio non risponde ai suoi delusi «sogni», ma lo accoglie. Confronta i tre testi: chi parla, a chi, e che cosa resta del passato in ciascuno.

5.5 Le *Odi barbare*: la metrica dei classici e la città moderna

5.5.1 Che cos'è la metrica barbara

Nel **1877** Carducci pubblica un libro che sorprende i lettori: le *Odi barbare*, seguite dalle *Nuove odi barbare* (1882) e dalle *Terze odi barbare* (1889). Sono poesie scritte in versi italiani che vogliono riprodurre i **metri della poesia greca e latina**: l'esametro, il distico elegiaco, la strofa alcaica, la saffica, l'asclepiadea. Carducci stesso spiegò il titolo così: le chiamava barbare perché tali sarebbero sembrate agli orecchi dei Greci e dei Romani, anche se volevano imitarne i metri, e tali sarebbero sembrate a molti Italiani, anche se scritte in versi e accenti italiani.

Il problema tecnico è questo. La metrica latina è **quantitativa**: si fonda sull'alternanza di sillabe lunghe e brevi, che una lingua come l'italiano non distingue più. La metrica italiana è **accentuativa**: si fonda sul numero delle sillabe e sulla posizione degli accenti. Per «imitare» un metro antico Carducci parte da come un Italiano legge di solito i versi latini: non distinguendo le lunghe e le brevi, ma pronunciando ogni parola con il suo **accento** (la cosiddetta lettura «grammaticale»). Il ritmo che ne risulta somiglia a quello di uno o due versi italiani tradizionali, e Carducci compone il verso antico proprio accostando quei versi. Il primo verso della strofa alcaica di un'ode di Orazio, «Vides ut alta stet nive candidum», letto così (*vìdes ut àlta / stèt nive càndidum*), suona come due quinari, il secondo sdrucciolo: è la misura dei versi lunghi di *Alla stazione*. Gli accenti ottenuti in questo modo non coincidono sempre con l'*ictus*, la battuta che nella lettura metrica cade sulla sillaba forte di ogni piede; sarà Pascoli, più tardi, a proporre una corrispondenza più rigorosa con l'*ictus*. La **metrica barbara**, dunque, è un sistema di versi

italiani che riproduce con gli accenti delle parole il ritmo dei metri classici, senza rima (Tavola A.4 in appendice). Carducci non è il primo a tentarla, perché esperimenti simili risalgono al Quattrocento e al Cinquecento, ma è il primo a farne un libro intero e un modello.

Osserva la Figura 5.5. Il primo verso di *Nevicata* (1881), un'ode in **distici elegiaci** cioè in coppie di versi formate da un esametro e un pentametro, conta sedici sillabe; leggendolo con gli accenti naturali delle parole si sentono sei sillabe forti, esattamente quante sono le sillabe forti dei sei piedi dell'**esametro** latino, e in questo verso cadono proprio nei punti dell'*ictus* (non accade in tutti gli esametri barbari: già il v. 3, «non d'erbaiola il grido o corrente rumore di carro», ha i suoi accenti principali in altri punti). Lo stesso verso, letto all'italiana, è l'unione di un settenario e di un novenario. Il secondo esempio, il primo verso di *Alla stazione in una mattina d'autunno*, mostra lo stesso procedimento sulla strofa alcaica: il suo verso lungo è reso con due quinari accostati.



Figura 5.5 Come un verso italiano imita un metro latino. In alto, il v. 1 di *Nevicata*: in questo verso le sillabe accentate cadono sulla sillaba iniziale, forte, dei sei piedi dell'esametro (— lunga, ∪ breve, × lunga o breve). In basso, il v. 1 di *Alla stazione*: due quinari, il secondo sdrucciolo, separati dalla cesura.

COLLEGAMENTI

Latino · Leggere un esametro. In Latino hai imparato che l'esametro è formato da sei piedi, i primi cinque dattili (— ∪ ∪) o spondei (— —), il sesto di due sillabe; e che si legge battendo l'*ictus* sulla prima sillaba di ogni piede. Prova a leggere ad alta voce il primo verso dell'*Eneide*, «Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris», e subito dopo il primo verso di *Nevicata*: nel verso latino gli *ictus* cadono su *Ar-*, *-rum-*, *-no*, *-iae*, *pri-*, *o-*, nel verso di Carducci sulle sei sillabe accentate. Sentirai che il movimento è simile, anche se il principio è diverso: là la quantità delle sillabe, qui l'accento delle parole.

5.5.2 *Alla stazione in una mattina d'autunno*

L'ode, composta fra il 1875 e il 1876 e raccolta nelle *Odi barbare* del 1877, è scritta in **strofe alcaiche**, il metro di Alceo e di Orazio, che Carducci rende con due doppi quinari, un novenario e un decasillabo. La situazione è autobiografica: il poeta accompagna alla stazione una donna amata, che chiama **Lidia** con un nome oraziano (era Carolina Cristofori Piva), e la vede partire. Leggiamo sei delle quindici strofe: le prime quattro, l'ottava e la nona.

Tabella 5.3 Giosue Carducci, *Odi barbare*, *Alla stazione in una mattina d'autunno*, vv. 1–16, 29–36: testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
Oh quei fanali come s'inseguono accidïosi là dietro gli alberi, tra i rami stillanti di pioggia sbadigliando la luce su 'l fango!	Oh, come quei lampioni si inseguono, pigri, laggiù dietro gli alberi, sbadigliando la loro luce sul fango tra i rami che gocciolano di pioggia!
Flebile, acuta, stridula fischia la vaporiera da presso. Plumbeo il cielo e il mattino d'autunno come un grande fantasma n'è intorno.	Debole, acuto, stridulo, fischia lì vicino il treno a vapore. Il cielo è color piombo, e il mattino d'autunno ci sta intorno come un grande fantasma.
Dove e a che move questa, che affrettasi a' carri foschi, ravvolta e tacita gente? a che ignoti dolori o tormenti di speme lontana?	Dove va, e a che scopo, questa gente che si affretta verso le carrozze scure, infagottata e silenziosa? Verso quali dolori sconosciuti o verso quali tormenti di una speranza lontana?
Tu pur pensosa, Lidia, la tessera al secco taglio dài de la guardia, e al tempo incalzante i begli anni dài, gl'istanti gioiti e i ricordi.	Anche tu, Lidia, pensierosa, porgi il biglietto al taglio secco del controllore, e al tempo che incalza consegni i tuoi begli anni, gli istanti di gioia e i ricordi.
[...] 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.	Ormai il mostro, consapevole della sua anima di metallo, sbuffa, sussulta, ansima, spalanca gli occhi di fuoco; enorme, getta nel buio 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.	Parte il mostro crudele; con un orribile strascico, sbattendo le ali, si porta via il mio amore. Ahi, il volto bianco e il bel velo scompaiono nell'oscurità salutando.

Guida alla lettura

Comprensione. L'ode procede come una sequenza cinematografica. Prima l'ambiente: i lampioni accesi nella mattina buia, la pioggia, il fango, il fischio della locomotiva, il cielo color piombo. Poi la gente che sale in silenzio sui vagoni, ciascuno con il suo destino sconosciuto; e Lidia, che porge il biglietto al controllore e con esso, quasi, consegna al tempo la sua giovinezza. Nelle strofe che non abbiamo riportato compaiono i ferrovieri incappucciati, come ombre, i freni provati con un rintocco lugubre, gli sportelli che sbattono. Poi la partenza: il treno-mostro sbuffa e porta via la donna, il cui volto scompare nel buio. Nelle strofe successive il poeta ricorda l'estate in cui Lidia gli sorrise, e infine torna sotto la pioggia, sentendosi egli stesso un fantasma, e desidera abbandonarsi a un «tedio che duri infinito» (v. 60).

Analisi. Il lessico mescola parole moderne e tecniche («fanali», «vaporiera», «tessera», «guardia», «convoglio», «sportelli») e parole letterarie e latineggianti («accidïosi», «plumbeo», «speme», «immane», «gitta»): è uno degli effetti più nuovi dell'ode. La **personificazione** attraversa tutto il testo: i fanali sono «accidiosi» e «sbadigliano», il mattino è un «fantasma», il treno ha un'anima «metallica», occhi «fiammei», ali, e «sbuffa» e «ansa» come un animale. Al v. 30 l'**asindeto** «sbuffa, crolla, ansa» accumula tre verbi senza congiunzione e riproduce il rumore e il sussulto della partenza; la serie di aggettivi del v. 5 («Flebile, acuta, stridula») descrive il fischio con un procedimento simile. Gli enjambement sono frequenti e forti, anche fra una strofa e l'altra («ed i ferrei / freni», vv. 20–21), e spezzano la misura classica come il rumore del treno spezza la quiete.

Interpretazione. Confronta questo treno con quello dell'inno *A Satana*. Là era la forza della ragione che libera i popoli; qui è un «empio mostro» che separa gli amanti e porta via la giovinezza. Il progresso tecnico non è più un mito positivo: è un elemento di un paesaggio urbano grigio, alienante, in cui la folla si muove «tacita» verso destini ignoti. Il finale dell'ode, con il desiderio di annullarsi in un «tedio» infinito e la sensazione che nel mondo sia sempre novembre, porta Carducci, il poeta della salute e della forza, vicino a temi che sono del Decadentismo e dello *spleen* di Baudelaire (capitolo 7). La forma classica, rigorosa, accoglie la materia più moderna: la stazione, la folla, la noia.

> **DA RICORDARE**
>
> **I due treni di Carducci.** *A Satana* (1863): il treno è il «bello e orribile mostro» del progresso, Satana trionfante, «forza vindice / de la ragione». *Alla stazione* (1875–1876): il treno è l'«empio mostro» che porta via gli affetti nella pioggia e nel buio. Fra i due testi non c'è solo un cambiamento personale, ma il passaggio da una fiducia positivista nel progresso alla percezione della modernità come perdita, che sarà tipica della letteratura di fine secolo.

5.5.3 *Nevicata* e l'eredità di Carducci

In *Nevicata* (1881), un'ode breve in cinque distici elegiaci, la neve cade lenta sulla città e spegne ogni rumore di vita: non si sentono più le voci delle venditrici di erbe, né il rumore dei carri, né le canzoni dei giovani; solo le ore battute dalla torre della piazza, «come sospir d'un mondo lungi dal dì» (v. 6). Uccelli smarriti picchiano ai vetri appannati, e il poeta vi riconosce gli spiriti degli amici morti che lo chiamano. Il componimento si chiude con l'annuncio della propria morte: «giù al silenzio verrò, ne l'ombra riposerò» (v. 10). Anche qui la forma classica, il distico degli elegiaci latini, si unisce a un sentimento di malinconia e di morte, e il paesaggio diventa una figura dell'anima.

Che cosa resta di Carducci? Alla sua morte era il poeta più celebrato d'Italia; poco dopo i giovani poeti del Novecento, dai crepuscolari ai futuristi, lo rifiutarono come il simbolo di una poesia oratoria e ufficiale. Restano, comunque, due eredità precise. La prima è **metrica**: le *Odi barbare* hanno abituato i lettori italiani a una poesia senza rima e con strofe nuove, aprendo la

strada alle forme più libere del Novecento. La seconda è il magistero su **Giovanni Pascoli**, suo allievo a Bologna, che riprenderà il paesaggio come specchio dell'anima e lo trasformerà in qualcosa di molto diverso (capitolo 8).

APPROFONDIMENTO

Il primo Nobel italiano. Il premio Nobel per la letteratura fu assegnato a Carducci nel 1906, pochi anni dopo l'istituzione del premio (1901); Carducci, ormai malato, non poté andare a Stoccolma per la cerimonia. Dopo di lui il premio è andato ad altri cinque scrittori italiani: Grazia Deledda (1926), Luigi Pirandello (1934), Salvatore Quasimodo (1959), Eugenio Montale (1975) e Dario Fo (1997). Alcuni di loro li incontrerai in questo volume.

SINTESI

- Il **Regno d'Italia** nasce il 17 marzo 1861; Roma è presa il 20 settembre 1870 e diventa capitale nel 1871. Governano la **Destra storica** (fino al 1876) e poi la **Sinistra** di Depretis, con il **trasformismo**.
- Il nuovo Stato è povero e diviso: nel 1861 tre Italiani su quattro sono analfabeti, quasi tutti parlano dialetto; nascono la **questione meridionale** e, dagli anni Ottanta, l'emigrazione di massa.
- Il **Positivismo** (Comte) fa della scienza sperimentale il modello di ogni conoscenza; la teoria dell'evoluzione di **Darwin** (1859) cambia l'immagine dell'uomo e viene estesa, spesso arbitrariamente, alla società.
- **Milano** è la capitale dell'editoria (Treves, Sonzogno, il *Corriere della Sera*, 1876); il **romanzo d'appendice** e i periodici creano un pubblico borghese nuovo.
- De Sanctis (*Storia della letteratura italiana*, 1870–1871), Collodi (*Pinocchio*, 1883) e De Amicis (*Cuore*, 1886) affidano alla letteratura il compito di «fare gli Italiani».
- La **Scapigliatura** (Milano, anni Sessanta–Settanta; il nome dal romanzo di Cletto Arrighi, 1862) rifiuta la morale borghese e la letteratura manzoniana; i suoi temi sono il **dualismo** fra ideale e vero, la noia, la malattia, la morte.
- Il *Preludio* di **Emilio Praga** (1864) attacca Manzoni, «casto poeta che l'Italia adora», canta la Noia e rivendica il «vero»; *Dualismo* di **Boito** e *Fosca* di **Tarchetti** (1869) rappresentano l'uomo diviso e l'amore come malattia. La Scapigliatura è un ponte fra Romanticismo e Decadentismo.
- **Giosue Carducci** (Valdicastello 1835 – Bologna 1907), professore a Bologna dal 1860 al 1904, passa dal repubblicanesimo anticlericale di *A Satana* (1863) al ruolo di **poeta vate** della monarchia; Nobel 1906.
- Il suo **classicismo** è un programma: forma controllata, salute, storia e patria, contro il sentimentalismo romantico e gli eccessi scapigliati.
- Nelle *Rime nuove* (1887): *Pianto antico* (lutto per il figlio, contrasto fra la natura che rinasce e il figlio morto), *San Martino* (paesaggio come stato d'animo), *Traversando la Maremma toscana* (memoria e pace del paesaggio).
- Le *Odi barbare* (1877, 1882, 1889) imitano i metri greci e latini con versi italiani: la **metrica barbara** riproduce con gli accenti delle parole il ritmo dei versi antichi, accostando versi italiani tradizionali, e rinuncia alla rima.
- *Alla stazione in una mattina d'autunno* (strofe alcaiche) rappresenta la modernità come perdita: il treno, simbolo del progresso in *A Satana*, diventa un «empio mostro»; il tedio finale avvicina Carducci al Decadentismo.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Perché il trasferimento della capitale a Firenze, nel 1865, fu interpretato come una rinuncia a Roma?
   - **A.** perché Firenze era stata la patria di Dante e della lingua italiana
   - **B.** perché era legato a un accordo con la Francia, che si impegnava a ritirare le truppe da Roma se l'Italia non attaccava lo Stato pontificio
   - **C.** perché il papa aveva chiesto all'Italia di scegliere una capitale in Toscana
   - **D.** perché Torino era stata distrutta durante la terza guerra d'indipendenza

2. ● Che cosa significa, nel linguaggio di Comte, l'aggettivo «positivo»?
   - **A.** ottimista, fiducioso nel futuro
   - **B.** ciò che è conforme alla morale cristiana
   - **C.** ciò che è stabilito dalle leggi dello Stato
   - **D.** ciò che è dato e si può osservare e misurare, in opposizione alle spiegazioni teologiche e metafisiche

3. ● Quale affermazione sulla teoria di Darwin è corretta?
   - **A.** spiega la varietà dei viventi con la selezione degli individui più adatti all'ambiente, che lasciano più discendenti
   - **B.** afferma che vince sempre l'individuo più forte e aggressivo
   - **C.** fu presentata da Darwin come una teoria sulla società e sulle razze
   - **D.** nega che le specie si trasformino nel tempo

4. ● Che cosa ha in comune la Scapigliatura con la cultura francese della *bohème*?
   - **A.** il programma di una letteratura educativa per il popolo
   - **B.** l'amore per il paesaggio di campagna e per la vita familiare
   - **C.** il rifiuto della vita borghese regolare e la ricerca di temi proibiti
   - **D.** la difesa della lingua toscana contro i francesismi

5. ● Chi è il «casto poeta che l'Italia adora» del *Preludio* di Praga?
   - **A.** Giacomo Leopardi
   - **B.** Ugo Foscolo
   - **C.** Giosue Carducci
   - **D.** Alessandro Manzoni

6. ●● In che cosa il ritratto di Fosca rovescia la tradizione?
   - **A.** la donna amata è descritta con il lessico della malattia e dell'anatomia invece che della bellezza ideale
   - **B.** la donna è descritta soltanto attraverso le sue azioni, senza alcun ritratto fisico
   - **C.** la donna è una figura allegorica della patria
   - **D.** la donna è descritta in dialetto milanese

7. ●● Che cosa intende Carducci con il titolo *Pianto antico*?
   - **A.** che la poesia traduce un epitaffio greco
   - **B.** che il dolore per la perdita di un figlio è antico quanto l'uomo
   - **C.** che il figlio era morto molti anni prima
   - **D.** che la poesia è scritta in metrica barbara

8. ●● Su che cosa si fonda la metrica barbara?
   - **A.** sulla quantità delle sillabe, lunghe e brevi, come in latino
   - **B.** sulla rima e sul numero delle strofe
   - **C.** su versi italiani accostati, che riproducono con gli accenti delle parole il ritmo dei versi antichi
   - **D.** sulla libera alternanza di versi di qualsiasi misura

Comprensione e parafrasi

9. ● Riscrivi in italiano di oggi i vv. 1–4 di *San Martino* e spiega il significato di *irti* e di *maestrale*.

10. ● Fai la parafrasi della prima terzina di *Traversando la Maremma toscana* (vv. 9–11) e spiega che cosa indica la parola *fine* al v. 10.

11. ●● Spiega il significato di queste parole nel contesto in cui le hai lette: *loto* (Praga, v. 20); *minio* (Praga, v. 30); *chèrubo* (Boito, v. 3); *vespero* (*San Martino*, v. 16); *tessera* (*Alla stazione*, v. 13).

12. ●● Riscrivi in italiano di oggi i vv. 29–32 di *Alla stazione* («Già il mostro... lo spazio»), sciogliendo l'*enjambement* e indicando il soggetto di ogni verbo.

13. ●● Nella prima strofa di *Dualismo* di Boito individua le coppie di termini opposti e riscrivi la strofa in prosa, in una frase sola.

Analisi del testo

14. ●● Scrivi lo schema metrico completo di *Pianto antico* (le quattro strofe) e scandisci i vv. 1 e 4, segnando le sinalefi e gli accenti principali.

15. ●● In *Pianto antico* individua: una metafora, un'anafora, un'apostrofe, una coppia di colori in contrasto. Per ciascuna indica i versi e spiega l'effetto.

16. ●● In *San Martino* sottolinea i verbi al gerundio e all'infinito. Che effetto producono? Poi individua la similitudine finale e spiega come cambia il senso della poesia.

17. ●● Scrivi lo schema delle rime di *Traversando la Maremma toscana*, indicando per ciascuna lettera le parole in rima, e individua un *enjambement* e un'antitesi.

18. ●● Nelle strofe di *Alla stazione* che hai letto individua almeno quattro personificazioni e un asindeto. Che immagine del treno ne risulta?

19. ●● Dividi in sillabe il v. 1 di *Nevicata* («Lenta fiocca la neve pe 'l cielo cinerëo: gridi»), segna le sei sillabe accentate e spiega perché questo verso può imitare un esametro. Che funzione ha la dieresi su *cinerëo*?

20. ●●● Nel *Preludio* di Praga scandisci i vv. 1 e 16 e spiega perché il v. 29 («Giacchè più del mio pallido demone») è un endecasillabo solo se si legge *demòne*. Quale rima conferma questa lettura?

21. ●● Nel passo di *Fosca* individua le parole che appartengono al lessico della medicina e dell'anatomia, e la figura con cui il narratore apre la descrizione. Che tipo di narratore parla?

Contestualizzare e collegare

22. ●● Confronta il treno dell'inno *A Satana* (vv. 169–172) e quello di *Alla stazione* (vv. 29–36). Come cambia il suo significato, e quale rapporto c'è con la fiducia positivista nel progresso?

23. ●● **Scienze e Filosofia.** Spiega perché l'espressione «legge del più forte» non riassume correttamente la teoria di Darwin, e che cosa si intende per darwinismo sociale.

24. ●● Spiega in che senso la Scapigliatura è stata definita un «ponte» fra il Romanticismo e il Decadentismo. Fai riferimento al *Preludio* di Praga e a *Fosca*.

25. ●●● **Latino.** Confronta l'esametro latino e l'esametro barbaro di *Nevicata*: su che cosa si fonda il ritmo di ciascuno? Perché Carducci chiamò «barbare» le sue odi?

Scrivere

26. ●● Scrivi un commento (15–20 righe) a *Pianto antico*: la situazione, la struttura in due tempi, le figure, il rapporto fra la forma breve e regolare e il dolore che esprime.

27. ●●● Scrivi un breve testo argomentativo (20 righe) sulla domanda: «La letteratura può davvero "fare gli Italiani"?». Usa almeno due degli esempi del capitolo (De Sanctis, *Pinocchio*, *Cuore*, il Carducci vate) e un esempio di oggi (un libro, un film, una serie).

Verso l'esame

28. ●●● **Tipologia A.** Rileggi *San Martino* di Giosue Carducci (*Rime nuove*, 1883). **Comprensione e analisi.** 1) Riassumi il contenuto della poesia in non più di cinque righe. 2) Descrivi la metrica: tipo di verso, struttura della strofa, schema delle rime, versi tronchi. 3) Individua le sensazioni (visive, uditive, olfattive) e spiega come sono disposte nelle quattro strofe. 4) Spiega la similitudine «com'esuli pensieri» (v. 15) e la sua funzione nel finale. 5) Indica due scelte lessicali letterarie e due quotidiane. **Interpretazione.** Partendo da *San Martino*, scrivi un'interpretazione complessiva del rapporto fra paesaggio e stato d'animo nella poesia di Carducci, con riferimento ad almeno un altro testo del capitolo (*Traversando la Maremma toscana*, *Alla stazione*, *Nevicata*), e se vuoi a testi di altri autori che conosci.

PER APPROFONDIRE

- [FER] Le pagine sull'età postunitaria, sulla Scapigliatura e su Carducci: il contesto, gli autori, la fortuna critica.
- [CON] Per una visione d'insieme della letteratura dell'Italia unita, dalla Scapigliatura in poi, e per la collocazione di Carducci fra Ottocento e Novecento.
- [BEL] Per la metrica: l'anacreontica, il sonetto, e soprattutto il capitolo sulla metrica barbara e sulle strofe classiche in italiano.
- [DEM] Per la situazione linguistica dell'Italia nel 1861 e il ruolo della scuola e della stampa nella diffusione dell'italiano (vedi anche il capitolo 15).

Glossario del capitolo

Anacreontica
Componimento di versi brevi (spesso settenari) in strofe regolari, nato nel Settecento per temi leggeri; Carducci lo usa in *Pianto antico* e *San Martino*.

Classicismo
L'imitazione dei modelli greci, latini e dei classici italiani; in Carducci, un programma di forma controllata, salute morale e senso della storia.

Destra storica
Il gruppo politico liberale moderato, erede di Cavour, che governò l'Italia dal 1861 al 1876.

Distico elegiaco
Coppia di versi formata da un esametro e da un pentametro, metro dell'elegia antica; in Carducci, ad esempio, *Nevicata*.

Dualismo
Per gli scapigliati, il conflitto insanabile nell'uomo fra ideale e vero, bene e male, aspirazione al cielo e attrazione per il fango.

Esametro
Verso della poesia epica greca e latina, di sei piedi; Carducci lo imita accostando due versi italiani (per esempio settenario e novenario).

Evoluzione per selezione naturale
La teoria di Darwin (1859): le specie si trasformano perché gli individui più adatti all'ambiente lasciano più discendenti.

Metrica barbara
Sistema di versi italiani che riproduce con gli accenti il ritmo dei metri greci e latini, senza rima; usato da Carducci nelle *Odi barbare*.

Poeta vate
Il poeta che, come i profeti antichi, parla alla nazione e ne interpreta la storia e il destino; detto in particolare di Carducci.

Positivismo
Orientamento di pensiero della seconda metà dell'Ottocento che considera la scienza sperimentale l'unica conoscenza valida e ne applica i metodi all'uomo e alla società.

Questione meridionale
Il problema del divario economico e sociale fra il Nord e il Sud d'Italia, emerso dopo l'Unità.

Romanzo d'appendice
Romanzo pubblicato a puntate nella parte bassa della pagina di un giornale, con episodi costruiti per tenere viva la curiosità del lettore.

Scapigliatura
Il gruppo di scrittori e artisti, soprattutto milanesi, che negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento si ribellò alla morale borghese e alla letteratura manzoniana.

Sinistra storica
Il gruppo politico che governò dal 1876 con Depretis, promettendo istruzione obbligatoria e allargamento del voto.

Strofa alcaica
Strofa di quattro versi della lirica greca e latina (Alceo, Orazio); Carducci la rende con due doppi quinari, un novenario e un decasillabo.

Trasformismo
La pratica di governare con maggioranze ottenute assorbendo di volta in volta gli oppositori; per estensione, il cambiare schieramento per convenienza.

Soluzioni

1. B: con la Convenzione di settembre (1864) l'Italia si impegnava a non attaccare lo Stato pontificio, e il trasferimento della capitale a Firenze fu inteso come la rinuncia, almeno momentanea, a Roma.

2. D: «positivo» è ciò che è dato e si osserva; nello stadio positivo si rinuncia alle cause ultime e si cercano le leggi che collegano i fatti.

3. A: la selezione naturale favorisce gli individui più adatti a un certo ambiente, che lasciano più discendenti; la «legge del più forte» e l'estensione alla società sono interpretazioni estranee alla teoria.

4. C: come i giovani artisti parigini, gli scapigliati rifiutano la vita regolare e la morale borghese e cercano temi proibiti (malattia, morte, macabro).

5. D: è Manzoni, quasi ottantenne nel 1864 e venerato come padre della letteratura nazionale; Praga lo dichiara superato («Tu puoi morir!»).

6. A: il ritratto, che nella tradizione lirica era il luogo della bellezza ideale, diventa il ritratto di un corpo malato, descritto con termini anatomici (zigomi, ossa delle tempie, scheletro).

7. B: «antico» indica un dolore di sempre, il pianto di chi perde un figlio, lo stesso degli antichi; non si riferisce a un argomento greco o romano.

8. C: la metrica barbara riproduce il ritmo dei versi classici letti con gli accenti delle parole e li compone con versi italiani tradizionali, senza rima; A descrive la metrica latina, non quella barbara.

9. Parafrasi: la nebbia sale piovigginando verso i colli spogli, e sotto il vento di maestrale il mare urla e si copre di schiuma bianca. *Irti*: spogli, ispidi, coperti di sterpi e di alberi senza foglie. *Maestrale*: il vento freddo che soffia da nord-ovest.

10. Parafrasi: tutto ciò che ho amato e sognato è stato inutile; ho sempre corso e non sono mai arrivato alla meta; e presto morirò. *Fine* ha qui il senso di «meta, scopo» (come il latino *finis*), cioè la realizzazione dei sogni giovanili.

11. *Loto*: fango (lat. *lutum*). *Minio*: un pigmento rosso, qui il belletto, il trucco; «il minio e la maschera al pensiero» è la finzione che abbellisce la verità. *Chèrubo*: cherubino, angelo. *Vespero*: la sera, il tramonto. *Tessera*: il biglietto ferroviario.

12. Il treno, ormai quasi in partenza, come se sapesse di avere un'anima di metallo, sbuffa, sussulta e ansima, e spalanca i suoi occhi di fuoco (i fanali); enorme, getta nel buio un fischio che sembra sfidare lo spazio. Soggetto di *sbuffa*, *crolla*, *ansa*, *sbarra* e *gitta* è sempre «il mostro», cioè il treno; l'*enjambement* «metallica / anima» e «fiammei / occhi» si scioglie unendo aggettivo e nome.

13. Coppie opposte: luce/ombra; farfalla angelica/verme immondo; cherubino caduto (che scende)/demone che sale. In prosa: «Sono insieme luce e ombra, farfalla angelica o verme immondo, sono un cherubino caduto, condannato a vagare sulla terra, oppure un demonio che, affaticando le ali, sale verso un cielo lontano».

14. Schema: x a a b′ / x c c b′ / x d d b′ / x e e b′ (b′ = *fior*, *calor*, *fior*, *amor*; a = *mano/melograno*, c = *ora/ristora*, d = *inaridita/vita*, e = *negra/rallegra*); tutti settenari. v. 1: L'àl | be | ro_a | cui | ten | dé | vi: 7 sillabe con la sinalefe *albero a*, accenti di 1ª e 6ª; settenario piano. v. 4: Da' | bei | ver | mì | gli | fiór: 6 sillabe, ultimo accento sulla 6ª, settenario tronco (accenti di 4ª e 6ª).

15. Metafora: la «pianta / percossa e inaridita» (vv. 9–10) è il padre e il «fior» è il figlio: lega l'albero reale alla vita del poeta. Anafora: «Sei ne la terra...» (vv. 13–14), con effetto di litania e di insistenza sul dato della morte. Apostrofe: «Tu fior de la mia pianta» (v. 9), il padre si rivolge al figlio morto come se fosse presente. Colori: il verde e il vermiglio del me-

lograno (vv. 3–4) contro la terra «negra» (v. 14): vita e morte.

16. Gerundi e infiniti: *piovigginando* (v. 2), *a rallegrar* (v. 8), *scoppiettando* (v. 10), *fischiando* (v. 11), *a rimirar* (v. 12), *migrar* (v. 16): danno l'impressione di azioni continue, senza inizio né fine, e rendono il paesaggio un quadro sospeso. Similitudine: gli stormi migrano «com'esuli pensieri» (v. 15): il paesaggio esterno diventa figura dell'interiorità, e la festa si chiude su una nota di malinconia e di esilio.

17. ABAB ABAB CDC DCD. A = *conforme*, *s'addorme*, *forme*, *orme*; B = *canto*, *tanto*, *pianto*, *incanto*; C = *vano*, *lontano*, *piano*; D = *fine*, *colline*, *mattutine*. Enjambement: «di lontano / Pace dicono» (vv. 11–12), oppure «l'orme / Erranti» (vv. 7–8). Antitesi: «tra 'l sorriso e il pianto» (v. 6), oppure «odio e amor» (v. 3), o fra il «fu in vano» della prima terzina e la «pace» della seconda.

18. Personificazioni: i fanali che «s'inseguono» e sono «accidïosi» (vv. 1–2), «sbadigliando la luce» (v. 4); il mattino che è «come un grande fantasma» (v. 8, similitudine personificante); il mostro «conscio di sua metallica / anima» (vv. 29–30) che «sbuffa», «ansa» e ha «fiammei / occhi»; il treno che sbatte «l'ale» (v. 34). Asindeto: «sbuffa, crolla, ansa» (v. 30), anche «Flebile, acuta, stridula» (v. 5). Ne risulta un treno-animale, mostruoso e ostile, che separa gli amanti.

19. Len | ta | fioc | ca | la | ne | ve | pe 'l | cie | lo | ci | nè | rë | o | gri | di: 16 sillabe; accenti su *Len*, *fioc*, *ne*, *cie*, *nè*, *gri* (1ª, 3ª, 6ª, 9ª, 12ª, 15ª). Sono sei, come gli *ictus* dei sei piedi dell'esametro (spondeo + quattro dattili + piede finale di due sillabe). La dieresi divide *rë-o* in due sillabe: senza di essa il verso avrebbe una sillaba in meno e lo schema si romperebbe. Letto all'italiana, è un settenario («Lenta fiocca la neve») più un novenario («pe 'l cielo cinereo: gridi»).

20. v. 1: Noi (1) sia (2) mo_i (3) fi (4) gli (5) dei (6) pa (7) dri_am (8) ma (9) la (10) ti (11), con le sinalefi *siamo i* e *padri ammalati*: 11 sillabe, accenti di 2ª, 4ª, 7ª e 10ª, endecasillabo piano. v. 16: Cri (1) sto_è (2) ri (3) mor (4) to (5), con la sinalefe *Cristo è*: 5 sillabe, accenti di 1ª e 4ª, quinario piano. v. 29: Giac (1) ché (2) più (3) del (4) mio (5) pal (6) li (7) do (8) de (9) mo (10) ne (11): se si leggesse *dèmone*, sdrucciolo, l'ultimo accento cadrebbe sulla 9ª sillaba e il verso sarebbe un decasillabo sdrucciolo; con *demòne* l'ultimo accento cade sulla 10ª e il verso è un endecasillabo piano, come gli altri versi lunghi della poesia. La rima con *canzone* (v. 31), richiesta dallo schema ABAb, conferma la pronuncia *demòne*.

21. Lessico medico-anatomico: «malattie», «dolore fisico», «magrezza», «scheletro», «zigomi», «ossa delle tempie», «esiguità del suo collo», «sproporzione». La descrizione si apre con un'esclamazione e una domanda retorica («Dio! Come esprimere colle parole...»): il narratore dichiara indicibile ciò che poi descrive minuziosamente (il topos dell'indicibilità). Parla un narratore interno in prima persona (Giorgio), che ricorda a distanza di tempo («quali non vidi mai in altra donna»).

22. Traccia: in *A Satana* il treno è «bello e orribile», ma soprattutto è la forza della ragione che si sferra per tutta la terra, simbolo positivo del progresso e della liberazione dalle superstizioni (fiducia positivista). In *Alla stazione* è un «empio mostro» che porta via la persona amata, in un paesaggio buio e piovoso: la tecnica diventa parte di una modernità alienante e malinconica. Il cambiamento riflette la crisi della fiducia nel progresso che caratterizza la fine del secolo.

23. Traccia: Darwin parla di individui più *adatti* a un ambiente, cioè con più probabilità di riprodursi in quelle condizioni, non dei più forti in assoluto; un carattere utile in un ambiente può essere dannoso in un altro. L'espressione «sopravvivenza del più adatto» è di Spencer. Il darwinismo sociale applica arbitrariamente l'idea di lotta per l'esistenza alla società, per giustificare concorrenza, colonialismo e gerarchie fra popoli: è un'ideologia, non una conseguenza della biologia.

24. Traccia: dal Romanticismo gli scapigliati ereditano la ribellione, il soggettivismo, l'interesse per il macabro e il fantastico (Poe, la ballata romantica); ma rifiutano la versione moderata e cristiana del Romanticismo italiano (Manzoni). Anticipano il Decadentismo con la noia (il *Preludio*, sulle orme di

Baudelaire), il gusto della malattia e dell'amore morboso (*Fosca*), la sensazione di vivere in un'epoca di decadenza («figli dei padri ammalati»). Mancano però di una nuova poetica compiuta: per questo sono un «ponte».

25. Traccia: il ritmo dell'esametro latino si fonda sulla quantità (alternanza di sillabe lunghe e brevi), quello del verso barbaro sugli accenti delle parole: Carducci riproduce il ritmo del verso latino letto con gli accenti grammaticali, accostando versi italiani (qui settenario + novenario); in *Nevicata*, v. 1, i sei accenti coincidono con i sei *ictus*, ma non sempre è così. Carducci spiegò che le chiamava barbare perché sarebbero sembrate tali ai Greci e ai Romani, e anche a molti Italiani.

26. Traccia: situazione (padre e figlio morto; il melograno nell'orto a giugno); struttura (due strofe di natura che rinasce, due strofe del figlio sepolto, collegate dalla metafora pianta/fiore e dalla rima in *-or*); figure (metafora, anafora, apostrofe, antitesi di colori e di luce); forma (anacreontica di settenari, nata per temi leggeri, che regge un lutto senza consolazione religiosa); senso del titolo. Indicatori: comprensione, analisi formale puntuale, interpretazione, correttezza e coesione.

27. Traccia: tesi chiara (sì, ma con limiti; o no). Argomenti: De Sanctis costruisce una memoria comune; *Cuore* fa della scuola il luogo dell'unità, ma nasconde i conflitti sociali; *Pinocchio* parla a tutti i bambini, oltre i confini regionali; il Carducci vate dà voce alla nazione ma rischia la retorica. Controargomento: nel 1861 tre Italiani su quattro non sapevano leggere, quindi la letteratura poteva raggiungere pochi; furono decisivi scuola, esercito, stampa (cap. 15). Esempio attuale e conclusione. Indicatori: tesi, organizzazione, uso dei riferimenti culturali, correttezza.

28. Traccia. 1) Paesaggio di novembre: nebbia sui colli e mare in tempesta; nel paese l'odore del vino nuovo; lo spiedo sul fuoco; un cacciatore che guarda gli uccelli migrare al tramonto. 2) Quattro quartine di settenari; schema x a a b′, con il quarto verso tronco che rima in *-ar* in tutte le strofe (*mar*, *rallegrar*, *rimirar*, *migrar*). 3) Vista (nebbia, mare bianco, nubi rossastre, uccelli neri), udito (urla del mare, scoppiettio, fischio), olfatto (odore dei vini); il percorso va dall'esterno al borgo, alla casa e di nuovo al cielo. 4) Gli uccelli sono paragonati a pensieri esuli: il paesaggio diventa interiore e la poesia si chiude in malinconia. 5) Letterarie: *vespero*, *esuli*, *rimirar*, *irti*; quotidiane: *tini*, *spiedo*, *ceppi*, *uscio*. Interpretazione: il paesaggio come figura dello stato d'animo; confronto con la Maremma che dà «pace», con la stazione piovosa del «tedio», con la neve che annuncia la morte in *Nevicata*; eventuale collegamento a Pascoli (cap. 8) o a Leopardi. Indicatori: rispetto della consegna, comprensione, analisi, interpretazione argomentata.