

**Zaira Ottanelli**

**« Al mondo oggi da questo luogo incomincia la novella storia » I dodici sonetti del *Ça ira* di Giosuè Carducci**

---

OTTANELLI Zaira. « *Al mondo oggi da questo luogo incomincia la novella storia* » *I dodici sonetti del Ça ira di Giosuè Carducci*, sous la direction de Jean-François Lattarico. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2021.

Mémoire soutenu le 21/06/2021.

---



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



Mémoire de Master Recherche de Zaira OTTANELLI

Spécialité études italiennes – Faculté des Langues

Université Jean Moulin Lyon III

# “AL MONDO OGGI DA QUESTO LUOGO INCOMINCIA LA NOVELLA STORIA”

## I dodici sonetti del *Ça ira* di Giosuè Carducci

Fonti immagini: [lepoint.fr](http://lepoint.fr) / [comune.bologna.it](http://comune.bologna.it)



Sous la direction de M. Jean-François LATTARICO

Professeur des Universités en littérature et civilisation italiennes

Année universitaire 2020-2021





Mémoire de Master Recherche de Zaira OTTANELLI

Spécialité études italiennes – Faculté des Langues

Université Jean Moulin Lyon III

“AL MONDO OGGI DA QUESTO LUOGO  
INCOMINCIA LA NOVELLA STORIA”

I dodici sonetti del *Ça ira* di Giosuè Carducci

Sous la direction de M. Jean-François LATTARICO

Professeur des Universités en littérature et civilisation italiennes

Année universitaire 2020-2021

## *Ringraziamenti*

Questo lavoro di ricerca durato due anni, non sarebbe stato possibile senza l'aiuto del Professor Jean-François Lattarico. Vorrei ringraziarlo per l'aiuto e i preziosi consigli che ha saputo offrirmi. Dalla scelta dell'argomento della tesi, nel 2019, fino agli ultimi giorni di redazione, è stato per me una guida e un sostegno, incoraggiandomi nelle mie ricerche.

Non potrei mai dimenticare coloro che hanno reso tutto ciò possibile: i miei genitori, Paola e Flavio. Nel 2016, hanno fatto uno dei più bei gesti che un genitore possa fare nei confronti di un figlio: hanno creduto in me e mi hanno permesso di inseguire i miei sogni. A loro che hanno fatto innumerevoli sacrifici per far sì che tutto questo accada, dedico un commosso grazie, sperando di renderli fieri.

Emma, Diletta, Nico Adelchi e Andrea, vi ringrazio perché ogni giorno mi insegnate ad essere una persona migliore. Grazie a voi ho imparato a non aver paura di essere fragile, perché sorgerà sempre il sole dopo un lungo temporale, se voi sarete al mio fianco a stringermi forte la mano. In questi anni lontana da casa, ho avuto la fortuna di far parte di un'altra famiglia che mi ha accolta a braccia aperte, accettandomi esattamente come sono. Grazie Martine, Pascal, Cedric e Cindy per tutto l'affetto che mi donate ogni giorno.

Grazie alle mie amiche di sempre (Alessia, Giorgia e Martina), che nonostante la distanza e gli anni che passano mi aspettano sempre in riva al mare. Grazie a Sara, che nel 2012 è entrata a far parte della mia vita, insegnandomi cosa significhi davvero la parola "insieme". Lei, che è per me, un'amica, una confidente, una sorella, è sempre stata al mio fianco diventando parte integrante della mia famiglia.

Vorrei ringraziare coloro che per caso o per fortuna hanno incrociato la mia strada, in questi quattro anni in Francia.

Innanzitutto, tutti i membri della compagnia teatrale Tirami-su Teatro che hanno condiviso con me gioie, ma anche tanti dolori. Insieme, siamo riusciti a superare ogni avversità, costruendo non solo uno spettacolo, ma un gruppo coeso di persone che si sostengono a vicenda. Grazie a Ilaria e a Juliette, due donne che ammiro enormemente e che mi hanno donato uno dei regali più preziosi: la fiducia in me stessa.

Grazie ai miei amici: Dimitri, Aymeric, Joanna, Antonella e in particolare Elena che è stata di prezioso aiuto per la scrittura della tesi. Grazie di aver trascorso ore e ore a rileggere e a correggere le diverse parti che ti ho inviato e grazie per essere sempre stata accanto a me.

Grazie alle mie compagne di classe, con le quali si è creato un vero legame di amicizia, senza di loro questi anni di università sarebbero stati molto meno allegri. Tra queste persone, poi, vorrei esprimere la mia gratitudine a Clémence compagna di studio, di pranzi succulenti e di passeggiate.

Un grazie speciale va a colei che silenziosamente, come se non volesse disturbare, è entrata a far parte della mia vita due anni fa, diventando una delle mie amiche più care. Laura come un raggio di sole, mi ha insegnato a guardare il mondo da un'altra prospettiva, più luminosa e positiva. Laura mi ha preso la mano due anni fa e dolcemente mi ha accompagnata fino alla fine di questo percorso, senza di lei non sarei la persona che sono oggi, senza di lei non avrei compreso l'importanza delle piccole cose.

A Loïc, che mi è stato sempre accanto soprattutto nei momenti bui, vorrei dire un sincero grazie. Mai mi sarei immaginata di poter trovare una persona come te, capace di amarmi e accettarmi esattamente come sono. Ti ringrazio perché mi hai sorretta quando l'unica cosa che volevo fare era lasciarmi cadere a terra. Ti ringrazio perché ogni giorno mi sproni a dare il meglio di me stessa, accompagnandomi in questo strano e stupendo percorso, che è la vita.

Grazie a te e a tutte le persone che ho citato precedentemente, grazie a voi non ho più paura di realizzare i miei sogni.

# Indice

<b>Introduzione .....</b>	<b>6</b>
<b>I- Il contesto storico e politico: L'Italia contro i dodici sonetti del Ça ira .....</b>	<b>12</b>
1. <i>Una poesia impegnata nell'Italia postunitaria .....</i>	12
2. <i>Carducci in difesa dei dodici sonetti del Ça ira .....</i>	24
3. <i>Carducci e l'ammirazione per la Francia .....</i>	35
<b>II- Ça ira: I dodici sonetti sulla Rivoluzione francese .....</b>	<b>43</b>
1. <i>Il disegno preparatorio del Ça ira .....</i>	44
2. <i>Una rappresentazione poetica della storia: forma e contenuto .....</i>	54
3. <i>Tematiche della raccolta: Tra storia e lirica .....</i>	63
<b>III- Al di là della poesia: il compito e le intenzioni del poeta .....</b>	<b>80</b>
1. <i>Storia, epopea e lirica: tre entità facilmente distinguibili? .....</i>	80
2. <i>"Dea bella ed austera": la Nemesis storica nei sonetti del poeta .....</i>	93
3. <i>Carducci: poeta-profeta? .....</i>	103
<b>Conclusione .....</b>	<b>113</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>118</b>

## *Introduzione*

«Della storia non si fermò tanto sulle linee fondamentali, quanto sui casi particolari [...] Anzi, non c'era luogo nel quale gli accadesse di soggiornare, della cui storia non si impadronisse. [...] Nella lirica, doveva riversarsi la storia: il passato gli parve la sola degna materia, che restasse nei tempi moderni al poeta»<sup>1</sup>

Benedetto Croce celebre filosofo, storico, nonché critico letterario di fine Ottocento inizio Novecento italiano, ci offre nella sua opera *Giosuè Carducci. Studio Critico* un interessante ritratto del poeta toscano, Giosuè Carducci. Croce ci presenta un Carducci “poeta della storia”, poiché, egli, pur ammettendo che una lirica non sia un vero e proprio libro di storia, afferma che la passione politica (che non è mai mancata nell'animo del Carducci) può trasfondersi in lirica<sup>2</sup>. Croce, quindi, riconosce la forte vena storica e politica nei componimenti poetici e nei versi del Carducci, accettando le varie sfaccettature della sua personalità: poeta, ma anche quella di uomo pratico, impegnato politicamente. Egli stesso, sempre nelle pagine dello *Studio Critico* afferma che non esiste poeta che sia solo tale, ma che in lui debbano coesistere due personalità: quella del poeta e quella dell'uomo pratico, poiché la materia stessa della poesia risiede nell'azione o almeno nella volontà di agire<sup>3</sup>.

Bisogna, tuttavia, ricordare che l'azione del Carducci fu particolare e diversa da ciò che potremmo intendere utilizzando questo vocabolo, difatti come ci ricorda Benedetto Croce «l'azione non ebbe luogo»<sup>4</sup>. Nella maggior parte dei manuali di letteratura viene evocato l'impegno politico del Carducci nella vita culturale del suo tempo, il suo coinvolgimento attivo e spesso contestato nelle polemiche e nei dibattiti dell'epoca. Croce stesso insiste sul carattere del poeta, affermando che gli era «un uomo assai agitato dalla passione politica»<sup>5</sup>. I suoi scritti, soprattutto quelli giovanili, sono permeati dalle idee politiche del Carducci, egli segue quotidianamente e con entusiasmo gli eventi risorgimentali del suo tempo, schierandosi dalla parte repubblicana e democratica<sup>6</sup>. Una testimonianza della sua implicazione attiva nella vita politica del suo tempo viene data dallo stesso poeta nell'opera del Chiarini *Impressioni e*

---

<sup>1</sup> B. CROCE, *Giosuè Carducci: studio critico*, s. 1., Laterza, 1920

<sup>2</sup> *Ibid.* (voir p.25)

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> BALDI et al., *Il piacere dei testi. Dall'età postunitaria al primo Novecento.*, Milano-Torino, Paravia, 2016.

*ricordi*, quando si sofferma sulle occupazioni che soleva avere durante le proprie giornate: «Negli ultimi anni del 1858 la guerra per la indipendenza d'Italia era il nostro discorso di tutti i giorni»<sup>7</sup>.

Possiamo, quindi, dedurre che egli non si limitò ad essere scrittore, studioso e poeta ai margini della società, chino e concentrato esclusivamente sulla propria attività letteraria, ma fu un vero e proprio letterato combattente. Si percepisce, infatti, la volontà da parte del poeta di fare della sua attività scrittorica un'arma, spesso tagliente, per contrastare l'Italia «vile del suo tempo»<sup>8</sup>.

L'impegno politico del Carducci si concretizzò attraverso la scrittura, poiché non si arruolò mai nell'esercito e non combatté in prima persona sul campo di battaglia, egli utilizzò l'unica arma a sua disposizione: l'attività poetica.

Questa impossibilità di un'azione concreta, di un contributo attivo, che andava al di là della sola attività letteraria creano nell'animo del poeta un profondo dolore, come testimonia la lettera del 26 dicembre 1860 scritta da Carducci a Ferdinando Cristiani, dove afferma: «Oh, se le sventure non coglievano la mia famiglia anzi tempo, ed avessi potuto fare anch'io qualche cosa (e non solamente scribacchiare)!»<sup>9</sup>.

Nonostante il poeta non riesca a soddisfare il desiderio di un'azione concreta, probabilmente, attraverso la partecipazione alle lotte risorgimentali del tempo, egli non può essere definito come un letterato ai margini della società del tempo, incurante della realtà che lo circonda. Egli attraverso la propria scrittura, i suoi versi e le sue poesie, ma anche attraverso la sua attività di professore e uomo politico diede un contributo importante alla vita culturale del suo tempo. Basti ricordare che venne addirittura sospeso dall'insegnamento nel 1867, a causa dei suoi ideali politici gli fu ordinato di abbandonare la cattedra di letterature di Bologna per quella di latino dell'università di Napoli<sup>10</sup>. Questo accadde, poiché accusato di avere sentimenti politici sovversivi e di nuocere al governo allora in carica<sup>11</sup>. Non possiamo, quindi, negare un chiaro impegno politico da parte del poeta, nonostante non abbia mai preso parte alle guerre d'Indipendenza che vennero combattute in Italia, egli fa prova di un reale coinvolgimento nella vita civile del suo tempo. Il suo era un impegno ideologico, forte, concreto, ma che avvenne attraverso la sua attività letteraria, in particolare quella poetica, cercò infatti di trasmettere i propri ideali tramite i suoi versi.

---

<sup>7</sup> G. CHIARINI, *Giosuè Carducci: Impressioni E Ricordi*, s. 1., Zanichelli, 1901.

<sup>8</sup> G. CARDUCCI, *Prose scelte*, Milano, BUR Rizzoli, 2019.

<sup>9</sup> G. CARDUCCI, *Lettere*, s. 1., Zanichelli, 1945.

<sup>10</sup> G. MAZZONI et G. CHIARINI, *Memorie Della Vita Di Giosuè Carducci: Raccolte Da Un Amico*, op. cit.

<sup>11</sup> *Ibid.*

Semplicemente «poeta della storia»<sup>12</sup> come venne definito dal Croce o potrebbe essere descritto come poeta della Rivoluzione? L'interesse del Carducci per la Rivoluzione francese è innegabile e lampante. Si può parlare di un'attrazione presente nell'animo del poeta sin dall'infanzia, come ci ricorda il suo caro amico Chiarini quando racconta che il Carducci da ragazzo organizzava con i fratelli dei giochi inconsueti: «La nostra repubblica consisteva di radunanze tumultuose e di battaglie di colpi di sassi e bastoni, con le quali intendevamo riprodurre i più bei tempi di Roma e della Rivoluzione francese»<sup>13</sup>. Aggiunge, poi, che la rivoluzione è per lui una «condizione normale dell'essere»<sup>14</sup>, come se le forme di governo dovessero inevitabilmente concludersi in una rivoluzione. Oltre a ciò, egli fa illusione alla corrispondenza che esisterebbe tra un'istituzione politica e la realtà civile, essendo una sorta di riflesso dell'agire dell'uomo. La fascinazione del Carducci per questo movimento sociale e politico si riversò inevitabilmente nella propria produzione poetica: il 10 maggio 1883 vennero pubblicati a Roma dodici sonetti sulla Rivoluzione francese, intitolati *Ça ira. Settembre MDCCXCII*<sup>15</sup>. Bisogna, difatti, sapere che il Carducci aveva una vera e propria attrazione per lo studio della storia e in particolare per quella francese: «Come letterato, egli, [...] era cultore del passato, ricercatore ed erudito, che investigava e schiariva fatti storici; [...] prediligeva, oltre la storia dell'antichità classica, la storia d'Italia, e delle straniere la francese»<sup>16</sup>. Il titolo della raccolta *Ça ira* rimanda al ritornello di un canto rivoluzionario francese adattato da Ladré, un soldato, su un'aria di contro danza popolare del Carillon National<sup>17</sup>:

Ah! Ça ira, ça ira, ça ira,  
 Le peuple en ce jour sans cesse répète:  
 Ah! Ça ira, ça ira, ça ira,  
 malgré les mutins tout réussira!

Questo canto fu, poi, ripreso ed intonato durante la Rivoluzione francese, in particolare dai sanculotti per esprimere i propri ideali ed incoraggiarsi a vicenda. Carducci stesso afferma che il *Ça ira* è per lui «il motto storico di un momento storico»<sup>18</sup>, una sorta di grido disperato che

<sup>12</sup> B. CROCE, *Giosuè Carducci: studio critico*, s. I., Laterza, 1920.

<sup>13</sup> G. MAZZONI et G. CHIARINI, *Memorie Della Vita Di Giosuè Carducci: Raccolte Da Un Amico*, s. I., G. Barbera, 1903

<sup>14</sup> G. MAZZONI et G. CHIARINI, *Memorie Della Vita Di Giosuè Carducci: Raccolte Da Un Amico*, op.cit.

<sup>15</sup> S. BARAGETTI, *Carducci e la rivoluzione. I sonetti di Ça ira. Storia, edizione, commento*, Gangemi editore, Roma, 2009

<sup>16</sup> B. CROCE, *Giosuè Carducci: studio critico*, s. I., Laterza, 1920

<sup>17</sup> S. BARAGETTI, *Carducci e la rivoluzione. I sonetti di Ça ira. Storia, edizione, commento*, Gangemi editore, op. cit.

<sup>18</sup> G. CARDUCCI, *Ça Ira, settembre MDCCXCII. 9 migliaia.*, Roma, A. Sommaruga e c., 1883

doveva spingere i francesi a lottare per raggiungere la propria libertà che spettava loro di diritto, un incoraggiamento a liberarsi dalle catene del potere monarchico assolutista. Un titolo molto forte, incisivo che non poteva passare inosservato. Il Chiarini, infatti, afferma che la critica del tempo «si sbizzarrì sopra di essi con un ammasso di stupidaggini»<sup>19</sup>.

Quando il Carducci diede questo titolo era, in realtà, consapevole dell'importante carica simbolica alla quale il titolo rimandava, lo sappiamo grazie a uno scambio epistolare con un suo caro amico, Michele Lessona. Quest'ultimo dopo aver letto e scoperto il titolo della raccolta del poeta toscano si rivolge a lui in dialetto dicendo «Sas ti c'al è fort?» avendo come risposta «Sì, fu proprio forte, o Michele Lessona»<sup>20</sup>. Carducci non aveva, quindi, paura delle critiche o delle reazioni che i suoi dodici sonetti sulla Rivoluzione francese avrebbero potuto creare nella società del suo tempo, ma era consapevole della possibilità che non fossero accolti in modo del tutto positivo.

Il Carducci, infatti, si trova costretto persino a dover difenderli con la sua arma prediletta, la penna, nell'opera *Prose scelte*, troviamo un lungo scritto critico del Carducci nel quale cerca di rispondere alle polemiche sorte attorno al suo poemetto<sup>21</sup>. In effetti, alcune personalità politiche del tempo si sono scagliate contro Carducci e i suoi sonetti, accusandolo di voler instaurare un regime repubblicano, a seguito della pubblicazione dei suoi versi<sup>22</sup>. Carducci risponde con estrema ironia e sarcasmo, proprio per mostrare tutta l'assurdità che risiede in queste accuse: «E ora dodici sonetti, dove la repubblica non è mai nominata, perturbano [...] perturbano, dico, lo stato e, se non offendono, minacciano le istituzioni», e aggiunge poi «Come debbo o come posso provare che non voglio mettere in quarti nessuna dama d'onore, né decapitare la Maestà di Margherita di Savoia graziosissima regina d'Italia?»<sup>23</sup>. Come possiamo osservare in queste poche righe, Carducci pur aspettandosi una certa reazione da parte del pubblico e dalla critica letteraria del tempo, non si sarebbe mai immaginato che lo si sarebbe accusato di voler ribaltare il potere in carica per aver solamente scritto dodici sonetti sulla Rivoluzione francese.

Nonostante Carducci sia stato per tutta la sua vita criticato e rinchiuso nei più svariati schieramenti politici (repubblicano, democratico, monarchico ecc.), il Chiarini ci ricorda che in realtà «La sua bandiera, ch'egli non disertò mai, fu sempre una sola, la bandiera della

---

<sup>19</sup> G. MAZZONI et G. CHIARINI, *Memorie Della Vita Di Giosuè Carducci: Raccolte Da Un Amico*, op. cit.

<sup>20</sup> G. CARDUCCI, *Prose scelte*, op. cit.

<sup>21</sup> G. CARDUCCI, *Prose scelte*, Milano, BUR Rizzoli, 2019.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

nazione, la bandiera italiana»<sup>24</sup>. Non a caso, infatti, scrisse su di un'epoca storica particolare come quella della Rivoluzione francese; nel suo scritto in difesa dei suoi sonetti notiamo una forte vena critica nei confronti della società e della classe politica del suo tempo, priva di ogni grande ideale. L'unica arma che restava al Carducci era quella della penna, attraverso la sua poesia voleva cercare di risvegliare un popolo ormai dormiente, che viveva in un «falso patriottismo, in un falso idealismo»<sup>25</sup>.

Dato che il Carducci ha sempre manifestato un grande interesse per la storia, abbiamo scelto di intitolare questa ricerca che risiederà sullo studio, l'analisi e l'interpretazione dei dodici sonetti del *Ça ira* «Al mondo oggi da questo luogo incomincia la novella storia»<sup>26</sup>, che rimanda all'ultimo verso dell'ultimo sonetto della raccolta. Il poemetto del *Ça ira* è un chiaro esempio della forte componente storica nei componimenti poetici del Carducci, nella sua poetica storia e poesia, epoche passate e sonetti, grandi ideali e figure retoriche, si mescolano tra di loro, in una armoniosa coabitazione.

Questi dodici sonetti, dove la componente storica risulta il filo conduttore di tutta la raccolta, ci permettono di interrogarci sul confine che esiste tra cronaca storica e lirica. È possibile ripercorrere eventi storici, che sono successi in epoche passate, come quelli rivoluzionari, attraverso dei sonetti, utilizzando non più la prosa, ma la poesia? Carducci riesce in due quartine e due terzine, in quattordici versi, a rappresentare uno dei periodi storici più complessi e allo stesso tempo più importanti per la civiltà europea moderna? La “novella storia” è qui raffigurata e celebrata in modo esaustivo? Se Carducci, poeta, predilige la materia storica nei suoi componimenti, può essere considerato come storico e quindi accettare il termine di “poeta della storia”?

Durante l'analisi dei dodici sonetti del Carducci, prima di tutto, avremo l'occasione di ripercorrere il contesto storico nel quale il poeta scrive e pubblica il poemetto, così da capire da cosa scaturiscono le critiche e le accuse che sono state mosse contro di lui. Ci soffermeremo, in particolare sui legami che esistevano a quel tempo tra i due paesi, Francia e Italia, per poi concentrarci sulle influenze francesi nel pensiero e nell'opera del Carducci. In seguito, vorremmo provare ad analizzare stilisticamente e tematicamente i vari sonetti, studiandone la scelta di una forma poetica particolare, quella del sonetto, di una lingua altrettanto ricercata, per poi osservare la cronaca storica presente in questi quadri della Rivoluzione francese. Nell'ultima parte del nostro studio cercheremo in un primo momento di indagare sulle

---

<sup>24</sup> G. MAZZONI et G. CHIARINI, *Memorie Della Vita Di Giosue Carducci: Raccolte Da Un Amico*, op. cit.

<sup>25</sup> G. CARDUCCI, *Prose scelte*, op. cit.

<sup>26</sup> G. CARDUCCI, *Ça Ira, settembre MDCCXCII. 9 migliaia.*, op. cit.

differenze che esistono tra leggenda, tradizione, resoconto storico, epopea e lirica al fine di capire perché il Carducci tiene a sottolineare che la sua opera non sia né lirica, né epopea, ma soltanto storia. Avremo l'occasione di analizzare l'ammirazione che il Carducci ha nei confronti di una delle forme poetiche più celebri e più utilizzate nella tradizione letteraria italiana: il sonetto. Vorremmo, poi, spostarci su un'altra tematica presente nella raccolta dei dodici sonetti del Carducci, la nemesi storica, poiché sembra che il poeta, attraverso questi sonetti, voglia scuotere gli animi dei lettori e svegliarli così da un torpore latente.

Ci piacerebbe indagare sulla funzione della scrittura poetica per il Carducci: egli vuole porsi come guida per il popolo italiano, utilizzando i propri sonetti come arma e mezzo per trasmettere un messaggio civile? Questi dodici quadri della Rivoluzione francese, sotto forma di sonetti, brevi ed efficaci, permettono al Carducci di raggiungere uno scopo più grande: fare dell'Italia una delle più gloriose potenze europee? Esiste un parallelo tra la "novella storia" che nasce nel settembre del 1792 in Francia e quella che vorrebbe creare il poeta toscano nel periodo postunitario in Italia?

## **I- Il contesto storico e politico: L'Italia contro i dodici sonetti del Ça ira**

Nella prima parte del nostro studio dei dodici sonetti sulla Rivoluzione francese, scritti da Carducci e pubblicati nel maggio del 1883, vorremmo in un primo momento concentrarci e ripercorrere il contesto storico nel quale questi sonetti sono stati pubblicati. Ciò ci permetterà di capire le ragioni che portarono la maggior parte dei critici italiani a scagliarsi contro di essi, osservando in particolare il legame che la poesia del Carducci ha con il vivere civile della nazione italiana. In seguito, vorremmo analizzare l'estratto *La polemica sul Ça ira*, che si trova nell'opera del Carducci *Prose scelte*, per capire il punto di vista dell'autore stesso. Per finire, indagheremo sulle influenze francesi che il Carducci ebbe durante la propria esistenza; da cosa scaturisce questo sguardo di ammirazione e rispetto che ha nei confronti della cultura francese? Quali autori francofoni hanno influito sulla sua scrittura?

### ***1. Una poesia impegnata nell'Italia postunitaria***

Giosuè Carducci nasce nel 1835 a Valdicastello e muore nel 1906, pensiamo che sia importante ricordare la data di nascita e di morte dell'autore, affinché si capisca l'arco temporale, particolare, nel quale ha vissuto.

In effetti, l'esistenza del Carducci risulta legata alla storia della creazione del Regno d'Italia. Possiamo notarlo dalle due date biografiche, poiché vive negli anni dei moti risorgimentali, delle guerre di Indipendenza italiane e della celebre impresa garibaldina, fino alla proclamazione del Regno d'Italia, attraversando il periodo postunitario. Crediamo che il poeta non possa semplicemente essere ricordato per aver scritto poesie come il *Pianto Antico*, dove vita e morte sono evocate attraverso brevi rappresentazioni naturali, unici elementi concreti che permettono al poeta di rimembrare l'esistenza, seppur effimera, del figlio Dante, deceduto in giovane età<sup>1</sup>. O ancora per aver composto i versi di *Alla stazione in una mattina d'autunno*, dove il poeta raffigura una stazione ferroviaria in tutto il suo squallore, per riuscire a trasmettere al lettore la condizione del suo essere. Il mese di novembre diventa la metafora della propria

---

<sup>1</sup> BALDI et al., *Il piacere dei testi. Dall'età postunitaria al primo Novecento.*, Milano-Torino, Paravia, 2016.

esistenza, un mese contrassegnato da pioggia, cielo coperto, fango, che rispecchia la perdita del poeta di ogni speranza e l'abbandono al «tedio che duri infinito»<sup>2</sup>. Nei suoi componimenti, in particolare nelle raccolte *Odi Barbare* e *Rime Nuove*, sono evocate tematiche come la presenza assillante della morte, il disgusto per lo squallore della vita moderna o la malinconia e il rimpianto del passato.

Sebbene troviamo questi componimenti lirici essenziali per conoscere la personalità di questo grande poeta italiano, non saranno essi l'oggetto del nostro studio. In effetti in questi scritti, egli si mette a nudo per il lettore trasportando in versi, spunti intimi ed episodi privati, svelandoci dubbi, timori e paure esistenziali.

Tuttavia, prenderemo in analisi il Carducci impegnato politicamente, attivo nella vita civile dell'Italia dei moti risorgimentali e di quella postunitaria, che, come vedremo, non sarà all'altezza delle grandi aspettative del poeta.

Egli fin dalla sua età giovanile è attratto da idee repubblicane e democratiche, influenzato anche da suo padre, carbonaro e anticlericale<sup>3</sup>. Possiamo evocare i componimenti che scrive nel 1859 a seguito delle vittorie delle truppe italiane durante la Seconda Guerra di Indipendenza, una sorta di cronaca poetica, che possono essere viste come il *Ça ira* della rivoluzione italiana<sup>4</sup>: *In Santa croce, Anche in Santa Croce, Gli Austriaci in Piemonte, Montebello, Palestro, Modena e Bologna, San Martino, Magenta, A Giuseppe Garibaldi*.

Egli afferma in *Confessioni e Battaglie* «Nel '59, per esempio, mi trovai d'accordo, come doveva, coi più per il plebiscito e l'unità; e feci de' versi. Per dir meglio, ne composi sin dal dicembre del '58, coi quali consigliava il re a gittar la corona oltre Po, a farsi tributo armato della rivoluzione italiana e sciogliere il voto nazionale in Roma [...]». Grazie a queste poche righe osserviamo che per Carducci la poesia era il mezzo per trasmettere i propri ideali, un'arma che voleva utilizzare per cambiare le sorti dell'Italia, era l'unico modo che aveva per combattere.

Poesia e vivere civile sono estremamente legati tra di loro, Carducci è come se trasponesse realtà politica e storica in lirica, dando così alla scrittura poetica l'enorme e arduo compito di descrivere il reale in qualche strofa.

In fine, potremmo affermare che per quanto il Carducci debba essere studiato e ricordato per la fluidità e la bellezza stilistica delle sue poesie, per il lirismo con cui affronta tematiche

---

<sup>2</sup> BALDI et al., *Il piacere dei testi. Dall'età postunitaria al primo Novecento.*, op. cit.

<sup>3</sup> S. BARAGETTI, *Carducci e la rivoluzione. I sonetti di Ça ira. Storia, edizione, commento*, Gangemi editore, Roma, 2009.

<sup>4</sup> M. BIAGINI, *Giosuè Carducci*, s. l., Ugo Mursia Editore, 2008.

esistenziali (melanconia, timore per la morte, rimpianto del passato e della gioventù), bisogna osservare come la sua produzione poetica risenta del contesto storico, in cui esse sono state scritte.

Riportiamo l'esempio della raccolta *Giambi ed Epodi*, composta da poesie scritte dal 1867 al 1879, è caratterizzata da un tono estremamente polemico di satira e invettiva. Difatti la tematica principale della raccolta è il disprezzo e la rabbia che il poeta provava per «l'Italietta» del suo tempo, considerata vile e spoglia dei grandi valori del passato<sup>5</sup>. Non mancano gli attacchi a una classe politica troppo corrotta, e alla pretesa di potere temporale da parte del Papa. In questa raccolta la mediocrità e la viltà del presente vengono contrastate con grandi figure del passato, ammirate dal poeta, come ad esempio Giuseppe Garibaldi<sup>6</sup>.

Come abbiamo appena visto, storia e politica sono estremamente presenti nella poetica del Carducci, alcune volte si ha difficoltà a capire dove la realtà finisca per lasciare spazio alla finzione, propria alla letteratura. In realtà è un'esitazione da parte del lettore del tutto lecita, poiché è il poeta stesso ad affermare in *Confessioni e battaglie* che per lui scrivere è un'azione che nasce da una volontà di lotta armata con carta e inchiostro: «Per l'opera artistica e politica mia, è un altro conto: non solo volevo, ma dovevo combattere»<sup>7</sup>.

Il Carducci crede fermamente che i propri componimenti debbano contribuire alla creazione di una società diversa da quella in cui vive, il verbo “dovere”, ci mostra che il poeta ha un obbligo morale nei confronti dei cittadini. Egli deve mostrare la giusta via agli uomini, quella che permetterà all'Italia di rinnovare la gloria e lo splendore che l'hanno contraddistinta in passato. Nella raccolta dei dodici sonetti del *Ça ira* percepiamo un forte attacco nei confronti della banalità storica e politica del presente, in cui il poeta vive. Infatti, questo poemetto è un chiaro esempio dell'impegno politico e civile del Carducci. Egli decide di trasporre in versi una cronaca storica della Rivoluzione francese, segue difatti un ordine cronologico degli eventi, fondendo tra di loro storia e poesia così da creare dei brevi, ma tangibili quadri della rivoluzione. Vedremo che resoconto storico e scrittura poetica coesistono tra di loro in quest'opera per infondere negli animi degli italiani una sorta di messaggio. Il poeta, da un lato vorrebbe renderli coscienti delle grandi imprese fatte da un popolo di uomini, proprio come loro; dall'altro vorrebbe mostrare loro come la ruota della Storia continui a girare incessantemente e che ogni atto commesso incide, prima o poi, il presente.

---

<sup>5</sup> BALDI *et al.*, *Il piacere dei testi. Dall'età postunitaria al primo Novecento.*, op. cit.

<sup>6</sup> A. PIROMALLI, *Introduzione a Carducci*, Prima edizione, Roma-Bari, Laterza, 1988.

<sup>7</sup> G. CARDUCCI, *Confessioni e battaglie*, s. l., Zanichelli, 1921.

Questi dodici sonetti vennero pubblicati da Sommaruga per la prima volta nel 1883 e vennero accolti dalla critica letteraria in modo estremamente negativo. All'inizio della nostra analisi, ci sorge spontaneo interrogarci sulle ragioni per cui questi dodici sonetti sono stati lungamente criticati: che rapporti vi erano tra Italia e Francia all'epoca? Perché in Italia si aveva così tanta riluttanza nel riconoscere la grande ventata di aria fresca, di modernità e di libertà, che la Rivoluzione francese portò sul suolo italiano? Per quali ragioni la classe politica, allora al potere, guardava con diffidenza i propri vicini?

Possiamo volgere il nostro sguardo al contesto storico e politico italiano del tempo, per capire meglio questa diffidenza e timore nei confronti della Francia, che ritroveremo descritta esaustivamente nelle parole del Carducci, nel suo scritto *La polemica sul Ça ira*.

Non solo l'Italia si era allontanata dal suo storico alleato e vicino, la Francia, ma si era alleata con due grandi potenze avversarie, la Germania e l'Austria-Ungheria<sup>8</sup>. I rapporti franco-italiani alla fine dell'Ottocento andavano sempre più a deteriorarsi e inaspriarsi, con lo "Schiaccio di Tunisi" è come se la Francia, da un lato avesse mostrato la sua chiara supremazia e dall'altro avesse puntato l'attenzione sulla lampante fragilità dell'Italia<sup>9</sup>.

Dobbiamo ricordare che nel maggio 1882, un anno prima della pubblicazione del poemetto, il capo del governo allora in carica firmò ufficialmente il trattato della Triplice Alleanza, alleandosi con Germania e l'Austria-Ungheria<sup>10</sup>.

Andiamo, tuttavia, per tappe perché risulta necessario capire il panorama politico italiano del tempo per far chiarezza sul rapporto che esisteva tra il poeta toscano e la classe politica al potere.

Durante gli anni '70 dell'Ottocento la Sinistra ottiene sempre più consensi; così da vincere le elezioni del '76 e formare il nuovo governo italiano, con a capo Agostino Depretis. Non si tratta più della Sinistra storica, quella formata da esponenti come Crispi o Zanardelli, che avevano posizioni democratiche ed erano portavoce di ideali risorgimentali; vediamo l'insorgere di una nuova Sinistra, formata da un ceto sociale particolare e diverso da quello del passato<sup>11</sup>. In questi anni, infatti, vengono a mancare personalità importanti che hanno costruito le basi dell'Italia unita: Mazzini nel 1872, Vittorio Emanuele II scompare nel 1878 e per finire Garibaldi a Caprera nel 1882<sup>12</sup>. Tutti i grandi eroi del passato si spengono uno dopo l'altro,

---

<sup>8</sup> A. GIARDINA, G. SABBATUCCI et V. VIDOTTO, *Storia. Dal 1650 al 1900*, Editori Laterza, Bari, 2013.

<sup>9</sup> A. GIARDINA, G. SABBATUCCI et V. VIDOTTO, *Storia. Dal 1650 al 1900, op. cit*

<sup>10</sup> A. GIARDINA, G. SABBATUCCI et V. VIDOTTO, *Storia. Dal 1650 al 1900, op. cit.*

<sup>11</sup> *Ibid*

<sup>12</sup> *Ibid*

lasciando l'Italia in mano a dirigenti politici con valori morali discutibili. Durante questo periodo possiamo ricordare alcune riforme che vennero fatte, ad esempio, quella riguardante l'obbligo e la gratuità dell'istruzione elementare fino ai nove anni, la legge Coppino. Venne, poi, deciso di allargare il suffragio universale nel 1882, approvando una nuova legge elettorale, che desse il diritto di voto ai ragazzi dal ventunesimo anno d'età<sup>13</sup>.

Ciò che interessa la nostra analisi e lo studio dei dodici sonetti, per capire le reazioni contrastanti della critica che «si scagliò contro di essi con un ammasso di stupidaggini»<sup>14</sup>, è senza alcun dubbio, la politica estera di questo nuovo governo.

Infatti, se fino ad allora le forze politiche che si erano succedute al governo italiano avevano sempre preferito mantenere dei buoni rapporti con le grandi potenze vicine, in particolare con la Francia, la sinistra decide di cambiare completamente rotta.

Nel maggio del 1882 il governo di Depretis firmò il trattato della Triplice Alleanza, mostrando nero su bianco un avvicinamento a Germania e Austria-Ungheria<sup>15</sup>. Ma quali sono le ragioni che spinsero l'Italia a prendere questa decisione, non proprio inaspettata? Bisogna, in realtà, ricordare che l'Italia si trovava in una situazione di isolamento e di debolezza rispetto alle grandi potenze che si stavano sviluppando al tempo, durante il Congresso di Vienna nel 1878 ad esempio l'Italia non era riuscita in alcun modo ad imporsi e a fermare l'espansione dell'Impero asburgico sui Balcani, perdendo il Trentino e il Venezia Giulia che le spettavano secondo gli accordi stipulati<sup>16</sup>. L'Italia si era mostrata in tutta la sua fragilità. Per quanto riguarda la relazione diplomatica con la Francia, i rapporti si erano deteriorati un anno prima, nel 1881, quando la Francia aveva deciso di attuare una campagna coloniale in Tunisia, territorio che per vicinanza geografica e per forte presenza di immigrati italiani era bramato dal governo di Depretis, come possibile futura colonia italiana oltremare<sup>17</sup>. Naturalmente l'Italia, nettamente inferiore, venne “schiacciata” dalla Francia che, con l'appoggio di Inghilterra e Germania, riuscì facilmente a imporre il proprio dominio sulla Tunisia.

Carducci non poté accettare le scelte prese dal governo di Depretis, che decise di allearsi con colui che per anni fu descritto come il nemico da combattere, la mano straniera che deteneva il potere in Italia, schiacciandola e privandola della propria libertà. In occasione della cerimonia per la morte di Giuseppe Garibaldi, Carducci non esitò a esprimere tutto il suo disappunto nei

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> G. MAZZONI et G. CHIARINI, *Memorie Della Vita Di Giosue Carducci: Raccolte Da Un Amico, op. cit.*

<sup>15</sup> A. GIARDINA, G. SABBATUCCI et V. VIDOTTO, *Storia. Dal 1650 al 1900, op. cit.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

confronti della situazione in cui l'Italia si trovava a seguito delle ultime decisioni prese dal governo, puntando il dito contro la classe politica e contro il popolo italiano

Leggendo lo scritto *Per la Morte di Giuseppe Garibaldi- Discorso di Giosuè Carducci- 04/06/1882* si percepisce, innanzitutto, un forte rammarico nelle parole del Carducci e una grande nostalgia per le epoche passate, poiché come afferma lo stesso interlocutore «la visione ideale degli anni virili, sono disparite e chiuse per sempre. La parte migliore del viver nostro è finita»<sup>18</sup>.

La realtà presente è deludente e non è in alcun modo all'altezza della gloria passata. Questa nostalgia per il passato che si percepisce nelle parole del Carducci è dovuta probabilmente anche al fatto che, egli patriota e sostenitore della libertà italiana durante le guerre di Indipendenza, forte ammiratore della Francia e della sua storia, non potesse accettare di buon grado le scelte politiche che vennero fatte dalla Sinistra di Depretis in quel tempo. L'interlocutore esprime tutto il suo disappunto sulla situazione politica italiana del suo tempo attraverso una serie di domande retoriche, che si susseguono una dopo l'altra in maniera quasi incessante, obbligando così l'interlocutore a una riflessione interiore.

La prima domanda pone l'attenzione su un simbolo concreto: la bandiera italiana. Il tricolore sottolinea lo spirito di appartenenza a un popolo, quello italiano, che ha dovuto lottare per secoli per ottenere l'indipendenza e la libertà dal dominio straniero: «Quale bandiera sventolerà oggi l'Italia sul cadavere e su l'urna dell'eroe?»<sup>19</sup>.

In realtà la prima domanda che pone Carducci, non è altro che l'inizio di una serie di quesiti insistenti rivolti al pubblico. Il ritmo diventa incalzante, dovuto anche alla presenza della congiunzione disgiuntiva “o”, creando una sorta di interrogatorio, al quale l'Italia è chiamata a rispondere:

O non più tosto quelle che salutarono la partenza de' Reali d'Italia per Vienna? O vorremo, anche meglio, a soddisfazione e guarentigia dell'Europa, su l'urna del nizzardo giurare, che abbiamo, con mente deliberata e cuor fermo, rinunciato in tutto e per sempre a Trento e Trieste? O, per placare l'ombra del vincitore di Bezzuca e di Bigione e del vinto di Mentana, vorremo sussurrare baldamente, che l'isolamento della Francia in Egitto ci ha ben pagato lo schiaffo di Tunisi, e che,

---

<sup>18</sup> «Per la morte di Giuseppe Garibaldi - Wikisource», s. d. (en ligne: [https://it.wikisource.org/wiki/Per\\_la\\_morte\\_di\\_Giuseppe\\_Garibaldi](https://it.wikisource.org/wiki/Per_la_morte_di_Giuseppe_Garibaldi); consulté le 4 février 2021).

<sup>19</sup> «Per la Morte di Giuseppe Garibaldi – Discorso di Giosuè Carducci – 04/06/1882 - Fondazione Giuseppe Garibaldi», s. d. (en ligne: <https://www.fondazionegaribaldi.it/campagna-riesumazione-resti-mortali-di-giuseppe-garibaldi.html/per-la-morte-di-giuseppe-garibaldi>; consulté le 4 février 2021)

se non i discendenti di Camillo e di Cesare o i nepoti del Machiavelli, noi siamo gli amici e i portinai di seconda bussola di Bismarck?<sup>20</sup>

Osserviamo, qui, che Carducci rimanda ad eventi evocati da noi precedentemente. Egli fa riferimento all'avvicinamento dell'Italia alla Germania e all'Austria, attraverso l'adesione alla Triplice Alleanza, quando afferma «la partenza de' Reali d'Italia per Vienna»<sup>21</sup> o ancora «Noi siamo gli amici e i portinai di seconda bussola di Bismarck»<sup>22</sup>. Il disprezzo per questa scelta lo osserviamo dall'utilizzo del sostantivo «portinai» riferito al popolo italiano. Vuole creare un contrasto tra Bismarck, che era soprannominato «Cancelliere di Ferro»<sup>23</sup> e gli italiani descritti come «portinai», per mostrare la subordinazione del popolo italiano rispetto a quello tedesco e austriaco. Carducci non riesce a concepire la scelta fatta dalla Sinistra, per anni il popolo italiano ha visto in quello austriaco il nemico da combattere, da cui liberarsi per avere una propria autonomia; mentre adesso si ritrova ad essere suo alleato. Questo avvicinamento è come se cancellasse tutti gli sforzi fatti durante le guerre di Indipendenza, è come se tutti i valori del Risorgimento italiano svanissero. In questo breve passaggio del discorso che tenne nel 1882 è come se criticasse, punto per punto, le scelte politiche fatte in quegli anni. Difatti, fa riferimento persino allo Schiaffo di Tunisi. Carducci pone varie domande per smuovere gli animi dei presenti, per spingerli a una riflessione su ciò che sta accadendo in Italia.

Possiamo, quindi, osservare che il poeta si pone come un giudice che sta chiamando in rassegna tutti i passi falsi commessi dalla classe politica di quel tempo, sembra una sorta di processo al quale sono chiamati a rispondere non solo tutti i partiti, ma persino la società italiana.

Dopo esserci soffermati, brevemente, sul contesto politico e sociale nel quale i dodici sonetti del Carducci sono stati pubblicati, risulta più semplice capire le ragioni per cui la raccolta sulla Rivoluzione francese non poteva essere accettata e acclamata a gran voce dalla critica letteraria del tempo. L'Italia entrando ufficialmente a far parte della Triplice Alleanza, si allontana inevitabilmente dalla Francia, con la quale i rapporti si erano a poco a poco deteriorati.

Carducci sembra, tuttavia, noncurante delle eventuali critiche che i suoi dodici sonetti potrebbero attrarre, poiché come abbiamo visto in precedenza, scrivere significava combattere, ed era per lui un bisogno e un dovere.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

Risulta interessante soffermarsi sulle parole del poeta in *Confessioni e battaglie*, dove fa una sorta di dichiarazione di poetica:

[...] il poeta non dee tenersi obbligato di obbedire a certe, come si direbbe, esigenze del tempo.  
[...] Affacciarsi alla finestra a ogni variare di temperatura per vedere quali fogge vesta il gusto della maggioranza legale, distrarre, raffredda, incivettisce l'anima. Il poeta esprima sé stesso e i suoi convincimenti morali ed artistici più sincero, più schietto, più risoluto che può: il resto non è affar suo.<sup>24</sup>

Carducci spiega al lettore ciò che significa per lui “essere poeta”, quale sia il suo compito, affermando addirittura che se un poeta viene apprezzato dal pubblico non è buon segno<sup>25</sup>. Grazie a queste parole capiamo che il poeta toscano non scrive i suoi componimenti per trovare apprezzamento e sostegno da parte dei lettori, non cerca di piacere e nemmeno fa attenzione al gusto letterario del tempo. L'attività letteraria deve nascere dalla volontà di esprimersi, di esprimere i propri ideali in modo sincero, il poeta deve essere incurante della critica, ma soprattutto libero da vincoli esterni.

Giovanni Spadolini nella sua opera *L'Italia e la Rivoluzione francese* richiama la nostra attenzione sulla mancata partecipazione dell'Italia nell'estate del 1889 all'Esposizione universale che si tenne a Parigi. Questo evento fu organizzato per ricordare e celebrare la Rivoluzione francese poiché era il Centenario dell'accaduto, aggiungendo che fu proprio in quel momento che in Italia si aprì un vero e proprio dibattito sull'argomento<sup>26</sup>. Che conseguenze ebbe sul suolo italiano? Quali valori e idee trasmise al popolo italiano e ai popoli circostanti? Prima d'allora si cercò di evitare la questione e gli interrogativi che sarebbero potuti scaturire; Spadolini afferma che fu “l'unica occasione” che questo grande evento storico toccò in prima persona i parlamentari italiani, creando inevitabilmente degli schieramenti avversi<sup>27</sup>. Difatti, abbiamo visto come dal 1882 la politica estera italiana si fosse rivolta verso un'alleanza con Germania e Austria-Ungheria, ma anche in ambito culturale e universitario si erano creati legami solidi con la Germania e molto meno con quella francese<sup>28</sup>. Spadolini sottolinea che, persino, la “francofilia” che per anni aveva caratterizzato il partito della Destra era ormai diventata un lontano ricordo. Tutto era volto a dimenticare i legami passati con i vicini francesi,

---

<sup>24</sup> G. CARDUCCI, *Confessioni e battaglie*, op. cit.

<sup>25</sup> G. CARDUCCI, *Confessioni e battaglie*, op. cit.

<sup>26</sup> G. SPADOLINI, *L'Italia e la Rivoluzione francese nel I° centenario '89*, Firenze, Mondadori Education, 1989.

<sup>27</sup> G. SPADOLINI, *L'Italia e la Rivoluzione francese nel I° centenario '89*, op. cit.

<sup>28</sup> *Ibid.*

per consolidare quelli futuri con i nuovi paesi alleati. Probabilmente, fu anche per queste ragioni che in Italia il centenario della Rivoluzione francese fu «stanco, svogliato e parziale»<sup>29</sup>.

Spadolini nella sua opera *L'Italia e la Rivoluzione francese. Nel primo centenario dell'89* ci informa che vi era una parte del parlamento, formato in particolare dai «radicali di domani»<sup>30</sup>, che sostenevano l'idea di Cavallotti, il quale considerava gli italiani come dei «Figli dell'89»<sup>31</sup>. Egli vedeva la Rivoluzione francese come una ventata d'aria fresca, d'idee moderne che si scontrarono inevitabilmente con il «vecchio mondo»<sup>32</sup>. Cavallotti si trovava in netto svantaggio, poiché dall'altra parte vi era schierata tutta una parte moderata del parlamento italiano (la maggioranza) che non poteva e non voleva riconoscere l'impatto (negativo o positivo che fosse) della Rivoluzione francese sulle sorti dell'Italia del tempo. Sebbene vi fosse un dibattito in parlamento, nel panorama letterario erano pochi gli scrittori che osavano riesumare un argomento così delicato come quello del periodo rivoluzionario francese.

Viene riportato un esempio di un celebre giornale di Milano *Il Secolo*, che in quell'anno pubblicò degli articoli, celebrando la Bastiglia, ma per la maggior parte della stampa nazionale si decide di optare per una linea di prudenza, testimoniando un certo timore nell'affrontare l'argomento. Spadolini parlando dei giornali nazionali ci dice che è come se pubblicare sulle celebrazioni che si tennero per il centenario stesse a significare una propensione per quegli ideali rivoluzionari, come se si dicesse «sì alla Rivoluzione»<sup>33</sup>, – Carducci fu criticato e accusato proprio per questo –.

Egli, nella premessa della sua opera, ci parla della rivista *Nuova Antologia*, fondata a Firenze da Protonotari, riportando il fatto che nell'anno del centenario della Rivoluzione francese il primo scritto fu quello di Carducci «poeta di formazione giacobina»<sup>34</sup>.

Spadolini ci invita a osservare che nonostante in Italia ci fosse una certa tendenza ad evitare di affrontare gli eventuali legami tra la storia d'Italia e quella francese, in particolare quella parte rivoluzionaria, vi furono in quel periodo alcuni esempi di riviste o giornali che decisero di non tacere. Essi decisero di affrontare la questione, accettando inevitabilmente la storia come un mutamento irreversibile, ma obbligatorio. La storia si impone davanti all'umanità e noi possiamo solamente abbandonarci, scegliendo di farne parte o no in modo attivo.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

Spadolini ci mette, inoltre, a conoscenza di un evento che colpì e risvegliò l'opinione pubblica italiana sulla questione, poiché nel 1889 un'opera postuma di Manzoni venne pubblicata *La Rivoluzione francese del 1789 e la Rivoluzione italiana del 1859-saggio comparativo*. Le tesi esposte in questo libro da Manzoni rafforzavano ancora di più l'idea, già presente, che le sorti dell'Italia sarebbero state più rosee se non vi fosse stata alcuna rivoluzione, alcuna influenza esterna. Viene celebrato il Risorgimento italiano, visto come qualcosa nato sul suolo nazionale, processo «autosufficiente e determinato»<sup>35</sup>, puntando il dito contro quelle forme di «principati illuminati»<sup>36</sup>, i quali togliendo la libertà al popolo causarono inevitabilmente delle sommosse per concludersi con la rivoluzione, vista in maniera completamente negativa, come possiamo osservare dalle parole del Manzoni.

Egli afferma: «[...] tirannia e servitù del potere, che furono, a vicenda, e qualche volta insieme, i due modi dell'oppressione esercitata in Francia ne' vari momenti di quella Rivoluzione»<sup>37</sup>.

Infatti, nella sua opera il Manzoni mette a confronto due periodi diversi, quello rivoluzionario francese e quello risorgimentale italiano, mostrando come il primo sia stato oppressione e tirannia, mentre il secondo sia stato una rivoluzione conclusa con la libertà<sup>38</sup>.

Come possiamo capire, sono tesi volte a sottolineare l'incapacità e l'inutilità degli eventi che si succedettero alla fine del Settecento in Francia, per dare legittimità e importanza al Risorgimento italiano.

Punto di vista ben diverso quello del Carducci, che per Spadolini è l'unico poeta del periodo postunitario che trasmette nella sua lirica un sentimento di forte partecipazione alle vicende e ai personaggi che hanno fatto la Rivoluzione francese<sup>39</sup>. L'unico che riconobbe finalmente, il legame tra la storia rivoluzionaria francese e le sorti dell'Italia che arrivò a un'unità, grazie ai valori che la società francese trasmise in tutta l'Europa.

Spadolini conclude la sua premessa con una tesi molto esplicita, dove esprime il proprio parere sulla questione, affermando che per lui non si possono mettere a confronto due storie diverse (quella francese del 1789 e quella del 1859 italiana), poiché entrambe scaturiscono da una storia comune, quella europea e appartengono «alla nuova storia europea nata dalla Bastiglia»<sup>40</sup>. Dalle parole di Spadolini, possiamo dedurre che per lui l'impatto che la Rivoluzione ebbe sulle sorti

---

<sup>35</sup> A. MANZONI, *La Rivoluzione Francese del 1789 e la Rivoluzione Italiana del 1859: Saggio Comparativo*, Milano, Rachedei, 1889.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> G. SPADOLINI, *L'Italia e la Rivoluzione francese nel 1° centenario '89*, Firenze, Mondadori Education, 1989.

<sup>40</sup> G. SPADOLINI, *L'Italia e la Rivoluzione francese nel 1° centenario '89*, op. cit.

europee e italiane è chiaro e lampante, da quell'evento in poi nasce una «nuova storia»<sup>41</sup>. Egli vede la Rivoluzione come un evento storico che mutò irreversibilmente il mondo, dando vita a un nuovo mondo. Pensiero che si collega e ci fa pensare inevitabilmente al verso tredicesimo del dodicesimo sonetto della raccolta *Ça ira* di Carducci:

Al mondo oggi da questo

Luogo incomincia la novella storia

A questo punto della nostra riflessione risulta essenziale ricordare al lettore che i due versi conclusivi della raccolta dei dodici sonetti del Carducci prendono ispirazione dalle parole pronunciate dal celebre scrittore tedesco Johann Wolfgang von Goethe. Nel 1792 parte a fianco del duca di Weimar, Carlo Augusto, per la campagna militare austro-prussiana; nonostante lo faccia a malincuore si ritrova costretto ad accettare poiché ministro della cultura, come ci viene spiegato nell'articolo *Campagne de France en 1792 Parallele entre Chateaubriand et Goethe* di Jacques Le Ridier<sup>42</sup>. Goethe partecipa in prima persona agli scontri che avvennero in questo periodo tra i due schieramenti avversi, i versi del Carducci rimandano proprio alle parole che lo scrittore tedesco pronunciò durante la battaglia di Valmy il 20 settembre 1792 e che riporta nella sua opera *Campagne de France*. Egli pronuncia le seguenti parole: «Cette fois je dis: de ce lieu et de ce jour date une nouvelle époque de l'histoire du monde, et vous pourrez dire que vous y étiez»<sup>43</sup>. Non crediamo che Carducci abbia scelto queste parole per puro caso, egli riportando la frase di Goethe sottolinea l'importante ruolo che gli scrittori ebbero nel corso della storia. In questo caso lo scrittore non si limita a raccontare per iscritto un evento, ma lo vive in prima persona, non si limita a narrare la storia, ne è parte integrante. Carducci cita Goethe perché probabilmente prova nei suoi confronti una grande ammirazione, vorrebbe aspirare ad essere uno scrittore impegnato a trecentosessanta gradi nella vita civile, come lo era Goethe. Jacques Le Ridier infatti sottolinea il fatto che Goethe pur non apportando nulla di nuovo alla pura cronaca storica dell'evento, diventa un narratore onnipresente che racconta gli accadimenti in prima persona, poiché presente sul posto<sup>44</sup>. Lo scrittore prende parte attiva alla storia, non si limita a raccontarla ed è ciò che sembra voglia fare Carducci quando afferma di voler combattere attraverso la poesia o quando sprona i letterati italiani suoi coetanei a prendere parte alla vita civile, senza rifugiarsi nei propri studi lontani dalla realtà.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> J. LE RIDER, «Campagne de France en 1792 Parallèle entre Chateaubriand et Goethe», *Revue germanique internationale*, n° 12, CNRS Éditions, 15 juillet 1999, p. 211-227.

<sup>43</sup> J. W. von (1749-1832) A. du texte GOETHE, *Campagne de France / par Goethe; trad. française par Jacques Porchat*, s. l., 1889.

<sup>44</sup> J. LE RIDER, «Campagne de France en 1792 Parallèle entre Chateaubriand et Goethe», *op. cit.*

Durante la prima parte della nostra analisi ci siamo potuti concentrare sul periodo storico nel quale Carducci ha vissuto, ma in particolare quello nel quale i dodici sonetti vennero pubblicati. Abbiamo capito che i rapporti tra Francia e Italia si erano lentamente deteriorati e i due paesi si erano allontanati sempre di più, a seguito anche dell'adesione da parte dell'Italia alla Triplice Alleanza. Il nemico non era più il popolo austriaco, come lo era stato per molti anni, ma quello francese. Attraverso lo studio delle parole di Carducci in occasione del funerale del grande eroe italiano, Giuseppe Garibaldi, possiamo intuire tutto il disappunto del poeta nei confronti delle scelte politiche fatte dalla Sinistra, allora al potere. Sono parole di sconforto quelle che escono dalla bocca del Carducci il 4 giugno del 1882, parole dure che sono pronunciate per smuovere gli animi dei presenti e farli riflettere sulle sorti sventurate che spetteranno all'Italia se non vi sarà un cambiamento repentino. Persino Spadolini nella sua opera *L'Italia e la Rivoluzione francese* nel primo centenario dell'89 ci informa dell'indifferenza totale della società italiana nei confronti della rivoluzione e delle conseguenze che questo grande evento storico ebbe sulle sorti di tutta l'Europa. L'unico che cominciò a trattare l'argomento sembra essere Carducci e ciò gli procurò non poche complicazioni. Tuttavia, Carducci sceglie di non tacere e di riconoscere il legame tra la Rivoluzione francese e i moti risorgimentali italiani, andando persino oltre, poiché decide di consacrare dodici sonetti al racconto e alla celebrazione di ciò che avvenne nel 1792 in Francia. Potremmo concludere dicendo che egli sceglie un'epoca storica passata, ma soprattutto straniera probabilmente per mostrare tutto il suo disappunto nei confronti di una realtà deludente, priva di quei grandi ideali del passato, come possiamo capire leggendo il discorso che tenne in onore di Garibaldi. Carducci disgustato dal presente si rifugia nel passato, pur non rinunciando a un impegno civile concreto e attivo. Egli, seppur contrariato decide di restare e combattere con la forza delle sue parole e difenderà con anima e corpo i suoi dodici sonetti, sui quali la critica letteraria si scaglierà senza alcuna pietà.

## 2. Carducci in difesa dei dodici sonetti del *Ça ira*

«Come io non cerco la poesia, ma lascio che la poesia venga a cercar me, così avvenne che nel passato inverno leggendo la Rivoluzione francese del Carlyle, a un certo punto da una o due espressioni mi balzasse in mente il *Ça ira*.»

Il poeta della Rivoluzione francese probabilmente non cercava, come afferma lui stesso, la poesia e aspettava che essa trovasse da sola la strada che l'avrebbe condotta fino a lui; ancora più probabilmente egli non si aspettava che persino i giudizi sfavorevoli prendessero lo stesso sentiero e lo colpissero con cotanta violenza.

Carducci pubblicò nel 1884 un lungo testo polemico in prosa, in risposta alle innumerevoli critiche che scaturirono a seguito della pubblicazione del pometto sulla Rivoluzione francese, come già altri scrittori fecero in passato. Possiamo dire che Carducci si colloca quindi in una tradizione letteraria già presente in Italia nei secoli passati, egli scrive un testo critico, di auto-difesa per proteggere il proprio prestigio di scrittore e la propria opera. Tra gli scrittori che precedettero il Carducci possiamo ricordare Giambattista Guarini che nel Seicento scrisse il *Compendio della poesia tragicomica* un testo critico per difendere la propria opera *Il Pastor fido*<sup>45</sup>. Tra coloro che si cimentarono nella redazione di scritti critici possiamo inoltre citare Alessandro Manzoni che scrisse ad esempio nel 1845 *Sulla lingua italiana*, una lettera critica che in principio doveva essere indirizzata esclusivamente a Giacinto Carena. In questa lettera Manzoni si sofferma sulla lingua utilizzata nella seconda stesura dell'opera *I Promessi sposi* mostrando come il fiorentino parlato, vivo è il più adatto ad essere scelto come lingua italiana ufficiale<sup>46</sup>.

In questo estratto dell'opera *Prose Scelte* abbiamo una prima parte dove l'autore si rivolge direttamente a un suo caro amico Michele Lessona, al quale aveva inviato le bozze dei sonetti in anteprima: scambio epistolare che gli permette di sottolineare il significato simbolico del titolo scelto per la raccolta. Si concentra, poi, sul termine "repubblicano" e sulla presenza di questo partito in Italia, che definisce «pochi illusi, pochi dottrinari»<sup>47</sup>.

Infine, in questo scritto troviamo una chiara critica da parte del poeta nei confronti della società, ma in particolare della classe politica italiana, facendoci capire che in quel periodo dimorava in

---

<sup>45</sup> «GUARINI, Battista in "Enciclopedia Italiana"», s. d. (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/battista-guarini\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/battista-guarini_(Enciclopedia-Italiana)); consulté le 12 février 2021)

<sup>46</sup> M. CASTA, *Letteratura italiana. L'Ottocento e il Novecento*, Milano, Ugo Mursia Editore, 2001.

<sup>47</sup> G. CARDUCCI, *Prose scelte, op. cit.*

Italia un chiaro “misogallismo”, forse è per questo motivo che i dodici sonetti su un’epoca storica straniera, quella francese, non potevano essere ben accolti.

Innanzitutto, Carducci tiene a precisare che Michele Lessona è per lui «un amico buono e collega utile». Per questa ragione forse, il poeta decide di mandargli i sonetti prima di inviarli al Sommaruga, uno dopo l’altro «come pillole o ciliegie a un bambino»<sup>48</sup> per farglieli leggere ed avere una sua opinione. L’esito è naturalmente positivo, lo stesso poeta ci dice che il suo amico «abboccava, e ne chiedeva tuttavia»<sup>49</sup>, proprio per mostrare al lettore che il contenuto di questi dodici quadri della rivoluzione, nonostante le critiche avverse, non era poi così banale. L’impatto che questi dodici sonetti ha sull’animo del lettore e amico del poeta è piuttosto intenso, Lessona chiama la raccolta “diavoleria” e chiede al Carducci quale titolo abbia scelto per accompagnarli. La risposta del poeta provoca una reazione immediata e assai spontanea, poiché Lessona gli risponde in dialetto «Sas ti c’al è fort?»<sup>50</sup>.

Questo breve aneddoto e scambio informale tra i due amici, che Carducci tiene a raccontare all’inizio del suo scritto polemico in difesa del *Ça ira*, permette all’autore di mostrare come i suoi sonetti fossero interessanti, degni di essere pubblicati e letti.

L’autore sposta, poi, la propria riflessione sul termine “repubblicani”, raccontando un episodio abbastanza comico e dilettevole di uno studente moderato che si burla del partito sopra citato, parlando di «alito velenoso e pestifero di quella parola»<sup>51</sup>. Carducci non crediamo scelga a caso di utilizzare un aneddoto di carattere leggero, poiché ciò gli permette di attirare l’attenzione del lettore sul disprezzo che dimorava in Italia nei confronti dei repubblicani. Egli parla di una vera e propria «caccia al cencio rosso»<sup>52</sup>. Percepriamo, tuttavia, una forte vena polemica e critica nelle parole del Carducci, non solo testimonia una tendenza antirepubblicana in Italia, ma ci trasmette le proprie idee quando afferma con tono critico: «Fatti ci vogliono, e non idee; sostanza e non forma. [...] Ma esistono da vero de’ repubblicani?»<sup>53</sup>.

Insomma, Carducci rimprovera già all’inizio del suo scritto una mancanza di azione, di fatti concreti e dei grandi valori del passato, di comportamenti eroici che hanno segnato la storia passata dell’Italia. Questo breve ragionamento sulla parola repubblicano permette al Carducci di mostrare la paura infondata che esisteva in Italia, ma in realtà si tratta di un abile stratagemma

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*

retorico che consente all'autore di arrivare al vero fulcro del discorso, i dodici sonetti del *Ça ira*: «E ora dodici sonetti, dove la repubblica non è mai nominata, perturbano [...], dico, lo stato e, se non offendono, minacciano le istituzioni»<sup>54</sup>.

Adesso, capiamo meglio le ragioni che hanno spinto l'autore a soffermarsi precedentemente sulla paura per un crescente sentimento repubblicano in Italia, ciò gli porta a mostrare l'assurdità e l'infondatezza delle critiche che sono state mosse nei confronti della sua raccolta. L'autore crea una sorta di contrasto tra il timore che dimorava in Italia per un governo di tipo repubblicano e la sua raccolta dove non vi è alcuna traccia della parola repubblica.

Infatti, benché Carducci mostri che sia possibile combattere attraverso la parola con scritti che trattano argomenti di carattere politico e storico, tiene qui a difendere i propri sonetti, sottolineando la scelleratezza delle affermazioni fatte dai critici letterari esclamando:

O sonetto, o bel sonetto [...], che onore e che orrore per te! Nessuno mai ti aveva stimato o temuto reo di tanto” concludendo con una domanda retorica, con una chiara vena ironica “[...] e come debbo o come posso provare che non voglio mettere in quarti nessuna dama d'onore, né decapitare la Maestà di Margherita di Savoia graziosissima regina d'Italia?<sup>55</sup>

Il poeta si rivolge direttamente al sonetto, lo invoca attraverso un'apostrofe, dandogli così importanza e rappresentandolo come una persona in carne ed ossa, capace di nuocere al governo allora in carica. La domanda retorica che pone alla fine diventa l'apice del discorso del poeta, attraverso l'ironia riesce a mostrare l'assurdità delle critiche dei propri avversari.

L'autore, dopo aver chiarito che le accuse che sono state mosse nei suoi confronti di voler nuocere alle autorità allora in carica, sono completamente insensate e improbabili, sposta l'attenzione del lettore su due problematiche che a suo parere sono più importanti e “vere”: «in Italia la critica della poesia è male intesa e peggio esercitata» e «come torto e ombroso e meschino sia il senso politico»<sup>56</sup>. Carducci attacca pubblicamente e punta così il dito contro i critici letterari che si sono scagliati contro il suo poemetto senza alcun ritegno, chiamando in causa parallelamente la classe politica italiana.

Osserviamo quindi che attività letteraria, poetica e vita civile sono strettamente legate per il Carducci, difatti, da uno scritto polemico in difesa di dodici sonetti, il poeta afferma «Ecco ora il mio programma», come se parlasse di un vero e proprio programma politico.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*

In primis, il poeta tiene ad andare dritto al fulcro della polemica, onde evitare ulteriori malintesi «Io, non che augurare o invocare all'Italia rivolgenti come quelli di Francia nell'89 nel '92 nel '93 [...]»<sup>57</sup>, chiarisce che scrivere su un argomento storico passato, sulla Rivoluzione francese, non significa incitare il popolo a tali azioni o desiderare che accada la medesima cosa in Italia.

Questa prima presa di posizione, da parte dell'autore, gli permette di criticare apertamente la mediocrità della società italiana e in particolare coloro che lo hanno contestato: i «dilettanti di lanterne o di ghigliottine»<sup>58</sup>. L'autore sfoggia le sue capacità retoriche utilizzando una metafora «certi accademici comunardi che beveano petrolio come gli arcadi le pure linfe di Ippocrene»<sup>59</sup>. L'autore dell'opera rimanda con questa frase all'espressione “abbeverarsi alla fonte d'Ippocrene”, che ha preso nei tempi moderni il significato di “creare componimenti poetici”<sup>60</sup>. Il lettore deve infatti sapere che l'Ippocrene è un fiume della mitologia greca, che nell'immaginario mitologico e letterario divenne una specie di sorgente dell'ispirazione poetica, poiché lo stesso Apollo, dio della poesia vi andò ad abbeverarsi<sup>61</sup>. Il contrasto tra l'inettitudine dei letterari dell'epoca del poeta e l'enorme saggezza e vena poetica dei grandi scrittori greci è espressa in modo flagrante dal Carducci attraverso questa similitudine. Il petrolio rappresenta probabilmente la fonte d'ispirazione degli accademici moderni, si tratta di qualcosa di sporco e ripugnante, mentre le sponde dell'Ippocrene rimandano a tutto ciò che è divino, poetico, puro e ricercato.

Carducci, poi, risponde personalmente ai commenti che sono stati fatti nei confronti della sua raccolta, infatti possiamo osservare che l'onorevole Marco Tabarrini ha sottolineato la riesumazione da parte del poeta di una «canagliesca ed atroce memoria»<sup>62</sup>. Tabarrini afferma ciò probabilmente perché il Carducci ha scelto di narrare nei suoi versi degli avvenimenti storici che si sono svolti in maniera violenta, provocando spargimenti di sangue, dolore e morte. Carducci crea una sorta di dialogo fittizio con i propri avversari, riportando le loro opinioni, ma confutandole subito dopo, mostrando quanto siano infondate ed erranee.

In questa parte il carattere polemico e provocatorio del Carducci, che pur essendo uno scrittore e poeta è sempre stato un uomo attivo nella vita civile del Paese, fuoriesce sempre di più e

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> «IPPOCRENE in “Enciclopedia Italiana”», s. d. (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ippocrene\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ippocrene_(Enciclopedia-Italiana)); consulté le 11 mars 2021)

<sup>61</sup> «IPPOCRENE in “Enciclopedia Italiana”», s. d. (en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/ippocrene\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ippocrene_(Enciclopedia-Italiana)))

<sup>62</sup> G. CARDUCCI, *Prose scelte*, *op. cit.*

attacca l'onorevole Tabarrini con domande retoriche ricche di sarcasmo ed ironia. Osserviamo ad esempio «Mi saprebbe dire l'onorevole Marco Tabarrini, che sa tanto di storia, quali e quanti mutamenti sociali senza opera della canaglia ci narra la storia?»<sup>63</sup>. Chiamandolo ulteriormente a rispondere «Ma l'onorevole M.T. voglia un po' contare le rivoluzioni sociali, politiche, religiose, che passarono senza vittime»<sup>64</sup>. In queste poche righe, Carducci mostra l'infondatezza delle critiche che sono state fatte da Marco Tabarrini, concludendo con una considerazione semplice, banale, ma che sembra che alcuni abbiano dimenticato: «Ahimè, tutta la storia umana è un'orribile marea di sangue [...]»<sup>65</sup>.

Attraverso queste righe il poeta riesce a sottolineare e a mostrare al lettore che le critiche che sono state mosse nei suoi confronti e nei confronti della sua opera sono ingiuste e immotivate. Egli infatti, non solo nega di voler che simili avvenimenti succedano in Italia, ma è normale che l'argomento da lui scelto mostri la brutalità e la violenza dei fatti, poiché la sua raccolta è fedele alla realtà storica e non alla finzione.

Un aspetto estremamente interessante per lo studio che faremo della poetica del Carducci nei dodici sonetti del *Ça ira* è senza dubbio la lettura che il poeta fa della Rivoluzione francese e dell'impatto che ebbe sui popoli vicini. La Rivoluzione francese, infatti, non è studiata e vista nello stesso modo dagli storici e intellettuali italiani dell'epoca, vi sono numerose scuole di pensiero e varie interpretazioni di questo evento. A questo proposito possiamo ricordare le parole di Furio Diaz nella sua opera *L'incomprensione italiana della Rivoluzione francese*, dove ricorda che alla sua epoca i manuali di storia facevano della Rivoluzione «una svalutazione, una denigrazione, nel migliore dei casi un addomesticamento»<sup>66</sup>.

In questo breve testo polemico, il punto di vista del Carducci nei confronti degli avvenimenti dell' '89 viene esplicitato ancora di più, se non fosse già chiaro grazie alla pubblicazione dei dodici sonetti. Lo stesso poeta cita il ritornello, scelto come titolo per la sua raccolta «Ah Çà ira, ça ira, ça ira! La liberté triomphera»<sup>67</sup>, egli non lo fa senza cognizione di causa, poiché gli serve come incipit per introdurre un'idea che sta alla base del suo pensiero. Per il poeta vi è un chiaro legame tra questo evento storico e il sentimento di libertà che si propagò in tutta l'Europa; ciò fece sorgere i movimenti nazionalisti, i sentimenti patriottici, che diedero il via a quelle rivendicazioni popolari che stanno base dell'unità italiana.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> F. DIAZ, *L'incomprensione italiana della Rivoluzione francese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

<sup>67</sup> G. CARDUCCI, *Prose scelte, op. cit.*

Difatti, Carducci aggiunge, dopo aver citato il ritornello del canto popolare francese «E guai per noi, se non avesse trionfato»<sup>68</sup>, sottolineando il legame che esiste tra la Rivoluzione francese e l'Unità d'Italia. È come se affermasse che senza la Rivoluzione francese, non ci sarebbe stato alcun cambiamento in Italia e il Paese sarebbe rimasto nelle mani di un potere straniero.

Leggendo le parole del poeta percepiamo una visione nettamente positiva della Rivoluzione francese, nonostante riconosca l'atrocità e la violenza nella quale è avvenuta. Notiamo, invece, un giudizio negativo nei confronti del popolo italiano e della classe politica che lo governava, come se la Rivoluzione francese fosse stato qualcosa di necessario per Carducci. Afferma, infatti «Altro che cataplasmi di riforme ci voleva a rifare il sangue di quel vecchio popolo italiano, di frati, di briganti, ciceroni e cicisbei»<sup>69</sup>.

Osserviamo, quindi, come il poeta preferisca di gran lunga l'azione, i fatti e non le idee, mettendo a paragone un popolo francese combattivo e quello italiano "vecchio", che sembra passivo e inattivo. L'importanza della Rivoluzione francese per il Carducci diventa sempre più evidente, in particolare alla pagina dodici, quando dichiara «La coscienza di noi stessi che i Francesi con la Repubblica e con l'impero ci resero [...]: essi ci armarono, ci disciplinarono, e con molte pedate di dietro, se volete, e, sorgozzoni davanti, ci spinsero a guardare in faccia ed a battere i nostri antichi padroni, i tedeschi e li spagnoli»<sup>70</sup>.

In poche righe, il poeta fiorentino sviluppa chiaramente il proprio pensiero riguardo l'impatto proficuo che ebbe la Rivoluzione sul popolo italiano, descritto come dormiente e senza alcuna volontà. Potremmo dire che vi sia una sorta di ammirazione e quasi invidia, da parte del poeta nei confronti del popolo francese, che sembra essere animato da uno spirito molto più combattivo di quello che risiede nell'animo del popolo italiano.

Vi è una sorta di rapporto di causa ed effetto tra ciò che avvenne in Francia nel '92 e quei movimenti patriottici che nacquero in Italia nel 48-49 e che spinsero il popolo italiano a liberarsi dal dominio straniero e a reclamare a gran voce libertà, unità e il riconoscimento di una cultura e di uno spirito nazionale italiano. Sembra che per il Carducci, nulla di ciò che avvenne in Italia dal '48 in poi fino alla proclamazione dell'unità d'Italia sarebbe accaduto se non vi fosse stato un aiuto o una spinta esterna, in questo caso quella francese.

Notiamo, quindi, ancora una volta che lo sguardo del poeta per il popolo italiano non è del tutto lusinghiero, poiché senza l'aiuto esterno, straniero, non sarebbe mai stato in grado di raggiungere la bramata unità del Regno.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*

In questo testo polemico in difesa dei dodici sonetti del *Ça ira*, Carducci introduce un termine che ci sembra essenziale per capire i rapporti che esistevano all'epoca tra Italia e Francia, ma soprattutto lo sguardo che la società italiana aveva nei confronti di quella francese. È come se avessimo una testimonianza concreta dell'atmosfera di diffidenza che aleggiava in Italia nei confronti dei vicini d'Oltralpe. Lo scrittore afferma, con tono molto severo:

Ma che noi, dopo il 1859 raccolti a stato uno che si predica forte, dobbiamo avere il misogallismo per istituzione nazionale, perché i Francesi si reggono con altro modo di governo che noi, perché a un tratto occuparono quello che a noi fu offerto più volte e non lo volemmo; questo non lo intendo [...].<sup>71</sup>

Ciò che colpisce, in particolare, in questo ammonimento è la dichiarazione del poeta “misogallismo per istituzione nazionale”, ma sorge una domanda spontanea: cos'è concretamente il “misogallismo”? Possiamo notare da questo termine l'utilizzo di due parole “miso” dal greco μισο che deriva da μῖσος cioè “odio”<sup>72</sup> e “gallismo” che rimanda ai Galli, ossia a come era chiamato anticamente un popolo che risiedeva nei territori corrispondenti all'attuale Francia. Possiamo quindi, affermare che letteralmente si tratti dell'odio, dell'avversità, nei confronti dei francesi. Probabilmente, questo termine viene utilizzato dal Carducci, anche in riferimento a un'operetta scritta dall'Alfieri, dove vi sono raccolti scritti in prosa e in versi datati dal 1790 al 1796<sup>73</sup>. È, infatti, lo stesso Carducci a citare più tardi l'opera dell'Alfieri dove vi ha letto «contorte declamazioni»<sup>74</sup>. A questo punto vorremmo chiarire quale fosse il punto di vista dello scrittore piemontese, che si colloca agli antipodi di quello del Carducci, poiché già dalle prime pagine della sua raccolta *Il Misogallo* viene espresso un forte disprezzo nei confronti dei francesi.

L'autore li connota in maniera estremamente negativa, utilizzando parole come «Barbari d'oltramonti» e aggiunge poi «naturali, e perenni nemici»<sup>75</sup>. L'Alfieri sviluppa sin dal primo capitolo della sua raccolta un discorso di odio contro la Francia, nel quale rappresenta l'Italia come una vittima che ha subito e subisce ancora dell'influsso negativo proveniente dai propri vicini d'oltralpe. Infatti, afferma parlando dei francesi «[...] che ti hanno perpetuamente recato,

---

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> «Mišo- in Vocabolario - Treccani», s. d. (en ligne: <https://www.treccani.it/vocabolario/miso>; consulté le 15 mars 2021)

<sup>73</sup> V. ALFIERI et M. NAVONE, *Il misogallo. Ediz. critica*, Critical edizione, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016

<sup>74</sup> G. CARDUCCI, *Prose scelte*, Milano, BUR Rizzoli, 2019.

<sup>75</sup> V. ALFIERI et M. NAVONE, *Il misogallo. op. cit.*

e ti recano i più spessi, e più sanguinosi danni»<sup>76</sup> descrivendoli poi come un popolo di scellerati che si diverte a rovesciare i propri governi e ad andare negli altri paesi a fare altrettanto, versando altrui sangue<sup>77</sup>. L'Alfieri si pone nella propria raccolta come una guida per l'Italia poiché vuole «abborrirli insegnandoti io», una specie di maestro o di profeta che mostra la via da seguire al popolo italiano. Egli si spinge ben oltre consacrando la parola "MISOGALLO", vuole che gli italiani imparino questa parola, la utilizzino quotidianamente per descrivere un odio, che sembra dover essere naturale per l'autore, nei confronti dei francesi. A pagina otto conclude il suo discorso di disprezzo su di una specie di profezia futura per l'Italia, che viene raffigurata come una nazione forte e fiera, poiché ha capito che l'unico sentimento che deve provare nei confronti dei francesi è un grande e naturale odio:

Tornerà poi frattanto quel tempo, in cui annullata nei Francesi ogni troppo spareggiante ampiezza di mezzi, e di numero, e sparita in te ogni tua viltà di costumi, divisioni, e opinioni, grande tu allora in te stessa, dall' averli odiati, e spregiati, temendoli, maestosamente ti ricondurrai all'odiarli, e spregiarli, ridendo.<sup>78</sup>

In questa parte del suo scritto l'Alfieri testimonia una tendenza di odio e di diffidenza nei confronti dei francesi che si stava propagando in Italia e che era già presente da qualche tempo, come se l'allontanamento politico e diplomatico dalla Francia potesse giovare alle sorti dell'Italia. Vi è come la volontà di cercare le cause dei problemi interni che affliggevano l'Italia "nell'altro", nello straniero, in questo caso nella Francia. Si preferisce puntare il dito contro "l'altro" piuttosto che riconoscere le incongruenze evidenti che esistevano allora sul suolo italiano.

Inoltre, vediamo che Carducci ritorna su un argomento trattato precedentemente, che sta alla base delle critiche e della visione negativa della Rivoluzione francese da parte dell'opinione pubblica italiana: la violenza della Rivoluzione. Carducci mostra immediatamente l'ipocrisia e la contraddittorietà di quest'argomentazione, poiché in Italia si celebravano ancora i Vespri siciliani che il poeta definisce «macello barbarico»<sup>79</sup>.

Abbiamo notato che il poeta per difendere il poemetto del *Ça ira*, fa leva sull'infondatezza delle critiche mosse contro di lui, poiché rappresentare nei suoi sonetti un evento storico passato non significa voler ribaltare il potere allora in carica, né che avvengano le stesse battaglie e

---

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> G. CARDUCCI, *Prose scelte, op. cit.*

spargimenti di sangue che succedettero in Francia dall' '89 in poi. Detto ciò, il poeta sembra essere convinto della grande importanza che la rivoluzione ebbe sulle sorti dei paesi vicini, come l'Italia. Seppur riconosca la violenza e le barbarie che accompagnarono la rivoluzione non vuole farne una svalutazione o una lettura sfavorevole, poiché sembra che per il poeta i moti rivoluzionari dell' '89 diedero poi il via a quelli che stanno alla base dell'unità d'Italia, anche se molti suoi contemporanei non lo riconobbero. La frase che meglio riassume il pensiero del poeta nei confronti di questo importante evento è «Ahimè, tutta la storia umana è un'orribile marea di sangue»<sup>80</sup>, e infatti non vi è grande cambiamento storico che avvenne senza spargimenti di sangue. Per questo motivo, le critiche che vennero fatte al Carducci, per aver scelto un argomento così sanguinario non reggono e sono immediatamente confutate dallo stesso poeta.

Potremmo affermare, dopo aver letto le sue parole che il poeta non scriva solo per celebrare e onorare un evento, che a suo parere sta alla base della libertà italiana, ma per mostrare la forza del popolo (in questo caso quello francese), che ha avuto il coraggio di ribellarsi e di combattere per raggiungere i propri obiettivi. Probabilmente, l'autore dei dodici sonetti sulla Rivoluzione francese, invidia i grandi ideali che spinsero il popolo francese a ribellarsi alle autorità e spera che quella vitalità, quella forza combattiva riempia gli animi del popolo italiano, spoglio di virtù.

Sembra, perciò, che il Carducci attraverso la poesia non voglia avere un impatto sulle istituzioni e sul governo allora in carica, come venne detto dai suoi contestatori, non vuole nuocere o «decapitare la Maestà di Margherita di Savoia»<sup>81</sup>, ma voglia smuovere e risvegliare gli animi degli italiani.

Da ciò, vi deduciamo che la poesia per il Carducci deve avere un legame con la vita civile, non deve essere un'attività distaccata dalla realtà solo per il diletto del poeta, ma deve essere una poesia impegnata. Infatti, è lo stesso poeta ad affermare: «E alla letteratura e alla scuola senza pensieri, al governo e alla politica senza idee, risponde la vita senza convinzioni»<sup>82</sup>, tutto risulta inevitabilmente legato: cultura, politica e vita.

Lo scritto di Carducci si conclude su una vena estremamente polemica, contro la società italiana e la classe politica, senza far distinzioni di partito o di ideali. Carducci pone l'attenzione del lettore sull'atteggiamento di completo disinteresse degli italiani visti come persone passive,

---

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*

accomunati da una preferenza per la «baldoria», piuttosto che per il dovere, «lavorare». Vediamo, quindi, che il poeta non si fa alcuno scrupolo nel dipingere il popolo italiano come dei nullafacenti, passivi, senza convinzioni e ideali. Egli si sofferma su un argomento estremamente importante per il nostro studio, poiché sottolinea l'importanza di un'attività poetica impegnata nella società, nella vita civile, come se l'indifferenza dilagante del popolo venisse anche da una poesia fine a sé stessa e per questo infruttuosa.

Carducci crea una sorta di contrasto tra due parti della popolazione: la prima «superficiale», portavoce di falsi ideali e che piano piano con imbrogli e inganni arriva al potere, la seconda «gente seria», che pensa ai propri affari lasciando l'Italia nelle mani dei primi<sup>83</sup>. Egli afferma che «la gente seria e laboriosa cura i suoi campi, i suoi interessi, i suoi studi privati, e non cura gli affari pubblici, indifferente del governo, diffidente, con gran disprezzo, della politica e di chi la fa»<sup>84</sup>. Come possiamo osservare l'autore, attraverso la ripetizione dell'aggettivo possessivo “suoi”, pone l'attenzione del lettore sull'atteggiamento disinteressato di coloro che potrebbero migliorare le sorti del paese, ma che non lo fanno. Questi ultimi sono troppo concentrati su loro stessi e sul portare avanti una vita lontana dalla realtà civile, per preoccuparsi del vivere della comunità.

Carducci non nega, tuttavia, che la colpa di questo allontanamento sia in realtà riconducibile alla classe politica che non ha fatto altro che rendere queste persone serie e laboriose sempre più disgustate dalla realtà<sup>85</sup>. Bisogna, infatti, capire che per Carducci questa mancata partecipazione alla vita civile da parte di persone che potrebbero migliorare le sorti del paese, è estremamente grave e sta alla base dei problemi che affliggono l'Italia, ma sembra che nessuno se ne preoccupi.

Carducci conclude il suo ragionamento in modo molto pessimistico, come se facesse una profezia di ciò che potrebbe accadere sul suolo italiano se le cose non cambiassero immediatamente: «E così, a poco per volta, mancati o sazi di nausea gli uomini integri che avanzano dai varii partiti, la cosa pubblica cadrà tutta alle mani dei procaccianti, pronti già a farsi della politica mestiero e rendita»<sup>86</sup>.

Il futuro dell'Italia sembra essere completamente nelle mani di persone prive di grandi ideali, di valori e di coscienza, volti solo ai propri guadagni senza preoccuparsi del bene del popolo. Per questo motivo persone integre e sagge, pur disprezzando le scelte politiche (come sembra

---

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ibid.*

che le disprezzi il poeta) e il contesto nel quale vivono, dovrebbero comunque essere impegnate nella vita civile per salvare il paese dal baratro. Carducci, infatti, è l'esempio del poeta impegnato, nonostante sia sprezzante della classe politica e delle scelte che sono state prese e sia cosciente del caos che regna in Italia, non fa della sua poesia un diletto, un'attività fine a sé stessa. Egli cerca di tramettere nella propria poesia i suoi ideali e valori, come se la poesia potesse cambiare il destino nefasto del paese, il poeta è come se chiamasse a un impegno civile concreto. Egli sembra incitare all'azione gli altri letterati della sua epoca, come se li spingesse a non voltare lo sguardo e a rendersi conto che non si può più vivere di belle frasi, è il momento di agire e di portare il proprio contributo. Egli sapeva di dover combattere e voleva farlo attraverso la sua poesia.

Per concludere, possiamo affermare che il poeta riesce in questo scritto polemico a mostrare l'infondatezza delle critiche che sono state mosse contro di lui e contro i suoi sonetti. Inoltre, Carducci testimonia in questo scritto l'odio e la rivalità che esistevano al suo tempo tra Francia e Italia, ma anche i problemi che affliggevano il suo paese. Una mancanza di valori e di grandi ideali nel popolo, un'indifferenza dilagante nei suoi contemporanei letterati, che avrebbero potuto migliorare le sorti del paese, ma che preferivano rifugiarsi in una vita privata ai margini della società.

Carducci conclude dicendo:

E gli onorevoli Bonghi e M.T. hanno paura di dodici sonetti. Io ho paura d'altro: ho paura che, se con sì fatta gente non si fondano le repubbliche, né meno si afforzino le monarchie: ho paura che intanto abbiamo quel che ci meritiamo, [...]: ho paura che avremo nell'avvenire anche di peggio.<sup>87</sup>

In queste righe il poeta crea una sorta di opposizione tra il timore insensato che si percepisce dalle critiche contro i suoi dodici sonetti e quello del tutto fondato dell'autore per le sorti funeste del Paese. Infatti, la ripetizione della parola "paura" per ben cinque volte sottolinea quest'idea. Attraverso quest'opera, egli ha voluto testimoniare lo sguardo che gli italiani avevano nei confronti dei francesi; e di conseguenza anche nei confronti dei suoi versi. Gli italiani sembrano disprezzare qualunque altra cultura, storia o forma di governo che non sia uniforme alla loro. Percepiano, però, che il Carducci vorrebbe che i suoi contemporanei si preoccupassero maggiormente dei problemi reali che affliggono l'Italia e il suo popolo, invece dell'impatto che una raccolta poetica di dodici sonetti potrebbe avere sul Paese.

---

<sup>87</sup> *Ibid.*

### 3. Carducci e l'ammirazione per la Francia

«[...] potevamo ben pagare, dico, la coscienza di noi stessi che i Francesi con la repubblica e l'impero ci resero. [...]: essi ci armarono, ci disciplinarono, e con molte pedate dietro, se volete, e sorgozzoni davanti, ci spinsero a guardare in faccia ed a battere i nostri antichi padroni, i tedeschi e li spagnoli.»<sup>88</sup>

Così Carducci celebra i francesi e l'effettivo impatto che ebbero sul popolo italiano: sulla presa di coscienza e la creazione di un'identità nazionale. Se gli italiani possono chiamarsi in tal modo e riconoscersi finalmente in un popolo unito con una tradizione e una cultura comune, non è stato grazie alla marea di riforme fatte in passato<sup>89</sup>, che il Carducci critica, ma grazie alle influenze esterne francesi e agli ideali di libertà della Rivoluzione.

Che il poeta del *Ça ira* abbia un'opinione favorevole nei confronti della Rivoluzione francese è innegabile, tiene a celebrarla nei suoi sonetti e a difendere a spada tratta l'impatto positivo che ebbe questo grande evento storico sul popolo italiano, ma da dove nasce questa francofilia? Bisogna sapere che il poeta del *Ça ira* sviluppò ben presto un considerevole interesse per la storia francese, difatti è egli stesso a riferire al Chiarini nell'opera *Memorie della vita di Giosuè Carducci (1835-1907) raccolte da un amico*, che durante la propria formazione da autodidatta fino all'età di quattordici anni leggeva non solo i grandi classici, come l'*Iliade*, l'*Eneide* e *La Gerusalemme liberata*, ma anche *la Storia della Rivoluzione francese* di Adolphe Thiers<sup>90</sup>. Queste letture gli trasmisero già una certa volontà di combattere, di agire, persuadendolo della forza creatrice della rivoluzione, che da Carducci viene definita come «la condizione normale dell'essere»<sup>91</sup>.

Difatti, è il poeta stesso che sottolinea l'impatto che questi testi avevano nel proprio animo, la lettura gli trasmetteva dei valori che egli sentiva vibrare dentro di sé, si definisce «Invasato così di ardore epico e di furore repubblicano e rivoluzionario, io sentivo il bisogno di traboccare il mio idealismo nell'azione»<sup>92</sup>. Com'era possibile per un ragazzo rendere concreti i valori e gli slanci eroici della Rivoluzione, trasformare l'idealismo in azione?

Carducci racconta che per far ciò approfittava dei momenti di svago con i suoi fratelli per organizzare repubbliche, si diletta infatti nel ricreare «battaglie di colpi di sassi e bastoni,

---

<sup>88</sup> G. CARDUCCI, *Prose scelte*, Milano, BUR Rizzoli, 2019.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> G. MAZZONI et G. CHIARINI, *Memorie Della Vita Di Giosue Carducci: Raccolte Da Un Amico*, s. I., G. Barbera, 1903.

<sup>91</sup> G. MAZZONI et G. CHIARINI, *Memorie Della Vita Di Giosue Carducci: Raccolte Da Un Amico*, *op. cit.*

<sup>92</sup> *Ibid.*

con le quali intendevamo riprodurre i più bei fatti de' bei tempi di Roma e della Rivoluzione francese»<sup>93</sup>.

Ciò che ci colpisce non è, tuttavia, il carattere già combattivo del poeta, che potrebbe essere proprio alla maggior parte dei ragazzi cresciuti in campagna, egli stesso infatti si definisce «selvatico fanciullo»<sup>94</sup>, ma questa prematura importanza che egli dà alla Rivoluzione francese. Si potrebbe parlare di un interesse che nasce per puro caso, ma che lo accompagnerà per tutta la sua esistenza, facendosi sempre più intenso. Infatti, bisogna sapere che il giovane Carducci si interessa a queste letture poiché suo padre possedeva queste opere nella loro abitazione a Bolgheri. Trascorreva così le proprie giornate: dilettrandosi tra manuali di letteratura e di storia e giochi impregnati d'azione viva e combattiva.

Nell'opera *Confessioni e battaglie* il Carducci si confida con il lettore e affronta numerosi aspetti della propria esistenza di poeta, tra cui l'amore per gli scrittori del Trecento. Egli, celebra in particolare la lingua da loro utilizzata, la loro volontà di combattere attraverso i propri versi, ma anche le influenze che la propria scrittura ha avuto. Egli, parlando dell'*Inno a Satana*, afferma: «Del resto, ch'io abbia attinto da Michelet, lo dissero anche due benevoli miei, Adolfo Borbognoni e Luigi Morandi. Certo: la lettura delle opere del Michelet, e di quelle, aggiungo io, confessandomi, del Heine, del Quinet, del Proudhon, hanno conferito al mio Satana. Qual meraviglia!»<sup>95</sup>.

Non solo il poeta riconosce le fonti della propria ispirazione poetica, ossia gli scrittori francesi, ma confessa che se non ne avesse attinto probabilmente non sarebbe mai riuscito ad ottenere un tale risultato. Egli, così facendo, ammette le influenze esterne che hanno forgiato i propri ideali, che trasmetterà attraverso la propria scrittura, testimoniando il forte legame che la sua poetica ha con la tradizione letteraria francese. La cultura francese è onnipresente: legge, studia, assimila e si ispira a quegli scrittori, ma prima di tutto storici d'Oltralpe. Sempre di quest'opera ci sembra opportuno citare ancora qualche riga che permette di osservare l'inclinazione naturale che il Carducci aveva per la letteratura francese. Egli stesso spiega perché ha sviluppato, soprattutto negli ultimi anni, un interesse sempre più importante per questa letteratura. Egli dopo essersi soffermato sulle caratteristiche che un buon critico dovrebbe far vanto, afferma:

---

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> G. CARDUCCI, *Confessioni e battaglie*, *op. cit.*

Noi siamo e vogliamo essere moderni: ora la letteratura che da due secoli ha dato e dà le forme più logiche, più spigliate, più facili al pensiero moderno è senza dubbio la francese [...]: per ciò il critico deve conoscere di quella letteratura assai oltre ai romanzi e ai libri politici e di lettura comune, e molto più che non serva alla elegante conversazione. E non basta.<sup>96</sup>

In queste brevi righe lo scrittore fa un elogio alla Francia e alla sua letteratura, che bisogna conoscere poiché vi è racchiuso il pensiero moderno. Inoltre, possiamo notare come ancora una volta per il poeta toscano letteratura e politica, o meglio vita civile, siano intrinsecamente legate tra di loro. Se si vuol conoscere un paese e la propria letteratura non ci si deve fermare alla lettura di romanzi, ma bisogna approfondire le proprie conoscenze leggendo scritti politici e di altro genere; concludendo però su delle inevitabili lacune che Carducci qui riconosce. Probabilmente, ciò che l'autore di *Confessioni e battaglie* vuole qui trasmettere al lettore è l'immersione a trecentosessanta gradi che un intellettuale moderno dovrebbe avere, per essere considerato come tale. Non ci si può permettere di trattare o di criticare una cultura, se non la si conosce ampiamente ed è ciò che Carducci ha rimproverato a numerosi critici che si sono scagliati contro il proprio pensiero e i suoi scritti, tra cui i dodici sonetti del *Ça ira*.

Se poi si vogliono rilevare due personalità che hanno senza alcun dubbio influenzato la poetica, oltre al modo di pensare del poeta toscano sono Jules Michelet e Victor Hugo.

Nell'opera *La Genèse et les sources françaises du "ça ira" de Carducci* ci viene detto che tra lo storico francese e il poeta amante della Francia si possono notare numerose somiglianze non solo caratteriali, ma anche di pensiero: entrambi oltre ad essere difensori della democrazia e nemici dichiarati dei preti e della chiesa, possono vantare un forte lirismo nella propria scrittura, capaci infatti di rappresentare facilmente la realtà attraverso la propria piuma<sup>97</sup>.

Dobbiamo inoltre ricordare che Michelet, come il Carducci, non vive la Rivoluzione francese in prima persona, egli nasce agli sgoccioli di questo grande evento storico, nel 1798 a Parigi. Lo storico francese prende spunto dai ricordi di suo padre, che visse sulla propria pelle la Rivoluzione, egli stesso afferma nella prefazione della *Storia della Rivoluzione francese* del 31 Gennaio 1847: «J'ai perdu celui qui si souvent me conta la Révolution, celui qui était pour moi l'image et le témoin vénérable du grand siècle, je veux dire du XVII. J'ai perdu mon père avec qui j'ai vécu toute ma vie, quarante-huit années [...]»<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> B. F. MARGUERITE, *La Genèse et les sources françaises du « ça ira » de Carducci*, Lucca, Tip. Baroni, 1909

<sup>98</sup> J. MICHELET, C. METTRA et A. FERRARI, *Histoire de la Révolution française*, Paris, R. Laffont, 1998.

Michelet prova un'immensa ammirazione per ciò che accadde in Francia poco prima della propria nascita, infatti come il Carducci egli vede nella Rivoluzione un evento chiave per la storia dell'umanità e spera che gli ideali e i valori che nacquero in Francia in quell'epoca possano perdurare per sempre.

Quando nella prefazione del 1847 parla dell'«esprit de la Révolution» esclama “Tu vis!...Je le sens[...]»<sup>99</sup>, aggiungendo tuttavia una tematica che ritroviamo negli scritti del Carducci, ossia il tempo che passa rendendo il ricordo della Rivoluzione sempre più sbiadito e lontano. Abbiamo già notato come il poeta toscano sia critico e duro nei confronti della generazione presente che risulta priva di ogni grande ideale e manca terribilmente di volontà, lo stesso Michelet parla di «génération oublieuse» o ancora «Ne cherchez pas pourquoi ce peuple va baissant, s'affaiblissant»<sup>100</sup>.

L'influenza che Jules Michelet ebbe sul Carducci risulta flagrante, possiamo affermare che il poeta toscano riprende innumerevoli spunti di riflessione dalle parole dello storico francese, influsso che ritroveremo nei dodici sonetti del *Ça ira*. Lo storico francese non è, tuttavia, il solo ad attirare l'ammirazione e l'interesse del Carducci difatti nei suoi versi si può riconoscere un'altra grande personalità d'Oltralpe: Victor Hugo.

Ci sembra importante ricordare l'ode che Carducci scrisse nel 1881 per il poeta francese, dove l'ammirazione che egli prova nei confronti del “vate” d'Oltralpe è flagrante. In questo componimento il poeta comincia rappresentandosi nel suo studio, chino e concentrato sul proprio lavoro, ma con il pensiero sembra volto verso la sua guida poetica una sorta di maestro che lo ispira, al quale probabilmente aspira, ossia colui che chiama «o Vittore»<sup>101</sup>.

Potremmo dire che dal verso ventidue inizia l'elogio del vate francese, con l'anafora del sostantivo “Poeta”, ripetuto per ben due volte. È come se Carducci volesse rivolgersi direttamente a Victor Hugo, vuole evocare e celebrare l'impatto che l'attività poetica di Hugo ebbe nella sua epoca, infatti al verso ventitrè afferma: «Poeta, co' l lucente piede tu hai calcato/Impero e imperator! »<sup>102</sup>.

Per il Carducci questo poeta fu talmente importante che bisogna considerarlo quasi come una divinità, che può permettersi di stare al di sopra della più alta carica terrena, ossia il potere imperiale. Quest'idea viene confermata al verso cinquantotto, quando Carducci chiama Victor

---

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> G. CARDUCCI, *Rime nuove*, s. l., Zanichelli, 1965.

<sup>102</sup> *Ibid.*

Hugo attraverso una perifrasi «vegliardo divino»<sup>103</sup>, l'epiteto divino rimanda a quest'immagine di divinità che l'autore dell'Ode aveva cominciato ad esprimere precedentemente. Sembra che questo potere ultraterreno derivi dal fatto che le parole del poeta siano immortali: la propria attività poetica che ha tanto influenzato le passate generazioni, tra cui quella del Carducci, non scomparirà mai.

Un'eredità che Victor Hugo lascia alla prole futura: una tradizione di valori solidi, che devono essere trasmessi e devono perdurare nel tempo. Carducci stesso al verso trentasette esprime tutto ciò attraverso similitudine carica di lirismo: «Come quercia druidica sta il tuo fatal lavoro»<sup>104</sup>. Questo forte paragone tra l'albero sacro nella tradizione celtica e l'attività poetica dello scrittore francese, che viene caratterizzata attraverso l'epiteto «fatal», rimanda ancora una volta a questa dimensione ultraterrena. L'attività poetica di Victor Hugo è vista come un imponente albero, ben saldo nel terreno: il poeta francese durante la propria esistenza ha diramato le radici del proprio sapere, diffondendolo negli animi dei lettori. Grazie alle parole del Carducci possiamo affermare che i versi di Victor Hugo sono parole divine, ineluttabili, che non potranno mai scomparire, ma resteranno intatte, vive e forti come una quercia ancorata al suolo terrestre che cresce e resiste alle intemperie esterne, che la scalfiscono, ma non la abbattono.

Gli ultimi sei versi dell'ode A Vittore Hugo confermano la convinzione che Carducci aveva: i valori espressi nelle parole del poeta vate francese non svaniranno mai.

Passan le glorie come fiamme di cimiteri,  
Come scenari vecchi crollan regni ed imperi:  
Seren e fiero arcangelo move il tuo verso e va.  
Canta a la nuova prole, o vegliardo divino,  
Il carne secolare del popolo latino;  
Canta a 'l mondo aspettante, Giustizia e Libertà.<sup>105</sup>

Carducci costruisce due immagini estremamente concrete, grazie all'utilizzo di due similitudini dove paragona le glorie, i regni e gli imperi a «fiamme di cimiteri»<sup>106</sup> e a «scenari vecchi»<sup>107</sup>. Così facendo riesce a trasmettere al lettore lo scorrere inesorabile del tempo che è capace di portar via con sé le glorie delle grandi imprese, ma anche i più importanti regni ed imperi, che

---

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> *Ibid.*

verranno dimenticati con il passare degli anni. Nulla si salva dal tempo che passa, che inarrestabile trascina via ogni grande gloria passata e tutto verrà dimenticato o ricordato come qualcosa di vecchio e lontano, un ricordo sbiadito.

Difatti, se da un lato abbiamo gli imperi e le glorie che crollano inesorabilmente, spazzati via dalla forza distruttrice del tempo, dall'altro si erge ben saldo e inoppugnabile «il verso» del grande poeta francese. Carducci sembra incoraggiare Victor Hugo a non interrompere il suo canto, vuole che continui a condividere con l'umanità i suoi versi, portatori dei grandi ideali della sua epoca. L'umanità viene in effetti definita attraverso l'epiteto «aspettante», come se fosse in attesa e bramasse di ricevere il canto del grande poeta francese. Carducci decide di concludere la sua ode con una delle virtù «Giustizia» e la tanto desiderata e combattuta «Libertà». Il poeta fa ricorso all'iperbatò per posizionare tutta l'attenzione del lettore su questi due sostantivi che si trovano alla fine dell'ode.

Vorremmo aggiungere che solo attraverso il canto poetico e politico del poeta vate francese la giustizia e la libertà potranno perdurare nei secoli ed essere trasmesse alle generazioni future. Ci sembra che Carducci incitando Victor Hugo a non smettere di «cantare» è come se spronasse sé stesso a non abbandonare e a non perdere di vista lo scopo della sua poesia: combattere.

L'ode *A Vittore Hugo* mostra al lettore tutta l'ammirazione e il rispetto che il Carducci provava per il poeta francese. Egli non sembra voler solamente celebrare la grandezza del vate francese e l'impatto che i propri versi ebbero sulle generazioni passate e sullo sviluppo del pensiero critico dello stesso poeta toscano, sembra voler impregnarsi del suo stile per poterlo ricreare nei propri componimenti. Grazie all'articolo di Chiara Tognarelli ripercorriamo la lettera che Carducci scrisse al Chiarini dove riporta il giudizio che un celebre letterato dell'epoca, Mamiani, espresse nei confronti dei versi del poeta.

Mamiani, dopo aver letto l'epodo che il Carducci gli aveva inviato, paragona i versi del poeta della Rivoluzione a quelli di Victor Hugo, affermando «Qualche verso negletto, qualche durezza di ritmo e alcune parti troppo moderne e che ricordano il fare tronfio e scapigliato di Victor Hugo»<sup>108</sup>.

Jeanroy nell'opera *Giosuè Carducci. L'homme et le poète* non esita un secondo ad affermare che gli *Chatiments* hanno permeato la maggior parte dei componimenti del Carducci e aggiunge che i versi di Victor Hugo «gli escono da tutti i pori»<sup>109</sup>. Tiene a precisare, poi, che senza soffermarsi sulle tematiche che sono essenzialmente ambivalenti vi sono proprio delle parti

---

<sup>108</sup> C. TOGNARELLI, ««Noi che t'amammo, o Francia». Lettura di Per Eduardo Corazzini», *Transalpina. Études italiennes*, n° 21, Presses universitaires de Caen, 1<sup>er</sup> octobre 2018, p. 153-170

<sup>109</sup> A. JEANROY, *Giosuè Carducci: l'homme et le poète*, s. l., Honoré Champion, 1911.

«empruntées presque entièrement—fond et forme—à Victor Hugo»<sup>110</sup>. Potremmo affermare che per Carducci, Victor Hugo non è solo una guida poetica, un maestro, ma persino una fonte implacabile di ispirazione.

L'autore di quest'opera riporta come esempio il componimento Carnevale, dove il Carducci fa dialogare tra di loro due oggetti inanimati, procedimento letterario che secondo Jeanroy possiamo già trovare nell'opera *Idylles, Le Bord de la mer e Tout s'en va* di Hugo<sup>111</sup>. Egli insiste sul fatto che il processo di imitazione messo in atto dal Carducci risulta flagrante nell'epodo *Per Eduardo Corazzini*. In realtà Jeanroy aggiunge che nei versi di Carducci vi è come la volontà di «andare più lontano del proprio maestro»<sup>112</sup>, riuscendo così a creare uno stile originale e innovativo, non dimenticando e non nascondendo la propria fonte d'ispirazione.

La ricercatrice Chiara Tognarelli nel suo articolo *Noi che t'amammo o Francia. Lettura per Eduardo Corazzini* ci conferma che Carducci si volge inevitabilmente verso la cultura d'Oltralpe per ragioni ideologiche ed estetiche<sup>113</sup>.

Sull'epodo in questione Jeanroy, nell'opera *Giosuè Carducci. L'homme et le poète*, sottolinea come la parte centrale del componimento, quella con spunti personali e privati, si trovi in mezzo a due tematiche affrontate già in passato da Victor Hugo. Carducci per criticare la situazione presente nella quale si trova la Francia che è governata da Napoleone III «mercenaria del Papa» rammenta le glorie del passato: Voltaire, Rousseau e i soldati della Repubblica, che si sono battuti per la libertà della Francia, ma anche di tutta l'Europa<sup>114</sup>.

Secondo il Professor Jeanroy Carducci fa esattamente come Victor Hugo, ritorna indietro nel tempo per criticare la realtà nella quale vive. L'evocazione del passato glorioso del Paese serve, a questi due scrittori, per mostrare che tutte le grandi imprese che furono intraprese non siano servite a granché, poiché il presente è estremamente deludente e privo di speranze future.

In Carducci notiamo due inclinazioni parallele e incidenti: un amore e odio per l'Italia e un'ammirazione per la Francia. Si potrebbe parlare di un patriottismo particolare per la propria patria, l'Italia, il Paese nel quale è nato e cresciuto e dove verrà sepolto, della quale ammira la celebre tradizione letteraria.

Infatti, in *Impressioni e ricordi* è Carducci stesso a definire cosa fosse per lui “patriottismo”: «Il nostro patriottismo, [...] si rifugiava nella letteratura. Dante, il Petrarca, l'Alfieri, il Foscolo,

---

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> C. TOGNARELLI, ««Noi che t'amammo, o Francia». Lettura di Per Eduardo Corazzini», *Transalpina. Études italiennes*, n° 21, Presses universitaires de Caen, 1<sup>er</sup> octobre 2018, p. 153-170

<sup>114</sup> A. JEANROY, *Giosuè Carducci: l'homme et le poète*, s. l., *op. cit.*

il Leopardi erano i nostri Santi Padri»<sup>115</sup>. Il poeta toscano si volge verso la letteratura passata con uno sguardo di estrema ammirazione, cita i propri maestri, quei grandi scrittori e intellettuali che hanno creato una tradizione letteraria nazionale. Non solo la letteratura, egli del passato ammira ogni cosa, spera e combatte nel presente per «un'Italia forte e gloriosa che avesse dell'antico le virtù senza i vizi»<sup>116</sup>. Infatti, se vi è una caratteristica del poeta che abbiamo potuto capire durante questa prima parte della nostra analisi è il suo spirito combattivo, la volontà di battersi attraverso la propria attività poetica per un futuro migliore per il proprio Paese. I suoi componimenti sono impegnati politicamente, Carducci infatti non è un letterato che si rifugia nel proprio studio lontano dai problemi che affliggono il Paese. Per riportare le parole del suo caro amico Chiarini, il Carducci «non viveva fuori dal mondo, [...] la sua mente e il suo cuore erano aperti a tutte le voci della vita»<sup>117</sup>.

Per portare un contributo concreto alla propria nazione decide di rivolgere il proprio sguardo a un'epoca lontana, in un paese vicino, ma straniero: la Francia. Nel suo animo, infatti se vi risiede l'amore per l'Italia e la volontà di renderla forte e potente, vi è inoltre una forte ammirazione per la cultura, la storia e la letteratura francese. Egli decide di proiettarsi nel passato, nel settembre del 1792 in pieno fervore rivoluzionario «nel momento più epico della storia moderna»<sup>118</sup>.

Carducci proprio come un abile artista crea dei veri e propri quadri della Rivoluzione attraverso dodici sonetti che avremo l'occasione di analizzare e approfondire, permette così al lettore di vivere in prima persona i momenti più salienti dell'impresa che cambiò per sempre le sorti della Francia e dell'intera Europa.

---

<sup>115</sup> G. CHIARINI, *Giosue Carducci: Impressioni E Ricordi*, op. cit.

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> G. MAZZONI et G. CHIARINI, *Memorie Della Vita Di Giosue Carducci: Raccolte Da Un Amico*, op. cit.

<sup>118</sup> G. CARDUCCI, *Ça Ira, settembre MDCCXCII. 9° migliaio.*, Roma, A. Sommaruga e c., 1883.

## II- *Ça ira*: I dodici sonetti sulla Rivoluzione francese

Nella prima parte della nostra riflessione abbiamo avuto l'opportunità di soffermarci sulle influenze artistiche francesi che il Carducci ebbe durante la propria esistenza di scrittore. Benché si possano trovare vere e proprie somiglianze tra i componimenti del poeta francese Victor Hugo e quelli del Carducci e l'ammirazione che quest'ultimo ha nei suoi confronti risulti innegabile ed evidente grazie all'*Ode a Vittore Hugo*; vorremmo sottolineare alcune differenze, soprattutto di contenuto piuttosto che formali. La nostra riflessione si fonda in particolare sulle parole del Professor Jeanroy Alfred che nella sua prefazione dell'opera citata in precedenza pone l'attenzione del lettore su un modo di rappresentare la realtà nettamente diversa tra i due scrittori. La differenza risiederebbe, secondo l'autore, sul modo estremamente preciso con cui il Carducci prende ispirazione dalle proprie fonti storiche e bibliografiche, sarebbe il risultato di ore e ore di letture e di studi per cercare di riprodurre la realtà in modo attendibile<sup>1</sup>.

Allorché Victor Hugo, per Jeanroy, utilizzerebbe i documenti esclusivamente come «trampolino di lancio»<sup>2</sup> per la propria immaginazione, e anzi aggiunge che sono proprio queste inesattezze o piccole lacune che riescono a «amuser» il lettore. Quindi se da un lato abbiamo uno scrittore che non dà molta importanza alle fonti storiche, ai documenti ufficiali facendo sfoggio di un'incontenibile immaginazione; dall'altro troviamo Carducci che descrive le epoche del passato minuziosamente, forse in modo meno frizzante e suggestivo, ma fedele alla realtà rappresentata. Jeanroy chiama l'attitudine del Carducci nel descrivere la realtà passata in modo preciso «souci de la vérité»<sup>3</sup>, come se per il poeta toscano fosse un vero e proprio chiodo fisso, una preoccupazione costante: come riuscire a trasportare la realtà, la verità sfuggevole e arbitraria su un foglio?

Questo «souci de la vérité», questo realismo bramato dal poeta viene ricreato nei propri componimenti grazie a lunghi studi storiografici e filologici, non è un segreto che il Carducci sia sempre stato un grande ricercatore e studioso in particolare delle epoche storiche passate. Per Jeanroy, questa volontà di ricreare la verità è presente nella raccolta *Ça ira*, dove il poeta

---

<sup>1</sup> A. JEANROY, *Giosuè Carducci: l'homme et le poète*, s. l., Honoré Champion, 1911

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

riesce a ripercorrere e a rappresentare gli eventi più salienti, ma spesso i più drammatici della Rivoluzione francese<sup>4</sup>.

Adesso avremo l'occasione di approfondire e capire meglio ciò che sta alla base della pubblicazione del poemetto sulla Rivoluzione francese, quali erano i rapporti tra l'editore e il poeta, in quali circostanze venne pensata e creata questa raccolta e da quali fonti storiche prende la propria ispirazione.

## ***1. Il disegno preparatorio del *Ça ira****

Carducci ha composto i dodici sonetti sulla Rivoluzione francese *Ça ira. Settembre MDCCXCII nel 1883*, nel periodo che va tra febbraio e marzo di quell'anno. Vennero, poi, pubblicati per la prima volta a Roma da Sommaruga qualche mese più tardi il dieci maggio, per poi essere inseriti definitivamente nella raccolta *Rime Nuove* dal 1887 in poi<sup>5</sup>. Questa breve raccolta venne pubblicata da Angelo Sommaruga, «il più vecchio amico del Carducci e il nuovo editore delle opere sue»<sup>6</sup>. Il poeta toscano fu uno dei primi scrittori a pubblicare le proprie opere in quella giovane casa editrice che era stata fondata da Sommaruga a Roma nel 1880-1881<sup>7</sup>.

Durante le nostre ricerche abbiamo trovato estremamente interessante il rapporto che Carducci aveva instaurato con Sommaruga e ancor più particolare lo sguardo che il Chiarini, uno dei più cari amici del Carducci, aveva nei confronti di quest'ultimo.

Difatti, leggendo le pagine del Chiarini veniamo a conoscenza che Angelo Sommaruga prima di fondare la propria casa editrice si era recato di persona a Bologna per andare a trovare il Carducci<sup>8</sup>. Una mossa studiata e astuta quella del Sommaruga che andò fino a Bologna per assicurarsi l'appoggio e la collaborazione del poeta toscano, promettendogli in cambio «larghi compensi»<sup>9</sup>. Difatti, vorremo ricordare che il primo fascicolo della *Cronaca Bizantina*, è così che si chiamava la casa editrice e la rivista del Sommaruga, uscito il 15 giugno 1881 aveva come titolo due versi del Carducci: *Imponata Italia domandava Roma – Bisanzio essi le han dato*<sup>10</sup>.

---

<sup>4</sup> A. JEANROY, *Giosuè Carducci: l'homme et le poète*, s. l., Honoré Champion, 1911.

<sup>5</sup> S. BARAGETTI, *Carducci e la rivoluzione. I sonetti di *Ça ira*. Storia, edizione, commento*, op. cit..

<sup>6</sup> G. MAZZONI et G. CHIARINI, *Memorie Della Vita Di Giosue Carducci: Raccolte Da Un Amico*, s. l., G. Barbera, 1903.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> G. MAZZONI et G. CHIARINI, *Memorie Della Vita Di Giosue Carducci: Raccolte Da Un Amico*, s. l., op. cit.

Nella prima pagine del fascicolo in questione si poteva inoltre ammirare *Ragioni Metriche*, una delle odi barbare del Carducci. Non risulta difficile capire perché il Sommaruga lasciò Roma per andare fino a Bologna per assicurarsi il sostegno dell'amico, scegliendo come primissimo titolo della rivista un distico del Carducci. Il direttore della *Cronaca bizantina* voleva probabilmente utilizzare la fama del Carducci a suo favore, così da far conoscere la sua nascente rivista a tutto il mondo letterario del tempo.

Infatti, quando il Carducci si trovava a Roma e passava dalla sede della rivista tutti cercavano di entrare nelle sue grazie, ammirandolo e facendolo sentire importante: «Quando egli capitava alla Bizantina, tutti gli Dei minori della Corte sommarughiana gli si stringevano intorno rendendogli omaggio come a sovrano»<sup>11</sup>.

L'idea iniziale del Sommaruga era quella di fondare «una casa editrice, con la base di un gran giornale letterario, e proporre delle combinazioni – scambio d'articoli, premi agli associati, *réclame* comune, e via dicendo – col *Capitan Fracassa*»<sup>12</sup>. La collaborazione tra i due era ormai stata consolidata, infatti il Carducci compose numerosi scritti per la *Cronaca bizantina*:

Nei primi diciotto mesi (giugno 1881-dicembre 1882) non meno di dodici poesie e quindici scritti in prosa; nei due anni successivi (1883-84) cinque poesie e sei articoli; e diede all'impresa editoriale i tre volumi di *Confessioni e Battaglie*, un volume di *Conversazioni critiche*, e gli opuscoli *Eterno femminino regale*, e *Ça ira* (i famosi sonetti, ch'ebbero dal Sommaruga non meno di sei edizioni).<sup>13</sup>

Il Sommaruga riuscì a poco a poco ad ottenere un cospicuo successo, pubblicando in quegli anni numerose opere che divennero celebri, tuttavia «chi troppo tira, la corda strappa»<sup>14</sup> e infatti fu per costui l'inizio della fine, una triste fine.

Non solo Angelo Sommaruga fu arrestato poiché accusato di «tentativo di ricatti», ma la fama della propria rivista andò sempre più scemando in particolare a causa di due problemi: «avidità di guadagno momentaneo e la smania morbosa di *réclame*»<sup>15</sup>; nonostante il direttore della *bizantina* riesca in poco tempo ad uscire di prigione fu costretto a lasciare l'Italia, trasferendosi in America<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *La Nuova Rassegna*, anno I, n.3 (5 febbraio 1893), s. l., s. d.

<sup>13</sup> G. MAZZONI et G. CHIARINI, *Memorie Della Vita Di Giosue Carducci: Raccolte Da Un Amico*, op. cit.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *La Nuova Rassegna*, anno I, n.3 (5 febbraio 1893), op. cit.

<sup>16</sup> G. MAZZONI et G. CHIARINI, *Memorie Della Vita Di Giosue Carducci: Raccolte Da Un Amico*, s. l., op. cit.

Il Chiarini in realtà sembra che abbia già capito il losco carattere del Sommaruga, ancor prima dei tristi avvenimenti che accompagnarono la fine della rivista e del proprio editore, infatti afferma: «il Carducci, non vide nulla, non capì nulla del lavoro tenebroso che là si faceva dalla gente che voleva riuscire a qualunque costo, con qualunque mezzo»<sup>17</sup>.

Egli sembra avere un giudizio estremamente critico nei confronti del Sommaruga e del lavoro che svolgeva, non condivideva questa smania di successo e denuncia una chiara mancanza di etica lavorativa. Infatti, sappiamo che il Chiarini rifiutò l'offerta di lavoro che gli venne fatta dal Sommaruga quando si trasferì a Roma nel 1884. Gli venne proposta la direzione della rivista promettendogli naturalmente un interessante salario, che egli rifiutò, accettando la direzione della *Domenica del Fracassa*<sup>18</sup>. Il Carducci, invece, probabilmente perché era legato al Sommaruga da una lunga amicizia o per una «grande ingenua bontà» non fu mai troppo critico nei suoi confronti, «anche condannando il Sommaruga là dove non poteva scusarlo, il Carducci non gli fu mai giudice molto severo»<sup>19</sup>.

Nonostante, bisogna ammetterlo, Angelo Sommaruga non fosse un esempio di onestà e integrità morale il Carducci ebbe fiducia in lui affidandogli numerosi scritti, tra cui il suo prezioso *Ça ira. Settembre MDCCXCII* nel maggio del 1883.

Come abbiamo potuto osservare in precedenza questa raccolta causò innumerevoli critiche all'autore, venne accusato di aver sentimenti repubblicani e democratici, cosa inammissibile nell'Italia umbertina. La critica si accanì senza alcun ritegno su questi dodici sonetti e molti letterati del tempo vollero analizzare la raccolta del Carducci per poter dire la loro sulle scelte stilistiche e tematiche fatte dall'autore.

Il 5 maggio Eduardo Scarfoglio definisce il *Ça ira* sulla *Domenica Letteraria* come un'«epopea storica», una definizione che non poteva essere in alcun modo accettata dal Carducci, che tiene immediatamente a rispondere a Scarfoglio e a tutti coloro che la pensavano in tal modo. Difatti afferma:

Pace, ammiratori e dispregiatori: io non intesi né intendo comporre nessuna epopea storica. [...]: nella civiltà ora vigente la epopea, la vera epopea, è morta da tempo, è morta per sempre, e la epopea storica non nascerà mai.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> G. MAZZONI et G. CHIARINI, *Memorie Della Vita Di Giosue Carducci: Raccolte Da Un Amico, op. cit.*

<sup>20</sup> G. CARDUCCI, *ÇA IRA*, s. l., Bologna, Zanichelli, 1909.

Aggiunge poi che «Epopèa e storia sono due termini che l'uno ammazza l'altro»<sup>21</sup>.

Il Carducci inizia il suo ragionamento rivolgendosi direttamente al pubblico, ai presunti lettori, interpellandoli con due sostantivi in contrasto l'uno con l'altro «ammiratori e dispregiatori». Percepriamo la volontà di rivolgersi a chiunque si ponga delle domande sulla propria raccolta, che siano degli apprezzatori o meno della propria scrittura. Inoltre, l'autore sembra tenere veramente a tranquillizzare il pubblico, lo capiamo poiché inizia la frase con il sostantivo «Pace», come se li invitasse a calmare i propri ardori. Possiamo quasi immaginare il poeta e professore dall'alto della sua cattedra che si rivolge direttamente al pubblico invitandoli a calmare i propri animi in fervore, pronti a puntare il dito contro lo scrittore e a schernirlo. Carducci, molto tranquillamente, rifiuta di inserire il proprio poemetto nel genere letterario dell'epopea storica per due semplici ragioni: la narrazione di gesta eroiche, ossia l'epopea, non può più essere considerato come un genere moderno e fattibile nell'epoca in cui si trova il Carducci; aggiunge poi che chiamare uno scritto «epopea storica» rimanda quasi a una forma ossimorica<sup>22</sup>.

Difatti, il genere letterario dell'epopea indica la narrazione di gesta eroiche e leggendarie<sup>23</sup>, possiamo ad esempio parlare di epopea omerica in riferimento all' *Odissea* nella quale vengono raccontate le incredibili avventure di Ulisse sulla via del ritorno per Itaca. In questo genere letterario benché per la maggior parte i personaggi siano realmente esistiti, la dimensione fantastica prende il sopravvento su quella reale.

Probabilmente, Carducci sottolinea la contraddizione di questa definizione (epopea storica) proprio perché la cronaca storica o il resoconto storico attinge i propri fatti alla realtà, cercando di essere precisa e attendibile nella narrazione degli eventi. Possiamo a volte aver già sentito parlare di «epopea garibaldina<sup>24</sup>» in riferimento all'impresa incredibile compiuta da Garibaldi che fu attore reale nella storia, poiché le battaglie, le vittorie e le sconfitte sono accadute realmente. Pur ammettendo che la frontiera tra reale/fantastico e storia/immaginazione risulti labile in un'epopea, pensiamo che il Carducci quando afferma che «Epopèa e storia sono due termini che l'uno ammazza l'altro»<sup>25</sup> voglia mettere l'attenzione proprio sulla contraddittorietà dell'accostamento di questi due termini.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> G. CARDUCCI, *ÇA IRA*, s. l., *op. cit.*

<sup>23</sup> «Epopèa in Vocabolario - Treccani», s. d. (en ligne: <https://www.treccani.it/vocabolario/epopea>; consulté le 27 mars 2021)

<sup>24</sup> «Epopèa in Vocabolario - Treccani», s. d. (en ligne: <https://www.treccani.it/vocabolario/epopea>; consulté le 27 mars 2021)

<sup>25</sup> G. CARDUCCI, *ÇA IRA*, s. l., *op. cit.*

Dopo aver affermato l'inesattezza della definizione attribuita al *Ça ira*, il Carducci elabora un ragionamento estremamente interessante sul legame che esiste tra la vita civile, politica e quella letteraria, poetica.

Egli vuole mostrare come i generi letterari che si sviluppano nelle varie epoche storiche siano il riflesso diretto del contesto politico e civile nel quale un popolo vive ed è per questo che scrivere un'epopea alla fine dell'Ottocento risulta impossibile.

L'autore prende come esempio la civiltà greca poiché «rispecchia tutti gli anteriori e successivi svolgimenti degli altri popoli ariani»<sup>26</sup>. Carducci ripercorre tre epoche differenti nelle quali ci furono forme di governo e generi letterari diversi, mostrando come la letteratura sia il risultato diretto della vita civile.

Per l'autore l'epopea «poesia tranquilla, oggettiva»<sup>27</sup> si sviluppa e finisce con le diverse monarchie che si sono succedute per lasciare spazio alla lirica «poesia commossa, soggettiva»<sup>28</sup>. Non si passa solo a un nuovo genere letterario, ma anche a una nuova forma di potere poiché dalle monarchie si passa a ciò che Carducci chiama «costituzioni democratiche»<sup>29</sup>. Lo scrittore conclude il proprio pensiero con la nascita del dramma durante le guerre civili che nacquero nell'agora, definisce questo genere letterario come «poesia tranquilla insieme e commossa, nella quale il divino e l'umano, l'oggettivo e il soggettivo»<sup>30</sup> si uniscono con un chiaro fine civile per mostrare ai popoli «i più nobili e sublimi godimenti dello spirito»<sup>31</sup>.

L'autore poi prende in rassegna le letterature romanze, tra cui quella francese e italiana, ma non ci soffermeremo ulteriormente sull'argomento poiché il nostro intento non è quello di analizzare il proprio scritto, ma di utilizzare queste poche righe per mostrare il legame che esiste tra letteratura e vita civile.

Egli vuole mostrare come la letteratura sia lo specchio della vita di un popolo, come se le forme letterarie che si sono sviluppate nelle differenti epoche fossero il risultato concreto del contesto politico e storico; affinché il pubblico capisca che non volle in alcun modo creare un'epopea storica quando scrisse il *Ça ira*. Infatti, lo stesso Scarfoglio il 13 maggio ritornò sull'argomento e ammise l'inesattezza della sua passata affermazione dicendo che il Carducci «non aveva nessuna premeditazione epica [...] non si tratta dunque propriamente di epopea», tuttavia aggiunge che il Carducci si è lasciato alle spalle la lirica per una poesia più oggettiva e «che la

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

verità storica si è subitamente impossessata del suo spirito»<sup>32</sup> riuscendo così a riesumare e ad animare i fantasmi del passato<sup>33</sup>. Scarfoglio si corregge e chiarisce che effettivamente non si può parlare di epopea, ma piuttosto di «racconto o rappresentazione epica»<sup>34</sup>. Carducci riporta le parole di Eduardo Scarfoglio per definire alla fine il suo intento nello scrivere dodici sonetti sulla Rivoluzione francese. Riportiamo qui le sue parole:

Accetto il termine «rappresentazione epica», interpretandolo per un offerire alla fantasia e al sentimento altrui in brevi tratti come attuale e senza mistura di elementi personali un avvenimento o una leggenda storica [...]<sup>35</sup>

Possiamo perciò affermare che la volontà del Carducci era quella di ricreare attraverso l'immaginazione e il sentimento del lettore un grande evento storico come quello della Rivoluzione francese, rappresentandola nei propri sonetti senza alcun elemento personale, infatti si concentra soprattutto su una vera e propria cronaca storica, soffermandosi su alcuni grandi episodi di questo periodo.

Per quanto riguarda la tematica, il Carducci racconta di aver avuto l'idea di scrivere dei componimenti che mettessero in scena questo periodo storico particolare durante la lettura dell'opera *Rivoluzione francese* del Carlyle. Sottolineando, tuttavia, che la maggior parte dei quadri storici raccontati nei sonetti sono tratti dalle due storie della Rivoluzione di Jules Michelet et Louis Blanc, afferma infatti: «Da questi due storici dunque riconosco la materia de' sonetti»<sup>36</sup>.

Il Carducci dopo aver chiarito il tema sul quale i propri sonetti verteranno si focalizza sulla propria scelta formale, perché scegliere il sonetto? Alla fine dell'Ottocento questa forma poetica era stata messa da parte dalla maggior parte degli scrittori, poiché non la si considerava più moderna o capace di attrarre l'interesse del lettore, lo stesso Carducci gli attribuisce l'epiteto "vecchio".

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

Il poeta del *Ca ira* aveva lui stesso accantonato il sonetto, abbandonano le forme metriche classiche italiane quando pubblicò nel 1877 le *Odi barbare*, nelle quali cerca di imitare i metri classici, della letteratura greca e latina<sup>37</sup>.

Perciò, risulta quasi naturale interrogarsi sul perché Carducci ritorni in questa raccolta a prediligere una forma metrica più tradizionale e classica. Sembra che abbia optato per questa forma metrica per un bisogno personale, come se una forma codificata e corta come quella del sonetto potesse aiutarlo a non dilungarsi troppo nella descrizione degli eventi e nel lirismo. Secondo il poeta, si trattava di un'attitudine da evitare assolutamente qualora si decidesse di rappresentare una tematica storica<sup>38</sup>.

Infatti, in questi dodici componimenti il poeta riesce a rappresentare in modo breve e concreto dodici quadri della Rivoluzione francese, siamo d'accordo con il Charini quando afferma che:

Nell'idillio storico il Carducci è artista, niente altro che artista; [...] È un valente pittore che, prima di apparecchiarsi al lavoro, non studia in altri la maniera che meglio gli sembri convenire al suo quadro, non chiede a nessuno i colori; ma sicuro di sé toglie la tavolozza e dipinge. E il lettore si vede innanzi questo grazioso quadretto.<sup>39</sup>

Il *Ca ira* è un chiaro esempio dell'efficacia della rappresentazione del poeta in qualche verso egli riesce a dipingere davanti agli occhi del lettore gli episodi più importanti di questo grande evento storico. A questo punto ci sorge spontaneo domandarci come il poeta riesca a trasformare un sonetto in un "grazioso quadretto".

In effetti, notiamo che la figura retorica privilegiata in questi versi è senza alcun dubbio l'ipotiposi, che deriva dal greco *ὑποτύπωσις* e significa «abbozzo o schizzo»<sup>40</sup>, serve allo scrittore per rendere visivamente ciò che racconta nelle proprie pagine, come se facesse apparire concretamente davanti agli occhi del lettore la scena narrata. Abbiamo numerosi esempi di letterati italiani che hanno optato per questo mezzo rappresentativo estremamente efficace, come ad esempio Torquato Tasso nel canto IV della *Gerusalemme liberata*. Abbiamo scelto di riportare questo passaggio, poiché è lo stesso Carducci a citare più volte Torquato Tasso e a porlo nella schiera dei grandi letterati italiani, dai quali, lui stesso trae ispirazione per i suoi componimenti; considerandoli come suoi maestri – ricordiamo l'analisi di *Al sonetto di*

---

<sup>37</sup>BALDI *et al.*, *Il piacere dei testi. Dall'età postunitaria al primo Novecento.*, *op. cit.*

<sup>38</sup>G. CARDUCCI, *CA IRA*, *op. cit.* "Elessi, per la forma della verseggiatura, il sonetto [...] come quello che mi avrebbe impedito di allargarmi nella descrizione o stemperarmi nel lirismo, da poi che è proibito di far bruttura dinanzi alle muraglie di bronzo della storia."

<sup>39</sup>GIUSEPPE CHIARINI, *Giosue Carducci*, s. l., N. Zanichelli, 1901.

<sup>40</sup>«IPOTIPOSIS in "Enciclopedia Italiana"», s. d. (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ipotiposi\\_res-47a4f45c-8bb0-11dc-8e9d-0016357eee51\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ipotiposi_res-47a4f45c-8bb0-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana)); consulté le 17 mai 2021).

Carducci –. In questo quarto canto ci troviamo nel momento in cui i Crociati stanno mettendo a punto la costruzione delle macchine da guerra per continuare la propria impresa, mentre il «gran nemico d'umana gente»<sup>41</sup> li osserva disprezzante.

Risulta interessante il modo in cui Tasso decide di rappresentare Lucifero, riuscendo a rendere questa figura demoniaca estremamente concreta:

il gran nemico de l'umane genti  
contra i cristiani i lividi occhi torse;  
e scorgendogli omai lieti e contenti,  
ambo le labra per furor si morse,  
e qual tauro ferito il suo dolore  
versò mugghiando e sospirando fuore.

Lucifero viene rappresentato come un mostro con sembianze animalesche, egli si palesa davanti agli occhi del lettore che lo vede in tutto il suo furore, mentre riflette a un modo per contrastare il volere divino. Tasso poi si concentra sulla descrizione di questa orribile creatura:

Orrida maestà nel fero aspetto  
terrore accresce, e più superbo il rende:  
rosseggian gli occhi, e di veneno infetto  
come infausta cometa il guardo splende,  
gl'involge il mento e su l'irsuto petto  
ispida e folta la gran barba scende,  
e in guisa di voragine profonda  
s'apre la bocca d'atro sangue immonda.<sup>42</sup>

In questi versi l'autore riesce a dipingere, come un vero pittore, la figura di Lucifero grazie all'utilizzo studiato e attento di certi vocaboli che rendono la descrizione estremamente concreta e reale. Osserviamo una certa attenzione alla sfera cromatica, infatti nel descrivere fisicamente Lucifero, Tasso evoca il rossore dello sguardo della creatura «rosseggian gli occhi», che permette al lettore di immaginare questi occhi rossi e profondi che rimandano non solo al colore delle pupille, ma anche alla collera e all'odio profondo che prova questa figura ultraterrena, nei confronti degli esseri viventi. Per rendere la descrizione ancora più tangibile agli occhi del lettore, l'autore paragona lo sguardo a una stella cometa «come infausta cometa il guardo

---

<sup>41</sup> *Ibid*

<sup>42</sup> T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, s. I., G. Barbèra, 1896.

splende», così da sottolinearne l'intensità, ma potrebbe rimandare anche al colore giallastro dei riflessi oculari. L'utilizzo degli epiteti è anch'esso importante per far sì che il soggetto si concretizzi realmente nella mente di chi legge, notiamo ad esempio epiteti come «folta» e «ispida» per accentuare l'aspetto umano, ma allo stesso tempo orribile della creatura, quasi animalesco poiché molto peloso «irsuto petto». La descrizione si conclude ancora una volta su di un elemento che fa parte della sfera cromatica «s'apre la bocca d'altro sangue immonda». L'attenzione ai colori, infatti, permette al lettore di immaginare la vicenda narrata in maniera estremamente nitida così da averla sotto agli occhi, come succede davanti a una rappresentazione pittorica. L'uso ricorrente di figure retoriche, come similitudini e metafore, permette all'autore di trasformare qualcosa di astratto, distante dall'immaginazione del lettore, in qualcosa di più tangibile e quindi facilmente riconoscibile. Questo tipo di descrizioni, caratterizzate dall'ipotiposi, creano dei veri e propri dipinti seppur non siano quadri pittorici, ma in forma manoscritta.

Carducci riesce anch'esso nei suoi dodici sonetti, seppur più brevi dell'opera del Tasso, a disegnare dei quadri significativi ed esemplari del settembre 1792.

Il professor Jeanroy afferma che Carducci racconta nei propri componimenti «le grand mouvement d'enthousiasme qui poussa les patriotes à la frontière et les massacres qui ensanglantèrent Paris en août et septembre 1792»<sup>43</sup> ; e infatti il lettore quando comincia a leggere i versi del *Ça ira* viene catapultato immediatamente nella Francia di fine Settecento. Si percepiscono vivi, il sentimento di disperazione del popolo che muore di fame e la volontà di combattere per cercare di cambiare il proprio avvenire, rischiare la propria vita per donare alle generazioni future la libertà.

Se si dà un rapido sguardo alla raccolta ci rendiamo conto che il poeta decide di seguire un ordine cronologico degli eventi, infatti nel primo sonetto ci troviamo agli albori della Rivoluzione. Carducci decide di cominciare la propria raccolta con un sonetto incentrato sul vero attore della vicenda, il popolo, più precisamente sui contadini coloro che da lavoratori della terra divennero soldati pronti a sacrificarsi per la Patria.

Non pensiamo che Carducci abbia deciso per puro caso di rappresentare nel primo sonetto della sua raccolta il popolo, sembra che voglia mostrare che è proprio lì, nelle campagne francesi, negli animi dei contadini disperati che nasce lo spirito combattivo e rivoluzionario che spinse il popolo francese a battersi fino alla vittoria. In precedenza, abbiamo riportato le parole del

---

<sup>43</sup> A. JEANROY, *Giosuè Carducci, l'homme et le poète*, op. cit.

Carducci quando afferma che per il tema rappresentato nei propri sonetti ha preso spunto da due opere di due storici e scrittori francesi Louis Blanc e Jules Michelet. Infatti, non possiamo non notare un certo legame tra la scelta del Carducci di evocare il popolo nel sonetto che sta a capo della raccolta e il punto di vista del Michelet evocato nelle prime pagine dell'*Histoire de la Révolution française*:

Le peuple valut généralement beaucoup mieux que ses meneurs. Plus j'ai creusé, plus j'ai trouvé que le meilleur était dessous, dans les profondeurs obscures. (...) L'acteur principal est le peuple. (...) Laissez à lui-même, dans ces moments décisifs, par ses prétendus meneurs, il a trouvé ce qu'il fallait faire, et l'a accompli.<sup>44</sup>

In effetti, Carducci avrebbe potuto scegliere di cominciare la propria raccolta con un sonetto incentrato su uno dei grandi eroi della Rivoluzione che non esiterà a celebrare in seguito, ma sembra invece essere d'accordo con la tesi del Michelet: l'attore principale del più grande cambiamento storico europeo fu il popolo. Questa simpatia del Carducci nei confronti del popolo viene confermata dalle parole del Professor A. Jeanroy che afferma «On sent, à n'en pas douter, que Carducci est plein d'admiration pour le peuple, non dénué d'indulgence pour les gestes désordonnés dont il gâte parfois ses grandes actions; [...]»<sup>45</sup>.

L'ammirazione del Carducci per il popolo francese è innegabile: la forza e la tenacia persino davanti a una fine certa, sono questi i valori che più sembra apprezzare ed è ciò che scelse di rappresentare in questi brevi, ma fondamentali dodici sonetti sulla Rivoluzione francese. Egli fu tuttavia accusato dalla critica del tempo di fare «lirica partigiana, complice de' ciechi furori della plebe»<sup>46</sup>, non riuscirono a capire il vero intento del Carducci: rievocare un periodo storico passato, ricco di grandi valori e slanci eroici, attraverso la poesia per testimoniare e infondere nelle nuove generazioni uno spirito più combattivo, attivo e meno passivo.

Il poeta stesso precisa che nella scelta del titolo non vi sono secondi fini o messaggi segreti per incitare il popolo italiano a prendere le armi contro il governo allora in carica, afferma: «Ça ira non è per me, [...] che il motto storico d' un momento storico. Quello che il popolo francese aveva promesso a sé stesso che andrebbe, andò di fatti nel settembre del 1792»<sup>47</sup>.

Benché la posizione del Carducci sia apparentemente in favore del popolo non crediamo che vi fossero degli intenti puramente politici, democratici e repubblicani nella rappresentazione della

---

<sup>44</sup> J. MICHELET, C. METTRA et A. FERRARI, *Histoire de la Révolution française*, op. cit.

<sup>45</sup> A. JEANROY, *Giosuè Carducci*, op. cit.

<sup>46</sup> G. CARDUCCI, *ÇA IRA*, op. cit.

<sup>47</sup> *Ibid.*

Rivoluzione francese nei propri sonetti. Se il poeta sceglie questo periodo storico è perché l'impatto che ebbe nel contesto culturale europeo del tempo fu innegabile, il Carducci viene ricordato dai propri amici, tra cui Charini, come un grande amante e studioso della storia, ed è ciò che vuole fare in questi sonetti: una rievocazione storica.

Per concludere siamo d'accordo con il Professor Jeanroy quando afferma che «N'était-il pas tout naturel qu'il choisit, pour le peindre, le moment le plus décisif d'une époque décisive dans l'histoire de l'humanité, le moment le plus vraiment épique d'une période épique entre toutes? Et de quel droit eût-il mutilé l'histoire?»<sup>48</sup>.

Infatti, in quanto "poeta della storia" era suo compito rappresentare nella propria lirica gli eventi così come si sono succeduti, senza omettere niente, nonostante il modo violento e sanguinario nel quale avvennero.

## ***2. Una rappresentazione poetica della storia: forma e contenuto***

Se il lettore dà un rapido sguardo alla raccolta del *Ça ira* si renderà immediatamente conto che vi è una certa coerenza stilistica e formale, oltre a quella tematica. Innanzitutto, vi troviamo dodici sonetti formalmente identici poiché lo schema metrico è sempre lo stesso: ABAB, ABAB, CDC, DCD. Il ritmo dei componimenti è quindi scandito da rime alternate, tipiche delle quartine del sonetto e rime incatenate per le due terzine finali, chiamate anche rime ripetute o replicate. Possiamo notare che Carducci vuole rispettare i canoni della struttura poetica tipica del sonetto, sceglie una delle forme metriche più celebri e codificate della tradizione letteraria italiana. Benché il Carducci spieghi di aver fatto questa scelta formale per non dilungarsi troppo nelle descrizioni degli eventi e nel lirismo, probabilmente lo fece anche per inserirsi in una tradizione letteraria celebre, quella dei poeti del Trecento che lui stesso afferma di ammirare «Il fatto è che a un tratto mi sorpresi innamorato dei trecentisti, non perché testi di lingua vecchia, ma perché testimoni dell'uso vivo d'un popolo giovine, forte, libero, quando aveva ingegno, fantasia, passione, e vivacità e dignità, come non ebbe più mai»<sup>49</sup>.

Aggiunge, poi, parlando della lingua utilizzata nei propri componimenti che il suo intento era quello di dimenticare quella utilizzata dai prosatori del Settecento, che il poeta disprezza,

---

<sup>48</sup> A. JEANROY, *Giosuè Carducci: l'homme et le poète*, s. l., Honoré Champion, 1911.

<sup>49</sup> G. CARDUCCI, *Confessioni e battaglie*, op. cit.

«stralcia il fogliame morto» per poter attingere dalle forme linguistiche del Trecento così da «godere del profumo di quella fresca verdezza»<sup>50</sup>. Potremmo, inoltre, affermare che una forma stilistica breve, ma ricca come quella del sonetto risulta avere un impatto più diretto sul pubblico; sembra che il poeta voglia dare alla raccolta una funzione pedagogica. Attraverso una poesia densa, ma sintetica, il Carducci vuole istruire il popolo italiano mostrando loro un evento storico che cambiò irreversibilmente le sorti di ognuno di noi.

Non solo una coerenza stilistica e formale, ma anche tematica poiché il poeta rappresenta nei dodici sonetti un periodo cronologicamente delimitato, ossia settembre 1792 «Mi son rimesso a far sonetti. Ho cominciato una serie. Saranno dieci legati insieme, sul settembre 1792 in Francia»<sup>51</sup>.

Grazie alle parole del poeta in questa lettera veniamo a conoscenza del suo progetto iniziale: scrivere dieci sonetti sul settembre del '92, anche se alla fine ne scriverà dodici, modificando così il disegno strutturale che aveva in testa all'inizio dell'elaborazione. Se per quanto riguarda la struttura ebbe dei ripensamenti non fu così per la tematica poiché la raccolta segue attentamente una linea temporale, riesce a trasporre la storia, così come è avvenuta, nella propria poesia. Pensiamo che il Carducci apprezzasse del sonetto la sua struttura ordinata e ben codificata, come se lo schema di due quartine e due terzine lo rassicurasse nella propria scrittura, inoltre ciò che si prefissa di realizzare è il racconto preciso di ciò che avvenne in quel determinato periodo storico: «una poetica rappresentazione del settembre 1792», certo, ma con un'attenzione dei dettagli degna di uno storico.

Potremmo affermare che ciò che lega tra di loro i dodici sonetti sia la verità storica: la volontà del poeta ad attenersi a come si sono realmente svolti i fatti nell'agosto-settembre 1792. Il poeta, infatti, tiene a precisare ciò che rappresenterà nei propri versi:

I fatti si riducono a due: la difesa della patria, ispirata dalle nobili tradizioni e dallo spirito eroico della nazione francese: le stragi, consigliate dalla paura e consumate con quel delirio di fanatismo, di torva leggerezza, di avventatezza feroce che è nel sangue celtico [...].<sup>52</sup>

Infatti, come vedremo leggendo ed analizzando la raccolta del Carducci egli si concentra e celebra la forza combattiva ed eroica del popolo che non teme di perdere la vita in battaglia,

---

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> GIOSUÈ CARDUCCI, *Lettere*, XIV, Bologna, N. Zanichelli, 1952.

<sup>52</sup> G. CARDUCCI, *ÇA IRA*, *op. cit.*

raccontando inoltre gli episodi tragici e violenti commessi dall'esercito rivoluzionario tra il 2 e il 6 settembre<sup>53</sup>.

Nondimeno, ciò che interessava al poeta era la rappresentazione veritiera della realtà «Del resto, ne' miei sonetti nulla di più, nulla di meno di quello che avvenne»<sup>54</sup>; possiamo quindi affermare che l'adesione alla storia è ciò che lega assieme tutti i dodici sonetti.

Si parte dalla fine dell'agosto del 1792 fino al settembre dello stesso anno, si passa dalle campagne del Nord-Est della Francia al campo di battaglia della guerra di Valmy dove l'esercito rivoluzionario trionfa respingendo il nemico, ossia le truppe austro-prussiane. Il Carducci ripercorre nei propri versi gli episodi più salienti di questo breve periodo (agosto- settembre 1792) facendo una vera e propria cronaca storica in poesia.

In questi sonetti vengono evocati vari personaggi ed eventi differenti, come ad esempio: il duca di Brunswirck-Bevern che il 25 luglio 1792 aveva dichiarato di voler attaccare Parigi (sonetto III), la resa drammatica di Logwy il 23 agosto (IV), la notizia della resa della città di Verdun il 2 settembre (V); per poi concentrarsi sulle stragi di Parigi compiute dai rivoluzionari (VII) in particolare l'uccisione della principessa di Lamballe (VIII; IX) fino al 20 settembre 1792 con la narrazione della battaglia di Valmy<sup>55</sup>.

Come possiamo constatare da questo breve riassunto tematico il poeta segue una linea temporale, la numerazione dei propri sonetti corrisponde all'ordine temporale nel quale si sono succeduti gli eventi raccontati.

In questa parte della nostra analisi vorremmo concentrarci in particolare sull'analisi dei due sonetti chiave della raccolta, il primo e l'ultimo, al fine di mostrare come la storia si riversi nella lirica del Carducci.

Nella raccolta del Carducci osserviamo un vero e proprio prologo che corrisponde al primo sonetto nel quale il poeta descrive l'inizio della tragedia: i contadini abbandonano gli attrezzi per lavorare i campi, prendendo le armi. Il sonetto I è uno dei più interessanti della raccolta poiché il Carducci nella prima quartina si concentra sulla rappresentazione bucolica della campagna francese, ettari di vigne della Borgogna illuminate e riscaldate dal sole che splende alto nel cielo<sup>56</sup>:

---

<sup>53</sup> S. BARAGETTI, *Carducci e la rivoluzione. I sonetti di Ça ira. Storia, edizione, commento, op. cit.*

<sup>54</sup> G. CARDUCCI, *ÇA IRA, op. cit.*

<sup>55</sup> S. BARAGETTI, *Carducci e la rivoluzione. I sonetti di Ça ira. Storia, edizione, commento, op. cit.*

<sup>56</sup> G. CARDUCCI, *ÇA IRA, s. l., op. cit.*

Lieto su i colli di Borgogna splende  
E in vai di Marna a le vendemmie il sole  
Il riposato suol piccardo attende  
L' aratro che l'inviti a nuova prole.

Il Carducci decide di prendere come luogo dello svolgimento dell'azione la Val di Marna celebre per la produzione di vini<sup>57</sup>, che diviene un simbolo come una specie di *locus amoenus*, paradisiaco, tranquillo riscaldato dai raggi del sole.

In realtà questa rappresentazione campestre è puramente simbolica: le vigne della Borgogna rappresentano tutte le campagne francesi da Nord a Sud del Paese e l'aratro rimanda, inoltre, alla figura del contadino: a ogni contadino di Francia che lavora da secoli e secoli queste terre. Il poeta crea un contrasto tra i contadini che si trovano in una dimensione atemporale, completamente fuori dal tempo come se fossero sempre stati in quelle campagne a lavorare la terra; e la Storia che si insinua nella vita ordinaria di quest'ultimi strappandoli alla loro quotidianità.

Dalla descrizione quasi idilliaca della prima quartina si assiste a un brusco cambiamento, ottenuto dalla congiunzione coordinativa avversativa «Ma» posta ad inizio del verso della quartina, rafforzato da un passaggio cromatico: dal sole che splende al «rosso vespro» (v.7).

Ma il falchetto su l'uve iroso scende  
Come una scure, e par che sangue cóle:  
Nel rosso vespro l'arator protende  
L'occhio vago a le terre incolte e sole,

In aggiunta a ciò, notiamo un contrasto tra l'aratro che si trova sul «riposato suol piccardo» (v.4) e il falchetto connotato dall'epiteto «iroso» (v.5) che rafforza l'atmosfera cupa che si sta creando. Nel verso sei il poeta utilizza una similitudine nella quale paragona il falchetto, attrezzo utilizzato dal contadino, a una «scure» una vera e propria arma di guerra.

Il tono del sonetto cambia nettamente dalla prima alla seconda quartina, vi troviamo persino un'immagine macabra sempre al verso sei «e par che sangue cole». Il verbo «cóle» rimanda al flusso del sangue che scorre, come se le terre coltivate dai contadini non fossero più irrorate d'acqua, ma dal sangue dei soldati.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

L'atmosfera serena e l'immagine di una natura florida e prospera svaniscono completamente in questa seconda quartina, la morte, la solitudine e la disperazione si fanno lentamente spazio nei versi del poeta. Notiamo infatti un chiaro contrasto tra la prima e la seconda terzina reso dalla scelta degli epiteti che si riferiscono alle terre, abbiamo «riposato» (v.3), potremmo così immaginare un terreno lavorato affinché si possa un giorno raccoglierne i frutti, vi è come un'idea di speranza e di volontà di guardare a un futuro roseo. Quest'immagine svanisce nella seconda quartina le terre sono descritte come «inculte» e «sole» (v.8) il paesaggio raffigurato è deserto e arso, i terreni è come se fossero stati abbandonati e la natura selvatica avesse preso il sopravvento sul lavoro manuale fatto precedentemente dall'uomo. Questo paesaggio non rimanda più a un'idea di speranza futura, ma a una desolazione presente:

Ed il pungolo vibra in su i mugghianti  
Quasi che l'asta palleggiasse, e afferra  
La stiva urlando: Avanti, Francia, avanti!

Stride l'aratro in solchi aspri: la terra  
Fuma: l'aria oscurata è di montanti  
Fantasmi che cercano la guerra

Difatti, dalla seconda quartina in poi il ritmo del sonetto si accelera, è sempre più incalzante grazie ai numerosi enjambement (v.9; v.10; v.12; v.13), rendendo il tono del sonetto drammatico. Se al verso cinque la falce è paragonata a una scure, mostrando così una sorta di metamorfosi del contadino in guerriero, al nono verso il «pungolo», un bastone utilizzato per sollecitare i buoi ad avanzare nei campi, sembra diventare una lancia o un'asta. Difatti il poeta utilizza il verbo «palleggiasse» come se il contadino sollevasse l'attrezzo prima di scagliarlo contro il nemico.

L'anastrofe all'inizio dell'ultima terzina pone l'attenzione sul verbo «Stride» (v.12) così da sottolineare il senso di stranezza e di anormalità che va creandosi: l'azione dell'aratro viene impedita da qualcosa come se il lavoro del contadino non potesse più essere compiuto.

In aggiunta a questi elementi possiamo osservare la scelta dei tempi verbali di queste due terzine «vibra (v.9), afferra (v.10), urlando (v.11), stride (v.12)», tutte forme verbali che sollecitano i sensi del lettore grazie all'utilizzo di allitterazioni in particolare della consonante "r" che rimanda a un'immagine di durezza.

Alla fine del sonetto è come se non ci trovassimo più nelle campagne francesi della Borgogna, il lettore può immaginare davanti ai propri occhi un fumo scuro e denso che si innalza dalle

terre e impesta l'aria, grazie all'utilizzo dell'ipotiposi. Carducci riesce a creare una rappresentazione del paesaggio e di ciò che accade in maniera estremamente reale, il lettore vede il fumo che fuoriesce dai solchi del terreno e che si trasforma in delle sagome, dei veri e propri «Fantasmi».

Questi fantasmi che vanno cercando nelle campagne francesi la guerra diventano un «simbolo augurale»<sup>58</sup> di ciò che accadrà più tardi: i terreni che un tempo erano destinati all'agricoltura sono adesso campi di battaglia bagnati da fiumi di sangue. Per quanto riguarda questo primo sonetto il Carducci fu accusato di non aver in alcun modo messo in scena la verità storica, poiché «i villani»<sup>59</sup> non presero parte con grande entusiasmo all'esercito francese che si creò al fine di contrastare il nemico, afferma l'onorevole Marco Tabarini «sono già molti anni che la storia ha cancellato le leggende dell'entusiastico accorrere dei campagnoli sotto il vessillo tricolore»<sup>60</sup>. Il Carducci risponde all'onorevole riprendendo le parole del grande storico francese Jules Michelet, difatti spiega che ai contadini conveniva difendere il proprio Paese dall'invasione straniera e far parte dell'esercito rivoluzionario, poiché con l'arrivo dell'esercito nemico tornavano anche gli emigrati<sup>61</sup>. Per il contadino ciò significava l'occupazione di terre nelle quali avrebbero potuto coltivare e guadagnarsi da vivere perciò «il contadino dunque nell'estate del '92 odiò, con vecchio cuore di francese e con nuovo di cittadino, l'invasione, e la combatté.»<sup>62</sup>. Il poeta invita l'onorevole a consultare il capitolo primo del libro sesto e il libro ottavo della *Storia della Rivoluzione francese* dello storico francese, mostrando così l'attendibilità delle informazioni storiche da lui riprese per la stesura dei propri sonetti.

L'epilogo della raccolta *Ça ira* mette in scena gli ultimi istanti della battaglia di Valmy che precedono la proclamazione della vittoria francese e la sconfitta del nemico, concludendo questa rappresentazione poetica della storia con un epifonema. Vorremo analizzare più nel dettaglio questo sonetto per osservare l'importante componente storica presente nei versi del poeta.

Il poeta decide di rivolgersi direttamente al popolo francese riprendendo *Le Chant de guerre pour l'armée du Rhin* che diventerà poi *La Marsigliese*, che aveva già citato nel sonetto XI (v.12):

---

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> G. CARDUCCI, *ÇA IRA*, s. l., *op. cit.*

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.* Pag. 112.

La marsigliese tra la cannonata  
Sorvola, arcangel de la nova etate,  
Le profonde foreste de le Argonne

Infatti, nel dodicesimo sonetto il Carducci continua il racconto della battaglia di Valmy del settembre 1792, le truppe francesi sono oramai riuscite a sconfiggere gli invasori costretti a ritirarsi. I primi tre versi del sonetto rimandano alle prime strofe della Marsigliese «Allons enfants de la patrie/le jour de gloire est arrivé», attraverso il primo verbo «Marciate» è come se il poeta incitasse l'esercito rivoluzionario a camminare fieri nelle strade del proprio Paese finalmente liberato dal nemico e ad approfittare della vittoria tanto agognata «Il giorno de la gloria». In questa prima strofa possiamo immaginare l'esercito rivoluzionario che dopo una lunga ed estenuante battaglia contro l'esercito austro-prussiano può finalmente tirare un sospiro di sollievo e festeggiare la vittoria intonando il canto della Marsigliese. Difatti, sembra che al secondo verso il suono dei cannoni che indicano la ritirata del nemico si unisca in una sinfonia perfetta con i canti intonati dai soldati stremati, ma stracolmi di gioia e di speranza.

Il poeta prende ispirazione dalle righe della *Storia della Rivoluzione francese* di Michelet quando racconta dell'entrata trionfale dell'esercito di cinquanta mila uomini che intonano in coro «Allons, enfants de la Patrie!..»:

Marciate, o de la patria incliti figli,  
De i cannoni e de' canti a l'armonia:  
Il giorno de la gloria oggi i vermigli  
Vanni a la danza del valore apria.

L'influenza dello storico francese è flagrante anche nella seconda quartina dove il poeta riprende il racconto della battaglia di Valmy fatto fatto da Jules Michelet, quando il re di Prussia è ormai costretto a battere in ritirata: «Le roi était extrêmement mécontent, mortifié. Vers quatre ou cinq heures, il se laissa de cette éternelle canonnade, qui n'avait guère de résultat que d'aguerrir l'ennemi. Il ne consulta pas Brunswick, mais dit qu'on bâtit la charge»<sup>63</sup>.

In queste due quartine Carducci cerca di mettere in versi ciò che Michelet ha raccontato nel suo resoconto storico, ossia: da un lato la gloria nascente del popolo francese dopo la vittoria della

---

<sup>63</sup> J. (1798-1874) A. du texte MICHELET, *Histoire de la Révolution française. T. 5 / oeuvres de J. Michelet*, s. 1., 1888.

battaglia di Valmy ottenuta grazie all'eroica resistenza dell'esercito; e dall'altro la miserabile ritirata dei due nemici<sup>64</sup>.

Ingombra di paura e di scompigli  
Al re di Prussia è del tornar la via:  
Ricaccia gli emigrati a i vili esigli  
La fame il freddo e la dissenteria.

La prima terzina è come se facesse eco alla prima quartina del primo sonetto della raccolta con la descrizione paesaggistica della campagna francese «i colli» (v.10), ma soprattutto riprendendo l'elemento naturale del sole. Infatti, il tramonto che nel primo sonetto è chiamato «rosso vespro» evocando il sangue che verrà versato su quelle terre durante le battaglie, viene ora connotato attraverso un epiteto “Livido” (v.9) come se i raggi del sole sbucassero leggermente dalle colline francesi, simbolo di rinascita. In questa terzina abbiamo l'impressione che finalmente la quiete sia tornata ad abitare le campagne francesi, illuminate da un raggio di sole che pur essendo «modesto» diventa il simbolo della speranza, della vittoria e dell'avvenire glorioso destinato alla Francia. La natura sembra trasmettere i sentimenti provati da migliaia di soldati francesi, una contentezza quasi incredula e sognante, come se stessero piano piano prendendo coscienza della vittoria, ma soprattutto della fine delle proprie sofferenze:

Livido su quel gran lago di fango  
Guizza il tramonto, i colli d' un modesto  
Riso di sole attingono la gloria.

E da un gruppo d' oscuri esce Volfango  
Goethe dicendo: Al mondo oggi da questo  
Luogo incomincia la novella storia.

Questa natura propizia che viene descritta nella prima terzina è come se annunciasse una nuova epoca; una rinascita dopo il travagliato percorso fatto dal popolo francese per arrivare alla vittoria e alla gloria, come viene espresso nella terzina successiva dalle parole di Goethe: «Al mondo oggi da questo/ Luogo incomincia la novella storia». In effetti Goethe faceva parte dell'esercito tedesco e si trovava in prima persona sul campo di battaglia come viene raccontato da Michelet:

---

<sup>64</sup> G. CARDUCCI, *ÇA IRA*, s. l., op. cit.

Dans cette armée de rois, de princes, il y avait entre autres un prince souverain, le duc de Weimar, et avec lui, son ami, le prince de la pensée allemande, nous l'avons dit, le célèbre Goethe. Il était venu voir la guerre, et le chemin faisant, au fond d'un fourgon, il écrivait les premiers fragments du Faust, qu'il publia à son retour.<sup>65</sup>

Difatti, Goethe nell'opera *Campagne de France* che scrive dopo trent'anni dall'accaduto ripercorre ciò che ha vissuto in prima persona sul suolo francese, facendo una specie di autobiografia storica. La battaglia di Valmy viene considerata come l'apice del suo racconto, egli rappresenta l'avanzata lenta e ardua delle truppe alleate verso la città di Valmy e la dolorosa sconfitta che viene loro inflitta dall'esercito rivoluzionario. Carducci riprende la celebre frase di Goethe «Diesmal sagte ich: von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr könnt sagen, ihr seid dabei gewesen»<sup>66</sup>.

Or dunque siamo spinti a interrogarci su questa scelta particolare del Carducci: concludere la propria raccolta poetica sulla Rivoluzione francese con le parole di uno scrittore tedesco, che si trovava quindi dall'altra parte del campo di battaglia. Il poeta stesso, come abbiamo anticipato in precedenza, chiama la propria raccolta «rappresentazione poetica della storia», sottolineando la coabitazione di due dimensioni: quella poetica e quella storica. Benché la componente poetica sia flagrante poiché Carducci scrive in versi, non possiamo dire con certezza se la poesia prenda il sopravvento sulla storia o avvenga il contrario. Vorremmo, però, sottolineare che Goethe, scrittore tedesco, anticipa ciò che farà il Carducci nella raccolta del *Ça ira*, poiché scrive un'opera letteraria dove la componente storica risulta essere il fulcro tematico. Goethe rappresenta la storia attraverso la letteratura, benché non possa essere definito come storico perché si tratta di una biografia (utilizzo dell'io narrante) e racconti degli eventi che sono stati già raccolti in manuali storici, egli ripercorre le varie tappe che hanno segnato l'avanzata del proprio esercito in Francia. Come il Carducci, Goethe, permette al lettore di proiettarsi in un'epoca storica passata pur scegliendo due forme narrative differenti.

La frase di Goethe che risuona come un epifonema per concludere e consolidare la raccolta trasmette una verità universale, poiché non possiamo negare che la vittoria delle truppe rivoluzionarie sanciscano per sempre un cambiamento: un nuovo inizio per la Francia, ma anche per il resto dell'Europa. Il Carducci avrebbe potuto terminare la propria raccolta attraverso le parole di uno degli eroi francesi che ha celebrato nel secondo sonetto, tuttavia vuole mostrare che persino gli avversari si rendono conto dell'impatto che questa vittoria inaspettata ha sul

---

<sup>65</sup> J. (1798-1874) A. du texte MICHELET, *Histoire de la Révolution française. T. 5 / oeuvres de J. Michelet*, s. 1., 1888.

<sup>66</sup> J. LE RIDER, «Campagne de France en 1792 Parallèle entre Chateaubriand et Goethe», *op. cit.*

futuro di ogni paese. Inoltre, pensiamo che voglia dare legittimità alla figura dello scrittore, una personalità che, come abbiamo anticipato in precedenza, deve essere implicato nella vita civile: ancora una volta la letteratura viene mostrata come lo specchio rivelatore della realtà civile.

### ***3. Tematiche della raccolta: Tra storia e lirica***

In precedenza, abbiamo avuto l'occasione di leggere le parole del Carducci per quanto riguarda la scelta formale della sua raccolta percependo una certa preoccupazione nei confronti della metrica: egli risulta almeno nei primi mesi di scrittura della raccolta più attento alla forma rispetto al contenuto<sup>67</sup>.

In realtà grazie alle parole del Carducci «Impossibile mettere in versi quella storia, se non a brevi tratti: per ciò si elesse la forma del sonetto»<sup>68</sup> capiamo che il poeta predilesse il sonetto, poiché scelta naturale per rappresentare la materia storica. Possiamo perciò affermare che l'interesse formale e tematico preoccupino il Carducci in egual maniera, lirica e storia sono due facce della stessa medaglia.

In questa raccolta materia storica e scrittura poetica coesistono creando un'armoniosa rappresentazione storica in versi. In questa terza parte vorremmo analizzare più nel dettaglio i sonetti che compongono il poemetto al fine di osservare come il poeta riesca a trasformare la propria lirica in una cronaca storica.

In effetti, se il primo sonetto serve come preludio all'azione vera e propria annunciando le future battaglie che si susseguiranno nelle campagne francesi, già nel secondo sonetto osserviamo un'accelerazione del tempo della narrazione: l'azione comincia.

Osserviamo un legame tra l'ultimo verso del primo sonetto e l'inizio del secondo, poiché da figure evanescenti «Fantasmi che cercano la guerra» passiamo a qualcosa di più concreto «i figli» (v.1). La scena si fa più tangibile nel secondo sonetto la gente del popolo, descritta attraverso la perifrasi «Son della terra faticosi i figli», comincia a marciare verso il campo di battaglia. I contadini da modesti lavoratori della terra si trasformano in veri e propri eroi per il poeta, infatti afferma che «salgon le ideali cime», quest'idea è inoltre resa dall'associazione della parola “terra” e “cime”, vi è come una scalata dall'alto verso il basso: simbolo di un innalzamento verso l'ideale. Vi è una specie di evoluzione da fantasmi del primo sonetto, vediamo apparire i contadini che prendono le armi e cominciano a marciare trasformandosi in

---

<sup>67</sup> G. CARDUCCI, *Ça ira: versi e prosa*, s. 1., Archivio Guido Izzi, 1989.

<sup>68</sup> G. CARDUCCI, *ÇA IRA*, op. cit.

«azzurri cavalier bianchi e vermigli», rimandando alle uniformi dei soldati della repubblica i *bleus*<sup>69</sup>.

Nelle tre strofe che seguono vengono citati e celebrati cinque personaggi storici francesi, ciò che ci colpisce è il modo in cui il poeta decide di rappresentarli rimandando a una tradizione narrativa epica. Dalla massa plebea si distaccano alcune figure degne di essere ricordate dal poeta e rappresentate in tutto il loro splendore: Kleber, Hoche, Desaix, Murat e Marceau. In queste tre strofe che compongono il sonetto queste cinque figure vengono descritte attraverso degli epiteti:

E tu, Kleber, da gli arruffati cigli,  
Leon ruggente ne le linee prime;  
E tu via sfolgorante in tra i perigli,  
Lampo di giovinezza, Hoche sublime.

Desaix che elegge a sé il dovere e dona  
Altrui la gloria, e l'onda procellosa  
Di Murat che s'abbatte a una corona;

E Marceau che a la morte radiosa  
Puro i suoi ventisette anni abbandona  
Come a le braccia d'arridente sposa.

Il racconto del poeta di questi eroi francesi sembra rimandare alla tradizione epica greca e latina, il modo in cui li descrive ci fa pensare a come Omero descriveva Achille nell'*Iliade*.

Probabilmente Carducci decide di descrivere questi personaggi in questo modo non solo per far sì che il lettore li veda come degli eroi con caratteristiche fuori dal comune, colpendone l'attenzione poiché inevitabilmente attratto da questa narrazione epica, ma anche per inserirsi in una tradizione letteraria esemplare. Lo possiamo affermare grazie alle parole del Carducci:

Gli epiteti nella locuzione poetica sono di due maniere: epici e lirici: insigni nelle odi di Orazio i secondi, i primi in Virgilio e in Omero. Eschilo tra gli antichi, lo Shelley e l'Hugo tra i moderni hanno epiteti di potente invenzione, epici e lirici insieme, statuari, mobili, coloriti. E anch'io qualche volta secondo le forze mie cerco di farne così.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*

Il Carducci vuole ricreare la descrizione epica tipica delle opere di Virgilio e Omero grazie all'utilizzo degli epiteti epici, così da mettersi sullo stesso piano dei grandi poeti del passato. In questo sonetto osserviamo che il poeta toscano non ha ripreso soltanto la descrizione eroica e quasi sovranaturale dall'epica greca e latina, ma anche dal Michelet:

*La France est un soldat, on l'a dit, elle l'est depuis ce jour. Ce jour, une race nouvelle sort de terre, chez laquelle les enfants naissent avec des dents pour déchirer la cartouche, avec des grandes jambes infatigables pour aller du Caire au Kremlin, avec le don magnifique de pouvoir marcher, combattre sans manger, de vivre d'esprit.*<sup>71</sup>

Questo passaggio dell'opera di Michelet è caratterizzato da un tono fantastico, potremmo affermare che si tratti di un'iperbole così come lo si percepisce nel secondo sonetto del Carducci. L'attenzione e l'adesione del poeta alla fonte storica dalla quale prende ispirazione la notiamo nella descrizione dei generali francesi. Al verso quattro Keber è celebrato attraverso una metafora «Leon ruggente» simbolo di forza, violenza e combattività e difatti Michelet nelle sue pagine lo raffigura così «C'était l'ouragan des batailles, le colérique Kléber»<sup>72</sup>.

Stessa correlazione per Hoche «C'était le jeune, l'héroïque, le sublime Hoche, qui devrait vivre si peu, celui que personne ne peut voir sans l'adorer»<sup>73</sup> che il Carducci descrive attraverso una metafora al verso otto «lampo di giovinezza». Questi due esempi che abbiamo deciso di prendere in considerazione ci servono non solo per mostrare come il Carducci sia attento alle fonti storiche, ma come riesca a rendere la storia attraverso la lirica. Il Carducci va oltre, distrugge e sorpassa le frontiere della pura cronaca storica abbellendola con figure retoriche e un linguaggio poetico estremamente efficace.

Nei sonetti IV, V e VI il poeta racconta i tragici eventi che si susseguono uno dopo l'altro dopo le minacce del duca di Brunswick che aveva esortato tutte le città di Francia, che si trovavano sul proprio cammino, ad arrendersi senza opporre alcuna resistenza. In questi tre sonetti l'utilizzo del discorso diretto accelera il ritmo della rappresentazione che diventa sempre più incalzante così da trasmettere non solo la tragicità degli eventi, ma anche un certo realismo: ogni città cade una dopo l'altra nelle mani del nemico.

I primi due versi del sonetto quattro creano un'atmosfera cupa e servono come presagio per gli eventi futuri che si avvereranno catastrofici per le sorti francesi:

---

<sup>71</sup> J. (1798-1874) A. du texte MICHELET, *Histoire de la Révolution française. Tome 1 / par J. Michelet*, s. l., 1847.

<sup>72</sup> J. (1798-1874) A. du texte MICHELET, *Histoire de la Révolution française. Tome 4 / par J. Michelet*, s. l., 1847.

<sup>73</sup> *Ibid.*

L'un dopo l'altro i messi di sventura  
Piovon come dal ciel. Longwy cadea.  
E i fuggitivi de la resa oscura  
S'affollan polverosi all'Assemblea

Attraverso una similitudine al verso due il poeta riesce a farci percepire con quanta rapidità venivano recate pessime notizie a Parigi dal fronte; egli, infatti, paragona coloro che recavano i messaggi drammatici «di sventura» a Parigi al movimento incessante della pioggia che cade dal cielo.

Tutto sembra essere perduto, la disfatta è vicina. Quest'immagine dei messaggeri che arrivano a Parigi senza sosta come le gocce di pioggia che cadono dal cielo non fa altro che annunciare la caduta reale della città di Longwy nelle mani del nemico «Longwy cadea.» (v.2). Il Carducci ancora una volta riesce a trasporre la realtà storica in lirica nelle pagine della sua raccolta tra similitudine, metafore ed enjambement: «Les courriers venaient coup sur coup dans l'Assemblée nationale; elle n'avait pas le temps de se remettre d'une nouvelle, qu'une autre arrivait plus terrible»<sup>74</sup>.

Inoltre, percepiamo che in questo sonetto Carducci cerca di rappresentare in versi la disorganizzazione delle truppe francesi<sup>75</sup> rispetto a quelle del nemico, lo capiamo dall'utilizzo dell'aggettivo «dispersi» (v.5) oltre ad essere sprovvisti di armi e uomini «A pena ogni due pezzi un uom s'avea» (v.6). Una volta arrivati a Parigi i pochi superstiti alla resa della città non trovano l'accoglienza auspicata: l'Assemblea rimprovera loro di esser scappati poiché avrebbero dovuto combattere fino alla morte:

– Morir – risponde l'Assemblea seduta.  
Goccian per que' rīarsi volti strane  
Lacrime; e parton con la fronte bassa.

Attraverso l'anastrofe ai versi dieci e undici il poeta pone l'attenzione del lettore sulle parole «Goccian» e «Lacrime»; e quindi sui sentimenti provati dai soldati che si sentono abbandonati in balia del nemico e spinti verso una morte certa da coloro che dovrebbero capire la gravità della situazione. Sono lacrime di dolore, ma soprattutto di disperazione e incredulità quelle che bagnano i volti dei pochi superstiti al massacro. Carducci riprende certamente le parole dello storico francese «'Que pouvaient-ils faire?' plusieurs voix répondirent spontanément:

---

<sup>74</sup> J. (1798-1874) A. du texte MICHELET, *Histoire de la Révolution française. T. 5 / oeuvres de J. Michelet, op. cit.*

<sup>75</sup> G. CARDUCCI, *Ça ira: versi e prosa*, s. l., Archivio Guido IZZI, 1989.

Mourir!»<sup>76</sup> mettendo però l'attenzione su questo muro che separava l'Assemblea dai veri attori dell'azione, coloro che hanno visto in faccia la guerra e la morte scappandone per miracolo. Difatti è lo stesso poeta ad affermare: «Ma seduta io vidi nella mia immaginazione La Legislativa, e forse fu di fatto, per un segno della superiorità che quella assemblea di cittadini, sentendo sé essere la patria e la legge, asserivasi su la forza militare»<sup>77</sup>; sottolineando la supremazia del potere politico rispetto a quello militare che decide così delle sorti dei soldati che vennero imprigionati e condannati a morte poiché visti come dei traditori.

La narrazione della vicenda continua nel sonetto cinque, infatti dopo la città di Longwy è il turno di Verdun che il 2 settembre si arrende ancor prima di combattere al nemico. Il culmine della successione di questi brevi quadri storici viene raggiunto al sesto sonetto dove si racconta il momento nel quale si issa lo stendardo nero sul municipio di Parigi. Ogni cittadino francese capace di prendere le armi è chiamato ad agire per salvare la Patria in pericolo.

Vorremmo qui porre l'attenzione sul legame che il poeta crea tra questi tre sonetti (IV; V; VI), come egli sia attento ai dettagli nella narrazione degli eventi e alle fonti storiche dalle quali trae ispirazione.

Da Longwy a Verdun fino a Parigi, ogni città cade nelle mani del nemico e il Carducci cerca di ritrarre nei propri sonetti lo sconforto e la disperazione dei superstiti, ma anche quella parte di popolo francese che si è arreso aprendo le porte al nemico:

Udite, udite, o cittadini. Ieri  
Verdun a l'inimico aprì le porte:  
Le ignobili sue donne a i re stranieri  
Dan fori e fanno Artois la corte.

Il discorso diretto utilizzato dal Carducci permette al lettore di immaginare i messaggeri che annunciano la terribile notizia a Parigi, ma l'aggettivo «ignobili» riferito alle donne della città lascia trasparire il punto di vista del Carducci: disgustato dalla viltà di quei francesi che abbandonarono ancora prima di combattere.

Infatti, percepiamo tutto lo sdegno del poeta nei confronti di questi traditori che arriva al punto di augurarli una funesta fine ai versi sette e otto:

---

<sup>76</sup> J. (1798-1874) A. du texte MICHELET, *Histoire de la Révolution française. Tome 4 / par J. Michelet, op. cit.*

<sup>77</sup> G. CARDUCCI, *Ça ira, op. cit.*

E propinando i vin bianchi e leggeri  
Ballano con gli ulani e con le scorte.  
Verdun, vile città di confettieri,  
Dopo l'onta su te caschi la morte!

Notiamo, tuttavia un cambiamento, una specie di colpo di scena creato dall'utilizzo della congiunzione avversativa "ma":

Ma Beaurepaire il vivere rifiuta  
Oltre l'onore, e gitta ultima sfida  
L'anima a i fati a l'avvenire e a noi.

La raccolgon dal ciel gli antichi eroi,  
E la non nata ancor gente ci grida  
«O popolo di Francia, aiuta, aiuta»

Questo ultimo verso «O popolo di Francia, aiuta, aiuta» fa eco all'ultimo verso del sonetto precedente che si era concluso sulla stessa frase, si percepisce qui un grido disperato a tutti i francesi affinché cresca nel loro animo un sentimento di resistenza e di combattività: combattere, resistere e morire per il proprio Paese.

Il Carducci vuole qui mettere in scena il grande gesto eroico compiuto dal generale Beaurepaire che aveva rifiutato di arrendersi decidendo di togliersi la vita poiché incapace di vivere nel disonore<sup>78</sup>. Carducci riprende questo episodio dalle parole del Blanc: «'Messieurs, j'ai juré de ne me rendre que mort; survivez à votre honte, puisque vous le pouvez; moi fidèle à mes serments, je meurs libre'. Et il s'était fait sauter la cervelle»<sup>79</sup>.

Notiamo, qui, tutta l'ammirazione del poeta toscano nei confronti del generale francese attraverso l'immagine di ascensione al cielo al verso dodici «La raccolgan dal ciel gli antichi eroi». Questo gesto viene percepito come una sorta di innesco per il popolo francese: un esempio da seguire che fa nascere negli animi dei cittadini un istinto di sopravvivenza, una voglia irrefrenabile di combattere per proteggere la propria patria. Lo capiamo alla fine del sonetto cinque «E la non nata ancor gente ci grida/ «O popolo di Francia, aiuta, aiuta»», sembra che il gesto del generale sia riuscito a scuotere gli animi dei francesi che sono esortati dalle generazioni future a combattere per dare loro un futuro.

---

<sup>78</sup> G. CARDUCCI, *Ça ira: versi e prosa*, s. 1., op. cit

<sup>79</sup> L. (1811-1882) A. du texte BLANC, *Histoire de la Révolution française. Tome 8 / par M. Louis Blanc*, s. 1., 1857.

A questo grido disperato, quasi di supplica, il popolo francese non si tira indietro e decide di rispondere prendendo le armi nel sonetto numero VI.

Possiamo, perciò affermare che si tratti di una successione a catena, ogni evento raccontato risulta legato cronologicamente nella struttura della raccolta e la narrazione storica del poeta continua.

Il sonetto sesto mette in scena ciò che accadde a Parigi a seguito dei messaggi provenienti dal fronte, un sentimento di sconforto e di disperazione si dilaga piano piano: «La trahison de Longwy, celle de Verdun, qu'on apprit bientôt après, remplirent Paris d'une sombre impression de vertige et de terreur. Il n'y avait plus rien de sûr. Il était trop visible que l'étranger avait des intelligences partout...Qui l'arrêterait jusqu'à Paris ?»<sup>80</sup>.

Il Michelet pone una domanda che tutto il popolo francese si stava chiedendo in quel momento poiché non sembra più esserci alcun modo per frenare l'avanzata del nemico.

Carducci rappresenta nel sesto sonetto quest'atmosfera opprimente e inquietante che caratterizza la città di Parigi all'inizio del mese di settembre:

Su l'ostel di città stendardo nero  
–Indietro! – dice al sole ed a l'amore:  
Romba il cannone, nel silenzio fiero,  
Di minuto in minuto ammonitore

Il poeta comincia con la rappresentazione del luogo nel quale l'azione si svolgerà: ci troviamo davanti al municipio di Parigi dove non sembra più esserci anima viva, tutto è avvolto nel silenzio se non fosse per l'incessante cannone che continua a rimbombare nelle menti dei presenti. Per porre l'attenzione sullo stendardo il poeta decide di personificarlo, difatti lo stendardo ammonisce con un grido severo il «sole» e «amore», che potrebbero essere la metafora della spensieratezza e dell'incuranza degli uomini. Si ha come l'impressione grazie all'ammonimento dello stendardo nero che voglia esortare il popolo di Parigi a prendere coscienza della gravità della situazione, come se non ci fosse più tempo per gli aspetti gioiosi della vita<sup>81</sup>, ma solo per la morte data dal colore nero dello stendardo che rimanda al lutto. L'atmosfera di urgenza e di estrema serietà viene trasmessa anche dal suono del cannone che dà l'allarme facendo capire che la patria è in pericolo: un suono che dovrebbe svegliare e

---

<sup>80</sup> J. (1798-1874) A. du texte MICHELET, *Histoire de la Révolution française. T. 5 / oeuvres de J. Michelet, op. cit.*

<sup>81</sup> G. CARDUCCI, *Ça ira: versi e prosa*, s. l., *op. cit.*

allertare i parigini che sembrano per ora assenti davanti al municipio. Infatti, nella seconda terzina il popolo è paragonato ad esseri inanimati e immobili:

Gruppo d'antiche statue severo  
Sotto i nunzi incalzantisti con l'ore  
Sembra il popolo: in tutti uno il pensiero  
–Perché viva la patria, oggi si muore–

Il popolo francese è rappresentato dal poeta come delle statue immobili sembrano essere unite e consapevoli della gravità della situazione: si schierano uno accanto all'altro pronti a sacrificarsi per la Patria: «– Perché viva la patria, oggi si muore» (v.8) opponendosi alla rapidità con la quale i «nunzi» portano cattive notizie dal fronte.

Nelle ultime due quartine viene descritta la marcia del popolo che sembra riprendere sembianze umane marciando così verso la guerra, citiamo qui la fonte dalla quale il Carducci trasse ispirazione: «Le canon d'alarme tonne dans la capitale. Cet appel de guerre, les lamentations du tocsin, le bruit de la générale, font tressaillir tout Paris. Chacun prend ou cherche une épée»<sup>82</sup>.

In questa marcia che si crea a suon del cannone che funziona come appello e richiamo per tutti i presenti, vediamo per strada donne, giovani e uomini tutti armati di uno spirito eroico e combattivo che li unisce e li sprona ad avanzare.

Vorremmo, tuttavia, porre l'attenzione sulla conclusione del sonetto sesto nel quale notiamo un'immagine macabra che in realtà anticipa ciò che verrà raffigurato nei tre sonetti seguenti:

Marat vede ne l'aria oscure torme  
D'uomini con pugnali erti passando,  
E piove sangue donde son passati

Se fino ad ora il poeta si è concentrato sulla disorganizzazione dell'esercito francese, le loro disfatte e le città che sono cadute una dopo l'altra nelle mani del nemico; senza dimenticare però lo spirito combattivo che stava nascendo negli animi dei francesi che decidono di prendere le armi rischiando la propria vita per dare un futuro alla «non nata ancor gente», adesso l'attenzione si sposta su un'altra tematica.

---

<sup>82</sup> J. (1798-1874) A. du texte MICHELET, *Histoire de la Révolution française. T. 5 / oeuvres de J. Michelet*, s. 1., 1888

Pensiamo che l'ultima quartina del sesto sonetto funga da legame con il sonetto seguente dove vengono rappresentate le stragi di Parigi. Lo capiamo dall'ultimo verso con questa immagine del sangue che ricopre tutta la città, dopo il passaggio di questi uomini armati di pugnali e di rabbia. Il poeta nella parte intitolata *Prosa* dell'opera dedicata al *Ça ira* afferma che in realtà questa terzina rimanda alla «morbosa visione di sangue» del Marat vedendolo perciò in maniera negativa come «insufflatore delle stragi»<sup>83</sup>.

Ci troviamo immersi nel sesto sonetto a Parigi durante la giornata del 2 settembre nella quale le stragi ebbero inizio: potremmo perciò affermare che pur celebrando l'eroismo del popolo francese che nonostante tutto sembri perduto riesce a trovare la forza di prendere le armi e combattere; il Carducci poiché cerca di rappresentare la verità storica è in qualche modo costretto a raccontare le stragi di Parigi: il lato oscuro della Rivoluzione.

Ricordiamo infatti che all'inizio di questa parte sul legame tra storia e poesia abbiamo citato le parole del Carducci che tiene a precisare che ciò che rappresenterà nei dodici sonetti sono gli eventi del settembre del '92: lo spirito eroico dei francesi che fecero prova di eroismo liberando la patria e le stragi, causate secondo il poeta da paura e fanatismo<sup>84</sup>.

Vorremmo però chiarire che il Carducci non scusa la foga omicida che si scatenò in questi mesi a Parigi, lui stesso parlando delle stragi afferma che: «le stragi non difese, non scusate, ma spiegate come triste atavistica eredità di sanguinosa ferocia e di espiatorie vendette nella pur troppo non lieta istoria gallo-romani-francesi.»<sup>85</sup>.

Benché non fosse d'accordo e non ammirasse le azioni sanguinarie e omicida, commesse da una parte del popolo francese, egli vuole rispettare il proprio lavoro di storico e di narratore imparziale che deve raccontare esattamente ciò che successe.

In questo sonetto ritroviamo il legame tra il pensiero del Carducci e quello del Michelet, entrambi vogliono porre l'attenzione sul panico e la paura che cresce negli animi già disperati dei francesi, timore che si amplifica alla vista dello stendardo nero e il suono del cannone: «L'effet pouvait être une horrible panique, dans une ville si émue, une panique meurtrière; rien de plus cruel que la peur»<sup>86</sup>.

I sonetti IV, V e VI servono quindi come introduzione ai sonetti successivi, come se il poeta volesse mostrare cosa spinse i francesi a commettere quelle orribili uccisioni. La paura, il panico, il timore della morte e di non avere più un futuro da offrire ai propri figli, amplificati

---

<sup>83</sup> G. CARDUCCI, *Ça ira: versi e prosa*, s. l., op. cit.

<sup>84</sup> G. CARDUCCI, *ÇA IRA*, s. l., op. cit.

<sup>85</sup> G. CARDUCCI, *ÇA IRA*, op. cit.

<sup>86</sup> J. (1798-1874) A. du texte MICHELET, *Histoire de la Révolution française. T. 5 / oeuvres de J. Michelet*, op. cit.

dalla vista dello stendardo nero simbolo di morte; e il cannone che risuona e batte incessante nelle menti dei francesi, lasciati in balia di un destino funesto. Il poeta avrebbe potuto omettere questi tragici eventi che non rendono in alcun modo giustizia al popolo francese, ma volendo raccontare la verità storica nei propri sonetti è costretto a non dimenticare alcun dettaglio di ciò che accadde nel settembre del '92.

Il Carducci in questi sonetti sulla Rivoluzione deve «ridurre in versi»<sup>87</sup> degli eventi storici estremamente complessi scegliendo alcuni particolari che possano colpire l'attenzione del lettore e allo stesso tempo essere esemplari, in questo caso della furia omicida del popolo francese accecato da fanatismo e paura. Il sonetto ottavo ne è un chiaro esempio, vi viene rappresentato lo straziante calvario che fu riservato alla principessa di Lamballe.

I primi due versi del sonetto rimandano alle origini della principessa che in un'atmosfera sognante ripensa alla dolce quiete della natura rigogliosa e verde della Savoia<sup>88</sup>: sono gli ultimi istanti di vita della fanciulla che è risvegliata e scossa come lo è il lettore dal discorso diretto che riporta le parole delle guardie della prigioniera. Il Carducci riprende la frase dal Michelet così da rimanere il più possibile fedele alla realtà storica: «—Signora di Lamballe, a l'Abbadia. —» / «Levez-vous, madame, il faut aller à l'Abbaye»<sup>89</sup> e già dal verso cinque capiamo che la donna è in piena agonia grazie al verbo «E giacque». Il poeta riproduce nei propri versi la descrizione del massacro fatto dallo storico francese:

Plusieurs se jetèrent sur elle; l'un d'eux vint par derrière, et lui lança une bûche; elle tomba, et à l'instant fut percée de plusieurs coups[...] Ses beaux cheveux se déroulent et tombent de tous les côtés[...] et nue, comme Dieu l'avait faite, elle fuit étalée au coin d'une borne, à l'entrée de Saint-Antoine[...] Elle expirait à peine, que les assistants, par une indigne curiosité, qui fut peut-être la cause principale de sa mort, se jetèrent dessus pour la voir.<sup>90</sup>

Dal verso cinque al verso otto Carducci riprende il racconto fatto dal Michelet nel quale un parrucchiere «un dei più arrabbiati» le strappa i capelli con una picca «i suoi be' capelli disciolti cadono per tutt'i versi. La mano mal pratica o ebra dell'oltraggiatore tremava, e la picca aveva sfiorato alla principessa la fronte: ella faceva sangue.»<sup>91</sup>. La narrazione dell'episodio da parte dello storico continua, mentre il poeta è costretto a ridurre tutto ciò in pochi versi riuscendoci con estrema efficacia. Dal verso cinque in poi anche se non si è a conoscenza dell'accaduto

---

<sup>87</sup> G. CARDUCCI, *ÇA IRA*, *op. cit.*

<sup>88</sup> G. CARDUCCI, *Ça ira: versi e prosa*, s. l., Archivio Guido Izzi, 1989

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> G. CARDUCCI, *ÇA IRA*, *op. cit.*

(come la maggior parte degli italiani del tempo) si riesce a vedere la giovane principessa distesa al suolo e ricoperta di sangue in balia dei propri carnefici che si divertono a sfogare tutta la propria collera sul corpo quasi inanime della donna. Al verso sette capiamo che la donna è stata appena uccisa poiché il corpo è ancora caldo «anco tepenti» e la osserviamo increduli a causa della violenza dell'atto omicida con i bei «capelli aurei fluenti» nelle mani del proprio carnefice. Grazie all'anastrofe utilizzata dal poeta la quartina raggiunge il suo apice in questa immagine dell'uomo che tocca il corpo e i capelli della principessa a cui ha appena mozzato la teste, aumentando il malessere e il disgusto che si è già creato precedentemente «Con sanguinose mani allarga e spia»:

E giacque, tra i capelli aurei fluenti,  
Ignudo corpo in mezzo de la via;  
E un parrucchier le membra anco tepenti  
Con sanguinose mani allarga e spia

Il Carducci fa qui prova ancora una volta di un'efficacia della rappresentazione invidiabile; egli riesce in quattro versi a mettere in scena ciò che lo storico racconta in numerose pagine della propria opera, raccontando esattamente la verità benché fosse dura da accettare. Uno scempio atroce venne riservato alla principessa di Lamballe; e per questa rappresentazione il Carducci fu pesantemente criticato, ma vorremmo riportare qui le sue parole che confermano quanto la rappresentazione storica in versi del Carducci sia efficace:

[...] perché, non volendo o non dovendo io ridescrivere tutti gli orrori già descritti dal Michelet, anche per la ragione che la storia così viva non pur nei libri ma nelle memorie schiaccia al confronto ogni poetica descrizione, [...] quel "massacro" è un fatto di quel settembre 1792 che io m'ero proposto a rappresentare, e un di que' fatti che meglio danno l'icastica di quel fatal movimento [...] lo dovevo raccontare o rappresentare innaturalmente, cioè falsamente?<sup>92</sup>

Grazie alle parole del Carducci possiamo capire che ciò che vuole fare nei propri versi è una rappresentazione realistica di ciò che accadde in quel preciso momento storico, non sembra esserci finzione, ma verità storica. Pur riconoscendo che queste stragi sono spinte da follia e scelleratezza causate da paura e disperazione, il poeta non vuole mentire o elidere questo uragano di rabbia e morte che investì la Francia: il suo compito è quello di raccontare la realtà dei fatti come un vero e proprio storico. Ci sembra, però, che per il poeta la scrittura poetica

---

<sup>92</sup> *Ibid.*

abbia un maggiore impatto sui lettori rispetto a ciò che viene raccontato nei manuali di storia o dagli storici in generale. Ciò risulta come qualcosa di lontano e perciò meno incisivo rispetto a un sonetto.

Continua ad essere flagrante la presenza dell'influenza del Michelet nei versi del Carducci: il discorso diretto al verso nove «–Come tenera e bianca, e come fina! –» rimanda alla frase «Un homme s'établit auprès, pour éteindre le flot; il montrait le corps à la foule: 'Voyez-vous comme elle était blanche? Voyez-vous la belle peau ?'»<sup>93</sup>. Il racconto del massacro della principessa ormai senza vita si conclude sulla decisione immonda e folle dei carnefici di pettinarla adeguatamente così da essere presentabile per la regina «Les assassins jettent la tête sur le comptoir, disent au perruquier qu'il faut la friser; ils la menaient, disaient-ils, voir sa maîtresse au Temple; il n'eût pas été décent qu'elle se présentât ainsi»<sup>94</sup>. Il poeta riesce a trasmettere il fanatismo e la pazzia degli assassini grazie all'anafora ai versi dodici e tredici dell'esclamazione di “su” con valore esortativo pronunciato da quest'ultimi che sembrano rivolgersi direttamente alla salma della giovane senza vita:

Su, co' begli occhi del color del mare,  
Su, ricciutella, al Tempio! A la regina  
Il buon dì de la morte andiamo a dare. –

Il poeta utilizza l'antonomasia «ricciutella» per indicare la principessa, ma anche per far riferimento alla volontà dei carnefici di volerla pettinare adeguatamente prima di portarla al tempio, i riccioli sono simbolo di aristocrazia e rimandano appunto alle pettinature che avevano i nobili al tempo. Come possiamo osservare lo strazio si conclude sulle parole della folla che si reca al Tempio, il poeta qui riesce a trasmettere la follia che risiedeva nei pensieri e nei discorsi dei francesi, di quella parte di popolo che si macchiò irrimediabilmente le mani di crimini brutali, lo possiamo affermare grazie anche all'ossimoro all'ultimo verso «Il buon dì de la morte». Infatti, l'accostamento dell'aggettivo qualificativo positivo “buon” e il sostantivo “morte”, che rimanda a un'idea cupa e orribile, sottolinea il sentimento di follia che si era insediato negli animi dei francesi.

Come abbiamo potuto osservare l'episodio narrato dal Carducci vuole essere esemplare delle stragi che si succedevano a inizio settembre a Parigi «e un que' fatti ce meglio danno l'icastica di quel fatal movimento»<sup>95</sup> così da mostrare le atrocità commesse. Questa rappresentazione della

---

<sup>93</sup> J. (1798-1874) A. du texte MICHELET, *Histoire de la Révolution française. T. 5 / oeuvres de J. Michelet, op. cit.*

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> G. CARDUCCI, *ÇA IRA*, s. l., Bologna, Zanichelli, 1909

realtà storica fu tuttavia giudicata troppo macabra e il Carducci fu accusato di voler «far apparire come un'epopea»<sup>96</sup> le azioni omicide del popolo francese.

Il professor Licurgo Cappelletti interroga direttamente il poeta cercando di fargli capire che pur essendo d'accordo sull'importanza che questa Rivoluzione ebbe sulle sorti dell'intera Europa non possa tollerare che si racconti di «uomini che sgozzano per l'unico scopo di bearsi nel sangue, che non la risparmiano né a vecchi né a donne né a fanciulli, che assassinano senza nemmeno sapere il perché [...]»<sup>97</sup>.

Il Carducci non accetta queste accuse e risponde al professore utilizzando una perfetta arte della retorica dando ai propri avversari alcuni esempi delle atrocità narrate nelle epopee del passato, inizia il proprio discorso con una sequenza di domande retoriche che servono a confutare la tesi del professore:

Ah dunque l'epopea non vuole atrocità? O Achille che trascina nella polvere dietro al suo cocchio intorno alle mura di Troia e al feretro di Patroclo il cadavere di Ettore attaccato con le briglie traverso le piante de' piedi forati? Achille che intorno al rogo di Patroclo scanna i dodici giovinetti troiani? [...].<sup>98</sup>

Il poeta non prende come esempio soltanto l'*Iliade* di Omero, ma anche le rappresentazioni pittoriche cristiane affermando che:

[...] O le più belle opere di pittura nelle quali si glorii l'arte cristiana, massime in Italia e in Spagna, non figurano stragi abominose di vecchi cadenti, di madre co' bambini, di vergini e spose di molta carne nuda, con tutte le carni nude? E dopo ciò, voi non vorreste che io mettessi in versi, che in fine non han colori, l'ammazzamento di una donna sola?.<sup>99</sup>

Come possiamo osservare dalle parole del Carducci le critiche, fatte nei suoi confronti a causa della scelta di rappresentare degli episodi emblematici del movimento di rabbia che si sparse nel settembre di quell'anno, sono insensate e per nulla obbiettive. Per secoli e secoli le più grandi opere letterarie mettono in scena drammi, tragedie, guerre e uccisioni, il Carducci non capisce perché non dovrebbe descrivere nei propri versi la realtà dei fatti, ciò che accadde nella Parigi del '92. Il poeta non crede di dover censurare determinati fatti per timore di ferire la sensibilità dei lettori, ciò che gli interessa è la rappresentazione della verità storica ed è ciò che fece fino alla fine della sua raccolta, infatti la narrazione continua nei sonetti successivi.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> *Ibid.*

Nel decimo sonetto il poeta si allontana dalla rabbia omicida delle stragi che colpiscono Parigi spostandosi verso le «le colline ignote». In questo componimento presente e passato si intrecciano modificando le sorti future del Paese, all'elemento del presente «Al calpestio de' barbari cavalli» (v.1) vengono evocati personaggi del passato glorioso della Francia: Baiardo (v.2), Giovanna d'Arco (v. 3-4) «La pulcella» delle «orleanesi valli», Vercingetorige (v.8) «Vercingetorix co' suoi rossi Galli?». Il poeta si domanda in questo sonetto se per contrastare il nemico, evocato attraverso l'onomatopea che riproduce il suono dell'avanzare degli stranieri a cavallo (v.) dovranno venire in soccorso alla Francia gli eroi del passato. Questa evocazione non solo permette al poeta di mostrare il passato glorioso del Paese con l'enumerazione dei propri eroi, ma serve per richiamare l'attenzione su Dumoriez al nono verso. Il poeta vuole raccontare il momento in cui Dumoriez, incaricato come generale dell'esercito rivoluzionario dal 10 agosto in poi al posto di Lafayette<sup>100</sup>, decide che il punto geografico da difendere sono le «colline ignote» (v.12) ossia le Argonne.

Nella descrizione che il Carducci fa del generale osserviamo un intreccio di storia e arte letteraria poiché viene rappresentato come un vero e proprio eroe dell'epica greca. Egli è descritto come un uomo forte, tenace, che sceglie per le future sorti della guerra con estrema fermezza: «sopra la carta / Militare uno sguardo acceso lancia» (v.10-11). La sinestesia, creata attraverso lo sguardo che si accende, permette di mostrare come il generale abbia una specie di illuminazione per la mossa strategica da prediligere, come se avesse delle capacità intellettive sovrumane. Nell'ultima terzina egli svela il suo piano d'attacco rimandando ancora una volta alla tradizione epica; così da sottolineare il carattere eroico del generale, ma anche il legame con una tradizione letteraria celebre come quella dell'epopea:

Ed una fila di colline ignote  
Additando – Ecco –, o nuova Sparta,  
Le felici Termopile di Francia

In questa terzina Dumouriez è paragonato a Leonida<sup>101</sup>, generale greco che sacrificò una buona parte del proprio esercito di spartani riuscendo così a rallentare l'avanzata del nemico persiano nel passo delle Termopile: un esempio quindi di eroismo e capacità strategica. La catena delle colline delle Argonne è paragonata dal poeta a «felici Termopile di Francia», questa

---

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> G. CARDUCCI, *Ça ira: versi e prosa*, s. l., Archivio Guido Izzi, 1989.

similitudine permette al poeta di anticipare il lieto epilogo per le truppe francesi che riusciranno a sconfiggere il nemico. Infatti, se Leonida morì con il suo esercito sacrificandosi per la patria, l'epiteto «felici» serve a sottintendere un risvolto più roseo rispetto a quello degli spartani.

Il Carducci riesce a ricreare perfettamente nei suoi sonetti l'atmosfera eroica e leggendaria tipica della letteratura epica passata pur non dimenticando la dimensione storica che viene attestata dalla volontà di seguire un ordine cronologico degli eventi. Le fonti dalle quali prende spunto il Carducci sono ancora una volta le opere del Blanc e del Michelet «Il congédia les officiers [...], il prononça cette parole prophétique: 'Voilà les Thermopyles de France'»<sup>102</sup> o ancora «Il eut seulement le tort d'écrire à Paris: 'Que l'Argonne serait les Thermopyles de la France, qu'il les défendrait, et serait plus heureux que Léonidas'»<sup>103</sup>.

Arriviamo poi all'epilogo di questa narrazione poetica della storia al sonetto XI dove viene descritto il campo di battaglia: ci troviamo alle prime luci dell'alba «alza il mattino» (v.1) sulle alture delle Argonne, precisamente verso il mulino di Valmy (v.2-3), il poeta nella prima quartina descrive il paesaggio campestre che è tutt'altro che lieto; lo capiamo grazie all'enumerazione di tre epiteti al secondo verso «Brumoso, accidioso e lutolento».

Inoltre, grazie all'immagine del «tricolor bagnato» (v.3) possiamo immaginare che abbia piovuto e che il campo di battaglia sia stato reso impraticabile dalla pioggia. La personificazione del tricolore al terzo verso che chiede quasi supplicando un raggio di sole e del vento ci fa immaginare l'attesa trepidante e allo stesso tempo preoccupata dei francesi che attendono l'arrivo del nemico, il sole e il vento sono forse simboli di buono augurio che però sembrano mancare così da rendere inerte il mulino. Bisogna infatti sapere che questo decimo sonetto prende ispirazione dalle parole del Carlyle: «il venti Settembre 1792 era un mattino freddo, umido e coperto di nebbia... Il Mugnaio di Valmy è fuggito tutto polveroso nel sottosuolo; e il suo Mulino, che mai ebbe tanto vento, oggi resterà in riposo»<sup>104</sup>.

Il movimento del mulino che sembra qui essere l'allegoria del movimento incessabile della storia sarà, tuttavia, messo in moto da qualcosa o da qualcuno, poiché si capisce che il 20 settembre a Valmy si decidono le sorti dell'umanità «Oggi il destino / Per l'avvenire macina l'evento» (v.5-6). Infatti, è ancora una volta il popolo che è rappresentato come il protagonista dell'azione, evocato al settimo verso con la parafrasi «esercito scalzo cittadino» l'epiteto «scalzo» rimanda a quei cittadini che erano accordi da ogni parte della Francia per poter portare

---

<sup>102</sup> L. (1811-1882) A. du texte BLANC, *Histoire de la Révolution française. Tome 8 / par M. Louis Blanc, op. cit.*

<sup>103</sup> J. (1798-1874) A. du texte MICHELET, *Histoire de la Révolution française. T. 5 / oeuvres de J. Michelet, op. cit.*

<sup>104</sup> T. (1795-1881) A. du texte CARLYLE, *Histoire de la Révolution française. Tome 3 / par Th. Carlyle; traduit de l'anglais, par MM. Élias Regnault et Odysse Barot [par M. Jules Roche pour les tomes II et III], s. 1., 1865.*

il proprio contributo alla causa rivoluzionaria pur essendo per la maggior parte la prima volta su un campo di battaglia<sup>105</sup>. L'attenzione è posta proprio su quest'ultimi che vengono rappresentati come degli eroi della Patria poiché sono loro che riusciranno ad azionare il movimento del mulino, della storia, dando così il via a una nuova epoca: «E l'esercito scalzo cittadino / Dà co 'l sangue a la ruota il movimento», si tratta di un sacrificio per un fine più grande, ossia l'avvenire glorioso della Francia.

La battaglia ha inizio al nono verso con il grido di Kellermann riportato dal poeta tramite il discorso diretto «– Viva la patria–» (v.9) che incoraggia i suoi a impugnare la spada e ad attaccare il nemico: «‘*Comarades*’, grida Kellermann, ‘*Vive la Patrie! Allons vaincre pour elle.*»<sup>106</sup>.

L'ultima terzina serve al poeta per annunciare la vittoria prossima dell'esercito francese che riesca a battere quello prussiano costringendolo alla ritirata:

La marsigliese tra la cannonata  
Sorvola, arcangel de la nova etate,  
Le profonde foreste de le Argonne

Il canto che diventerà in seguito l'inno della Francia prende il sopravvento nella descrizione finale del sonetto come se si levasse alto nel cielo dando forza e coraggio all'esercito francese paragonata ad un arcangelo, come simbolo dell'annunciazione di una nuova epoca che si compirà nel dodicesimo e ultimo sonetto della raccolta.

In questa parte della nostra analisi abbiamo potuto approfondire i legami che il poeta aveva con la casa editrice di Angelo Sommaruga che pubblicò il poemetto per la prima volta a Roma il 10 maggio del 1883. Abbiamo capito che il poeta non accettò la definizione di “epopea storica” che fu attribuita alla propria raccolta, sottolineando il contrasto che esiste tra l'atmosfera fantastica e immaginaria, tipica dell'epopea e il forte realismo del resoconto storico. In seguito, ci siamo potuti soffermare sulla scelta formale e tematica della raccolta comprendendo così che il sonetto, forma breve, ma celebre e di forte impatto era quella più adatta per la narrazione di eventi storici. Poi nell'ultima parte abbiamo osservato come i sonetti siano legati tra di loro dalla volontà del poeta di seguire una linea temporale che riprende da fonti storiche attendibili l'*Histoire de la Révolution française* del Michelet et del Blanc. Difatti,

---

<sup>105</sup> G. CARDUCCI, *Ça ira: versi e prosa*, s. l., op. cit.

<sup>106</sup> T. (1795-1881) A. du texte CARLYLE, *Histoire de la Révolution française. Tome 3 / par Th. Carlyle; traduit de l'anglais, par MM. Élias Regnault et Odysse Barot [par M. Jules Roche pour les tomes II et III]*, op. cit.

abbiamo riportato alcuni esempi tra i sonetti del Carducci che attestavano l'attenzione del poeta alle fonti storiche: numerosi versi facevano eco alle parole degli storici francesi. Possiamo affermare che ciò che caratterizza la propria raccolta sia la flagrante coerenza cronologica degli episodi, l'ordine dei sonetti segue l'ordine cronologico nel quale gli eventi storici si sono susseguiti nella realtà. Ciò che il Carducci cerca di ricreare nei dodici sonetti del *Ça ira* è senza alcun dubbio la storia, nonostante la scelta formale della poesia piuttosto che la prosa, sembra che il poeta voglia divenire un vero e proprio storico al fine di far conoscere e istruire gli italiani su uno dei periodi più importanti della storia dell'umanità, lo possiamo capire dalle parole di quest'ultimo: «Dunque? Dunque, Ça ira – ciò anderà – cantava da due anni il popolo francese: Ça alla – ciò andò – nel settembre del 1792. Questa non può essere epopea, perché non v'entra leggenda: non sarà lirica, per difetto d'uguaglianza da parte mia: ma storia è, storia, storia!»<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> G. CARDUCCI, *ÇA IRA*, *op. cit.*

### **III- Al di là della poesia: il compito e le intenzioni del poeta**

La storia fu per il Carducci il denominatore comune della propria raccolta, riuscendo così a creare brevi e rapidi episodi sulla Rivoluzione francese: una rappresentazione a episodi di uno dei periodi più tragici e allo stesso tempo più significativi della storia dell'umanità.

Arrivati alla fine della nostra analisi, risulta importante soffermarci e interrogarci su ciò che si cela nella raccolta poetica *Ça ira* del Carducci.

Vorremmo approfondire, in un primo momento, gli elementi che distinguono una narrazione lirica da quella epica e da quella storica; per poi osservare, grazie all'analisi di due brevi componimenti del Carducci, l'ammirazione che il poeta prova nei confronti della forma poetica del sonetto.

In seguito, capiremo che la materia storica non è l'unico nucleo tematico della raccolta sulla Rivoluzione francese, permettendoci di approfondire lo sguardo che il Carducci ha sulla realtà che lo circonda, che sembra essere governata dalla Nemesis storica.

Infine, cercheremo di comprendere se il poeta toscano abbia l'intenzione di ricoprire, nella società italiana del suo tempo, non solo l'incarico di poeta, ma anche quello di guida del Paese. La raccolta dei dodici sonetti sulla Rivoluzione francese può avere un effettivo impatto sui lettori, scuotere i loro animi e risvegliarli da un torpore nefasto al fine di metterli in guardia da cataclismi futuri?

#### ***1. Storia, epopea e lirica: tre entità facilmente distinguibili?***

Alla fine della seconda parte della nostra analisi abbiamo potuto leggere le parole del Carducci che esclamava forte e chiaro che la materia della propria raccolta è storica, la storia su tutto. Vorremmo soffermarci sul suo pensiero poiché ci sembra interessante osservare come il poeta opponga da una parte l'epopea e dall'altra la lirica. Ci sembra, inoltre, opportuno concentrarsi sull'accostamento che egli fa tra epopea e leggenda, per Carducci sembra infatti che l'epopea sia contaminata dalla leggenda, ossia dall'immaginazione e dal racconto fantastico.

Sappiamo, infatti, quanto fosse importante per il Carducci la rappresentazione della verità storica, questa preoccupazione onnipresente del vero, che spiega l'attenzione con la quale egli si attiene alle fonti storiche. D'altro canto, però, sottolinea come i suoi versi non possano essere considerati lirici poiché egli narra degli eventi che non ha vissuti in prima persona, successi in un periodo storico ormai lontano; quasi cento anni lo separano da ciò che accadde in Francia. Ci sorge spontaneo chiederci se vi sia veramente un confine chiaro che possa separare la narrazione storica, da quella epica e lirica o sia piuttosto qualcosa di sfuggibile e spesso interscambiabile. Come fa il Carducci ad affermare con estrema sicurezza che la sua raccolta sia puramente storia, un resoconto storico non contaminato da nessun'altra forma letteraria? Possiamo davvero definire "la storia"? Esiste una definizione che racchiuda questo concetto estremamente vasto e ricco di sfaccettature?

Potremmo affermare che la storia sia una catena di eventi che si susseguono l'uno dopo l'altro, questi diventano propriamente parlando "storia" e quindi resoconto storico quando qualcuno a distanza di tempo, uno storico o un ricercatore, li rappresenta attraverso la scrittura basandosi su documenti e testimonianze passate attendibili.

Difatti, vi è una differenza tra resoconto storico e tradizione, ossia un racconto del passato fatto oralmente e quindi soggetto a contaminazioni esterne, passando da una generazione all'altra<sup>1</sup>. Ciò che si allontana dal vero e quindi dalla storia prende poi il nome di "leggenda"; Pio Rajna ci mette al corrente dell'origine di questa parola che significava «cosa da leggersi». Infatti, si chiamavano leggende le vite dei santi poiché si consigliava la lettura di questi scritti al fine di costituire la propria anima; tuttavia la forte componente fantastica legata ai miracoli compiuti da questi uomini, diede al sostantivo "leggenda" questa connotazione favolosa e lontana dal vero.

Abbiamo quindi il resoconto storico conforme alla realtà che si basa su fonti scritte, la tradizione che predilige l'oralità e che per questa ragione si allontana inevitabilmente dal vero e la leggenda che utilizza la scrittura come mezzo di diffusione, ma con una forte dimensione favolosa e fantastica. Tra queste rappresentazioni del passato ve ne è un'altra che lo stesso Carducci ha tirato in causa innumerevoli volte: l'epopea.

Secondo l'autore dell'articolo, la prima caratteristica che differenzia questa rappresentazione della storia rispetto alle altre è il verso, anche se ciò non basta per far diventare la storia un'epopea. Rajna porta come esempio *La Canzone di Legnano* del Carducci, affermando che

---

<sup>1</sup> P. RAJNA, «STORIA ED EPOPEA», *Archivio Storico Italiano*, vol. 43, n° 253, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 1909, p. 3-26

se nell'animo di un autore coesistono la personalità del poeta e quella dello storico, potrà creare forme nobilissime e degne di essere tramandate e studiate. Queste parole sono essenziali per la nostra analisi poiché è come se confermassero l'ipotesi di un Carducci poeta della storia, i suoi componimenti lirici sono basati su fonti storiche come se volesse scrivere un resoconto storico in versi.

Per quanto riguarda la lunghezza dell'epopea sembra che non esistano limiti, si parla di qualche decina di versi per la lunghezza minima e per quella massima può variare a seconda della complessità dell'azione raccontata.

Vorremmo qui ricordare che il poeta del *Ça ira* mette in contrasto tra di loro epopea e lirica, affermando che la sua raccolta non sarà né una né l'altra, per questo ci sembra interessante riportare la distinzione che il filosofo e professore Pio Rajna crea tra questi due termini.

Egli ci invita ad immaginare una persona che ha appena visto morire qualcuno a lui caro e che in preda alla rabbia, al dolore e alla disperazione giunge davanti a noi e comincia a raccontare ciò gli è successo. La sua narrazione degli eventi sarà scollegata e disorganica poiché in balia dei propri sentimenti. In seguito, questa persona dopo qualche istante riesce a calmarsi e a questo punto benché sempre commosso narrerà gli eventi in modo più ordinato e comprensibile. Il primo esempio definisce il tono proprio alla lirica, mentre il secondo all'epopea<sup>2</sup>. Seppur labile questo confine tra lirica ed epopea ci permette di capire ciò che separa queste due forme letterarie, ma allora ci sorge spontaneo domandarci cosa differenzi epopea e resoconto storico?

Per la maggior parte delle epopee che conosciamo i personaggi non sono semplicemente esseri umani, hanno infatti caratteristiche divine, sovrumane, perciò le azioni raccontate si risolvono in miti<sup>3</sup>. Indi per cui ci potrebbe sembrare che l'accostamento storia-epopea, come per il Carducci, sia errato poiché la storia rappresenta il vero riportando azioni umane realmente accadute<sup>4</sup>. L'autore, però, prende come esempio l'epopea francese dove vi era la materia storica, ma anche gli eroi, personaggi storici dei quali vi si raccontavano imprese straordinarie amplificate dalla fantasia umana. Difatti, se non possiamo essere certi dell'esistenza di grandi personaggi come Achille e Ulisse, lo siamo per altri come Artù, Carlo Magno e Orlando, quindi potremmo dire che fantasia e realtà storica si alternano, coabitando l'una con l'altra. Conclude

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

affermando che storia ed epopea attingono alle stesse fonti, sprofondano in egual misura «le radici nel terreno dei fatti umani e da lì ricevono alimento»<sup>5</sup>.

Col passare del tempo, però si nota una diversificazione tra le due rappresentazioni della realtà: benché attingano alla stessa materia, il resoconto storico si è fatto più attento a ogni minimo dettaglio, nasce quindi uno studio minuzioso degli eventi senza lasciarsi dominare dalla passione umana.

Bisogna, inoltre, ricordare il potere esercitato dal pubblico su questa diversificazione sempre più netta tra narrazione storica ed epica. Difatti, a un certo punto dell'evoluzione del ciclo epico il narratore al fine di dilettere il pubblico bramoso di novità, cominciò ad allontanarsi sempre di più dalla verità lasciando spazio all'invenzione<sup>6</sup>. Il narratore iniziò così ad aggiungere elementi completamente inventati per poter dilettere il pubblico, la leggenda per molti versi seguiva già questa traiettoria e l'epopea piano piano cominciò a cedere al volere del «cliente patrono»<sup>7</sup>. Dall'altro lato la storia si fa sempre più attenta alla rappresentazione della verità, volendosi oggettiva e realista, diventa una specie di resoconto degli eventi: «L'una si ritrae a condurre vita austera, quasi vorrei dire claustrale; l'altra si abbandona al vivere gaio»<sup>8</sup>.

Vi fu inoltre un periodo in cui i cantori epici, un vero e proprio mestiere che nacque all'epoca, cominciarono a viaggiare, a spostarsi di città in città, di paese in paese e dovendo primeggiare sui propri avversari iniziarono ad inventare racconti sempre più fantastici per dilettere il pubblico che li ascoltava.

Seppur il ciclo epico grazie ai cantori riuscì a raggiungere un numero sempre più grande di ammiratori si passò da un'epopea pura, storica, attenta nel ricreare gli eventi passati, a un'epopea «imbavagliata e sottomessa a severa censura da un potere tirannico»<sup>9</sup>, quello del pubblico.

Il pensiero conclusivo dell'autore ci fa riflettere sulla scelta formale del Carducci di narrare la storia attraverso il sonetto, una forma lirica che fu raramente associata alla materia storica prima di lui.

«D'altra parte la verità che la storia le mette innanzi [...], è sempre una verità monca; piuttosto che l'uomo tutto intero, ci dà lo scheletro»<sup>10</sup> così l'uomo preferisce abbandonarsi a romanzi di finzione, dove sono rappresentati personaggi «figli della fantasia»<sup>11</sup> poiché il lettore non vuole

---

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

solo essere informato degli accadimenti ma viverli, sentirsi parte del romanzo, facendosi trasportare dall'immaginazione.

Ci sorge spontaneo chiederci se il Carducci fosse cosciente dei limiti della narrazione storica. Probabilmente è per questo che scelse il sonetto: una forma breve, ma incisiva, capace di colpire e far trasalire il lettore, cullandolo attraverso il linguaggio poetico.

Esiste modo migliore per conoscere le intenzioni di un poeta se non quello di analizzare i propri componimenti, essendo la poesia il riflesso della propria anima?

Per capire l'ammirazione del Carducci per la forma poetica del sonetto e di conseguenza ciò che lo indirizzò verso questa scelta formale per la raccolta *Ça ira*, vorremmo soffermarci su due creazioni poetiche che sono raccolte in *Rime Nuove*. Il secondo componimento, dopo *Alla rima*, si tratta di un sonetto intitolato *Al Sonetto*, una sorta di elogio a questa forma poetica che sta alle basi della tradizione lirica italiana:

Breve e amplissimo carne, o lievemente  
Co 'l pensier volto a mondi altri migliori  
L' Allighier ti profili o te co' fiori  
Colga il Petrarca lungo un rio corrente;

Te pur vestia de gli epici splendori  
Prigion Torquato, e in aspre note e lente  
Ti scolpia quella man che si potente  
Pugnò co' marmi a trarne vita fuori:

A l'Eschil poi, che su l'Avon rinacque,  
Tu, peregrin con l'arte a strania arena.  
Fosti d' arcan dolori arcan richiamo;

L' anglo e 'l lusiade Maro in te si piacque;  
Ma Bavio che i gran versi urlando sfrena,  
Bavio t'odia, o sonetto; ond'io più t'amo.

Notiamo all'inizio del componimento come il poeta evochi questa forma poetica chiamandolo «Breve e amplissimo carne» (v.1), grazie all'accostamento ossimorico tra i due epiteti “breve-amplissimo” che connotano il sonetto, il poeta sottolinea la struttura codificata e breve di questa forma poetica pur essendo ricca per quanto riguarda il contenuto. Infatti, un sonetto essendo

limitato da quattordici versi deve esprimere tutto ciò che risiede nell'animo del poeta attraverso parole incisive, ogni termine utilizzato è studiato minuziosamente dal poeta per poter colpire il lettore. Inoltre, sembrerebbe che Carducci voglia inserirsi in una tradizione estremamente prestigiosa poiché «carme» rimanda a un'opera lirica in versi che ha un tono solenne, ma aggiungendo una sfumatura particolare poiché nell'Antichità rimandava anche a una formula religiosa e profetica<sup>12</sup>. Difatti, attraverso il sonetto è come se il poeta potesse raggiungere realtà idealizzate, che non esistono ancora, ma che potrebbero crearsi in un futuro non molto lontano «Co'l pensier volto a mondi altri migliori» (v.2). Carducci sottolinea la forza profetica, quasi divina, della poesia e quindi del poeta che si trova a descrivere la realtà presente, puntando all'ideale.

Al terzo verso inizia l'evocazione e la celebrazione di coloro che anticiparono il poeta del *Ça ira* nell'utilizzo di questa forma poetica: troviamo in ordine Dante, Petrarca, Torquato, Buonarroti, Shakespeare, Milton e Camoens<sup>13</sup>.

Possiamo quindi affermare che il poeta voglia mostrare come il sonetto sia nato in Italia e abbia acquisito sempre più prestigio grazie a poeti come Dante e Petrarca che hanno arricchito e reso celebre questa forma poetica, tramandandola di epoca in epoca. Difatti, Carducci fa riferimento a uno scrittore del sedicesimo secolo Torquato Tasso che passò parte della sua vita rinchiuso nell'ospedale di Sant'Anna a Ferrara dove compose numerosi versi<sup>14</sup>. Il sonetto al quinto verso viene evocato attraverso la perifrasi «vestigia degli epici splendori», facendo probabilmente allusione all'opera di Tasso *La Gerusalemme liberata*, che riprende la struttura di venti canti come l'*Eneide*. Da un altro punto di vista, il poeta potrebbe voler sottolineare la versatilità di questa forma poetica, attraverso la quale si possono narrare eventi epici, trasmettendo così alle generazioni future un passato glorioso. Lo possiamo affermare grazie all'utilizzo del sostantivo “vestigia” che sottolinea il fatto di tramandare e lasciare una traccia concreta nel presente, attraverso il sonetto e più in generale attraverso la scrittura, il poeta contrasta il passaggio nefasto del tempo che cancella ogni cosa.

Risulta interessante il modo in cui Carducci decide di parlare di Michelangelo Buonarroti, dal sesto all'ottavo verso, lo evoca attraverso una parte del corpo «quella man», mezzo per cui lo scrittore-poeta rende concreti i pensieri che racchiude nel proprio animo. Inoltre, potremmo interrogarci sul perché il Carducci decida di parlare proprio di Buonarroti, perché tra tutti i

---

<sup>12</sup> «Carme | Garzanti Linguistica», s. d. (en ligne: <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=carme>; consulté le 8 mai 2021)

<sup>13</sup> G. CARDUCCI, *Rime nuove, op. cit.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

grandi poeti italiani, scelga colui che viene soprattutto ricordato per le sue opere scultoree. Lo stesso poeta della Rivoluzione fa, infatti, riferimento a questa attività all'ottavo verso «Pugnò co' marmi a trarne vita fuori», sottolineando la forza creatrice del Buonarroti che riusciva a liberare la vita dalla sua prigione marmorea. Difatti, ricordiamo la celebre lettera che Buonarroti scrisse a Messer Benedetto Varchi, nella quale afferma che «io intendo scultura, quella che si fa per forza di levare»<sup>15</sup>, egli sottolinea la lotta che l'artista-scultore deve attuare per modellare e scalfire la materia, al fine di liberare l'arte, la bellezza e dare vita a una vera e propria opera d'arte.

Questo concetto lo ritroviamo espresso anche in un suo componimento poetico, nel quale afferma:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto  
c'un marmo solo in sé non circonscriba  
col suo superchio, e solo a quello arriva  
la man che ubbidisce all'intelletto.<sup>16</sup>

Lo scultore deve fare uno sforzo immenso per riuscire a combattere la prigione materiale nella quale l'opera d'arte viene rinchiusa; egli deve combattere contro il marmo, distruggere il coperchio e tirare fuori con la propria mano il movimento, la vita. Lo scultore viene visto come un creatore.

Sembrerebbe che il Carducci voglia tessere un legame tra l'arte scultorea e quella poetica, portando come esempio un artista a tutto tondo, poiché si contraddistinse in entrambe le discipline. Il legame tra queste due arti viene inoltre sottolineato attraverso l'utilizzo della forma verbale «Ti scolpia», come se non vi fosse alcuna differenza tra lo scolpire e lo scrivere. Infatti, lo scultore utilizza la propria mano per creare un'opera d'arte da un oggetto inanimato, un marmo ad esempio; il poeta, allo stesso modo, utilizza la propria mano per dar forma al proprio pensiero, scrivendo nero su bianco ciò che racchiude il proprio spirito. Il poeta scolpisce con la penna: l'impeto, che dimora nell'azione dello scolpire, viene trasmesso dallo scrittore attraverso le proprie parole, spesso taglienti, incisive, volte a colpire e a risvegliare l'animo dei lettori.

---

<sup>15</sup> «Lettera a messer Benedetto Varchi - Wikisource», s.d. (en ligne: [https://it.wikisource.org/wiki/Lettera\\_a\\_messer\\_Benedetto\\_Varchi](https://it.wikisource.org/wiki/Lettera_a_messer_Benedetto_Varchi); consulté le 21 mai 2021).

<sup>16</sup> «Non ha l'ottimo artista | Treccani, il portale del sapere», s. d. (en ligne: [https://www.treccani.it/magazine/strumenti/una\\_poesia\\_al\\_giorno/02\\_26\\_Buonarroti\\_Michelangelo.html](https://www.treccani.it/magazine/strumenti/una_poesia_al_giorno/02_26_Buonarroti_Michelangelo.html); consulté le 21 mai 2021).

Se fino ad ora si è concentrato su scrittori italiani, al nono verso attraverso una metonimia il poeta parla di Shakespeare, originario di Stafford sull'Avon, che viene paragonato al grande poeta Eschilo<sup>17</sup>. Questa forma poetica breve, ma efficace, germoglia in Italia per poi diramarsi in tutta Europa arrivando anche in Inghilterra, dove uno dei più grandi scrittori inglesi ne fece largo uso. Lo possiamo capire grazie all'analogia tra il sonetto e il sostantivo «peregrin» (v.10) che sta ad indicare questo viaggio al di fuori dei confini italiani o ancora attraverso l'epiteto «strania» (v.10) per definire la terra in cui esso arriva.

Nell'ultima terzina, Carducci parla poi di altri due scrittori che si impossessarono di questa forma lirica: Milton «L'anglo» e «l' lusiade Maro» Camoens, che scrisse i *Lusiadi*<sup>18</sup>.

Dopo aver parlato dei grandi letterati, italiani e stranieri, che predilessero la forma del sonetto per le loro opere; il Carducci evoca una personalità che fu acceso critico di Orazio e Virgilio<sup>19</sup>, due poeti che il Carducci ammira molto e considera come i suoi maestri. Probabilmente Bavio (v.13-14) serve al poeta per mostrare che in ogni epoca letteraria vi furono dei contestatori, degli uomini che non riconobbero la grandezza e la bravura degli scrittori, come successe al Carducci (nella prima parte della nostra analisi ci siamo soffermati sulle critiche mosse nei suoi confronti). Oltre a ciò, nell'ultimo verso, il più importante del componimento, Carducci si rivolge direttamente al sonetto, attraverso un'apostrofe «o sonetto», puntando l'attenzione sul protagonista di quest'opera. Il parallelismo sintattico (soggetto + complemento oggetto + verbo) creato dal poeta, pone in contrasto il critico Bavio, metafora di tutti coloro che disprezzano la tradizione poetica italiana e le forme poetiche proprie ad essa; e il Carducci grande difensore di questo grande patrimonio letterario «Bavio t'odia, o sonetto, ond'io più t'amo».

Potremmo, quindi, concludere dicendo che in questo componimento l'attenzione è posta sulle origini di questa forma poetica, mostrando come essa sia stata prediletta dai più famosi letterati italiani ed europei. Il Carducci scegliendola per la sua raccolta è come se volesse seguire le orme di costoro, elevandosi culturalmente nell'Empireo dei più grandi poeti di tutti i tempi.

La volontà del poeta nell'inserirsi in una tradizione letteraria prestigiosa, attraverso l'utilizzo del sonetto, è confermata nel componimento seguente *Il Sonetto*, raccolto nell'opera *Rime Nuove*:

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> «BAVIO in "Enciclopedia Italiana"», s. d. (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/bavio\\_\(Enciclopedia-Italiana\);](https://www.treccani.it/enciclopedia/bavio_(Enciclopedia-Italiana);) consulté le 8 mai 2021).

Dante il mover gli diè del cherubino  
E d'aere azzurro e d'òr lo circonfuse;  
Petrarca il pianto del suo cor, divino  
Rio che pe' versi mormora, gl'infuse.

La mantuana ambrosia e 'l venosino  
Miei gl'impetrò da le tiburti muse  
Torquato; e come strale adamantino  
Contro i servi e' tiranni Alfier lo schiuse.

La nota Ugo gli diè de' rusignoli  
Sotto i ionii cipressi, e de l'acanto  
Cinsel fiorito a' suoi materni soli.

Sesto io no, ma postremo, estasi e pianto  
E profumo, ira ed arte, a' miei dì soli  
Memore innovo ed a i sepolcri canto.

In questo lavoro poetico il Carducci mostra al lettore ciò che ogni letterato apportò al sonetto, arricchendolo con le differenti sfumature della propria personalità. Ognuno di questi scrittori, infatti, contribuì a rendere questa forma poetica, una delle più nobili della tradizione letteraria italiana e straniera. Notiamo alcune somiglianze con il componimento precedente, ad esempio vengono citati Dante, Petrarca e Torquato Tasso, ma vi è anche un rimando a Virgilio e ad Orazio. Potremmo, quindi, dedurre che si tratti veramente dei maestri per eccellenza del poeta del *Ça ira*, dai quali egli trae ispirazione.

Nei primi due versi Carducci parla del sommo poeta, come aveva fatto nel sonetto precedente, sottolineando però gli elementi tematici da lui trattati in vita. Lo capiamo grazie all'utilizzo del verbo "dare" (v.1), come se il poeta donasse qualcosa in eredità a questa forma poetica. Quando egli scrive «gli diè del cherubino», rimanderebbe agli ordini angelici, alla teologia, quindi a Beatrice che fu la musa della maggior parte dei suoi componimenti d'amore. Inoltre, notiamo che il poeta fa riferimento al Paradiso, attraverso una sinestesia al secondo verso «aere azzurro e d'or». In effetti, questi colori farebbero pensare al regno ultraterreno dei beati, l'azzurro per il cielo e l'oro per la luce emanata dalla vicinanza a Dio; ma potrebbe far riferimento anche alla gloria che Dante ha donato a questa forma poetica, l'ha «circonfuso» di un'eterna fama. L'attenzione del lettore viene poi spostata su un altro grande poeta italiano, Petrarca,

sottolineando gli spunti intimi e personali che egli diede al sonetto, oltre alle tematiche malinconiche, espresse attraverso la personificazione al terzo verso «il pianto del suo cuor». Il dolore provato dal poeta, evocato grazie alla tristezza provata dal cuore, viene paragonato a un fiume, infinita fonte di ispirazione «divino Rio», proprio per mostrare come Petrarca abbia arricchito senza sosta il panorama tematico di questa tradizione poetica. Potremmo affermare che il sonetto nel Trecento era utilizzato soprattutto per trasmettere i sentimenti del poeta, si trattava di una poesia personale o autobiografica.

Al quarto verso Carducci si concentra su di un altro letterato italiano, che, come Dante e Petrarca, aveva già citato nel sonetto precedente, Torquato Tasso. Sembrerebbe che lo scrittore della *Gerusalemme liberata* abbia attinto alla tradizione latina, alle opere di Virgilio e Orazio. Per trasmettere quest'idea, il Carducci trasforma le influenze latine in oggetti concreti, un profumo, una fragranza piacevole «mantuana ambrosia» (v.4) per parlare di Virgilio e una sostanza commestibile dolce «venosino miel» (v.4-5) per parlare di Orazio. Il Tasso viene citato all'inizio del verso settimo, proprio per sottolineare come sia riuscito a donare, «gl'impetrò» (v.6), al sonetto le sfumature di questa tradizione latina, questi due autori sono state come delle muse (v.6) per il Tasso che a distanza di anni decide di recuperare il loro stile e le loro tematiche al fine di ricreare tutto ciò nella sua poesia. Da Tasso si passa poi all'Alfieri, sembrerebbe che egli abbia innovato il sonetto poiché utilizza questa forma poetica in maniera differente, lo capiamo attraverso la similitudine al settimo verso: il sonetto è paragonato a uno «strale adamantino». Sembrerebbe che la poesia si trasformi con l'Alfieri in un'arma, una freccia che viene scoccata con forza indomabile contro «i servi e' tiranni» (v.8). Si comincia da una poesia personale, passando per una poesia aulica, fino ad arrivare a una poesia politica e impegnata, probabilmente il Carducci vuole porre l'attenzione del lettore sulla versatilità di questa forma poetica che, a seconda delle esigenze dell'epoca, viene utilizzata in maniera diversa.

Nella prima terzina notiamo un cambiamento rispetto al sonetto analizzato precedentemente, poiché non sono più celebrati i letterati stranieri come Shakespeare e Milton, ma l'attenzione viene posta su «Ugo» (v.9). Sembrerebbe che Foscolo abbia donato al sonetto una melodia soave, un canto estremamente dolce e piacevole, lo possiamo affermare poiché il Carducci utilizza la figura dell'usignolo al nono verso. Bisogna, infatti, ricordare che questo uccello venne lungamente utilizzato nella tradizione poetica come sinonimo di un canto puro e melodioso<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> «Uşignòlo in Vocabolario - Treccani», s. d. (en ligne: <https://www.treccani.it/vocabolario/usignolo>; consulté le 10 mai 2021)

Con il Foscolo si ha l'impressione che la poesia prenda la propria fonte di ispirazione da spunti autobiografici, come con il Petrarca, poiché vi sono nella terzina degli elementi che rimandano all'infanzia del poeta, in particolare alle proprie origini: «ioniii» (v.10), «acanto» (v.10), «materni soli» (v.11). Difatti, l'epiteto "ionii" rimanda alle origini di Ugo Foscolo, nato a Zante, ma anche l'acanto è una pianta che cresce in certe zone d'ombra del Mediterraneo<sup>21</sup>. Si potrebbe affermare che Foscolo abbia ornato la poesia di paesaggi naturali della propria infanzia, aggiungendo alla tradizione letteraria italiana dei quadri pittorici esotici, non dimenticando mai la sua seconda patria, la Grecia. Lo stesso Carducci stabilisce un legame tra Petrarca e Foscolo, che è percepibile nel componimento grazie a «ionii cipressi», l'epiteto rimanderebbe al Mar Ionio e alla Grecia, dove Foscolo nacque e il sostantivo «cipressi» alla Toscana, luogo di nascita del Petrarca. «Chi all'estasi e al gemito del Petrarca aveva mai saputo mescolare quel profumo e quel fremito di ionia primavera? chi nella toscana eleganza della forma petrarchesca aveva mai saputo condurre la purità della linea attica e la mollezza della voluta corintia con tanta pacata sveltezza?»<sup>22</sup>, così il Carducci parla del Foscolo.

Durante la lettura di questo sonetto, si ha l'impressione che ogni poeta citato dal Carducci abbia donato un elemento particolare a questa tradizione poetica, arricchendola e rendendola prestigiosa, lo possiamo affermare grazie all'utilizzo di forme verbali alla terza persona singolare (il poeta), precedute da un complemento d'oggetto diretto o di termine che si riferisce al sonetto, come: «gli diè» (v.1), «lo circonfuse» (v.2), «gl'infuse» (v.4), «gl'impetrò» (v.6), «lo schiuse» (v.8), «gli diè» (v.9).

Nell'ultima terzina Carducci si interroga sul contributo che lui stesso può portare a questa tradizione poetica, è davvero in grado di far parte di questa schiera di illustri poeti?

Grazie all'utilizzo dell'aggettivo numerale «Sesto» e all'inversione dell'ordine abituale della sintassi nel dodicesimo verso, capiamo che il Carducci non ha la presunzione e l'arroganza di porsi subito accanto a questi grandi poeti, «Sesto io no, ma postremo». Egli tiene così a precisare che vorrebbe inserirsi in questo gruppo di letterati, ma con estrema umiltà, forse riconoscendo i propri limiti e la grandezza di coloro che hanno vissuto prima di lui. Il Carducci si pone qui come semplice alunno, colui che decide di seguire attentamente e umilmente la strada che i grandi del passato hanno costruito prima di lui, ciò viene sottolineato dall'utilizzo dell'aggettivo «postremo», è colui che arriva dopo di tutti, l'ultimo dei poeti.

---

<sup>21</sup> «Acanto in Vocabolario - Treccani», s. d. (en ligne: <https://www.treccani.it/vocabolario/acanto>; consulté le 10 mai 2021)

<sup>22</sup> G. CARDUCCI, *Rime nuove, op. cit.*

Il Carducci poi crea un'enumerazione «estasi e pianto/ E profumo, ira ed arte,» così facendo ripercorre ciò che ha cercato di raffigurare nei versi precedenti: l'estasi di Dante, il pianto del Petrarca, il profumo di Tasso, l'ira dell'Alfieri e l'arte del Foscolo<sup>23</sup>.

Risulterebbe, quindi, spontaneo interrogarci sul compito del Carducci: in che modo egli potrà contribuire a questa tradizione poetica dopo questa schiera di letterati leggendari?

Sembrerebbe che a lui spetti l'arduo compito di custode del sapere, colui che trasmette il passato poetico italiano alle generazioni future, come se fosse il messaggero della gloria poetica, lo capiamo grazie all'utilizzo di «Memore» (v.14). L'ultimo verso, infatti, risulta rivelatore delle intenzioni del Carducci, egli pur essendo umile e non volendo ergersi subito dopo questi poeti da lui citati, ammette di avere un compito attivo nella vita culturale italiana. Non vuole limitarsi ad imitare o a riprendere tematiche passate, ma vuole ricordare e allo stesso tempo creare qualcosa di nuovo, lo capiamo grazie alla forma verbale «innovo» (v.14). Seppur riconosce, rispetta e celebra il passato poetico italiano, ci ha infatti indicato i propri maestri, sembrerebbe che voglia rinnovare il sonetto, forse facendo la sintesi delle tematiche passate. Il Carducci nella sua poesia vuole tramandare la gloria passata, riprendendo gli elementi dei poeti che hanno segnato il panorama letterario italiano, nei suoi versi devono dimorare i vestigi del passato. Lo capiamo poiché egli utilizza il sostantivo «sepolcri», vorrebbe creare dei componimenti che siano da un lato innovativi, ma dall'altro che possano racchiudere delle tracce passate, così da testimoniare questo passato poetico indimenticabile.

Egli vuole diventare il cantore dei vestigi passati, afferma di «cantare ai sepolcri», potremmo tuttavia affermare che canti di sepolcri, di personalità che hanno fatto prova di estrema grandezza poetica e che sopravvivono nel presente grazie al poeta-testimone.

In questi due componimenti il poeta ci ha mostrato non solo l'ammirazione nei confronti dei letterati che vissero prima di lui, dai quali vuole imparare umilmente l'arduo mestiere di poeta, ma anche la forza creativa e la versatilità della forma poetica del sonetto. Attraverso l'analisi di questi due lavori, raccolti all'inizio di *Rime Nuove*, comprendiamo meglio ciò che spinse il Carducci a scegliere una forma poetica ormai antica per la raccolta *Ça ira*: il sonetto permette al letterato di creare infinite varianti poetiche, una poesia personale o autobiografica, una più austera e classica, una puramente impegnata politicamente, fino ad arrivare a una poesia che vorrebbe fare una sintesi perfetta di tutte le altre, impegnata nella vita civile, pur non dimenticando la bellezza dell'arte poetica.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*

Il poeta nei dodici sonetti del *Ça ira* riesce, quindi, a costruire una poesia civile. Pur scegliendo un paese straniero in un'epoca lontana, egli riesce a trasmettere un messaggio, volto a cambiare le sorti del Paese. La Francia del settembre del 1792 diventa una sorta di modello, dal quale si deve trarre ispirazione. Il modo che predilige per trasmettere questo messaggio, come abbiamo visto, è la poesia e più in particolare la forma codificata del sonetto. Le strofe e i versi del Carducci sono il riflesso di ciò che accadde realmente in quel determinato periodo; egli si mette nei panni dello storico, creando una narrazione storica. Può, il Carducci, essere considerato come tale? Cosa differenzia uno storico, come il Michelet, che narra per iscritto le vicende rivoluzionarie e un poeta che cerca di ricreare il medesimo processo, seppur con mezzi differenti?

Se prendiamo, ad esempio, il pensiero di Michel de Certeau nella sua opera *L'écriture de l'histoire* vedremo che per lo storico non esiste alcuna differenza tra lo storico e lo scrittore:

Ce que nous appelons d'abord l'histoire n'est qu'un récit. Tout commence avec la devanture d'une légende, qui dispose des objets « curieux » dans l'ordre où il faut les lire. [...] Quand nous recevons le texte, une opération a déjà été effectuée : elle a éliminé l'altérité et son danger, pour ne garder du passé, [...] que des fragments encastrés dans le puzzle d'un présent.<sup>24</sup>

Da queste parole capiamo innanzitutto che la storia, l'ordine cronologico degli eventi, viene tramandata attraverso un racconto per iscritto. La storia viene appunto paragonata a un racconto, e, se non fosse narrata non potrebbe essere definita come tale. Gli eventi che accadono in un tempo e in un luogo determinato se non fossero rievocati e tramandati dallo storico, sarebbero destinati a scomparire per sempre. Ciò che viene rappresentato nei manuali di storia è inevitabilmente contaminato dal punto di vista o da una scelta fatta dallo storico in questione, nonostante egli voglia essere il più obbiettivo possibile.

Infatti, lo storico non sembra limitarsi a riportare così come avvennero determinati fatti, egli apporta delle modifiche, aggiungendo o eliminando determinati elementi:

Dans les morceaux qu'organise à l'avance l'imaginaire de sa société, il opère des déplacements, il ajoute d'autres pièces, il établit entre elles des écarts et des comparaisons, il discerne à ces indices la trace d'autre chose, il renvoie ainsi à une construction disparue. En somme il crée des absences.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> M. de CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, s. 1., Gallimard, 1975.

<sup>25</sup> *Ibid*

Sembrerebbe, quindi, che lo storico faccia il medesimo lavoro di creazione dello scrittore-poeta; per Michel de Certeau lo storico “produce la storia”<sup>26</sup>, attraverso la narrazione che ne fa. Vi è quindi un’azione di rielaborazione dei eventi, come se volesse riportarli nell’ordine e nel modo più adatto ad essere recepito dalla propria società. Così come il Carducci scelse accuratamente gli episodi per la propria raccolta sulla Rivoluzione francese, al fine di scuotere gli animi dei lettori e metterli in guardia da un avvenire nefasto.

Secondo l’autore dell’opera *L’écriture de l’histoire*, la storia vacillerebbe tra due poli: «l’histoire qui est racontée (*Histoire*) et celle qui s’est faite (*Geschichte*)»<sup>27</sup>. Lo storico è quindi il narratore degli accadimenti che sono successi in un determinato periodo; ed è proprio per questa ragione che la frontiera che separerebbe lo storico dallo scrittore non è poi così netta. Il poeta che scrive sonetti storici, una poesia impegnata e civile come fa il Carducci, non è poi così distante da uno storico che narra eventi del passato. Entrambi rievocano, studiano e indagano il passato affinché non scompaia e non venga dimenticato. Entrambi attuano un lavoro di creazione che arriva fino a noi grazie alla scrittura. Entrambi danno vita a un’opera manoscritta per le generazioni future.

## ***2. “Dea bella ed austera”: la Nemesis storica nei sonetti del poeta***

Nella raccolta del *Ça ira* non vi è alcun dubbio che la materia storica sia il fulcro dell’azione, il poeta è come se accompagnasse lo sguardo del lettore da un sonetto all’altro cambiando i personaggi e i luoghi; rispettando però la linea temporale nella quale gli eventi si sono svolti in quel settembre del ’92. Il lettore si trova in principio nelle campagne francesi a fianco ai contadini che abbandonano i campi coltivati per il campo di battaglia, per poi spostarsi a Parigi dove i messi non fanno altro che riportare notizie di sventura: dopo Longwy, è Verdun a dichiararsi sconfitta e ad aprire le porte al nemico. In seguito, siamo catapultati a Parigi il 2 settembre, giorno nel quale le stragi causate da paura e fanatismo hanno inizio ricoprendo la città di sangue e orribili crimini. Il poeta poi invita il lettore ad allontanarsi da tutto ciò poiché è a Valmy che si decidono le sorti del Paese, fino alla grande vittoria che riempirà di orgoglio e gloria il popolo francese.

---

<sup>26</sup> *Ibid*

<sup>27</sup> *Ibid*

In realtà, oltre alla rappresentazione storica degli eventi che segnarono il settembre di quell'anno vi è un altro fulcro tematico che viene ripreso dal poeta in alcuni sonetti della raccolta: la nemesi storica. In questa parte vorremmo approfondire questo concetto per capire meglio la sua origine etimologica e come il Carducci se ne impossessi per ricrearlo nei propri sonetti.

Lorenzo Zanasi scrive nel 2015 un articolo intitolato «*Nemesi*» *Storia di un prestito camuffato* che verrà pubblicato nel volume XXXII degli *Studi di lessicografia italiana*, spiegando che il sostantivo “nemesi” è un prestito linguistico classico, precisamente un grecismo. Etimologicamente deriva dal verbo *némw* che significherebbe “distribuire”, in epoca classica questa parola venne utilizzata per definire una dea «distributrice di giustizia compensatrice e quindi riparatrice dei torti subiti»<sup>28</sup>. Sembra che il Carducci riprenda proprio questa rappresentazione classica quando parla per la prima volta della nemesi storica come una dea “bella ed austera” nell’ode *NEI PRIMI GIORNI DEL MDCCCLXII* in *Levia Gravia*.

Bella ed austera vindice  
Su i larghi mar cammina alta una dea:  
Arde di amore il nubilo  
Gel da' suoi lumi e 'l pigro suoi ricrea.  
[...]  
È la dea che de' vigili  
Occhi circonda il sir de' Franchi, e aspetta;  
E a noi mostra i romulei  
Colli e il mar d' Adria e l'ultima vendetta.  
[...]  
La colpa antica ingenera  
Error novi e la pena: informe attende  
Ella, e il giusto giudizio  
Provocato da gli avi in te distende.<sup>29</sup>

E anche in un'altra ode di *Levia Gravia - A P.E in morte di Maria sua moglie* nella prima strofa:

---

<sup>28</sup> M. de CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, s. 1., Gallimard, 1975.

<sup>29</sup> G. CARDUCCI, *Juvenilia e Levia Gravia*, Bologna, Zanichelli, 1922.

I tiranni cui Nemesei divelle  
Tornano in pietre di sì reo livore  
Ch'ogni piè gli urti; e chi servo ebbe il core  
Fango divien ch'ogni orma rinnovelle.<sup>30</sup>

Nelle note poste come commento all'ode, "Nemesei" al primo verso è definita come «dea della giusta vendetta» che rimanda al verso della prima ode dove è rappresentata come una dea in attesa «e aspetta» o ancora nella strofa successiva «informe attende Ella.».

Questa dea rappresentata dal Carducci nei propri versi sembra che arrivi nel momento in cui c'è bisogno di una resa dei conti, aspetta il momento propizio per sferrare la vendetta finale che regolerebbe i torti fatti nel passato, lo capiamo all'ultimo verso dell'estratto della prima ode «il giusto giudizio / Provocato da gli avi in te distende».

Oggi giorno il termine "nemesi" rimanda ancora alla reincarnazione della giustizia riparatrice della mitologia greca e latina che ha come intento ultimo quello di rendere giustizia a coloro che hanno subito dei torti e punire coloro che li hanno commessi. Ci viene detto che esiste anche un significato figurativo di questa parola, si parla di nemesi storica per riferirsi a avvenimenti che soggiungono per riparare decisioni prese nel passato<sup>31</sup>. Ed è proprio questo concetto che troviamo nei versi del Carducci, in particolare nei sonetti VII e IX che avremo l'occasione di analizzare.

Prima di concentrarsi sulla nemesi storica nella raccolta del *Ça ira* vorremmo riportare le parole del Carducci su questo argomento per capire meglio cosa intenda il poeta per *nemesi storica*. Nell'opera *Confessioni e battaglie* nella parte intitolata *Polemiche sataniche* Carducci sviluppa il pensiero di Kappa, personaggio probabilmente fittizio che serve come alter ego dello scrittore:

Ma, oppone Kappa, lo studio della vita e dell'universo ci mostra: che non v'è una forza ribelle soltanto; che anzi vi sono due forze, l'azione e la reazione; che il mondo appare dominato sovraneamente dalla legge della contraddizione; che il fatto non è isolato e circoscritto, ma indefinito; che il fenomeno non termina in sé medesimo, ma si lega a un altro fenomeno; che tutto in somma dell'Universo è relativo, che tutto s'incatena, si limita, si prolunga.<sup>32</sup>

Queste parole di Carducci confermano la nostra ipotesi sulla coerenza della raccolta *Ça ira*: ogni episodio descrittivo è concatenato a quello successivo, vi è un'azione e una reazione. Ogni

---

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> «Nemesi in Vocabolario - Treccani», s. d. (en ligne: <https://www.treccani.it/vocabolario/nemesi>; consulté le 21 avril 2021)

<sup>32</sup> G. CARDUCCI, *Confessioni e battaglie*, op. cit.

scelta fatta ha una conseguenza concreta sull'avvenire, ciò confermerebbe inoltre il punto di vista del Michelet e del Carducci per quanto riguarda le stragi di Parigi causate secondo costoro da paura e fanatismo, esse non sono tollerabili, ma forse comprensibili. Quest'idea di un Universo che sarebbe il risultato di una successione di eventi legati tra di loro ci permette di capire meglio cosa intenda per Nemesis storica il Carducci, che chiama «grande legge storica». Nella parte *Moderatucoli* dell'opera citata precedentemente il poeta domanda agli scrittori del Preludio di lasciargli un po' di spazio affinché possa rispondere a un critico che chiama «signor A.F.». Costui ha scritto un articolo sul Giornale di Vicenza il 12 agosto parlando dell'*Ode per la morte di Eugenio Napoleone* della quale disse «molti complimenti», ma anche «qualche insolenza»<sup>33</sup>.

Questo critico afferma che l'autore dell'ode nella settima strofa «attribuisce risolutamente la ruina de' figli a' peccati dei padri»<sup>34</sup>, il Carducci allora risponde così:

io non feci altro che adombrare una grande legge storica, la quale è sanzione di giustizia e di moralità. Chi interrompe il diritto, chi mette la volontà sua in luogo della volontà nazionale espressa con le norme e con le forme del diritto, chi mette in luogo della legge la forza, quegli con la sua rivoluzione personale rende perenne la rivoluzione sociale, gitta anzi i semi di rivoluzioni e reazioni che scoppieranno contro di lui, avvolgendo nella sua rovina i rappresentanti dinastici della usurpazione e della violazione. La Libertà si vendica dei colpi di stato con catastrofi che paiono fatali, e la cui traccia pirica invece move con meravigliosa procedenza logica dal punto stesso del delitto politico.<sup>35</sup>

Notiamo che per il Carducci non vi è solamente un rapporto di azione-reazione che controlla l'Universo nel quale viviamo, ma vi è anche questa antica legge storica che si occupa di vendicare i soprusi fatti da coloro che prediligono i propri interessi piuttosto che il benessere e i bisogni dello stato. Essa punisce coloro che si mostrano tiranni, sottomettendo il popolo attraverso la forza, essendo così egoisti e violenti nei confronti del prossimo. La vendetta di questa nemesis storica per il Carducci si concretizza attraverso delle vere e proprie rivoluzioni sociali che si scaglieranno in modo funesto sui successori di suddetto sovrano.

Questo concetto risulta fondamentale per l'analisi del sonetto VII poiché le stragi dei prigionieri, accusati di essere dei traditori, che si compiono a Parigi dal 2 settembre in poi, sembrano essere la conseguenza di atti compiuti nel passato:

---

<sup>33</sup> *Ibid.* page. 299

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

Una bieca druidica visione  
Su gli spiriti cala e gli tormenta:  
Da le torri papali d'Avignone  
Turbine di furor torbido venta.

O passion de gli Albigesi, o lenta  
De gli Ugonotti nobil passiöne,  
Il vostro sangue bulica e fermenta  
E i cuori inebria di perdiziöne.

L'epiteto «druidica» nel primo verso rimanderebbe ai sacrifici che venivano fatti dai druidi nell'Antichità, bisogna sapere infatti che questi sacerdoti solevano sacrificare degli esseri umani per ringraziare gli dei o per placare la loro ira<sup>36</sup>. Questa visione sanguinaria sembra che venga dall'alto e si infiltri negli animi dei presenti «Su gli spiriti cala» (v.2), tuttavia non sembra nascere *ex nihilo*, infatti trova la propria origine in un luogo preciso, lo capiamo al terzo verso «Da le torri papali d'Avignone». Sembra, infatti, che questa passione violenta che cresce negli spiriti dei francesi venga dal palazzo papale che Michelet descrive in questo modo: «Palais monstre, qui couvre toute la coupe d'une montagne de ses tours obscènes, lieux de volupté, de torture...ou aurait bien pu, parmi les chants des cours d'amour, entendre le râle, les cris, le bris sec des os qui craquaient...»<sup>37</sup>.

Il poeta fa riferimento alle torture che sono state compiute un anno prima nelle torri del palazzo d'Avignone: bisogna sapere infatti che in questa città nel 1791 papisti e rivoluzionari si scontrarono per avere il controllo della Francia. La torre Glacière fu teatro del massacro di sessanta persone che furono torturate e uccise dai rivoluzionari per vendicare il proprio capo Lescuyer<sup>38</sup>.

Carducci riprende questo evento tragico dalla testimonianza del Michelet che scrive: «Le massacre du 16 octobre est le hideux original des massacres de septembre. Ceux-ci, qui, un an après, semblent sortis d'un élan de fureur spontanée, n'en furent pas moins...une imitation en grand du carnage de la Glacière»<sup>39</sup>.

Carducci, quindi, riprendendo l'idea del Michelet ci mostra la propria visione dell'Universo: la realtà che viviamo nel presente è il risultato di atti compiuti nel passato, sembra ci sia una forza

---

<sup>36</sup> «Druido nell'Enciclopedia Treccani», s. d. (en ligne: <https://www.treccani.it/enciclopedia/druido>; consulté le 27 avril 2021)

<sup>37</sup> J. (1798-1874) A. du texte MICHELET, *Histoire de la Révolution française. Tome 2 / par J. Michelet*, s. 1., 1847

<sup>38</sup> G. CARDUCCI, *Ça ira, op. cit.*

<sup>39</sup> J. (1798-1874) A. du texte MICHELET, *Histoire de la Révolution française. Tome 4 / par J. Michelet, op. cit.*

ciclica che unisce tra di loro ogni evento storico. Non solo tutto risulta legato, ma è governato da questa legge storica di giustizia che il Carducci chiama nemesi storica riprendendo la tradizione classica.

Nella seconda strofa il poeta fa riferimento a due stragi del passato, quella degli Albigesi e quella degli Ugonotti: gli Albigesi erano degli eretici numerosi ad Albi e a Tolosa che non riconoscevano la parte umana e divina di Cristo, mentre gli Ugonotti erano dei protestanti francesi. Gli Albigesi furono perseguitati durante il papato di Innocenzo III che dal 1208 in poi organizzò delle crociate contro questo gruppo religioso utilizzando la forza e la violenza per annientarli, così da costringere i pochi sopravvissuti a emigrare in altri paesi<sup>40</sup>. Per quanto riguarda gli Ugonotti le persecuzioni contro questo gruppo religioso e politico cominciarono nel 1535, ma raggiunsero il loro apice nella tragica notte di San Bartolomeo 24 agosto 1572, dove solo a Parigi vennero massacrati tremila Ugonotti<sup>41</sup>.

Al quarto e al quinto verso il poeta parla di queste due stragi attraverso un chiasmo che pone l'attenzione sul sostantivo "passione" così da evocare l'estrema sofferenza provata da questi gruppi religiosi e politici sterminati dalla Monarchia e dalla Chiesa francese. La parola "passione" potrebbe inoltre rimandare alla "passione di Cristo", il poeta sembra voler sottolineare così l'incoerenza della morale cristiana che ha messo in atto delle persecuzioni provocando sofferenza, dolore e morte. Il messaggio d'amore di Cristo predicato nella Bibbia non sembra coincidere con gli atti fatti dagli esseri umani sulla terra, gli eretici e i protestanti sembrano soffrire lo stesso calvario di Cristo sulla croce.

Il sangue versato inutilmente in quegli anni a cause del fanatismo degli uomini cerca adesso un risarcimento, il poeta crea al settimo verso un'immagine concreta del sangue degli Ugonotti e degli Albigesi in pieno bollore come se si risvegliasse dopo secoli e animasse gli animi dei presenti. L'analogia fonetica tra «passione» (v.6) e «perdizione» (v.8) sottolinea il legame che esiste tra questi due sostantivi, confermando l'idea che è a causa del tragico supplizio inflitto nel passato a queste due comunità che adesso il popolo francese si anima di un sentimento di incontrollabile violenza.

Ecco la pena e il tribunale orrendo  
Che d'ombra immane il secol nuovo impronta!  
Oh, sei la Francia tu, bianca ragazza

---

<sup>40</sup>«ALBIGESI in "Enciclopedia Italiana"», s. d. (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/albigesi\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/albigesi_(Enciclopedia-Italiana)); consulté le 22 avril 2021)

<sup>41</sup> «UGONOTTI in "Enciclopedia Italiana"», s. d. (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ugonotti\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ugonotti_(Enciclopedia-Italiana)); consulté le 22 avril 2021)

Che su 'l tremulo padre alta sorgendo  
A espiare e salvar bevi con pronta  
Mano il sangue de' tuoi da piena tazza?

Al nono verso viene rappresentata la costituzione del tribunale popolare che il poeta definisce attraverso l'epiteto «orrendo» poiché il popolo da vittima divenne carnefice, condannando a morte i prigionieri considerati come traditori. Il sonetto si conclude su di un'immagine allegorica: la Francia sembra essere rappresentata come una «bianca ragazza» (v.11) costretta a bere del sangue per espiare le colpe del padre (v.13-14). Ciò ci fa immediatamente pensare all'idea sviluppata dal Carducci di nemesi storica: la Francia del presente è costretta a pagare per la Francia del passato per le azioni sbagliate commesse dai suoi predecessori, lo capiamo dall'utilizzo dai verbi «espiare» e «salvar» al tredicesimo verso. Questo sonetto mostra che le stragi del settembre di quell'anno furono causate da un debito che la Francia del passato aveva con la nemesi storica o legge di giustizia, il sangue deve essere versato nel presente per poter risarcire un debito antico.

Nel sonetto IX vi è un chiaro legame con quello che abbiamo appena analizzato poiché si parla della «notte di san Bartolomeo» (v.14), ma cerchiamo in principio di osservare quale episodio della Rivoluzione francese il poeta decide di rappresentare in questo componimento.

Nel nono sonetto la narrazione continua, la folla dopo essersi sfogata sulla principessa di Lamballe nel sonetto ottavo si precipita al Tempio dove è tenuta prigioniera la famiglia reale. Il poeta decide di cominciare il nono sonetto con un tono estremamente sarcastico probabilmente per sottolineare la triste fine che spetta al re dopo aver vissuto una vita di sfarzo e agi:

Oh non mai re di Francia al suo levare  
Tale di salutanti ebbe un drappello!  
La fosca torre in quel tumulto pare  
Sperso nel mezzodì notturno uccello.

In questi primi versi il Carducci fa riferimento alle cerimonie che scandivano le giornate dei reali, i quali erano accompagnati nei vari momenti della giornata dai propri cortigiani che sollevano provvedere ai loro bisogni. Il poeta mette l'attenzione sull'assurdità della situazione, il re adesso si trova circondato da una folla mai vista prima, ben più rilevante della schiera di servi che aveva un tempo il sovrano; questi però non sono venuti per servirlo e adorarlo, ma per soddisfare la propria sete di vendetta. Notiamo, inoltre, che la Torre nella quale la famiglia reale

viene tenuta prigioniera è paragonata a un «notturno uccello» che sembra perso nel momento più luminoso della giornata «mezzodi». Quest'immagine viene ripresa dal Carducci dalle parole del Michelet «Cette laide tour... se trouvait là tout étrange, comme un hibou un grand soleil, dans un quartier fort populeux»<sup>42</sup> probabilmente per sottolineare quanto risultasse insignificante il potere del monarca davanti a una folla così numerosa.

Nella seconda strofa grazie all'anafora al quinto e al settimo verso «Ivi», il poeta crea un legame tra le azioni compiute in passato da Filippo il Bello e ciò che sta accadendo in quel preciso istante al suo discendente, Luigi XVI.

Ivi su 'l medio evo il secolare  
Braccio discese di Filippo il Bello,  
Ivi scende de l'ultimo Templare  
Su l'ultimo Capeto oggi l'appello.

Il poeta stabilisce un rapporto di causa ed effetto facendo riferimento alle orribili azioni compiute da Filippo il Bello contro i Templari. Difatti «l'ultimo Capeto», così viene chiamato dal poeta, Luigi XVI poiché ultimo discendente di Ugo Capeto, dovrà pagare oggi a causa dei soprusi dei suoi predecessori<sup>43</sup>. «L'appello» (v.8) rimanda al lessico giuridico, come se il re fosse chiamato davanti a un tribunale per rispondere delle azioni che non ha tuttavia compiuto in prima persona.

Questo termine rimanda, inoltre, al compimento della legge di giustizia storica di cui abbiamo parlato precedentemente, seppur si tratti di atti passati prima o poi qualcuno dovrà rispondere e pagare per il sangue versato, ci troviamo nel giorno della resa dei conti.

Ecco, muge l'orribile corteo:  
La fiera testa in su la picca ondeggia,  
E batte a le finestre. Ed il re prono

Da le finestre de la triste reggia  
Guarda il popolo, e a Dio chiede perdono  
De la notte di san Bartolomeo.

Difatti, non sembra più esservi alcun scampo per il sovrano tenuto prigioniero al Tempio, il popolo bussa alla porta e reclama vendetta. Il poeta rappresenta nelle due terzine il momento in

---

<sup>42</sup> J. (1798-1874) A. du texte MICHELET, *Histoire de la Révolution française. Tome 4 / par J. Michelet, op. cit.*

<sup>43</sup> G. CARDUCCI, *Ça ira, op. cit.*

cui la folla dalle strade di Parigi arriva fino al Tempio con la testa mozzata della principessa di Lamballe «La fiera testa in su la picca ondeggia» (v.10), portata da costoro per mostrare ai sovrani la loro triste fine. Il punto di vista del poeta si intravede in questi ultimi versi, non sembra essere dalla parte del popolo poiché lo descrive attraverso l'epiteto «orribile», ma anche l'utilizzo della forma verbale «mugge» rimanda al suono grave e forte provocato dalle urla della folla. Le finestre (v.11) sembrano essere la labile frontiera che divide la folla e il sovrano, ciò che per adesso mantiene in sicurezza la famiglia reale. Questo elemento viene utilizzato dal poeta per descrivere la folla che si diverte a spaventare i sovrani che sembrano essere come topi in trappola, per soffermarsi poi sulla narrazione degli ultimi gesti del Re ormai disperato.

Negli ultimi due versi del sonetto il lettore può immaginare concretamente il sovrano che osserva dalle finestre, mentre aspetta che si compia il volere popolare, grazie all'efficacia rappresentativa nella narrazione del poeta. Alla fine di questo sonetto la tematica cara al Carducci di nemesi storica è flagrante, vi è come un movimento dello sguardo del sovrano dal basso verso l'alto. Egli è come se osservasse il popolo dall'alto della torre del Tempio «Guarda il popolo» (v.13) e si rendesse conto dei misfatti che il potere assolutista ha creato in Francia, si tratta di una sorta di presa di coscienza, per poi spostare il proprio sguardo verso l'alto «e a Dio chiede perdono». Ci troviamo davanti alla rappresentazione di un Re che riconosce non solo i propri torti, ma i torti dei propri predecessori e si rende conto che sarà lui a dover pagare per tutte le azioni scellerate e violente compiute in passato «De la notte di San Bartolomeo» (v.14).

Alla fine del nono sonetto si percepisce la volontà del poeta nel mettere l'attenzione sul debito che l'istituzione monarchica aveva creato nei secoli passati rispetto al popolo, ma soprattutto nei confronti della legge storica di giustizia e di moralità che regge l'Universo. Luigi XVI è costretto a pagare con la propria vita per espiare le colpe dei propri predecessori, coloro che hanno governato utilizzando la violenza, macchiandosi di colpe orrende.

Nella parte in prosa dell'opera *Ça ira* del Carducci, il poeta riporta alcune critiche che sono state mosse riguardo a questo nono sonetto, poiché non si capiva le ragioni per cui un re dovesse pagare con la propria vita per errori del passato non commessi in prima persona.

Il professor Cangoni domanda direttamente al Carducci “Perché quest'ultimo Capeto, questo Luigi Capeto, deve egli chieder perdono a Dio ‘de la notte di San Bartolomeo’? Perché deve egli paragonare le colpe di Carlo IX di Valois, della *reine mère*, de' Guisa, de' fanatici cattolici

del 1572? [...]»<sup>44</sup> o ancora Marco Tabarini accusa il Carducci di aver messo l'attenzione solamente sulle colpe del re e non su quelle del popolo che era allora, secondo lui, d'accordo con le scelte del sovrano: «L'opera di sangue di quella notte fu compiuta in pienissimo accordo col popolo di Parigi che era nel secolo decimosesto cattolico furioso e veramente *ultra*: quindi sarebbe assurdo che questo buon popolo ne facesse nei suoi discendenti giustizia sull'erede del fiacco e crudele re-poeta.»<sup>45</sup>.

Il Carducci però tiene a precisare che non è il poeta stesso che ha scelto che gli avvenimenti si svolgano in codesto modo e afferma «Tutt'altro anzi che assurdo. È la Nemese storica, che per simili riazioni vendica il perversimento provocato dall'alto in basso.»<sup>46</sup>. Carducci, inoltre tiene a precisare che la tematica da lui scelta di questa legge di giustizia che si scaglia contro la casa reale di Francia non è qualcosa di nuovo nel panorama letterario, poiché «il primo a invocare la espiazione dovuta dalla casa di Francia per i suoi regii delitti, l'augurare del supplizio di Luigi XVI, il profeta del terrore, fu Dante Alighieri. [...]»<sup>47</sup>.

Possiamo perciò affermare che nella raccolta del Carducci oltre alla narrazione storica degli eventi che rende il tutto unitario e coerente, vi sia inoltre la rappresentazione della nemese storica che spiegherebbe il perché delle stragi parigine contro i reali. Si tratta di una vera e propria espiazione delle colpe, benché esse siano passate prima o poi la nemese storica busserà alla porta chiedendo un riscatto e sarà l'ultimo discendente della famiglia a doverne pagare le conseguenze, come accade a Luigi XVI.

Ci verrebbe spontaneo chiederci se il Carducci non volesse passare un messaggio con questi due sonetti, così da mettere in guardia i reali italiani e avvertirli dell'esistenza di questa entità per far sì che facciano attenzione a non commettere gli stessi sbagli. Il poeta vuole diventare una sorta di profeta, capace di annunciare gli eventuali cataclismi che potrebbero accadere sul suolo italiano o vuol solamente illustrare quadri storici di un passato ormai lontano?

---

<sup>44</sup> G. CARDUCCI, *ÇA IRA*, *op. cit.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

### 3. *Carducci: poeta-profeta?*

Prima di essere poeta Giosuè Carducci è innanzitutto un uomo, Croce aggiunge che fu «un uomo assai agitato dalla passione politica»<sup>48</sup>. Difatti, il filosofo tiene a precisare che un poeta essendo prima di tutto un essere umano tenderà ad essere controllato da passioni ed emozioni, ma anche dalla ragione e dal buon senso, due poli opposti uno razionale e uno irrazionale che dimorano insieme nel suo animo.

Difatti, sembrerebbe che per Croce un poeta non possa esclusivamente essere considerato come tale, se non fosse «uomo pratico» non potrebbe essere poeta, poiché «materia della poesia è l'azione o il desiderio dell'azione»; e il Carducci durante la nostra analisi dei suoi scritti, non ha fatto che confermare il pensiero del Croce. Nello spirito del Carducci coabitavano almeno due tendenze: quella politica, essendo uomo impegnato attivamente nella società con idee repubblicane e democratiche all'inizio della sua lunga vita; e quella letteraria poiché grande erudita, ammiratore e studioso della letteratura classica greca e latina. Poi, insieme a queste due il Croce ne aggiunge un'altra, ossia quella poetica, affermando che è proprio grazie all'equilibrio tra queste tre forze dello spirito che Carducci riesce ad aspirare e a raggiungere l'ideale di poeta-vate<sup>49</sup>.

Ci sorge spontaneo domandarci cosa si intenda per poeta-vate, se sia una categoria particolare nel mondo letterario o se qualunque poeta possa ricoprire questo ruolo. La parola “vate” deriva dal latino *vates* che significa «indovino, profeta»<sup>50</sup>, capiamo perciò che si tratta di una forma particolare di poeta che assume un ruolo quasi divino, come se riuscisse a predire il futuro e lo svelasse al resto della popolazione attraverso la propria poesia. Riportiamo la definizione di Benedetto Croce di poeta-vate: «Il poeta vate è una speciale qualità di poeta: colui che non si sta pago a manifestare le sue impressioni, per così dire, individuali di dolore e piacere, pianto e riso, simpatia e antipatia; ma che, animato da forte spirito etico, propone ai concittadini, ai connazionali, o agli uomini tutti, un ideale da perseguire.»<sup>51</sup>.

Il poeta per essere definito “vate” non dovrebbe esclusivamente concentrarsi sulle proprie percezioni evitando così una poesia proveniente da spunti intimi e privati, ma attraverso i propri versi dovrebbe indirizzare la popolazione nella giusta direzione. Notiamo, perciò, che il poeta vate è una personalità al di sopra di tutte le altre, ha uno spirito critico più fine, è attento ai

---

<sup>48</sup> B. CROCE, *Giosuè Carducci, op. cit.*

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> «Vate in Vocabolario - Treccani», s. d. (en ligne: <https://www.treccani.it/vocabolario/vate>; consulté le 3 mai 2021)

<sup>51</sup> B. CROCE, *Giosuè Carducci, op. cit.*

segnali che si presentano davanti a lui ed è capace di interpretarli al fine di aiutare concretamente la società. Leggendo le parole del Croce capiamo che questa figura esiste nella società da secoli e secoli, è una figura antica, anche se in passato questa tendenza particolare dell'anima dell'uomo dimorava in quelle del sacerdote, del giudice, degli oratori e di molti altri<sup>52</sup>. In seguito, con il progresso della società si sentì il bisogno di avere una persona che fosse capace di rappresentare «in un canto, in un'immagine, in un verso scultorio l'aspirazione di un'epoca o di un popolo»<sup>53</sup>. Croce riconosce, tuttavia, la difficoltà nel definire se un poeta sia solamente poeta o sia anche poeta-vate poiché in ogni poeta vi è qualche caratteristica del poeta-vate e viceversa, si tratta di qualcosa di arbitrario e non facilmente riconoscibile<sup>54</sup>.

Bisogna, inoltre, ricordare che in Italia nel periodo postunitario si crea una specie di conflitto tra l'artista e la società, la maggior parte dei letterati preferisce condurre una vita solitaria, una ricerca letteraria fine a se stessa, rifiutando il ruolo sociale e politico che la scrittura e la poesia avevano detenuto in passato. La figura dell'intellettuale che riesce a vivere grazie alla propria attività letteraria sparisce a poco a poco, la maggior parte degli scrittori ha un lavoro che gli permette di guadagnare un cospicuo stipendio.<sup>55</sup> Si riscontra un rifiuto sempre più evidente per il ruolo sociale della letteratura, il ruolo di poeta-vate sembra essere sparito dopo Dante «[...] l'Italia, dopo Dante, rimase per quattro secoli priva del poeta-vate<sup>56</sup>», con l'apparire poi di scrittori come l'Alfieri, il Parini, il Foscolo o il Manzoni che ricoprirono questo arduo incarico. Nel periodo che segue l'Unità d'Italia gli intellettuali impegnati politicamente nella società scarseggiano, si dovrà aspettare il Carducci che rivendicherà finalmente la volontà e il dovere dell'intellettuale di porsi come guida morale dell'Italia postunitaria.<sup>57</sup> Egli può essere considerato un poeta-vate poiché sembra voglia utilizzare il passato per migliorare il futuro dell'Italia cercando di cambiare un presente che non è in alcun modo all'altezza delle sue aspettative. Carducci è tale se si considera che un "poeta-vate" è in grado di trovare il giusto equilibrio tra «memorie» e «speranze», ossia tra un passato glorioso e un futuro idealizzato al fine di contrastare con un presente deludente<sup>58</sup>.

È il Carducci stesso a riconoscere di avere un ruolo attivo e concreto nella società italiana quando afferma «L'Italia co 'l tempo dovrebbe innalzarmi una statua, per il merito civile de

---

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> BALDI *et al.*, *Il piacere dei testi. Dall'età postunitaria al primo Novecento.*, *op. cit.*

<sup>56</sup> B. CROCE, *Giosuè Carducci*, *op. cit.*

<sup>57</sup> BALDI *et al.*, *Il piacere dei testi. Dall'età postunitaria al primo Novecento.*, *op. cit.*

<sup>58</sup> V. PERDICHIZZI, «La profezia politica nella letteratura italiana da Alfieri a d'Annunzio», *Laboratoire italien. Politique et société*, n° 21, ENS Éditions, 21 juin 2018 (DOI: 10.4000/laboratoireitalien.2108; consulté le 2 mai 2021)

l'aver sacrificato la mia coscienza d'artista al desiderio di risvegliare qualcuno e rinnovare qualcosa»<sup>59</sup>.

Non possiamo perciò negare che il poeta avesse l'ambizione di ricoprire il ruolo di guida per il popolo italiano, più volte interpella i letterati suoi contemporanei a non far dell'attività letteraria un'attività fine a sé stessa, ma di utilizzarla come arma per risvegliare gli animi assopiti degli italiani. In precedenza, abbiamo parlato di una sorta di presa di posizione del Carducci poiché scegliendo la Rivoluzione francese come principale tematica della sua raccolta, è come se lo avesse fatto per contrastare la svalutazione che veniva fatta di questo periodo storico dagli intellettuali italiani. Carducci sfida i suoi contemporanei prendendo come nucleo principale il settembre del '92, ma lo fa anche perché ha sempre sognato e desiderato «un'Italia guerriera»<sup>60</sup> capace di aspirare alla gloria passata. Questo conferma la nostra ipotesi di un poeta-profeta che decide di rappresentare il momento in cui i contadini francesi si trasformano in prodi guerrieri, abbandonando così le proprie terre per prendere le armi e combattere per difendere la propria patria. Il Carducci probabilmente volle mostrare un esempio da seguire agli italiani, un popolo che nonostante la povertà e le difficoltà della vita agricola si elegge a esercito, si risveglia da un torpore che sembra essere diventato la loro quotidianità, facendo prova di coraggio ed eroismo per poter vincere il nemico. Da ciò deduciamo inoltre l'importante compito che il poeta toscano dava al letterato, ma soprattutto alla scrittura come arma concreta per poter combattere a suo modo le ingiustizie presenti, egli durante la sua vita cercò di «schiaffeggiare furiosamente col verso e con la prosa» ciò che riteneva essere indegno e lasso<sup>61</sup>.

La convinzione che al letterato spetti un compito estremamente importante nella società, che deve compiere attraverso la sua attività letteraria, non è qualcosa di nuovo nel panorama culturale italiano, personalità storiche che vissero prima del Carducci cercarono di sottolineare l'importanza della letteratura nella vita civile. Secondo la professoressa e ricercatrice Laura Fournier-Finocchiaro, Giuseppe Mazzini vede nella letteratura il luogo più favorevole per la creazione di una profezia politica poiché afferma che l'attività letteraria ha smesso di «esprimere e seguire» al fine di «precedere e indovinare»<sup>62</sup>. Mazzini scrive un articolo intitolato *Dell'amor patrio di Dante* dove sviluppa l'idea che al poeta sia affidato l'importante ruolo di

---

<sup>59</sup> G. CARDUCCI, *Juvenilia e Levia Gravia*, op. cit.

<sup>60</sup> B. CROCE, *Giosuè Carducci*, op. cit.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> L. FOURNIER-FINOCCHIARO et J.-Y. FRÉTIGNÉ, «Prophètes et prophétie chez Giuseppe Mazzini», *Laboratoire italien. Politique et société*, n° 21, ENS Éditions, 21 juin 2018 (DOI : 10.4000/laboratoireitalien.2172; consulté le 3 mai 2021).

educatore della patria, colui che deve forgiare gli animi della popolazione attraverso la propria scrittura<sup>63</sup>. Egli, poi, riconosce come primo poeta-vate italiano Dante Alighieri colui che utilizzò l'arte poetica per favorire lo sviluppo della patria, tutta l'ammirazione del Mazzini nei confronti del poeta toscano è percepibile grazie all'utilizzo dell'epiteto «divino»<sup>64</sup>, che rimanda inoltre all'idea di poeta-profeta. Grazie a questo epiteto, infatti, è come se Mazzini riconoscesse la superiorità del poeta rispetto agli altri esseri umani poiché profeta e quindi capace di osservare la realtà che lo circonda in modo più acuto perché spinto da forze divine che lo aiutano a predire il futuro. Difatti, si rivolge direttamente alla popolazione italiana incitandoli a non dimenticare Dante Alighieri poiché simbolo dell'amore per la patria che scarseggiava al suo tempo «O Italiani! studiate Dante, non sui commenti, non sulle glosse; ma nella storia del secolo in cui egli visse, nella sua vita, nelle sue opere. O Italiani! non obliate giammai che il primo passo a produrre uomini grandi sta nell'onorare i già spenti.»<sup>65</sup>. Egli sceglie di celebrare un poeta del passato, non solo per la raffinatezza dei suoi scritti, ma perché non fu solo poeta, fu poeta impegnato attivamente nella vita civile. Egli utilizzò la scrittura come mezzo privilegiato per diffondere degli insegnamenti che potessero portare un aiuto concreto al vivere civile della popolazione. Poi, come fa il Carducci nella parte in prosa della sua opera *Ça ira*, il Mazzini si rivolge ai poeti del suo tempo:

qui, intorno a voi, davanti a voi, v'è poesia, v'è moto, v'è un popolo europeo che vi attende. Guardate innanzi, – là è poesia. Guardate in alto: siate profeti dell'avvenire, – là è poesia. Presiedete alla creazione di un nuovo mondo, del mondo della Libertà. [...] scotete l'arpa, e tempratela all'inno dell'avvenire, all'inno che saluta ed annuncia il sole sorgente.»<sup>66</sup>

Possiamo, quindi, affermare che nell'articolo *Ai poeti del secolo XIX* che si trova nella raccolta *Pensieri*, il Mazzini costruisca uno scenario nel quale la popolazione viene vista come in attesa di un profeta. Contrariamente ai profeti della tradizione cristiana, si tratta di un profeta laico, il poeta diventa colui che deve mostrare la strada da percorrere alla popolazione per un avvenire migliore. Egli non è solamente un messaggero che attraverso la propria poesia diffonde concetti primordiali per lo sviluppo di una coscienza comune, ma è visto come un creatore in grado di porre le fondamenta per un futuro più roseo, evocato grazie alla metafora del sole che sorge. Potremmo, perciò, affermare che per Mazzini l'avvenire di un popolo risieda sulle spalle del

---

<sup>63</sup> G. M. NADER PERETTI, *Gli scritti letterari di Giuseppe Mazzini*, s. l., Roux e Viarengo, 1904.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> L. FOURNIER-FINOCCHIARO et J.-Y. FRÉTIGNÉ, «Prophètes et prophétie chez Giuseppe Mazzini», *op. cit.*

poeta; i poeti diventano «sacerdoti di un culto laico senza dio e senza chiesa»<sup>67</sup>, vivendo nel presente che è concreto e reale, ma aspirando a un ideale, ossia un futuro lieto e prospero per la propria nazione.

La profezia del Carducci espressa nella raccolta *Ça ira* mira a consolidare dei concetti, quali la libertà e la giustizia, in un popolo che sembra averli dimenticati. Prendiamo ad esempio gli ultimi due versi del dodicesimo sonetto che conclude la raccolta del Carducci «Al mondo oggi da questo Luogo incomincia la novella storia», colui che pronuncia queste parole non è un uomo politico, un parlamentare o un soldato, si tratta di uno scrittore. Goethe diventa una sorta di profeta, colui che annuncia ai presenti l'inizio di una nuova era, lo scrittore viene rappresentato anche dal Carducci come un uomo con uno spirito critico acutissimo, osserva la realtà e deduce ciò che accadrà in seguito al suddetto avvenimento, quasi avesse un'intuizione divina. In questa ultima terzina, infatti, «Volfango Goethe» si erge sopra tutti gli altri, si trova già fisicamente in una posizione di supremazia rispetto a coloro che lo circondano «E da un gruppo d'oscuri esce», abbiamo l'impressione che abbia avuto un'illuminazione e voglia rendere partecipi di ciò gli uomini. Probabilmente, il Carducci voleva mostrare ai suoi contemporanei quale fosse il compito che spetta ai letterati, essi devono avere un ruolo concreto nella vita civile, sono messaggeri e profeti dell'avvenire. Così facendo, egli ricopre di fatto questo ruolo poiché attraverso questa raccolta fondata nel passato, mostra agli italiani la strada che dovrebbero seguire.

Il Croce parlando del Carducci insiste sul fatto che egli fosse assolutamente consapevole del ruolo che gli spettava nell'Italia postunitaria, lo capiamo dal modo in cui Carducci stesso vede la figura del poeta: «un grande artiere, che getta nella fornace gli elementi del pensiero e dell'amore, e ne trae spade e scudi, serti pei vittoriosi e diademi per la bellezza.»<sup>68</sup>. Si tratta quindi di un uomo attivo, coraggioso, animato da una forza combattiva che utilizza come arma la propria poesia per contrastare le velleità del presente, innalzandosi verso un ideale di bellezza.

Troviamo molto interessante per il nostro studio sul compito del poeta nella società, l'analisi che Croce fa del modo in cui le personalità di un poeta (in questo caso del Carducci) possano tradursi concretamente nella realtà. Sappiamo, infatti, che il poeta del *Ça ira* era attivo nella vita politica del suo tempo, aveva idee repubblicane e democratiche almeno per la prima parte della sua vita e sognava di veder brillare di nuovo la sua Patria. Siamo inoltre a conoscenza del suo amore per lo studio della storia e delle epoche passate, nella sua poesia vi sono di continuo

---

<sup>67</sup> V. PERDICHIZZI, «La profezia politica nella letteratura italiana da Alfieri a D'Annunzio», *op. cit.*

<sup>68</sup> B. CROCE, *Giosuè Carducci, op. cit.*

rimandi al passato, prendendo in prestito intere frasi da opere storiche. Secondo il Croce la passione politica e la fascinazione per la storia nel Carducci si sarebbero potute realizzare in due modi differenti: se il poeta avesse prediletto esclusivamente la passione politica, avrebbe creato una poesia «etico-politica»; se il Carducci avesse fatto confluire nei suoi componimenti storia e politica avrebbe creato una poesia «storica o epica»<sup>69</sup>.

Il Croce aggiunge poi: «Questa seconda forma di poesia sarebbe stata più complessa della precedente, operando in essa con forze congiunte e in modo armonico tutti gli elementi dell'animo del poeta; tanto da meritargli il nome di poeta della storia.»<sup>70</sup>. A queste due, però, bisogna aggiungerne un'altra, che è presente nell'animo di qualunque poeta, ossia la propria vita: le emozioni positive o negative che prova durante la sua esistenza, dalla quale sarebbe scaturita una poesia «personale o autobiografica»<sup>71</sup>. Queste correnti che sono presenti nell'anima del poeta costituiscono la sua personalità, non possiamo perciò affermare quando e come una delle tre prenda il sopravvento sulle altre, poiché coesistono insieme e rendono la poesia del Carducci ricca di spunti storici, politici e letterari. Nella poesia del Carducci vi è custodito tutto ciò, possiamo però affermare che l'attività poetica del Carducci non sia neanche lontanamente succube della tirannia del pubblico, egli non scrive per soddisfare il gusto letterario del pubblico, vuole invece scuotere e risvegliare gli animi degli italiani.

Quindi, i dodici sonetti del *Ça ira* non possono essere visti come semplici rappresentazioni storiche del passato, degli episodi che il poeta riesuma al fine di dilettere il lettore come facevano i cantori epici nelle epoche che furono. Il poeta si mette nei panni dello storico e riporta esattamente ciò che successe perché, per lui, quegli eventi non si riducono ad essere sprazzi di un passato glorioso e degno di essere celebrato, ma sono proiezioni dell'avvenire<sup>72</sup>, che devono avere un impatto concreto per cambiare le sorti del presente. Ed è proprio in questo che risiede la particolarità del Carducci, l'attenzione per i dettagli nella narrazione storica unita alla scelta di ricrearla attraverso una forma poetica breve, ma di grande impatto, gli permette di incarnare il ruolo di poeta-vate. La sua poesia ha un seguito nel presente, negativo o positivo che sia, egli riesce a trovare il giusto equilibrio tra un passato e un futuro idealizzato, mostrando agli italiani degli esempi di popoli da seguire. E infatti, la Roma antica diventa «simbolo di quel che è o dev'essere la nuova Italia<sup>73</sup>», Garibaldi, evocato più volte dal

---

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*

poeta nei suoi componimenti, è in realtà il «nuovo Romolo»<sup>74</sup>; e così «Come Roma, così tutto il passato d'Italia è evocato a figurare l'Italia dell'avvenire [...]»<sup>75</sup>.

Abbiamo quindi osservato come Carducci assuma pienamente il ruolo di poeta-profeta in alcuni suoi componimenti, risulta interessante analizzare e soffermarci sull'ode *Congedo* affinché possiamo capire cosa significhi “essere poeta” per il Carducci.

Le prime tre strofe di quest'ode furono pubblicate il 16 dicembre 1882 sulla rivista *La Cronaca bizantina*, con il titolo «Che cosa non è il poeta»<sup>76</sup>; e infatti tiene a precisare all'inizio del componimento tutto ciò che non rispecchi l'esser poeta: «pitocco», «perdigiorno» e «giardiniera»<sup>77</sup>.

Per poi iniziare la quarta strofa illustrando le vere caratteristiche del poeta, che paragona ad un «artiere», un artigiano, un uomo quindi che svolge un lavoro manuale. Carducci vede il poeta in maniera estremamente positiva, tutta l'ammirazione per questo duro mestiere è mostrato nella quarta strofa grazie alla scelta degli epiteti «grande», «fier», «robusto», «duro» e «gaio». Possiamo, quindi, affermare che il poeta sia rappresentato come un uomo sveglio, con uno spirito vivace che svolge un'attività che richiede non solo uno sforzo mentale, ma anche fisico. Probabilmente Carducci vuole far riferimento al fatto che il poeta si ritrovi a scrivere, chino, sui fogli nel suo studio «collo robusto», «Duro il braccio», confrontato inoltre alla solitudine:

Il poeta è un grande artiere.

Che al mestiere

Fece i muscoli d'acciaio:

Capo ha fier, collo robusto,

Nudo il busto.

Duro il braccio, e l'occhio gaio.

Notiamo poi che il poeta non solo viene rappresentato come un artigiano, ma più in particolare come un fabbro, lo capiamo grazie all'utilizzo del campo semantico della metallurgia: sostantivi come «mantice», «fiamma», «fucina», «brace», «maglio», «travaglio», «incude»; ma anche forme verbali che rimandano a questo antico mestiere come «ridesta», «gitta», «afferra», «doma», «picchia». Il poeta paragonato al fabbro sembra forgiare nel fuoco un materiale ben lontano dai metalli che si lavoravano un tempo, egli infatti crea dà vita a una fiamma, metafora della poesia che si risveglia e si infiamma grazie al lavoro del poeta-artigiano:

---

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> G. MAZZONI et G. CHIARINI, *Memorie Della Vita Di Giosuè Carducci: Raccolte Da Un Amico*, op. cit.

<sup>77</sup> G. CARDUCCI, *Rime nuove*, op. cit.

E la fiamma guizza e brilla  
E sfavilla  
E rosseggia balda audace,  
E poi sibila e poi rugge  
E poi fugge  
Scoppiettando da le brace.

L'anafora della congiunzione coordinativa "E" riesce a trasmettere il movimento vitale della fiamma che si accende e diventa sempre più forte, oltre ad aumentare il ritmo dell'ode rendendolo incalzante e vivace. Questa enumerazione di forme verbali (guizza, brilla, sfavilla, rosseggia, sibilla, rugge, fugge, scoppiettando) potrebbe rinviare alle differenti tipologie di scrittura poetica, da quelle intime e personali a quelle comico-realistiche, fino a quelle civili e politiche.

Questa fiamma sembra particolare, come se vi fosse qualcosa di inspiegabile, che sfugge alla ragione umana e quindi di carattere divino, lo capiamo quando il poeta afferma:

Che sia ciò, non lo so io;  
Lo sa Dio  
Che sorride al grande artiero.

Il fatto che Dio sorrida al poeta-artiere sembra mostrarci un legame tra scrittura poetica e la sacralità di questa azione, come se Dio desse il proprio consenso e lo invitasse a continuare, ciò permette al Carducci di sottolineare l'importanza di questo mestiere nella società. Pur essendo una materia divina, il poeta non si tira indietro e comincia a lavorarla e crea una sorta di insieme di più elementi che «gitta» nel fuoco:

Ne le fiamme così ardenti  
Gli elementi  
De l'amore e del pensiero  
Egli gitta, e le memorie  
E le glorie  
De' suoi padri e di sua gente.  
Il passato e l'avvenire  
A fluire  
Va nel masso incandescente.

Il «masso incandescente» potrebbe simboleggiare i componimenti del poeta, nei quali egli racchiude la sua esistenza, elementi del passato, ma anche le aspirazioni future<sup>78</sup> al fine di creare una poesia utile per gli altri. Infatti, nelle strofe che seguono il poeta viene rappresentato nel pieno dell'azione: egli con grande forza picchia e forgia la materia poetica con strumenti tipici del fabbro. Il poeta non solo è un lavoratore instancabile, consapevole dell'arduo compito che gli è affidato, ma è un creatore, poiché rende tangibile il passato glorioso e l'ideale futuro attraverso la poesia. Il verbo «Picchia» è ripetuto per ben tre volte proprio per sottolineare il lavoro di creazione del poeta, fino a che fatica, forza e duro lavoro danno i loro frutti, lo capiamo grazie all'utilizzo di uno degli avverbi presentativi «Ecco» che annuncia il risultato del lavoro del poeta.

Per sé il pover manuale  
Fa uno strale  
D' oro, e il lancia contro 'l sole:  
Guarda come in alto ascenda  
E. risplenda.  
Guarda e gode, e più non vuole.

Quest'ultima parte dell'ode pone l'attenzione sul fine della poesia; già precedentemente il poeta aveva affermato che il lavoro che stava svolgendo sarebbe servito «per la libertade» e «per la gloria». Questi versi finali ci mostrano che il poeta vuole diffondere la propria poesia su tutta l'umanità, difatti non possiamo negligenza la forte componente divina presente in tutto il componimento. L'immagine del poeta-artiere che forgia dal fuoco la poesia, utilizzando l'incudine e il maglio, un grosso martello, ci fa pensare subito alla mitologia greca e latina e rispettivamente al dio Efesto e Vulcano, divinità del fuoco e dei metalli<sup>79</sup>; ma anche ad un altro grande personaggio di questa tradizione letteraria: Prometeo. Egli, viene rappresentato nella mitologia greca, come un titano che volle sfidare il volere divino donando il fuoco, simbolo della saggezza, agli uomini, i quali ne furono privati precedentemente da Zeus.<sup>80</sup> Il poeta, infatti, viene raffigurato non solo come un artigiano, intento a lavorare i metalli, ma anche come colui che, alla fine di questa azione creativa, decide di donare il fuoco, ossia la poesia e il sapere, agli uomini; proprio come fece Prometeo.

---

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> «Vulcano nell'Enciclopedia Treccani», s. d. (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/vulcano\\_res-80edb78d-083b-11e0-9962-d5ce3506d72e](https://www.treccani.it/enciclopedia/vulcano_res-80edb78d-083b-11e0-9962-d5ce3506d72e); consulté le 5 mai 2021)

<sup>80</sup> «Prometeo nell'Enciclopedia Treccani», s. d. (en ligne: <https://www.treccani.it/enciclopedia/prometeo>; consulté le 21 mai 2021)

Alla fine, sembra che il poeta-artiere non rimandi più a questa divinità, ma ad un'altra, ossia ad Apollo. Lo notiamo grazie all'immagine della freccia d'oro «Fa uno strale d'oro», infatti bisogna ricordare che il dio Apollo nella mitologia greca e latina era il dio della musica, dell'armonia, ma anche della poesia ed era rappresentato con frecce che scagliava a suo piacimento.<sup>81</sup> Non possiamo non sottolineare come il verbo “ascendere” descriva un movimento dall'alto verso il basso, come se il poeta lanciasse il proprio sapere, la propria poesia verso il Sole, quindi verso l'ideale e aspettasse che essa si diffonda sugli uomini.

Infatti, dopo aver compiuto questo faticoso lavoro egli osserva da lontano i benefici che la sua poesia potrà portare nella società. Possiamo, perciò affermare che egli voglia diffondere su tutta l'umanità il proprio sapere e quindi porsi come guida, non solo poeta, ma anche vate.

Il Carducci scrive il poemetto *Ça ira*, concentrandosi su quegli eventi rivoluzionari che succedettero in Francia nel settembre 1792, con uno scopo ben preciso: destare gli italiani da un torpore inoppugnabile. Per questo, potremmo affermare che egli forgi i propri versi, creando una poesia civile, volta a creare il nuovo cittadino italiano, più attivo e impegnato nella comunità.

---

<sup>81</sup> «Apollo in “Enciclopedia dei ragazzi”», s. d. (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/apollo\\_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\);](https://www.treccani.it/enciclopedia/apollo_(Enciclopedia-dei-ragazzi);) consulté le 5 mai 2021)

## Conclusione

Durante lo studio della raccolta dei dodici sonetti di Giosuè Carducci sulla Rivoluzione Francese, abbiamo avuto l'occasione di soffermarci sul contesto storico italiano, in particolare quello postunitario. Abbiamo notato un certo clima di ostilità nei confronti del paese vicino, la Francia. In effetti i rapporti tra questi due paesi si erano deteriorati, a seguito della partecipazione dell'Italia alla Triplice Alleanza. Ciò ci ha permesso di capire alcune delle ragioni per cui la raccolta del Carducci non fu ben accolta. *Il Misogallo* dell'Alfieri ha confermato quest'avversità sempre più presente in Italia nei confronti della cultura e della storia francese. L'opera di Spadolini, poi, ha sottolineato che nell'1889, centenario della Rivoluzione francese, in Italia si faceva ancora fatica a trattare apertamente questo argomento; rare riviste avevano consacrato qualche breve articolo per ricordare questo importante evento storico. Il Carducci nel 1883 va contro corrente, scegliendo non solo un argomento storico per la propria poesia, ma più in particolare degli eventi rivoluzionari, estremamente violenti e tragici. Come abbiamo potuto osservare, a causa di questa scelta tematica, il poeta fu criticato e venne addirittura accusato di voler rovesciare la monarchia italiana al fine di instaurare un governo repubblicano. In realtà, nello scritto critico in prosa, che Carducci scrisse in aggiunta alla raccolta poetica, egli riesce a sfatare ogni accusa. La poesia, per il Carducci, è il mezzo concreto per trasmettere al popolo degli ideali che possano contribuire alla crescita di quest'ultimo e allo sviluppo di una coscienza morale comune. Attraverso i suoi versi, il poeta vorrebbe mostrare al popolo italiano un esempio da seguire: i francesi riuscirono a raggiungere la gloria e la libertà tanto bramata, attraverso l'azione.

La raccolta del *Ça ira* risulta estremamente coerente: Carducci desidera rappresentare la storia; ossia gli eventi rivoluzionari da fine agosto fino al 20 settembre 1792, concludendo con la narrazione della battaglia di Valmy. Egli, sembra ripercorrere cronologicamente ogni episodio chiave del mese di settembre, offrendo al lettore un rapido quadro generale di ciò che successe. Il poeta sembra essere ossessionato dalla rievocazione storica. Ciò che viene raccontato nei suoi sonetti deve rispecchiare esattamente la realtà, per questa ragione abbiamo sottolineato le somiglianze che esistono tra i propri versi e le pagine della *Storia della Rivoluzione francese* del Michelet e del Blanc. Il poeta, infatti, non vuole assolutamente che la sua poesia venga contaminata dalla fantasia e quindi dalla finzione; proprio per questo motivo

rifiuta categoricamente la definizione di “epopea storica”, che era stata attribuita alla sua raccolta.

Carducci, grande ammiratore dei poeti del Trecento, fa una scelta formale inconsueta per l’epoca letteraria nella quale viveva. Egli, optando per il sonetto, si inserisce in una tradizione letteraria prestigiosa: si posiziona nella schiera dei grandi scrittori italiani, seppur riconoscendo umilmente i propri limiti. In realtà, il sonetto, forma breve e codificata, permette al poeta di dare una visione globale e istantanea di ogni episodio, proprio come un quadro. Ogni sonetto potrebbe essere dipinto da un pittore; e infatti, nel diciannovesimo secolo, numerosi artisti si cimentano nella rappresentazione della storia: Horace de Vernet con *la bataille de Valmy* o *La mort de la princesse de Lamballe* di Léon-Maxime Faivre. Il Carducci sembra voler tessere un legame tra il poeta, lo storico e il pittore.

Per capire le intenzioni del poeta abbiamo distinto alcuni vocaboli, da lui utilizzati: “leggenda”, “resoconto storico”, “lirica” ed “epopea”. Pur capendo perché il Carducci non accettò la definizione di epopea per la propria raccolta, ci siamo accorti, tuttavia, che il confine tra poeta e storico è qualcosa di labile, poiché la storia non è che un racconto. Quando lo storico decide di raccontare, mettendo nero su bianco il passato, fa inevitabilmente una scelta, producendo la storia. Il suo sguardo, nei confronti degli eventi passati, risulterà soggettivo, proprio come quello che lo scrittore-poeta ha durante la creazione di un’opera. Possiamo, però, affermare che il Carducci scrive per un motivo ben preciso: diffondere il sapere. Difatti, abbiamo osservato come per il Carducci, il poeta sia un profeta: colui che riesce a interpretare gli avvenimenti del passato al fine di mettere in guardia gli uomini da eventuali cataclismi futuri.

Sembra, quindi, che vi sia effettivamente un legame tra la “novella storia” annunciata da Goethe nel 1792 e il Carducci che vorrebbe modificare la storia del proprio Paese, attraverso la rievocazione in poesia del passato. Egli si trova in bilico perenne tra la trasfigurazione della realtà e la volontà di ricreare la storia esattamente come è avvenuta. Quale arma migliore per il poeta se non quella della pittura per rendere reale e concreto un avvenimento che è destinato all’oblio?

Sfogliando le pagine dell’edizione del 1883 di *Confessioni e Battaglie* troviamo una frase che sottolinea l’efficacia rappresentativa del Carducci nei dodici sonetti del *Ça ira*: «[...] tutti questi quadri terribili e sublimi il Carducci disegnò e colorì con potenza michelangeloesca in questi sonetti che stanno fra i suoi più forti e più belli»<sup>1</sup>. Il poeta, attraverso l’utilizzo di

---

<sup>1</sup> GIOSUÈ CARDUCCI, *Confessioni e battaglie*, Roma, Casa editrice A. Sommaruga, 1883.

forme verbali come «disegnò» e «colorì» che rimandano alla creazione pittorica, viene descritto proprio come un pittore. Il riferimento a Michelangelo Buonarroti ci fa pensare all'impeto e al furore con il quale questo grande scultore italiano liberava la vita da un blocco di marmo. Così il Carducci cercò di riversare nella propria produzione poetica, il proprio desiderio di azione, attraverso una poesia civile e impegnata. In effetti, nella seconda e nella terza parte del nostro studio sulla raccolta del *Ça ira* abbiamo analizzato più nel dettaglio ogni singolo sonetto, osservando i vari episodi che sono raccontati dal Carducci. Abbiamo notato come il poeta riesca, con estrema facilità e bravura, a dipingere «quadri parlanti»<sup>2</sup>, ossia capaci di raccontare in qualche verso, paragonabili a rapide pennellate di un pittore, certi eventi storici tra i più tragici e più complessi. Nonostante egli non utilizzi un'enorme quantità di parole, come il Tasso, riesce a creare delle descrizioni ugualmente realistiche, come ad esempio nei primi versi del sonetto I. Questa rappresentazione "pittorica" della tematica permette al Carducci di creare delle scene estremamente realistiche, come se volesse dipingere la storia attraverso la poesia. Per rendere concreta la sua narrazione, poiché il suo intento era quello di ricreare la verità storica, egli dipinge a parole. Egli, tuttavia, non ha né una tela intonsa né centinaia di fogli dove poter esprimere il proprio animo, gli restano dodici pagine dove scrivere su ciascuna quattordici versi. Questa forma poetica limitata costringe il Carducci a concentrarsi particolarmente sulle parole utilizzate, al fine di creare un breve, ma eloquente quadro storico.

Sembrerebbe che nell'opera del Carducci si ritrovi la percezione classica che si aveva della poesia e della pittura, considerate come sorelle. La formula oraziana di *ut pictura poesis* viene utilizzata, in particolare, durante il Rinascimento italiano fino ai primi decenni dell'Ottocento, si tratta della teoria secondo la quale esisterebbe un'uguaglianza tra arte e letteratura. Colui che inventò questo concetto fu Simonide di Ceo, un poeta, che scrisse il verso «La pittura è una poesia muta e la poesia, una pittura parlante»; questa massima fu in seguito resa celebre da Orazio nella sua opera *Ars Poetica*<sup>3</sup>.

Abbiamo numerosi esempi di letterati che cercarono di fondere tra di loro queste due discipline, tra i quali, possiamo ricordare Giovan Battista Marino con la sua raccolta *Galeria*, pubblicata a Venezia nel 1619<sup>4</sup>. Un'opera molto particolare, poiché voleva creare una raccolta di ritratti di alcuni dei personaggi più celebri della propria epoca, come afferma nel 1609 in una lettera

---

<sup>2</sup> A. FRANZONI, *Le grandi odi storiche di Giosue Carducci, commento e studio storico-critico*, s. l., Milano, Albrighi, 1918.

<sup>3</sup> «Pittura e poesia, un'identità inscindibile? | Lettere e arti - Il Chiasmo | Treccani, il portale del sapere», s. d. (en ligne: [https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/lettere\\_e\\_arti/Identita/2\\_identita\\_sns\\_pittura\\_poesia.html](https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/lettere_e_arti/Identita/2_identita_sns_pittura_poesia.html); consulté le 23 mai 2021)

<sup>4</sup> E. FOGLIO, «UN MANOSCRITTO AUTOGRAFO DE «LA GALERIA» DI GIOVAN BATTISTA MARINO», *Lettere Italiane*, vol. 31, n° 4, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 1979, p. 559-563

scritta a Stigliani<sup>5</sup>. L'utilizzo del termine "ritratto" rimanda, in effetti, all'arte pittorica, la fonte alla quale lo scrittore trasse ispirazione. Difatti, se aveva intenzione di creare questa raccolta già nel 1609, gli ci vollero ben dieci anni per raggruppare tutte le opere degli artisti; il suo intento iniziale era quello di mettere insieme illustrazioni e componimenti poetici. La forte dimensione artistica è chiara in questo testo già dalla sua struttura, poiché è suddivisa «in due parti 'Pitture' e 'Sculture', ...amendue compartite in favole, istorie e ritratti»<sup>6</sup>. Come possiamo osservare dalla raccolta di Marino, vi è una mescolanza di due arti: quella poetica e quella figurativa. Egli prende ispirazione da ritratti reali, che sono stati dipinti da dei pittori e da ciò crea un'opera manoscritta, con all'interno sonetti. Questa è la prova che si possono creare, o meglio ricreare, veri e propri quadri attraverso la poesia, ambedue le discipline sembrano interscambiabili. In quegli anni, infatti, gli artisti tendono a voler riunire tra di loro le varie arti, sempre Marino affermò «musica e poesia son due sorelle» nel canto VII dell'*Adone*.

Lo stesso Mazzini nell'articolo del 1840 *Pittura moderna italiana* sottolinea la corrispondenza che esiste tra il poeta e l'artista pittore, afferma che «ogni grande Artista è storico o profeta [...] la pittura si nutre della linfa sociale; come la Poesia, essa esprime, lo voglia o no, qualche cosa della vita di tutti, delle credenze di tutti, dei presentimenti di tutti.»<sup>7</sup>. Sembrerebbe, infatti, che entrambe le arti abbiano la stessa fonte d'ispirazione: la società. Il Mazzini vuole che nella pittura si riversi la storia, la realtà storica. Parla, infatti, di «Pittura Storica», della quale riconosce il massimo esponente in Francesco Hayez, chiamandolo «capo della scuola della Pittura Storica, che il pensiero Nazionale reclamava in Italia: l'artista più inoltrato che noi conosciamo del sentimento dell'Ideale che è chiamato a governare tutti i lavori dell'Epoca»<sup>8</sup>. Il concetto che più interessa lo studio che abbiamo portato avanti sulla raccolta del *Ça ira* è quello che sviluppa il Mazzini quando afferma che uno dei meriti di Francesco Hayez è «quello della Storia, trattata dal punto di vista dell'avvenire»<sup>9</sup>. Egli cita come esempio il quadro di Hayez *Pietro l'Eremita che predica la prima Crociata (1829)*: la scena ritratta dal pittore diventa «una grande pagina di storia, un magnifico prologo alla storia delle Crociate, di cui l'impressione parla ancora in noi dopo dodici anni, viva come al primo giorno.»<sup>10</sup>. Il pittore, come lo storico e quindi come il poeta, ha il potere di ricreare la verità storica, di renderla tangibile e concreta davanti agli occhi dello spettatore. Egli, fa un lavoro di riesumazione del

---

<sup>5</sup> *Ibid*

<sup>6</sup> *Ibid*

<sup>7</sup> E. CARRARA, «Dall'arte per una nazione all'arte della Nazione. La pittura di storia come "genere nazionale": testimonianze di un dibattito (1840-1871)», vol. 47, n° 1, 2003, p. 248-257

<sup>8</sup> *Ibid*.

<sup>9</sup> *Ibid*.

<sup>10</sup> *Ibid*.

passato, come se riuscisse a salvare alcuni eventi dal trascorrere del tempo, ricrea ciò che è stato, lo rende vivo e anzi questo deve essere il suo compito nella società. Anzi, potremmo affermare che il ruolo del poeta e del pittore vada ben oltre quello dello storico, poiché essi hanno il compito di profeta: ricreare ciò che è stato, attraverso la letteratura o l'arte, al fine di trasmettere un messaggio futuro all'umanità. Durante questa analisi, siamo riusciti a mostrare come una serie di quadri eloquenti, legittimati dall'attualità storica, politica e letteraria dell'epoca, possano essere utilizzati come esemplare storico dal poeta al fine di trasmettere un messaggio civile.

Potremmo concludere affermando che la scrittura storica o resoconto storico viene modellato e rivoluzionato dal Carducci nei dodici sonetti del *Ça ira*. Egli mostra come la forza del linguaggio poetico e in particolare della forma metrica del sonetto sia di gran lunga superiore a quella della prosa. Il Carducci riesce a creare delle rappresentazioni pittoriche di uno dei periodi più complessi e tragici della storia della civiltà europea. L'importanza di questi sonetti risiede proprio nell'efficacia della rappresentazione del poeta che riesce a ricreare episodi lontani nel tempo e nello spazio, facendoli palesare davanti ai nostri occhi, facendoci viaggiare nella Francia di fine Settecento. Il lettore non si sofferma al sapere, vuole andare oltre, sente il bisogno di vivere sulla propria pelle ogni evento raccontato, vuole soffrire e gioire accanto al popolo francese, ed è ciò che riesce a farci vivere il Carducci in questi dodici sonetti del *Ça ira*. Potremmo, quindi, affermare che il Carducci racchiuda nel suo animo differenti inclinazioni: quella dello storico, poiché si percepisce la volontà di ricreare la realtà storica nei propri sonetti; quella del pittore, perché riesce ad immortalare e a dipingere episodi eloquenti del passato; quella del poeta-profeta grazie allo sviluppo di una poesia civile e impegnata, volta ad aiutare il popolo nella vita quotidiana; e quella dell'uomo politico, ma nel senso più puro e nobile che ci sia, ben lontano dalla sete di profitto e di ambizione. Infine, quella del rivoluzionario, perché come afferma il suo caro amico Chiarini: il Carducci «vede un ideale purissimo di bene e gli corre appresso [...] Il poeta non è né realista né repubblicano, è semplicemente il poeta della rivoluzione. Spingendosi nel futuro, egli guarda gli avvenimenti che la rivoluzione matura, e mentre li predice li affretta»<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> G. CHIARINI, *Giosue Carducci: Impressioni E Ricordi*, Bologna, Zanichelli, 1901.

## Bibliografia

### Biografie:

BIAGINI Mario, *Giosuè Carducci*, Milano, Ugo Mursia Editore, 2008.

MAZZONI Guido e Giuseppe CHIARINI, *Memorie Della Vita Di Giosue Carducci: Raccolte Da Un Amico*, Firenze, G. Barbera, 1903.

PIROMALLI Antonio, *Introduzione a Carducci*, Prima edizione, Roma-Bari, Laterza, 1988.

### Monografie:

BARAGETTI Stefania, *Carducci e la rivoluzione. I sonetti di Ça ira. Storia, edizione, commento*, Roma, Gangemi Editore, 2009.

CARDUCCI Giosuè a cura di Vittorio GATTO, *Ça ira: versi e prosa*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1989.

MARGUERITE Buoni Fabris, *La Genèse et les sources françaises du « ça ira » de Carducci*, Lucca, Tip. Baroni, 1909.

### Opere sulla Rivoluzione francese:

BLANC Louis (1811-1882), *Histoire de la Révolution française. Tome 8 / par M. Louis Blanc*, 1857.

CARLYLE Thomas (1795-1881), *Histoire de la Révolution française. Tome 3 / par Th. Carlyle; tradotto dall'inglese da MM. Élias Regnault e Odysse Barot [da M. Jules Roche per i tomi II e III]*, 1865.

DIAZ Furio, *L'incomprensione italiana della Rivoluzione francese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

MANZONI Alessandro, *La Rivoluzione Francese del 1789 e la Rivoluzione Italiana del 1859: Saggio Comparativo*, Milano, Rachiedei, 1889.

MICHELET Jules (1798-1874), *Histoire de la Révolution française. T. 5 / oeuvres de J. Michelet*, 1888.

MICHELET Jules (1798-1874), *Histoire de la Révolution française. Tome 4 / par J. Michelet*, 1847.

MICHELET Jules (1798-1874), *Histoire de la Révolution française. Tome 2 / par J. Michelet*, 1847.

MICHELET Jules (1798-1874), *Histoire de la Révolution française. Tome 1 / par J. Michelet*, 1847.

MICHELET Jules, Claude METTRA et Alain FERRARI, *Histoire de la Révolution française*, Paris, R. Laffont, coll. «Bouquins», 1998.

SPADOLINI Giovanni, *L'Italia e la Rivoluzione francese nel 1° centenario '89*, Firenze, Mondadori Education, 1989.

## Opere di Carducci:

- CARDUCCI Giosuè, *Prose scelte*, Milano, BUR Rizzoli, 2019.
- CARDUCCI Giosuè, *Rime nuove*, Bologna, Zanichelli, 1965.
- CARDUCCI Giosuè, *Lettere*, Bologna, Zanichelli, 1945.
- CARDUCCI Giosuè, *Juvenilia e Levia Gravia*, Bologna, Zanichelli, 1922.
- CARDUCCI Giosuè, *Confessioni e battaglie*, Bologna, Zanichelli, 1921.
- CARDUCCI Giosuè, *ÇA IRA*, Bologna, Zanichelli, 1909.
- CARDUCCI Giosuè, *Ça Ira, settembre MDCCXCII. 9<sup>o</sup> migliaio.*, Roma, A. Sommaruga e c., 1883.
- CARDUCCI Giosuè, *Per la morte di Giuseppe Garibaldi*, Bologna, Zanichelli, 1882.
- GIOSUE CARDUCCI, *Odi barbare*, Bologna, Laterza, 2000.
- GIOSUÈ CARDUCCI, *Lettere, XIV*, Bologna, N. Zanichelli, 1952.
- GIOSUÈ CARDUCCI, *Confessioni e battaglie*, Roma, Casa editrice A. Sommaruga, 1883.

## Opere su Carducci:

- CHIARINI Giuseppe, *Giosuè Carducci: Impressioni E Ricordi*, Bologna, Zanichelli, 1901.
- CROCE Benedetto, *Giosuè Carducci: studio critico*, Bari, Laterza, 1920.
- FRANZONI Andrea, *Le grandi odi storiche di Giosue Carducci, commento e studio storico-critico*, Milano, Albrighi, 1918.
- JEANROY Alfred, *Giosuè Carducci: l'homme et le poète*, Parigi, Honoré Champion, 1911.
- PIROMALLI Antonio, *Introduzione a Carducci*, Prima edizione, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- TOSTI Amedeo et Vincenzo MORELLO, *Nemesi carducciana: i Napoleonidi e gli Asburgo nell'opera di Giosuè Carducci*, Roma, Società libraria editrice nazionale, 1911.

## Altre opere:

- ALFIERI Vittorio a cura di Matteo NAVONE, *Il misogallo. Ediz. critica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.
- DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- DIAZ Furio, *L'incomprensione italiana della Rivoluzione francese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- FOSCOLO Ugo a cura di Maria Antonietta TERZOLI, *Vestigi della storia del sonetto italiano dall'anno MCC al MDCCC.*, Salerno, Salerno Editrice,
- GOETHE Johann Wolfgang von (1749-1832) *Campagne de France; trad. française par Jacques Porchat*, Paris, Hachette BNF, 1889.
- LODI Luigi, *La Nuova Rassegna, anno I, n.3 (5 febbraio 1893)*, Roma, 1893.
- MARINO Giambattista, *La Galeria*, 1620.
- NADER PERETTI Giuseppe Mazzini, *Gli scritti letterari di Giuseppe Mazzini*, Roma-Torino, Roux e Viarengo, 1904.
- SPADOLINI Giovanni, *L'Italia e la Rivoluzione francese nel 1<sup>o</sup> centenario '89*, Firenze, Mondadori Education, 1989.
- TASSO Torquato, *Gerusalemme liberata*, Firenze, G. Barbèra, 1896.

## Articoli:

- CARRARA Eliana, «Dall'arte per una nazione all'arte della Nazione. La pittura di storia come "genere nazionale": testimonianze di un dibattito (1840-1871)», vol. 47, n° 1, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 2003, p. 248-257.
- DALLA VALLE Daniela, «Giambattista Guarini, Il Compendio della poesia tragicomica (De la poésie tragi-comique)», *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, 158 (LIII | II), Lexis Sas, 1<sup>er</sup> juillet 2009, p. 389.
- FOGLIO Emilia, «UN MANOSCRITTO AUTOGRAFO DE «LA GALERIA» DI GIOVANNI BATTISTA MARINO», *Lettere Italiane*, vol. 31, n° 4, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 1979, p. 559-563.
- FOURNIER-FINOCCHIARO Laura, «Carducci et le Risorgimento nazionale delle Lettere», *Laboratoire italien. Politique et société*, n° 13, ENS Éditions, 2 juillet 2013, p. 149-167.
- FOURNIER-FINOCCHIARO Laura et Jean-Yves FRETIGNE, «Prophètes et prophétie chez Giuseppe Mazzini», *Laboratoire italien. Politique et société*, n° 21, ENS Éditions, 21 juin 2018 (DOI: [10.4000/laboratoireitalien.2172](https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.2172) consulté le 3 mai 2021).
- FRANCESCO De Antonino, «La Révolution française hors de France: quelques perspectives de recherche sur l'historiographie italienne entre XIXe et XXe siècle», *Annales historiques de la Révolution française*, n° 334, Armand Colin, Société des études robespierristes, 1<sup>er</sup> décembre 2003, p. 105-118.
- GHEZZANI Tommaso, «Pittura e poesia, un'identità inscindibile? | Lettere e arti - Il Chiasmo | Treccani, il portale del sapere», (en ligne: [https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/lettere\\_e\\_arti/Identita/2\\_identita\\_sns\\_pittura\\_poesia.html](https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/lettere_e_arti/Identita/2_identita_sns_pittura_poesia.html)); consulté le 23 mai 2021).
- LE RIDER Jacques, «Campagne de France en 1792 Parallèle entre Chateaubriand et Goethe», *Revue germanique internationale*, n° 12, CNRS Éditions, 15 juillet 1999, p. 211-227.
- PERDICHIZZI Vincenza, «La profezia politica nella letteratura italiana da Alfieri a d'Annunzio», *Laboratoire italien. Politique et société*, n° 21, ENS Éditions, 21 juin 2018 (DOI: [10.4000/laboratoireitalien.2108](https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.2108); consulté le 2 mai 2021).
- RAJNA Pio, «STORIA ED EPOPEA», *Archivio Storico Italiano*, vol. 43, n° 253, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 1909, p. 3-26.
- TOGNARELLI Chiara, ««Noi che t'amammo, o Francia». Lettura di Per Eduardo Corazzini», *Transalpina. Études italiennes*, n° 21, Presses universitaires de Caen, 1<sup>er</sup> octobre 2018, p. 153-170.
- ZANASI Lorenzo, ««Nemesi»: storia di un prestito camuffato», *Studi di lessicografia italiana*, vol. 32, 2015, p. 231-241.

## Enciclopedia on line:

- BUONARROTI Michelangelo, «Non ha l'ottimo artista | Treccani, il portale del sapere», sans date (en ligne:

- [https://www.treccani.it/magazine/strumenti/una\\_poesia\\_al\\_giorno/02\\_26\\_Buonarroti\\_Michelangelo.html](https://www.treccani.it/magazine/strumenti/una_poesia_al_giorno/02_26_Buonarroti_Michelangelo.html); consulté le 21 mai 2021).
- «Vulcano nell'Enciclopedia Treccani», sans date (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/vulcano\\_res-80edb78d-083b-11e0-9962-d5ce3506d72e](https://www.treccani.it/enciclopedia/vulcano_res-80edb78d-083b-11e0-9962-d5ce3506d72e); consulté le 5 mai 2021).
- «UGONOTTI in “Enciclopedia Italiana”», sans date (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ugonotti\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ugonotti_(Enciclopedia-Italiana)); consulté le 22 avril 2021).
- «Termopili nell'Enciclopedia Treccani», sans date (en ligne: <https://www.treccani.it/enciclopedia/termopili>; consulté le 19 avril 2021).
- «SCULTURA in “Enciclopedia Italiana”», sans date (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/scultura\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/scultura_(Enciclopedia-Italiana)); consulté le 21 mai 2021).
- «Prometeo nell'Enciclopedia Treccani», sans date (en ligne: <https://www.treccani.it/enciclopedia/prometeo>; consulté le 21 mai 2021).
- «Michelangelo Buonarroti nell'Enciclopedia Treccani», sans date (en ligne: <https://www.treccani.it/enciclopedia/michelangelo-buonarroti>; consulté le 8 mai 2021).
- «Macchiaioli nell'Enciclopedia Treccani», sans date (en ligne: <https://www.treccani.it/enciclopedia/macchiaioli>; consulté le 24 mai 2021).
- «IPPOCRENE in “Enciclopedia Italiana”», sans date (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ippocrene\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ippocrene_(Enciclopedia-Italiana)); consulté le 11 mars 2021).
- «IPOSTIPI in “Enciclopedia Italiana”», sans date (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ipostiposi\\_res-47a4f45c-8bb0-11dc-8e9d-0016357eee51\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ipostiposi_res-47a4f45c-8bb0-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana)); consulté le 17 mai 2021).
- «GUARINI, Battista in “Enciclopedia Italiana”», sans date (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/battista-guarini\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/battista-guarini_(Enciclopedia-Italiana)); consulté le 26 mai 2021).
- «Fóscolo, Ugo nell'Enciclopedia Treccani», sans date (en ligne: <https://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-foscolo>; consulté le 10 mai 2021).
- «Druido nell'Enciclopedia Treccani», sans date (en ligne: <https://www.treccani.it/enciclopedia/druido>; consulté le 27 avril 2021).
- «BAVIO in “Enciclopedia Italiana”», sans date (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/bavio\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/bavio_(Enciclopedia-Italiana)); consulté le 8 mai 2021).
- «Apollo in “Enciclopedia dei ragazzi”», sans date (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/apollo\\_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/apollo_(Enciclopedia-dei-ragazzi)); consulté le 5 mai 2021).
- «ALFIERI, Vittorio in “Enciclopedia Italiana”», sans date (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-alfieri\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-alfieri_(Enciclopedia-Italiana)); consulté le 27 janvier 2021).
- «ALBIGESI in “Enciclopedia Italiana”», sans date (en ligne: [https://www.treccani.it/enciclopedia/albigesi\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/albigesi_(Enciclopedia-Italiana)); consulté le 22 avril 2021).

## Vocabolario on line:

- «Nèmesi in Vocabolario - Treccani», sans date (en ligne: <https://www.treccani.it/vocabolario/nemesi>; consulté le 21 avril 2021).
- «Carme in Vocabolario - Treccani», sans date (en ligne: <https://www.treccani.it/vocabolario/carme>; consulté le 8 mai 2021).
- «Vate in Vocabolario - Treccani», sans date (en ligne: <https://www.treccani.it/vocabolario/vate> ; consulté le 3 mai 2021).
- «Usignòlo in Vocabolario - Treccani», sans date (en ligne: <https://www.treccani.it/vocabolario/usignolo>; consulté le 10 mai 2021).
- «Miso- in Vocabolario - Treccani», sans date (en ligne: <https://www.treccani.it/vocabolario/miso>; consulté le 15 mars 2021).
- «Epopèa in Vocabolario - Treccani», sans date (en ligne: <https://www.treccani.it/vocabolario/epopea>; consulté le 27 mars 2021).
- «Cherubino in Vocabolario - Treccani», sans date (en ligne: <https://www.treccani.it/vocabolario/cherubino/>; consulté le 8 mai 2021).
- «Ambròsia in Vocabolario - Treccani», sans date (en ligne: <https://www.treccani.it/vocabolario/ambrosia>; consulté le 9 mai 2021).
- «Acanto in Vocabolario - Treccani», sans date (en ligne: <https://www.treccani.it/vocabolario/acanto>; consulté le 10 mai 2021).

## Sitografia:

- BUONARROTI Michelangelo, «Non ha l'ottimo artista | Treccani, il portale del sapere», sans date (en ligne: [https://www.treccani.it/magazine/strumenti/una\\_poesia\\_al\\_giorno/02\\_26\\_Buonarroti\\_Michelangelo.html](https://www.treccani.it/magazine/strumenti/una_poesia_al_giorno/02_26_Buonarroti_Michelangelo.html); consulté le 21 mai 2021).
- BUONARROTI Michelangelo, «Lettera a messer Benedetto Varchi - Wikisource», sans date (en ligne: [https://it.wikisource.org/wiki/Lettera\\_a\\_messer\\_Benedetto\\_Varchi](https://it.wikisource.org/wiki/Lettera_a_messer_Benedetto_Varchi); consulté le 21 mai 2021).
- UNIVERSALIS Encyclopædia, «UT PICTURA POESIS», sur *Encyclopædia Universalis*, sans date (en ligne: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/ut-pictura-poesis/>; consulté le 24 mai 2021).
- «Jules Michelet et la Révolution Française», sur *France Culture*, sans date (en ligne: <https://www.franceculture.fr/emissions/avoir-raison-avec-jules-michelet/jules-michelet-et-la-revolution-francaise>; consulté le 10 mars 2021).