

## DÍSTICOS ELEGÍACOS EN CARDUCCI (“NEVICATA”, *ODI BARBARE*, II)

## ELEGIAC COUPLETS IN CARDUCCI (“NEVICATA”, *ODI BARBARE*, II)

ISABEL PARAÍSO  
Universidad de Valladolid

**Resumen:** Las *Odi Barbare* de Giosuè Carducci constituyen un hito mundial en la poesía que imita las formas métricas grecolatinas, tanto por su altura poética como por su precisión técnica. Carducci sortea el insoluble problema de trasvasar los esquemas cuantitativos clásicos mediante el sistema acentual italiano y la reproducción rítmica del modelo. Dentro de los 55 textos que componen las *Odi Barbare*, hemos escogido, para su traducción y exégesis, el poema “Nevicata”. Está escrito en dísticos elegíacos griegos, canónicamente compuestos por un hexámetro y un pentámetro. Con su métrica clasicista, Carducci renueva la poesía italiana moderna, y se convierte en referencia permanente para la poesía occidental.

**Palabras clave:** Carducci, “Nevicata”, *Odas Bárbaras*, dístico elegíaco griego, hexámetro, pentámetro.

**Abstract:** Giosuè Carducci’s *Odi Barbare* is a paramount reference for modern poetry in the Western

world. Their technical perfection and their poetic excellence grant them a leading place among poems which imitate classical versification. As it is impossible to use long and short syllables in modern languages to reproduce Greek and Roman schemes of poetry, Carducci employs a blend of stressed and unstressed syllables to imitate the rhythm of his models. From the 55 *Odi Barbare*, we have selected “Nevicata” to be translated and studied. Its pattern is Greek elegiac couplet (or distich), composed of a hexameter and a pentameter. *Odi Barbare* by Carducci stimulates and innovates the modern Italian poetry. It becomes a permanent reference for poetry in our Western culture.

**Keywords:** Carducci, “Nevicata”, *Odi Barbare*, Greek elegiac couplet, hexameter, pentameter.

## **Introducción**

La civilización grecolatina, fundamento de nuestra cultura occidental, es un foco permanente de interés y admiración para todos nosotros. Y concretamente su excelente literatura, un modelo constante de estudio y emulación.

El deseo de revivir aquellos prestigiosos cánones imanta las literaturas occidentales, quienes trasladan una y otra vez los esquemas clásicos a las lenguas del presente en un deseo de ennobecerlas. La fascinación culmina en aquellas épocas históricas que se alinean con el espíritu y los ideales de Grecia y Roma: Humanismo y Renacimiento son los momentos paradigmáticos, pero no los únicos. Y para Italia, Roma, su cuna, será siempre el epicentro de esa reviviscencia.

En la poesía y en la poética españolas, hay que recordar los nombres –entre otros muchos– de Antonio Agustín (1516-1586) con sus estrofas sáfico-adónicas; de Manuel de Cabanyes (1808-1833) con “La independencia de la poesía”, en estrofas asclepiadeo-glicónicas (estrofas de la Torre), Eduardo Marquina (1879-1946, “Endimión”), etc. Dejando de lado la estrofa sáfico-adónica y otros esquemas de odas horacianas, podemos decir que en general han sido pocas las tentativas de adaptar al castellano los esquemas clásicos, y su éxito no ha sido extraordinario<sup>1</sup>. La famosa “Salutación del optimista”, de Rubén Darío, tan admirable en sí misma por la altura poética de Rubén, y tan

---

<sup>1</sup> “Hay que reconocer que los grandes vates españoles, los que más a fondo conocían la métrica latina y que por este motivo podían imitarla con más acierto, no se sintieron tentados a hacerlo, bien porque les bastara el molde de la poesía italianizante o, lo que es más probable, porque se dieron cuenta de las tremendas dificultades que, bajo su aparente simplicidad, encerraba tal empeño.” (DÍEZ ECHARRI, Emiliano: *Teorías métricas del Siglo de Oro*. Madrid: C.S.I.C., 1947; 2ª ed. 1970, p. 269).

comentada por los teóricos, a favor y en contra, es un pálido reflejo de los hexámetros clásicos. De modo que Díez Echarri, que dedica el capítulo VII de sus *Teorías métricas del Siglo de Oro* a los “Metros de imitación clásica”, sintetiza con desaliento: “España, hay que confesarlo, no ha dado un Carducci”<sup>2</sup>.

A su vez, los preceptistas españoles tampoco conceden gran espacio a la adaptación de la métrica clásica, y muchos de ellos ni siquiera mencionan el tema. Por citar sólo dos de los mejores casos: Antonio de Nebrija (*Gramática de la lengua castellana*, 1492) utiliza nomenclatura grecolatina para tratar de explicar rítmicamente la versificación española<sup>3</sup>, pero advierte con justeza que no existen en castellano sílabas largas y breves. A su vez, Sinibaldo de Mas (*Sistema musical de la lengua castellana*, 1832) se esfuerza por establecer unas reglas para determinar cuáles son las sílabas largas y breves en castellano, e incluso versifica con ellas, pero sorprendentemente, al final de su libro, se remite a los acentos y al oído<sup>4</sup>.

Diverso es el caso italiano. En las últimas décadas del siglo XIX, tras haberse alcanzado en Italia la unidad del país con el “Risorgimento” (1860-1870), asistimos a un renovado entusiasmo por la grandeza de Roma, tanto política como literaria. La Roma republicana e imperial es el espejo donde se mira la jovencísima Italia reunificada.

En esta coyuntura histórica se sitúa Giosuè Carducci (1835-1907), premio Nobel de Literatura 1906, que va a intentar

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>3</sup> Divide Nebrija los versos castellanos en yámbicos (bisílabos), y adónicos (trisílabos). A su vez, los yámbicos pueden ser tetrametros y dímetros. Cfr. NEBRIJA, Antonio de: *Gramática de la lengua castellana*. Edición y estudio de Antonio Quilis. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 3ª ed. 1990, Libro II, caps. VIII-X.

<sup>4</sup> “La relación que deben guardar en la metrificación el acento con la cantidad no es fácil de marcar. Ya hemos dicho que lo más natural parece hacer largas las sílabas en que recaigan los acentos prosódicos, a fin de que estos sean más decididos y sonantes, puesto que ellos forman la base de su melodía [...] El juez en esta materia debe ser el oído de cada uno.” (MAS, Sinibaldo de: *Sistema musical de la lengua castellana* [1832 y 1852]. Edición de José Domínguez Caparrós. Madrid: C.S.I.C., 2001, p. 186). Véase también, del mismo profesor DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, el epígrafe “Versificación a la manera clásica”, en *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: C.S.I.C., 1975, pp. 111-120. Los tratadistas de estos siglos, en general y salvo para la estrofa sáfica, no ven viable la imitación grecolatina.

aclimatar al moderno italiano las formas poéticas de Horacio (Quintus Horatius Flaccus) y Catulo (Gaius Valerius Catullus). No es el primero en intentarlo, pues ya desde el Humanismo se venía aspirando a ello, pero sí será quien lo ejecute en los tiempos modernos con más pasión y éxito.

### ***La difícil imitación de la métrica clásica***

Tanto la versificación griega como la latina clásicas tienen su fundamento en un hecho prosódico: la divisibilidad del habla en sílabas, y la distinción entre sílabas largas y breves. Largas son las terminadas en diptongo, vocal larga o consonante. Breves, las terminadas en vocal breve.

La métrica grecolatina establece una equivalencia formal entre secuencias que necesitan un tiempo de emisión similar, aunque no sean idénticas. La equivalencia más frecuente es la que iguala dos sílabas breves contiguas a una larga (“sinicesis”, contracción), y al revés, una larga a dos breves (“disolución”). Junto a este principio de equivalencia formal o igualdad cuantitativa, encontramos otros dos: el de “identidad” (secuencias con idéntica disposición de sílabas largas y breves), y el de “igualdad silábica” (el mismo número de sílabas en varias secuencias). Así, la poesía griega y latina se apoyaba en una sucesión de esquemas silábicos agrupados en pies y en metros con diferente distribución de sílabas largas y breves.

Pero la conciencia de cantidad silábica se perdió en latín entre los siglos II y IV d. C., y progresivamente el acento fue sustituyendo a la cantidad para configurar la estructura rítmica del verso. Se interpretaron como largas las vocales tónicas, y como breves las átonas. El acento, presente desde siempre en latín en los cantos y poemas populares (p. ej. en el antiguo verso saturnio), se fue adueñando así de los esquemas clásicos e impuso sus tipos métricos. La rima o igualdad de sonidos finales de verso, simultáneamente va a incorporarse, pasando desde la poesía popular hasta la culta. Y el metro o cómputo de sílabas se impondrá como elemento configurador y definitorio en la mayor parte de las lenguas modernas.

Surge así la gran dificultad en los idiomas modernos para imitar directamente los esquemas grecolatinos: la métrica clásica

se basa en la cantidad de las sílabas, mientras la métrica de las lenguas posteriores, bárbaras (βάρβαρος, extranjeras), se asienta en el acento de las palabras.

En todas las tentativas posteriores por imitar en lenguas modernas la métrica grecolatina, ante el problema realmente insoluble de la pérdida de la cantidad silábica como base del ritmo, los poetas y los teóricos a lo largo de la historia de la poesía han optado por distintos caminos:

1º: Traducir a sistema acentual los esquemas cuantitativos clásicos: Considerar a las sílabas tónicas como largas y a las átonas como breves<sup>5</sup>.

2º: Intentar descubrir una prosodia cuantitativa en las palabras de las lenguas modernas, y establecer reglas por las que unas sílabas son cuantitativamente largas y otras cuantitativamente breves<sup>6</sup>.

3º: Tratar de imitar el ritmo de las formas métricas clásicas, a veces usando versos o combinaciones de versos modernos. Esta tercera opción no es incompatible con la primera. Por ello, en la praxis poética, es frecuente encontrar este tipo mixto.

La primera opción (junto a la tercera) es la seguida mayoritariamente a lo largo de los siglos. La segunda es una rareza.

<sup>5</sup> Esta solución empobrece mucho la riqueza del sistema grecolatino, pues elimina una buena cantidad de metros y pies: todos aquellos que tienen dos o más sílabas largas consecutivas, p. ej. el espondeo ( – – ) o el moloso ( – – – ). No obstante, es una vía realista y sencilla para los oídos modernos.

<sup>6</sup> En Italia, el poeta (y arquitecto, escultor, y teórico del arte) Leon Battista Alberti (1404-1472) realizó este experimento en 1441, siguiendo los pasos de Leonardo di Piero Dati (1360-1425). En el siglo XVI lo intentaron Claudio Tolomei (1492-1556) y los poetas que colaboraron con él en el volumen *Versi e regole della Nuova Poesia Toscana* (Roma: Antonio Blado d'Asola, 1539). Incluye un Apéndice: *Regolette della Nuova Poesia Toscana*. Puede consultarse la primera edición de este libro, digitalizada, en: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_\\_DpARZ0Ro1AC](https://archive.org/details/bub_gb__DpARZ0Ro1AC). En España, Ignacio de Luzán (1702-1754) establece reglas para distinguir en castellano las sílabas largas y breves: una vocal delante de otra será breve, y seguida de dos consonantes mudas, será larga. Son largos los diptongos, las vocales acentuadas, etc. (Cfr. LUZÁN, Ignacio de: *La Poética*. Ediciones de 1737 y 1789. Madrid: Cátedra, 1974). Véase también: Díez Echarri, Emiliano: *Teorías métricas del Siglo de Oro*, cit., especialmente el capítulo VIII: "Metros de imitación clásica". Y Domínguez Caparrós, José: *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, cit.

### La solución de Carducci

El sabio profesor, gran conocedor del latín y del griego, va a intentar reproducir en moderno italiano los ritmos de sus amados poetas clásicos, a los que frecuentó desde su adolescencia. Pero, muy consciente del problema insalvable de la cantidad, para distinguir sus *Odas* de aquéllas de los clásicos, las llamará “bárbaras”, porque —nos dice— “así parecerían a juicio de los griegos y de los romanos, aunque hayan querido ser compuestas en las formas métricas de su lírica”<sup>7</sup>.

Especialmente se volcará Carducci en los dísticos y en los tipos poemáticos de su admirado Horacio, sobre todo las estrofas alcaica, asclepiadea (o asclepiadeo-glicónica) y sáfica<sup>8</sup>.

### Nota biográfica

Giosuè Alessandro Giuseppe Carducci (Valdicastello di Pietrasanta, Lucca, 1835 – Bologna, 1907) forjó su fama como poeta libertario, colérico, antivaticanista y antimonárquico. Quizá su opúsculo más escandaloso, traducido y ampliamente difundido en su época, fue el *Inno a Satana* (*Himno a Satán*, 1863)<sup>9</sup>. Para este culto profesor (de Liceo y de Universidad)<sup>10</sup>, encendido patriota, la poesía es un medio para consolidar la unidad de Italia, y para liberar las mentes de los prejuicios eclesiásticos y monárquicos. Masón ilustre, entró en política y llegó a ser senador en 1890. Al final de su vida, tras una progresiva atemperación de sus furiosas posiciones iniciales, conoció a la reina Margherita di Savoia, esposa del rey Umberto I. Desde entonces pasó a defender

<sup>7</sup> “[T]ali sembrerebbero al giudizio dei greci e dei romani, se bene volute comporre nelle forme metriche della loro lirica”. (“Introduzione”, *Odi barbare*. Bologna: Zanichelli, 1877).

<sup>8</sup> CAPOVILLA, Guido, en *D’Annunzio e la poesia “barbara”* (Modena: Mucchi Editore, 2006) habla de los dísticos, gliconios y asclepiadeos de Carducci. Y muestra cómo la métrica de D’Annunzio tiene como referente constante la de Carducci.

<sup>9</sup> Un precedente de este amplio poema (50 cuartetas pentasílabas) podría parecer “La tristesse du Diable”, del parnasiano Leconte de Lisle (1818-1894), incluido en *Poèmes Barbares* (1862), pero el Diabolo de este último es una figura romántica, nostálgicamente revolucionaria, mientras el Satán de Carducci representa la modernidad, la lucha contra los prejuicios del hombre contemporáneo.

<sup>10</sup> Ocupó la cátedra de Literatura italiana en la Università di Bologna desde 1860 hasta 1904. Entre sus varias obras sobre textos latinos, señalemos su *Antologia latina e saggi di studi sopra la lingua e la letteratura latina* (Firenze: Cellini, 1855).

las posiciones ideológicas opuestas, incluso las monárquicas<sup>11</sup>.

Fue el poeta que más honores recibió en vida<sup>12</sup>, llegando a ser considerado en sus últimos años el poeta oficial de Italia. Recibió el Premio Nobel en 1906, como ya indicamos, y fue el primer escritor italiano que lo obtuvo. Su resonancia política y personal le acreditó para ello.

Entre su abundante producción poética, destacaríamos *Juvenilia* (1850-60), *Inno a Satana* (1863), *Levia Gravia* (1868), *Giambi ed Epodi* (1867-69, una de sus cimas poéticas), *Rime Nuove* (1861-87), *Odi Barbare* (1877-89, su obra cumbre), y *Rime e Ritmi* (1899)<sup>13</sup>.

Su obra prosística es abundante y de importancia (ensayos, estudios y ediciones de poesía italiana antigua y moderna). Señalemos sus estudios sobre Ludovico Ariosto, Giuseppe Parini, Torquato Tasso, Giacomo Leopardi, etc., y sus ediciones de Petrarca, de la lírica antigua italiana (siglos XIII-XV), de Lorenzo de' Medici, Dante, Poliziano, etc.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Es famosa su “conversión” del antimonarquismo al más ferviente monarquismo. A Margherita di Savoia, en las *Odi Barbare* le dedica dos poemas: “Alla Regina d’Italia, XX Nov. MDCCCLXXX” y también “Il liuto e la lira – A Margherita Regina d’Italia”.

<sup>12</sup> Comendador de la Orden de la Rosa (Brasil, 1889), Caballero de la Gran Cruz de la Corona de Italia (1893), Gran Oficial de la Orden de los Santos Mauricio y Lázaro (1902), y Caballero de la Orden Civil de Saboya (1905).

<sup>13</sup> Simplificamos así la abundante producción poética de Carducci, quien organizó varias veces y con distintos criterios sus libros. Podemos considerar como orden definitivo el de sus *Opere* (Bologna: Zanichelli, 1889-1909, 20 volúmenes). He aquí las editoriales que publicaron sus obras: *Rime* (San Miniato: Tipografia Ristorti, 1857); *Levia Gravia* (Pistoia: Niccolai e Quarteroni, 1868); *Poesie* (Firenze: Barbera, 1871; 2ª ed., ivi, 1875; 3ª ed., ivi, 1878); *Primavere elleniche* (Firenze: Barbera, 1872); *Nuove poesie* (Imola: Galeati, 1873; 2ª ed., Bologna: Zanichelli, 1875; 3ª ed., ivi, 1879); *Odi Barbare* (Bologna: Zanichelli, 1877; 2ª ed. ivi, 1878; 3ª ed., ivi, 1880; 4ª ed., ivi, 1883; 5ª ed., ivi, 1889); *Juvenilia* (ed. definitiva, Bologna: Zanichelli, 1880); *Levia Gravia* (ed. definitiva, Bologna: Zanichelli, 1881); *Giambi ed Epodi* (ed. definitiva, Bologna: Zanichelli, 1882); *Nuove Odi Barbare* (Bologna: Zanichelli, 1882; 2ª ed., ivi, 1886); *Rime Nuove* (Bologna: Zanichelli, 1887; 2ª ed., ivi, 1889); *Terze Odi Barbare* (Bologna: Zanichelli, 1889); *Delle Odi barbore. Lettura. Libri II ordinati e corretti* (Bologna: Zanichelli, 1893; 2ª ed., ivi, 1900); *Rime e Ritmi* (Bologna: Zanichelli, 1899); *Poesie (MDCCCL-MCM)* (Bologna: Zanichelli, 1901; 2ª ed., ivi, 1902).

<sup>14</sup> Recordemos que ya su tesis de Licenciatura en Filosofía y Filología se titulaba *Della poesia cavalleresca o trovadorica*. En ella encontramos valoraciones muy positivas de Cielo d’Alcamo, los poetas del “dolce stil novo”, san Francisco de Asís y, por supuesto, Dante Alighieri.



**“Nevicata”**

Este poema figura entre los más recordados de la literatura italiana. “Nevicata” fue escrito en el invierno de 1881<sup>15</sup>, y apareció en la segunda entrega de las *Odi Barbare*, titulada *Nuove Odi Barbare* (1882), ocupando la penúltima posición del libro, justo antes del texto que sirve de epílogo, “Congedo” (“Despedida”). “Nevicata”, a su manera, es también y sobre todo un poema de despedida.

## NEVICATA

Lenta fiocca la neve pe 'l cielo cinerëo: gridi,  
suoni di vita più non salgono da la città,  
non d'erbaiola il grido o corrente rumore di carro,  
non d'amor la canzon ilare e di gioventù.  
Da la torre di piazza roche per l'aëre le ore  
gemon, come sospir d'un mondo lungi dal dì.  
Picchiano uccelli raminghi a'vetri appannati: gli amici  
spiriti reduci son, guardano e chiamano a me.  
In breve, o cari, in breve –tu càlmati, indomito cuore–  
giù al silenzio verrò, ne l'ombra riposerò.

## NEVADA

Lenta baja la nieve del cielo cinéreo: gritos,  
sones de vida ya no ascienden desde la ciudad:  
no de hortelana el grito o corriente rumor de carro,  
no de amor la canción riente y de juventud.  
De la torre en la plaza roncás al aire las horas  
gimen, como ulular de un mundo ajeno a la luz.  
Pájaros pican errantes los turbios cristales: amigos  
espíritus vueltos son, miran y claman por mí.  
En breve, queridos, en breve –tú cálmate, indómito pecho–  
en el silencio caeré, en sombra reposaré<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Más concretamente, entre el 20 de enero y el 14 de marzo.

<sup>16</sup> Edición utilizada: Giosuè Carducci: *Poesie*. Introduzione di Giovanni Gette. Scelta

Lo que hoy comúnmente denominamos *Odas Bárbaras* se plasma en dos libros y una antología, con un total de 55 poemas originales. Carducci los escribió a lo largo de doce años, entre 1873 y 1889. Aparecieron con estos títulos: *Odi Barbare* (1877), *Nuove Odi Barbare* (1882), y *Terze Odi Barbare* (1889).

*Odi Barbare* (conocidas también hoy en día como *Odi Barbare, I*) contiene 28 poemas. *Nuove Odi Barbare* (comúnmente llamadas *Odi Barbare, II*) contiene 26 poemas y 5 traducciones<sup>17</sup>. *Terze Odi Barbare* es una selección de los dos libros anteriores, de los que extrae 18 textos, y solamente añade un poema nuevo: “Convivale”.

En todo este conjunto de odas, Carducci aspira a plasmar en lengua italiana, “bárbara”, los ritmos y tipos poemáticos grecolatinos<sup>18</sup>. Carducci, que fue temporalmente profesor de griego y de latín<sup>19</sup>, intenta enriquecer la métrica italiana de su tiempo mediante las formas clásicas, adaptando el sistema cuantitativo antiguo al sistema acentual italiano<sup>20</sup>.

---

e commento a cura di Guido Bonino. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 3ª ed. 1988. Para esta traducción he seguido tres criterios:

- 1) Mantener lo más fielmente posible el *ritmo* de los versos carduccianos. Que los acentos en español caigan exactamente en las mismas posiciones que en “Nevicata”. He buscado con ello que los dísticos españoles “suenen” como los italianos.
- 2) Ajustarme al máximo en el *nivel léxico* a las palabras italianas. En un par de ocasiones –que comentaré más adelante– en que léxico y ritmo eran incompatibles, he optado por favorecer el ritmo, acercando el léxico al original aunque no coincida totalmente con él.
- 3) Reproducir con exactitud el *número de sílabas* de los hexámetros y pentámetros de “Nevicata”; incluso el número de sílabas de los hemiepes en los pentámetros. Esto, junto al juego de acentos, posibilita que “Nevada” reproduzca con fidelidad la música de “Nevicata”.

<sup>17</sup> A modo de apéndice, inserta Carducci en estas *Nuove Odi Barbare* un elenco de traducciones de dos poetas alemanes: Friedrich Gottlieb Klopstock (“Tombe precoci” y “Notte d’estate”) y August von Platen (“La torre di Nerone”, “Ero e Leandro” y “La lirica”).

<sup>18</sup> DA CAMINO, Vittorio, en *La métrica comparata latino-italiana e le Odi classiche* (Torino-Roma-Milano: Ditta G. B. Paravia, 1891), dedica la Parte IV a “Delle Odi Barbare di G. Carducci, o la Nuova Metrica Classica Italiana” (pp. 237-279). Estudia las *Odi Barbare*, y encuentra que Carducci utiliza: la oda sáfica, la alcaica, la asclepiadea, el dístico elegíaco, los versos yámbicos, el sistema pitiámbico, el sistema arquiloquio, los versos trocaicos, el sistema almanio, los versos dactílicos, y el sistema elegíaco-pitiámbico.

<sup>19</sup> En 1860, en el Liceo di Pistoia.

<sup>20</sup> Haciendo esto, nuestro poeta –de manera independiente y personal, movido sólo

Con sus *Odi Barbare* Carducci renovó la poesía italiana de su tiempo. Y marcó un hito de innovación en la literatura moderna italiana y occidental<sup>21</sup>.

### Exégesis

Los diez versos que componen esta joya literaria, semánticamente se distribuyen en dos partes temáticas, con dos versos que sirven de transición y enlace entre una y otra. De estos dos, el primero prolonga la parte primera, mientras el segundo anticipa la segunda parte. La estructura del poema, pues, es ésta: 4+2+4 versos.

Los cuatro primeros presentan la descripción de un ambiente invernal, silencioso, en medio de una fuerte nevada, en una pequeña ciudad; y los cuatro últimos ofrecen alucinados pensamientos de muerte. Armoniza las dos partes un simétrico movimiento de *descenso*, que abre el primer verso (la nieve *baja*) y cierra el último (el poeta *caerá* en el silencio).

La atmósfera invernal viene sintetizada en dos elementos: uno, la *nieve* que desciende copiosa, lentamente, de un cielo cerrado y ceniciento (“il cielo *cineröo*”), envolviendo como un

---

por la excelente formación que recibió en las lenguas clásicas— participa en un movimiento de renovado interés de la literatura moderna por la poesía de los grandes autores de la Antigüedad. Así el poeta norteamericano Henry Wadsworth Longfellow escribe en hexámetros *Evangeline* (1847), subtítulo “A Tale of Acadia”, poema épico que presenta una historia amorosa sobre el fondo de las luchas políticas del pueblo acadiano. Y Friedrich Gottlieb Klopstock intenta el hexámetro en los tres primeros cantos de *Der Messias* (1748), partiendo de los paralelismos de la Biblia. Para la conexión entre esta obra y el verso libre, véase UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: C.S.I.C., 2010.

<sup>21</sup> El título de *Odi Barbare* hace pensar en los *Poèmes Barbares* (1862), del parnassiano Charles-Marie Leconte de Lisle, reeditado y aumentado varias veces en los años siguientes. Pero la coincidencia entre ambos autores se limita sólo a una parte del título: al adjetivo “bárbaros”. La métrica de ambos autores es muy diferente, y los temas también. Leconte de Lisle, mediante alejandrinos en diversas combinaciones estróficas y poemáticas (sonetos, tercetos, quintetos, etc.) canta temas mitológicos y legendarios de distintas culturas del mundo, nunca de la civilización grecorromana. Ejemplos de poemas: “Néfèrou-Ra”, “Le Jugement de Komor”, “Djihan Ara”, etc. En la literatura italiana, Ugo Foscolo (1778-1824) había llamado “bárbaros” a los poemas de Giovanni Fantoni (1755-1807; p. ej. *Odi di Labindo*, 1782, que imitaba la métrica clásica). Y a los de Tommaso Campanella (1568-1639) en su *Musa latina* (“Tre Elegie fatte con misura latina”, en dísticos, 1622).

sudario gris la ciudad (Bolonia, innominada, donde Carducci pasó la mayor parte de su vida); y dos, el *silencio*, la pavorosa ausencia de sonidos humanos (vendedoras ambulantes, carros, alegres canciones de juventud); en definitiva, ausencia de *vida*). El adjetivo “cinerëo”, ceniciento, y el extraño silencio sin seres humanos que invade la ciudad, ya nos van anticipando a nivel inconsciente sensaciones de muerte.

A continuación, los dos versos que actúan como pernio entre la primera y la segunda parte. Aparecen de repente sonidos, pero no humanos: el reloj de la torre de la iglesia (del Palazzo San Petronio, en la Plaza Mayor de Bolonia) da las horas. (“Vulnerant omnes, ultima necat”). El poeta se refiere a ellas con dos metáforas personificadoras: las horas que flotan por el aire son *roncas* y *gimen*. La comparación siguiente anticipa suavemente la espectralidad de la segunda parte (“come sospir d’un mondo lungi dal di”, como suspiros de un mundo lejos del día)<sup>22</sup>.

Los cuatro últimos versos abandonarán la objetividad, la descripción de elementos exteriores, para introducirnos en la subjetividad más íntima del poeta, e incluso en la espectralidad (“spiriti reduci”). Unos misteriosos pájaros picotean los cristales empañados del estudio del poeta, y éste los identifica como los amigos y seres queridos fallecidos<sup>23</sup> que han regresado del más allá, le contemplan y le llaman. El poeta los tranquiliza asegurando que irá con ellos en breve, al silencio y la sombra eternos (“giù al silenzio verrò, ne l’ombra riposerò”): al Hades clásico.

<sup>22</sup> Por necesidades rítmicas, he traducido esta frase así: “como ulular de un mundo ajeno a la luz.” Para mantener el ritmo del pentámetro de Carducci era imprescindible una palabra aguda que ocupase la sílaba 4ª, y otra, también aguda, que recogiera la sílaba final de verso. He tenido que modificar un poco la literalidad (aunque no el sentido) para mantener el ritmo de Carducci, sustituyendo “sospir” (“sospiri”, suspiros) por el más violento “ulular”, también del registro auditivo; e igualmente he cambiado la alusión, aún enigmática en este momento del poema, al mundo de los muertos, “un mondo lungi dal di”, por esta otra: un mundo “ajeno a la luz” [del día].

<sup>23</sup> El tema de la muerte recorre toda la obra de Carducci, y está alimentado por varias pérdidas personales. El fallecimiento más próximo a la escritura de estos versos, en el mismo año 1881, es el de su amante Carolina Cristofori Piva, mencionada como “Lidia” en sus poemas. Anteriormente, en 1870, el poeta perdió a su amada madre, y sobre todo sufrió la devastadora muerte de su hijo Dante, su único hijo varón, fallecido a los tres años. Más al fondo quedan la muerte del padre (1858) y el suicidio de su hermano Dante (1857).

Los versos de “Nevicata” resuenan melancólicamente serenos hasta nuestros días. El lenguaje es al mismo tiempo sencillo y elevado, de fácil comprensión, pero con atrevidas metáforas y con algunas palabras del registro poético (“cinerëo”, “lungi”, “raminghi”, el latinismo “aëre”, etc.).

No es este tono melancólico el más frecuente en la obra de Giosuè Carducci, pero sí es el que nosotros preferimos, y el más recordado hoy.

### **Tema y versificación: el dístico elegíaco**

El poema de Carducci que acabamos de examinar es una *elegía*. En “Nevicata” hay, como hemos visto, un sentimiento elegíaco por los seres queridos que han muerto, e incluso por la conciencia en el poeta de su propia mortalidad, cuyo desenlace él imagina cercano. Armoniza con el ambiente mortecino del día gris de abundante nevada en la ciudad silenciosa. Esto es lo primero que aparece ante el lector, introduciendo progresivamente lo personal, en un movimiento interiorizante, de fuera a dentro.

El poeta recurre, para plasmar este sentimiento depresivo, a la forma por excelencia de la elegía entre griegos y latinos: el DÍSTICO (gr. δίστιχος, de δίς, dos, y στίχος, línea)<sup>24</sup>.

El dístico elegíaco, junto con la tirada de hexámetros (*Odisea*, *Eneida*...), es la forma poemática más excelsa entre griegos y latinos, dentro de la *lírica recitada*, individual. Entre ambas formas, hexámetros solos y dísticos, constituyen el 90% de la poesía *no dramática* en latín. Esto convierte al hexámetro, que participa de ambas formas, en el metro recitativo más frecuente.

Aparte queda, entre los griegos, la *lírica coral* (coros de tragedias, odas pindáricas, etc.)<sup>25</sup>. Y, entre los latinos, las formas

<sup>24</sup> El dístico elegíaco, como toda la poesía en hexámetros, es de origen jonio, y hasta el s. v a. C. el dialecto empleado es el jonio. Originalmente era un verso cantado con acompañamiento de flauta, y en algún caso con lira.

<sup>25</sup> La lírica coral griega (llamada también “verso lírico” por oposición al “verso recitado”, individual, adopta la forma de secuencias que se responden y se rematan (“estrofas”), en patrón triádico (A-A'-B): estrofa, antistrofa y epodo. Este último tiene un número de versos diferente de las dos estrofas anteriores, y además distinta organización. El período helenístico griego, más difundido por sus imitadores romanos (Horacio, Marcial, etc.) adopta estos patrones corales para el recitado individual, dándole estructura “estíquica” (de líneas versales).

populares, autóctonas<sup>26</sup>. En el período helenístico (323 a. C. – 31 a. C.)<sup>27</sup>, los poetas adaptan patrones líricos corales para el uso recitado individual. Excelsos escritores latinos como Horacio, Catulo, Séneca, Petronio, Estacio, Marcial, etc., incorporaron estas innovaciones.

El dístico elegíaco, aun privilegiando a lo largo de su historia la temática doliente, admite también otros registros. En Grecia encontramos la exhortación a la lucha (en el creador de la elegía, Calino de Éfeso, s.VII a. C., o bien en Tirteo), el lamento por el paso del tiempo (Mimnermo de Colofón), la exposición de ideas morales y políticas (Solón de Atenas), o temas de simposios (Teognis de Mégara). En Roma, hallamos el registro epigramático (Catulo, Marcial), el amoroso (Tibulo, Propercio, Ovidio), el epistolar (*Ex Ponto*, de Ovidio), e incluso el poema didáctico (*Ars amandi*, de Ovidio).

Desde el punto de vista métrico, el dístico elegíaco está compuesto por un hexámetro y un pentámetro. El hexámetro tiene, como su nombre indica (*ἑξάμετρος*), seis “metros” o medidas<sup>28</sup>, y el pentámetro (*πεντάμετρος*), cinco. El pentámetro completa el tema propuesto por el hexámetro y le da respuesta. Por eso la pareja de versos, el dístico, forma habitualmente una unidad de sentido.

<sup>26</sup> En la métrica latina tenemos formas autóctonas como el antiguo saturio, y después la versión popular del septenario trocaico, llamada “versus quadratus”.

<sup>27</sup> Consideramos período helenístico o alejandrino al que va desde la muerte de Alejandro Magno (323 a. C.) hasta la muerte de Cleopatra VII de Egipto, tras la derrota de Marco Antonio en la batalla de Actium (31 a. C.)

<sup>28</sup> El concepto de “metro” entre los griegos y latinos no equivale a nuestro concepto actual de “metro” en las versificaciones modernas, donde coincide con el “verso”. Una línea poética en las métricas clásicas –un “verso”, diríamos hoy–, estaba compuesta por un conjunto de “metros”, y en función de ellos recibía su nombre. Los “metros” básicos en el “verso recitado” de la época arcaica y clásica griega –anterior a la época helenística– son el dáctilo ( – υ υ : larga, breve, breve), el anapesto ( υ υ – : breve, breve, larga) y el “troqueo” ( – υ : larga, breve). Estos “metros” pasaron a ser vistos, en el período helenístico, como una combinación de dos unidades más pequeñas llamadas “pies”. Y de aquí procede la consideración moderna de aquellos *metros* como *pies*. Cada verso (*στιχός*) está compuesto por dos, tres, cuatro o seis repeticiones de esos metros. Cfr. PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros, 2000, p. 33.

### Estructura del hexámetro

La estructura canónica del hexámetro es: cuatro pies que pueden ser dáctilos ( - v v )<sup>29</sup> o espondeos ( - - ), más un quinto pie que tiene que ser un dáctilo, más un sexto pie que tiene que ser un espondeo. Los versos son esticomítricos –cada verso contiene una idea o una parte completa de ella–. Pueden llevar cesura<sup>30</sup> y formar con ella hemiepes<sup>31</sup>. Si el hexámetro tiene una sola cesura, cae en el interior del tercer pie; y si tiene dos cesuras, en el interior del segundo y del cuarto pies. También puede haber hexámetros sin ninguna cesura. Estas tres posibilidades se esquematizan así:

```

- v v - v v - : v v - v v - v v --
- v v - : v v - v v - : v v - v v --
-- -- -- -- - v v --

```

La reproducción de estos esquemas en italiano o en español actual es de una dificultad superlativa. Incluso pasando por alto el tema de la cesura, que no podría reproducirse en su pureza (en interior de palabra), y necesariamente tendría que acaecer entre palabras consecutivas. Además, sustituiríamos las vocales largas por vocales tónicas, y trataríamos de componer los hexámetros con seis apoyos o sílabas tónicas en conjuntos más o menos dáctilicos.

Los profesores Esteban Torre y Manuel Ángel Vázquez, para las imitaciones en español del hexámetro prefieren hablar, más que propiamente de hexámetros, de “ritmo hexamétrico”<sup>32</sup>, y

<sup>29</sup> Indico en el texto el esquema dáctilico con las imperfecciones que me impone el programa informático.

<sup>30</sup> Indico la cesura en nuestros esquemas mediante los dos puntos.

<sup>31</sup> Sección de hexámetro o de pentámetro. El concepto más próximo al hemiepes en nuestra métrica moderna es el *hemistiquio*, pero éste se produce sólo entre *palabras completas*, y el hemiepes lo hace *en el interior de un pie*. Otra importante diferencia es que los hemistiquios modernos suelen realizarse en *mitad* de verso compuesto de arte mayor, dando lugar a dos “isostiquios”: dos porciones de verso iguales. Mucho menos frecuentes son los “heterostiquios”, partición del verso en dos porciones no simétricas. El hemiepes, en cambio, no divide el verso clásico en porciones simétricas, ni siquiera en porciones asimétricas sistemáticas. Para los conceptos de isostiquio y heterostiquio en nuestra métrica, cfr. QUILIS, Antonio: *Métrica española*. Edición actualizada y ampliada. Barcelona: Ariel, 1996, p. 80.

<sup>32</sup> *Fundamentos de poética española*. Sevilla: Alfar, 1986, pp. 76-77.

destacan la variabilidad silábica del hexámetro: “En definitiva, la medida del hexámetro estaría comprendida entre las trece sílabas (8+5) y las diecisiete (12+5).”

### ***Estructura del pentámetro***

A su vez, el pentámetro es un hemíepes de hexámetro repetido dos veces. (Hemíepes primero del hexámetro que he señalado en primer lugar). Los pies primero y segundo pueden ser, o bien dáctilos, o bien espondeos:

- u u   - u u   - : - u u   - u u   -  
 - -   - -   - : - u u   - u u   -

Esto es en el pentámetro griego. En el pentámetro latino, la sílaba última es “anceps”, indiferente: puede ser larga o breve. En la literatura latina, a veces, los dísticos elegíacos son series de pentámetros, sin ningún hexámetro.

Si se comparan los esquemas anteriores de hexámetro y pentámetro, se aprecia que el pentámetro se diferencia del hexámetro en que el pie tercero y el sexto son “catalécticos”, métricamente incompletos: les falta una sílaba.

Paradójicamente, a pesar de su nombre (“cinco metros”), el pentámetro no contiene exactamente cinco pies o medidas, sino seis. No obstante, la percepción del verso es como de cinco apoyos. Y el nombre de “pentámetro” se basa en considerar a cada hemíepes como formado por dos dáctilos y medio, con lo cual entre los dos hemíepes sumaríamos cinco “metros”.

Esta curiosa estructura provoca una *inestabilidad rítmica* en el dístico, un contraste entre los seis apoyos del hexámetro y los cinco del pentámetro. Por eso el pentámetro fue llamado en ocasiones “metro cojo”. Y fue reprobado por algunos poetas, que compusieron sus dísticos sólo con parejas de hexámetros. En cambio, fue amado por otros, que vieron precisamente en esta desigualdad rítmica entre hexámetro y pentámetro el interesante movimiento del poema.

Con estas peculiaridades del pentámetro, el dístico posee necesariamente un ritmo irregular, sorprendente. Y la imitación del dístico en las lenguas modernas es todo un reto para los poetas.



Por lo que respecta al español, el profesor Domínguez Caparrós escribe lo siguiente sobre las imitaciones del dístico clásico:

El resultado de estas imitaciones de formas métricas clásicas es normalmente un tipo de verso fluctuante que basa su armonía en el ritmo acentual o en el recuerdo de tipos de versos bien definidos dentro de la versificación castellana<sup>33</sup>.

### ***El dístico elegíaco (griego) en “Nevicata”***

Carducci transpone los diversos esquemas del dístico al sistema *acentual* italiano. Y entre los varios modelos de dísticos que existen en Grecia y en Roma, el poeta elige para “Nevicata” el *dístico elegíaco griego*. Lo que distingue al dístico griego de los demás tipos, es que el tercer pie y el sexto son *catalécticos*, incompletos. Para ello, Carducci hace coincidir en “Nevicata” estas posiciones de tercer pie y sexto pie con palabras *agudas*. (En nuestra traducción, hemos respetado escrupulosamente esta regla). La cesura tras las palabras agudas del tercer pie divide los pentámetros de “Nevicata” en dos bloques o agrupaciones acentuales de 3+2 o bien de 2+3.

Vamos a ejemplificar la catalexis / palabra aguda en tres versos de “Nevicata”, y a observar sus bloques acentuales (3+2, 2+3 y 2+3):

suoni di vita *più* non salgono da la *città*  
 - u u - u - : - - u u u u u -

gemon, come *sospir* d'un mondo lungi dal *dì*  
 - u u u u - : - - u - u u -

giù al silenzio *verrò*, ne l'ombra *riposerò*  
 - u u - u u - : u - u u u u -

<sup>33</sup> *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, 1985, p. 48. Y en las páginas 82-83 enumera y comenta diversas soluciones dadas al hexámetro en la poesía hispana: 1. La de Esteban Manuel de Villegas (terminar el verso en un pentasílabo adónico, e intentar imitar las sílabas largas y breves de los otros pies teniendo por largas: las sílabas con diptongo, las que terminan en consonante seguida de otra consonante, y la sílaba acentuada). 2. La solución de Sinibaldo de Mas (asignar cantidades a las sílabas castellanas, y con ellas reconstruir el modelo del hexámetro latino). 3. La de Juan Gualberto González (contar las sílabas y acentos latinos, y trasladarlos al español). Y 4. La de José Eusebio Caro (sustituir los esquemas clásicos cuantitativos por acentuales).

Al mismo tiempo que destacamos la catalexis del pentámetro griego y las agrupaciones acentuales que introduce en el pentámetro, también podemos ver que, *silábicamente*, estos versos tienen diferente configuración: 6+8, 6+7 y 7+7 sílabas.

Tomando el conjunto del poema, encontramos que los dísticos son *fluctuantes* en cuanto al número de sílabas, que oscilan en torno a ciertos ejes. Los hexámetros están formados por una suma de dos heterostiquios: 7+9, 7+10, 7+9, 8+9 y 9+9 sílabas. (Responden, por lo tanto, al primer esquema de hexámetro que hemos indicado antes, con sus dos hemiepes).

Y los pentámetros, igualmente compuestos por dos heterostiquios, presentan estas sílabas: 6'+8', 5'+8', 6'+7', 7'+7' y 7'+7'. (Responden así también a los dos esquemas de pentámetros señalados. Las comas altas junto a los números indican palabra aguda).

En conjunto, pues, encontramos estos valores silábicos en los cinco dísticos de “Nevicata”:

7+9 y 6'+8' // 7+10 y 5'+8' // 7+9 y 6'+7' // 8+9 y 7'+7' // 9+9 y 7'+7' ///

De las tres soluciones —que veíamos al principio de este trabajo— para trasladar la métrica cuantitativa a las lenguas modernas, en “Nevicata” Carducci adopta la primera (traducir a *sistema acentual* los esquemas cuantitativos), y además adapta de una manera personal la tercera (*imitar el ritmo* de las formas métricas clásicas). Pero no usará para ello versos o combinaciones de versos modernos, sino que se dejará guiar directamente por el ritmo griego del dístico elegíaco.

¿Se decanta siempre Carducci por esta solución en los restantes dísticos de las *Odi Barbare*? Más allá de “Nevicata”, vemos que no es el dístico griego el favorito de Carducci. Habitualmente prefiere el *dístico latino*, sin catalexis.

Veamos un ejemplo de otro poema famoso, “Nella Piazza di San Petronio”:

Il cielo in freddo fulgore adamantino brilla;  
e l'aër come velo d'argento giace  
[...]

Tale la musa ride fuggente al verso in cui trema  
un desiderio vano de la bellezza antica<sup>34</sup>.

Como podemos apreciar, todos los versos tienen cesura.

υ - υ - υ υ - υ : υ υ - υ υ - υ  
υ υ - υ υ - υ : υ - υ - υ

- υ υ - υ - υ υ - υ : υ - υ υ - υ  
- υ υ - υ - υ : υ υ υ - υ - υ

Silábicamente: 8+7 y 7+5 // 10+6 y 7+7 ///

El planteamiento de los dísticos en “Nella Piazza di San Petronio” es similar al de “Nevicata”. (Con la diferencia de la ausencia de catalexis, que los muestra como latinos). También en “Nella Piazza di San Petronio” Carducci se deja guiar por el ritmo de los dísticos clásicos, con el resultado de una versificación silábicamente fluctuante y rítmicamente variada, elegante, evocadora<sup>35</sup>.

Muy diferente es la solución que da Carducci en las *Odas Bárbaras* a otros tipos poemáticos clásicos, generalmente horacianos, que no son dísticos. Veamos tres casos.

A la muy frecuente estrofa *alcaica* (p. ej. “Alla stazione in una mattina d’autunno”) la interpreta como conjunto de cuatro versos: dos decasílabos compuestos (5+5) finalizados en palabra esdrújula, más un enesílabo simple llano, más un decasílabo simple llano<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> “En la Plaza de San Petronio”: [...] “El cielo en frío fulgor adamantino brilla; / y el aura como velo de plata yace // [...] / Así fugitiva musa ríe al verso en que tiembla / un deseo imposible de la belleza antigua.”

<sup>35</sup> Otros ejemplos de dísticos en las *Odi Barbare*: “All’Aurora”, “Roma”, “Fuori alla Certosa di Bologna”, “Cèrilo”, “Mors nell’epidemia difterica”, “Pe ‘l Chiarone da Civitavecchia leggendo il Marlowe”, “Ragioni metriche”, “Egle”, “Vere novo”, “Per un Istituto di Ciechi”, y “Presso l’urna di Percy Bysshe Shelley”. También está en dísticos elegíacos la traducción del poema de A. von Platen (August Graf von Platen-Haller Münde) “Ero e Leandro”.

<sup>36</sup> Ejemplo:

“Oh quei fanali come s’inseguono  
accidiosi là dietro gli alberi,  
tra i rami stillanti di pioggia  
sbadigliando la luce su’l fango!”

De la estrofa *asclepiadea* (o *asclepiadeo-glicónica*) da Carducci varias interpretaciones. La más usual la encontramos en “Fantasia”. En Horacio consta de cuatro versos: tres asclepiadeos menores seguidos de un gliconio; y Carducci la interpreta como tres endecasílabos esdrújulos rematados por un heptasílabo esdrújulo<sup>37</sup>.

Y no podía faltar la estrofa *sáfico-adónica*, que Carducci cultiva a menudo (p. ej. “Dinanzi alle Terme di Caracalla”). El poeta la traslada mediante cuatro versos: tres endecasílabos que acentúan en 4ª sílaba (y en 8ª ó 6ª), más un pentasílabo adónico, dactílico<sup>38</sup>.

En todos estos casos, nuestro poeta adopta versos italianos que *le suenan* de modo similar a los de sus modelos latinos, especialmente Horacio. Y los emplea dentro de la versificación *silábica* (no ya la fluctuante), repitiendo unos mismos esquemas a lo largo de todo el poema.

### Conclusión

La poesía es, para Giosuè Carducci, instrumento de civilización y al mismo tiempo expresión máxima del alma del pueblo. Poeta del “Risorgimento”, aspira a moldear la conciencia cívica italiana sobre el trasfondo de la gran civilización de Roma. Sin desdeñar en absoluto la tradición humanista-renacentista italiana, que tanto admira (Dante, Petrarca, Tasso...), e incluso la romántica (Foscolo, Parini, Leopardi), Carducci quiere sacudir vigorosamente la poesía de su época. Y encuentra en Roma y en Grecia los estímulos para revigorizar el presente. Guiado por su impetuoso temperamento, aspiró a establecer, con ayuda del ejemplo antiguo, un modelo de sociedad donde reinase la libertad y la justicia.

<sup>37</sup> Ejemplo:

“Naviga in un tepor di sole occiduo  
ridente a le cerulee solitudini:  
tra cielo e mar candidi augelli volano,  
isole verdi passano”

<sup>38</sup> Ejemplo:

“Corron tra ‘l Celio fòsche e l’Aventino  
le nubi: il vento dal pian tristo move  
umido: in fondo stanno i monti albani  
bianchi di neve”.

De ahí esa resurrección de la métrica clásica, que tiene mucho de sabiduría profesoral, pero también tiene mucho de experimentalidad, de interpretación del pasado en clave moderna. Esta vía conoce una primera cumbre en *Giambi ed Epodi*, y culmina en las *Odi Barbare*. El éxito de esta obra traspasó rápidamente las fronteras de Italia, y con ella Carducci, reconocido después con el Premio Nobel, encontró un lugar de honor definitivo en el Parnaso de Italia.

Influyó poderosamente en grandes poetas posteriores, como Giovanni Pascoli, Gabriele d'Annunzio o Enrico Thovez. Pero la dificultad intrínseca de la métrica clásica, unida al nacimiento y rápida expansión del verso libre, tan fácil y espontáneo, impidieron la perdurabilidad de las novedades carduccianas en la literatura posterior.

La imagen más generalizada de Carducci, la del clasicismo polémico y activo, antirromántico y antisentimental, no es sin embargo la más evidente en el poema que hemos analizado aquí, “*Nevicata*”, con su ambiente bello, apagado y progresivamente funerario.

No obstante estos aspectos enardecidos de vida y obra (el “*indomito cuore*” que nos menciona en “*Nevicata*”), también es cierto que atraviesa toda la obra de Carducci una veta de “*poesía íntima*”, que nos parece lo más valioso e imperecedero de su obra.

El poeta que quiso renovar la poesía italiana volviendo los ojos a Grecia y sobre todo a Roma, madre de Italia; el poeta que luchó denodadamente contra la sentimentalidad, aparece en “*Nevicata*” –y quizá a su pesar– como un depurado romántico.

