

L'antico per il moderno. Una lettura di *Gherardo e Gaietta* (Giosue Carducci, *Rime nuove*, libro VIII, XCIX)

Chiara Tognarelli

1. Tra il gennaio e il marzo del 1881 Carducci lavora alla traduzione di una *chanson d'histoire* tratta dalla raccolta *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen* curata da Karl Bartsch¹. Il 24 marzo invia la versione, che ha intitolato *Gherardo e Gaietta*, al «Fanfulla della Domenica», sul quale è pubblicata il 3 aprile². Sei anni più tardi la poesia confluisce nell'ottavo libro delle *Rime nuove* (1887), dove forma, assieme a traduzioni di *Balladen* e di altri *romances*, una sezione interamente dedicata all'*epos* popolare e alla lirica narrativa³.

*Gaiete et Oriour*⁴

Lou samedi a soir fat la semaine,
Gaiete et Oriour, serors germainnes,
Main et main vont bagnier a la fontaine.
Vante l'ore et li rainme crollent:
Ki s'antraiment soweif dorment.

¹ *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen herausgegeben von Karl Bartsch*, Leipzig, F. C. W. Vogel, 1870, I Buch, *Romanzen*, I, Von Ungenannten. Il curatore, Karl Bartsch (Sprottau, 1832 – Heidelberg, 1888), aveva pubblicato negli anni precedenti studi di filologia germanica e di filologia romanza; tra questi Carducci conosceva i *Denkmaler* (1856), la *Chrestomathie provençale* (1868) e il *Grundriss* (1877); si veda A. Roncaglia, *Carducci, il Medio Evo e le origini romanze (con un prologo su Carducci e Montale)*, in *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il cento cinquantenario della nascita di Giosue Carducci*. Atti del convegno di Bologna, 11-12-13 ottobre 1895, Padova, Editrice Antenore, 1987, p. 131.

² G. Carducci, *Edizione nazionale delle Opere di Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1935-40, vol. III, p. 401.

³ Apre l'ottavo libro delle *Rime nuove* la «versione della ballata danese Sir Oluf» (Carducci, *Opere*, cit., vol. III, p. 399) *La figlia del re degli elfi*. Da *Stimmen der Völker di Gottfr. V. Herder* (*Rime nuove*, libro VIII, XCIV), seguita da altre tre ballate nordiche: *Il re di Tule*. Dalle *Ballate di W. Goethe*, *I tre canti dalle Ballate di L. Uhland*, *La tomba nel Busento*. Dalle *Ballate di A. V. Platen* (XCV-XCVII). Seguono poi *Il Passo di Roncisvalle*. *Dallo spagnolo e dal portoghese*, che Carducci definisce «meglio che traduzione, [...] ricomposizione epica di diverse redazioni di romanze spagnoli e portoghesi» (Carducci, *Opere*, cit., vol. III, p. 399; si veda anche Id., *Opere*, cit., vol. XXIX, pp. 349-50 e Id., *Edizione nazionale delle Lettere di Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1938-68, vol. XIII, p. 101 e p. 104), la «romanza francese antica» (Carducci, *Opere*, cit., vol. III, p. 401) *Gherardo e Gaietta*. Dalle *Romanze in francese antico pubbl. da K. Bartsch* e «la traduzione di una romanza spagnola» *La lavandaia di San Giovanni*. Dal *Romancero castellano* (XCVIII-XC). Chiudono il libro *Il pellegrino davanti Sant Just*. Dalle *Ballate di A. V. Platen*, *Carlo I*. Dal *Romancero di H. Heine*, *L'imperatore della Cina*. Da *Zeitgedichte di H. Heine* e *I Tessitori*. Da *Zeitgedichte di H. Heine* (CI-CIV). Questi ultimi sono quattro componimenti d'argomento storico che Carducci lega alle vicende politiche a lui contemporanee; a proposito delle traduzioni da Heine e della militanza politica e letteraria che le motiva, si veda almeno quella sorta di «guida alla lettura» che sono le *Conversazioni e divagazioni heiniane*, in Carducci, *Opere*, cit., vol. XXVII, pp. 119-57.

⁴ Edizione di riferimento: M. Mancini, *La letteratura francese medievale*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 253.

L'anfes Gerairs revient de la cuitainne,
S'ait chosit Gaiete sor la fontaine,
Autre ses bras l'ait pris, soueif l'a strainte.
Van Vante l'ore et li rainme crollent:
Ki s'antraimment soweit dorment.

«Quant avras, Orriour, de l'ague prise,
Reva toi an arriere, bien seis la ville;
Je remainra Gerairt, ke bien me priset».
Vante l'ore et li rainme crollent:
Ki s'antraimment soweit dorment.

Or s'an vat Oriour, stinte et marrie;
Des euls s'an vat plorant, de cuer sospire,
Cant Gaie sa seror n'anmoinet mie.
Vante l'ore et li rainme crollent :
Ki s'antraimment soweit dorment.

«Laise, fait Oriour, com mar fui nee!
J'ai laxier ma serour an la vallee.
L'anfes Gerairs l'anmoine an sa contree»
Vante l'ore et li rainme crollent :
Ki s'antraimment soweit dorment.

L'anfes Gerairs at Gaie s'an sont torniet
Lor droit chemin ont pris vers sa citeit :
Tantost com il i vint, l'ait espouseit.
Vante l'ore et li rainme crollent:
Ki s'antraimment soweit dorment.

*Gherardo e Gaietta*⁵

Sabato sera in fin di settimana
Gaietta e Orior sua sorella germana
Van per mano a bagnarsi a la fontana.
Soffi il vento, crolli la rama:
dolce dorme chi ben s'ama.

⁵ Edizione di riferimento: G. Carducci, *Tutte le poesie*, a cura di P. Gibellini, Roma, Newton & Compton Editori, 1998, pp. 430-1.

Scudier Gherardo vien da la quintana.
Scorta ha Gaietta sopra la fontana,
tra le braccia la tien soave e piana.
Soffi il vento, crolli la rama:
dolce dorme chi ben s'ama.

– Quando tu avrai tratto de l'acqua, Oriore,
tornati a dietro: io sto co 'l mio signore,
che ben m'ha presa, e co 'l suo dritto amore. –
Soffi il vento, crolli la rama:
dolce dorme chi ben s'ama.

Ora se 'n va bianca e smarrita Oriore,
piange de gli occhi, sospira del core,
che non rimena Gaia e n'ha dolore.
Soffi il vento, crolli la rama:
dolce dorme chi ben s'ama.

– Lassa – Orior dice – ed in mal'ora nata!
– mia sorella lasciai ne la vallata;
Gherardo al suo paese l'ha menata. –
Soffi il vento, crolli la rama:
dolce dorme chi ben s'ama.

Scudier Gherardo e a lui Gaia abbracciata
La via per la città han seguitata:
come vi venne, tosto l'ha sposata.
Soffi il vento, crolli la rama:
dolce dorme chi ben s'ama.

Gaiete et Oriour è una *chanson d'histoire* o *de toile* anonima, in lingua d'oïl, risalente alla prima metà del XII secolo⁶. La *chanson* racconta la storia di due sorelle — i cui nomi le danno il titolo — che un sabato sera, mano nella mano («Main et main», v. 3), si recano a una fonte. Di una di esse, Gaiete, s'innamora il giovane Gerairs («L'anfes Gerairs», v. 6), che la abbraccia dolcemente. È allora la stessa Gaiete a raccomandare alla sorella Oriour di tornare a casa, perché lei resterà con

⁶ *Gaiete et Oriour* è da ritenersi una *chanson de toile*, sebbene non abbia l'*exordium* tipico del genere; per le ragioni di questa doppia denominazione si rimanda a Mancini, *La letteratura francese medievale*, cit., pp. 251-4, e a P. Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (XIIe-XIIIe siècles): contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977-79, vol. I, *Études*, pp. 107-19 e vol. II, *Textes*, p. 44. Per quanto concerne la datazione, si consideri anche l'ipotesi avanzata da Edmond Faral, che ritiene le *chansons d'histoire* il frutto di una moda arcaicizzante di fine XIII secolo; ne tratta A. Roncaglia, *Le più belle pagine delle letterature d'Oc e d'Oïl*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1961, pp. 393-4.

Gerairs, che la ama («je remanrai Gerairt ke bien me priset», v. 13). Così, sbiancata e smarrita («stinte et marrie», v. 16), Oriour piange, soffre e si lamenta della propria sventura, mentre Gerairs, appena giunto nella sua città, sposa l'amata Gaiete («tantost com il i vint, l'ait espouseit», v. 28).

La narrazione procede con un ritmo serrato, giustapponendo quadri diversi: la prima strofa presenta le «serors germainnes» (v. 2), Gaiete e Oriour; la seconda mette in scena l'irruzione del giovane Gerairs; la terza riporta il discorso diretto di Gaiete; la quarta descrive lo stato d'animo di Oriour; la quinta riporta il discorso diretto di Oriour, che si dispera e ripete quanto è accaduto: «L'anfes Gerairs l'ammoine [Gaiete] an sa contrée» (v. 23). Infine, l'ultima strofa, che è descrittiva come la prima, racconta di Gerairs e Gaiete, sposati e felici. Dunque, sei strofe e sei scene; tre i personaggi; minime le indicazioni di spazio e di tempo, sia nell'attacco («Lou samedi a soir», v. 1; «a la fontaine» v. 3)⁷, sia nel prosieguo («de la cuitainne», v. 6; «sor la fontaine» v. 7; «Or», v. 16; «an la vallee», v. 22, contrapposto a «an sa contree», v. 23; «vers la citeit», v. 27); solo un paio, e in forma di monologhi asciutti e irrelati, le battute delle sorelle: *Gaiete et Oriour* racconta per immagini essenziali il destino dei personaggi; un destino di infelicità per Oriour e un destino di felicità per gli innamorati, ma, in entrambi i casi, un destino ineluttabile e predeterminato dalla legge espressa nel *refrain*: «Soffia il vento e i rami stormiscono: / quelli che si amano dolcemente dormono».

La sintassi di *Gaiete et Oriour* è semplice come la storia che racconta: predomina, infatti, la paratassi ed è raro che il periodo superi la lunghezza del verso. Elementare è anche la forma metrica: la *chanson* è formata da sei strofe pentastiche; ogni strofa è costituita da tre *décasyllabes* e un *refrain*: i *décasyllabes*, che hanno la stessa vocale tonica ogni due strofi, sono a rima identica nella prima, nella quinta e nella sesta strofa e assonanzati, invece, nelle altre; il *refrain* è composto da due versi assonanzati di uguale lunghezza e più brevi dei *décasyllabes*. È questa una forma metrica arcaica, che ricorda quella delle *chansons de geste*; del resto, anche la musicalità del testo e il ricorso a stilemi formulari («L'anfes Gerairs», v. 6 e v. 23 e v. 26) e a ripetizioni («a la fontaine», v. 3; «sor la fontaine», v. 7) avvicinano *Gaiete et Oriour* alla poesia epico-narrativa d'origine popolare.

Nel complesso, la versione di Carducci restituisce i contenuti, l'aspetto retorico e la *facies* metrica dell'originale. Ne cambia, però, il titolo: la coppia formata da Gherardo e Gaietta spodesta quella delle sorelle. Spicca, poi, la traduzione particolarmente libera della terza strofa, forse determinata dal fraintendimento di un passo dell'originale: Carducci traduce «prisèt» (v. 13) con «ha presa»,

⁷ Sull'attacco localizzante quale modulo della poesia lirico-narrativa dell'Ottocento si rimanda a M. Santagata, *La cavalla storna*, in Id., *Per l'opposta balza. La cavalla storna e Il commiato dell'Alcyone*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 55-9.

invece che con «ama»⁸; tuttavia, pur rendendo «Reva toi an arriere, bien seis la ville; / Je remainra Gerairt, ke bien me priset» con «tornati a dietro: io sto *co 'l mio signore*, / che ben m'ha presa, e *co 'l suo dritto amore*» (vv. 12-13), Carducci ricorre a una figura retorica peculiare della *chanson*: la ripetizione. Sul piano lessicale, è da notare l'inserimento di una tessera culta («Autre ces bras l'ait pris, soueif l'a strainte», v. 8, reso «tra le braccia la tien *soave e piana*», con il ricorso alla dittologia dantesca «soave e piana» di *Inf.* II, v. 56) e l'impiego — dettato, certo, da esigenze di rima, ma scelto più ancora per la sua carica arcaicizzante — del toscanismo «rama» per «rami».

Coerente con una traduzione conservativa è la forma metrica di *Gherardo e Gaietta*. Come nell'originale, le strofe sono sei e pentastiche; ognuna è formata da tre endecasillabi monorimi seguiti da un *refrain*. Le rime degli endecasillabi sono identiche a coppie di strofe (in *-ana* nella prima e nella seconda, in *-ore* nella terza e nella quarta, in *-ata* nella quinta e nella sesta) e il *refrain*, formato — differentemente dall'originale — da versi di differente lunghezza, un novenario e un ottonario, a rima baciata, si ripete senza varianti a chiusura di ogni stanza: «Soffi il vento, crolli la rama: / dolce dorme chi ben s'ama».

2. Le ragioni che spingono Carducci alla traduzione di una *chanson d'histoire* sono molteplici, ma anzitutto si basano sulle sue competenze di professore. Del resto, di poesia romanza Carducci si occupava dal '78 nei suoi corsi universitari. Si considerino i titoli delle sue lezioni: *Svolgimento della lingua, della poesia, della civiltà occitanica; La cavalleria e il cavaliere; L'amore, le donne e le corti d'amore; Chi erano i trovatori; Galanterie cavalleresche del secolo XII e XIII; Poeti provenzali in Italia nel secolo XIII; Italiani che scrissero in provenzale; Sordello*⁹. Inoltre, nel 1880 Carducci aveva dedicato un ciclo di lezioni a Bernart de Ventadorn, lezioni dalle quali, nell'ultimo squarcio dello stesso anno, aveva ricavato lo studio *Un poeta d'amore nel secolo XII*. In questa monografia Carducci presenta Bernart de Ventadorn come «l'esemplare più fedele e puro della vita trovadorica» e, dopo averne contestualizzato la produzione, ne esamina i componenti, che definisce «fiori che, tra timidi e audaci, rispuntano ammiccando vermiglio e azzurri dalla crosta nevosa dell'inverno medievale»¹⁰. Ebbene, di questi «fiori», nello stesso saggio, Carducci propone ampie traduzioni in prosa. Pochi mesi dopo, il saggio su Bernart de Ventadorn, saggio nato nell'Università e per l'Università, viene pubblicato sulla rivista «Nuova Antologia», nei fascicoli del 15 gennaio e del 1° marzo 1881: a ridosso, quindi, della traduzione di *Gherardo e Gaietta* e poco prima che Carducci leggesse la *Fiorita di liriche provenzali tradotte da U. A. Canello*. E per il

⁸ Già segnalato in Roncaglia, *Carducci, il Medio Evo e le origini romanze*, cit., p. 132.

⁹ I testi delle lezioni si leggono in Carducci, *Opere*, cit., vol. IX.

¹⁰ Carducci, *Opere*, cit., vol. IX, p. 154: è questa una delle impennate lirico-figurative che contraddistinguono la scrittura critica di Carducci.

libriccino di Canello, probabilmente su richiesta dell'editore Nicola Zanichelli, Carducci scrive nell'aprile dell'81 un'introduzione significativa, non tanto per i giudizi, peraltro di moderato apprezzamento, sulla qualità del lavoro, bensì per ciò che il poeta-professore afferma sulla traduzione e sulla sua utilità:

C'è, per legge storica, lassezza ed esaurimento, a cui bisogna riparare con la riflessione critica e con l'assimilazione di nuovi elementi fantastici e artistici. [...] Quindi la necessità e il vantaggio del tradurre, non pure per le richieste della coltura ma per i bisogni dell'arte, non pure i capolavori, ma anche quelle minori poesie che rendano in risalto e spiccate la concezione fantastica e il sentimento artistico de' popoli e dei momenti diversi d'una civiltà¹¹.

Alla «riflessione critica» del professore si salda il desiderio del poeta di assimilare «nuovi elementi fantastici e artistici», ossia di sperimentare i temi e le forme di una tradizione marginale, minore o dimenticata come quella della poesia romanza. Sono affermazioni, queste, che autorizzano a leggere *Gherardo e Gaietta* come qualcosa di diverso da una mera operazione di archeologia storico-letteraria. E infatti la prosa che Carducci pubblica sul «Fanfulla» come premessa alla *chanson* definisce il recupero di un «relitto dell'antichità»¹² come mezzo per innovare la poesia italiana contemporanea.

3. *Di barbarie in barbarie* è il titolo che Carducci sceglie per la prosa prefatoria a *Gherardo e Gaietta*¹³. È questo un titolo che già di per sé dice molto, poiché stabilisce un “prima” — la sperimentazione barbara — e indica immediatamente un “dopo”: un'altra barbarie, che si affianca alla prima e della quale nella prosa — breve, polemica, incisiva — si definiscono caratteri e obiettivi. Dunque, già il titolo sintetizza la rivendicazione di un diritto: il diritto, da parte del poeta, di sperimentare “ritmi” e “rime”. Del resto, *Di barbarie in barbarie* lega esplicitamente *Gherardo e Gaietta* alle polemiche seguite all'uscita delle *Odi barbare* (1877). È questa un'operazione tutt'altro che insolita per Carducci: la si può anzi considerare simile a un'altra da lui compiuta pochi anni prima e già allora finalizzata a difendere la possibilità di scrivere versi barbari e versi rimati: la pubblicazione dell'ode *Alla rima*.

¹¹ G. Carducci, *Prefazione*, datata 8 aprile 1881, alla *Fiorita di Liriche provenzali tradotte da U. A. Canello*, Bologna, Zanichelli, 1881, pp. II-III.

¹² Così Carducci definisce i *romances* utilizzati per la stesura, che segue di pochi giorni quella di *Gherardo e Gaietta*, del *Passo di Roncisvalle*, in Carducci, *Opere*, cit., vol. XXIX, p. 346.

¹³ Mai raccolta in edizioni carducciane, *Di barbarie in barbarie* si legge in M. Spaziani, *Una pagina dimenticata del Carducci a proposito di «Gherardo e Gaietta»*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, STEM 1959, pp. 784-7).

La scrittura dell'«ode rimatissima»¹⁴ è occasionata da un saggio di Domenico Gnoli, *La rima e la poesia italiana*, edito nel dicembre 1876 sulla «Nuova Antologia». Il saggio di Gnoli è a sua volta motivato dalla pubblicazione in rivista di alcune *barbare*. A Gnoli, che nel suo intervento mette in evidenza le manchevolezze della rima, Carducci risponde privatamente con una lettera del 4 febbraio 1877:

La questione della rima l'avete trattata con gusto e arguzia e copia di cognizioni ed esempi accortissimamente eletti; l'avete trattata in relazione all'arte presente. Ma in somma voi non avete fatto altro che il processo ai mali, a i vizi, ai peccati, ai delitti, se volete, della rima. E i vantaggi e le bellezze e i benefizii? E la necessità stoica? [...] Perché venirmi a sostenere in certa guisa quel grande sbaglio estetico del Leopardi, il periodo divincolatesi dalle armonie libere miste? Il primo che fece di quella metrica nella lirica fu un gobbo, il Guidi; il secondo che l'applicò alle sue elegie individuali, un altro gobbo, il Leopardi. *Leopardus autem genuit Aleardum, Aleardus autem universa pecora in conspectu domini...* Chi non vuol più strofe rimate, faccia strofe classiche senza rime..., e, se non trova abbastanza libertà pel suo pensiero, s'impicchi¹⁵.

Nel maggio dello stesso anno è pubblicata, sempre sulla «Nuova Antologia», un'altra risposta, stavolta in versi: l'ode *Alla rima*. Successivamente edita nella prima edizione delle *Odi barbare*, e nella posizione forte di ultimo componimento, *Alla rima* è preceduta da una nota di Carducci, una nota che non lascia dubbi su come debba essere interpretata: «Volli congedarmi da' lettori co' i versi alla rima proprio per segno che io con queste odi non volli dare veruna battaglia, grande o piccola, fortunata o no, a quella compagna antica e gloriosa della poesia nuova latina»¹⁶. Quindi, l'«ode rimatissima» chiude la prima edizione delle *Odi barbare* e, in modo speculare e massimamente provocatorio, una prosa che difende anche le *Barbare* fa da cappello a *Gherardo e Gaietta*, la traduzione di una *chanson* oitanica del XII secolo.

4. *Di barbarie in barbarie* è un testo breve e mosso da intenti polemici. Carducci apre la prosa con un *escamotage* per lui non nuovo, ma senz'altro di particolare effetto: mette in scena un dialogo fittizio che lo vede protagonista assieme al suo «nemico lettore»¹⁷:

¹⁴ Così Carducci la definisce nella lettera del 23 febbraio 1877 a G. Chiarini, in Carducci, *Lettere*, cit., vol. XI, p. 43.

¹⁵ G. Carducci, *Lettere*, cit., vol. XI, pp. 28-30. Nel 1902 Carducci correggerà il proprio giudizio sugli sciolti leopardiani, esaltandone la «forma senza forma»: «la poesia infine si è scavata con la insistenza del pensiero, assiduo, continuo, roditore, una forma senza forma, quasi alveo di torrente chiuso e sotterraneo, in cui travolgere e disperdere il dolore terminante nel nulla», in G. Carducci, *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, in Id., *Opere*, cit., vol. XV, p. 81.

¹⁶ Carducci, *Opere*, cit., vol. XI, p. 235.

¹⁷ Carducci, *Di barbarie in barbarie*, cit., pp. 784-7. Sulle risorse retoriche delle prose carducciane si rimanda a L. Tomasin, *Sondaggi sulle prose: Confessioni e battaglie*, in Id., «Classica e odierna». *Studi sulla lingua di Carducci*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2007, pp. 127-49.

Fra un'ode barbara e l'altra io mi provo anche a tradurre delle romanze antiche francesi e spagnole e dei canti popolari tedeschi. — Fino a qui nulla di male — osserverà il nemico lettore —, anzi tanto di guadagnato per noi. Vuol dire che voi avete capito che noi abbiamo ragione, e, dismesso il vostro stolto disprezzo per la poesia popolare, siete rientrato nelle tradizioni e nelle teoriche della vera scuola moderna etc. etc. — — Nulla affatto, caro nemico lettore. Non mai il profondo disprezzo che ho per la vostra manifatturata poesia romantico-popolare si è trovato così ragionevole e contento di sé come dinanzi alle reliquie dei canti che furono veramente cantati dal popolo¹⁸.

E con questo attacco si è trascinati subito nel cuore della polemica antiromantica. Carducci smentisce le supposizioni del «nemico lettore», il quale crede che il poeta si sia finalmente convertito alla «vera scuola moderna», e ribadisce il proprio disprezzo per il romanticismo, che spaccia per popolare la propria poesia «manifatturata», ossia non sostenuta da una propedeutica indagine filologica e priva di qualsiasi cognizione di ciò che veramente contraddistingue la poesia fatta dal popolo. In virtù delle proprie competenze, e a differenza dei romantici, Carducci afferma d'aver tradotto fedelmente e con intenti pedagogici una reliquia «dei canti che furono veramente cantati dal popolo»:

Tali canti in specie gli epici o più semplicemente i narrativi, vorrei fossero, più che non siano, conosciuti dal grosso dei lettori di poesia in Italia: gioverebbero forse a certi languori di stomaco e correggerebbero certi gusti bruciati. E vorrei si traducesse più di codesta che di quella solita lirica che ogni principiante di tedesco o d'inglese crede benedicendo rivelare all'Italia nell'ostensorio de' suoi spropositi¹⁹.

Carducci dà poi delle direttive su come tradurre: suggerisce che «per amore della fedeltà, della immediatezza», le poesie popolari, «dopo un cenno sul loro metro», siano tradotte in prosa, «non in falsa prosa manzoniana, bolsa e sfiancata, ma come fecero il Tommaseo e dopo di lui Emilio Teza per i canti slavi greci e ungheresi»²⁰. Carducci preferisce una versione prosastica e documentaria a una resa metrica che sfiguri l'aspetto formale degli originali: il dettato poetico comporta maggiori insidie, poiché invita anche i traduttori più scrupolosi ad introdurre «certe forme che paiono nobili ma non sono che accademiche»²¹, tralasciando lo stile antiquato che, invece, è «blasone di legittimità popolare»²².

Di barbarie in barbarie ribadisce una delle più radicate convinzioni carducciane: che uno studio del divenire diacronico delle forme poetiche sia preliminare e necessario alla scrittura in versi. In quest'ottica, l'accertamento della tradizione e del genere in cui si iscrive un'opera è un impegno

¹⁸ Carducci, *Di barbarie in barbarie*, cit., p. 785.

¹⁹ *Ivi*, pp. 785-6.

²⁰ *Ivi*, p. 786.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

essenziale non solo per il critico, ma anche per il poeta. L'attenzione alla forma è infatti prioritaria nella riflessione di Carducci: dell'originale si deve anzitutto tutelare la *facies* metrica, perché da questa dipende la sostanza della poesia: «Con le strofe ottonarie del Metastasio o del Romani che stanno benissimo nei melodrammi, e con quelle del Parini o del Monti o del Prati che sono ai loro luoghi bellissime, il *Romancero* e l'*Atta Troll* non si traducono da vero, e tradotti in altro metro non sono più il *Romancero* e l'*Atta Troll*», affermerà pochi anni più tardi; e ancora, con maggior perentorietà: «Novantanove volte su cento il carattere d'un opera poetica sta nel metro»²³. Dunque, confondere tradizioni diverse e ben distinte, come l'aulica e la popolare, significa creare un *pastiche* insensato.

Carducci conclude *Di barbarie in barbarie* accennando alle proprie inquietudini di traduttore e proponendosi di far aderire il più possibile le sue versioni agli originali: «Io per ora certe traduzioni dal francese antico e dal tedesco le faccio metriche, in metri per altro che rispondano più esatto si possa agli originali. Alle assonanze non ho ancora avuto il coraggio di spingermi; ma farò il possibile di arrivarci presto»²⁴. E di fatto il coraggio di spingersi fino alle assonanze Carducci lo troverà di lì a poco. Il 21 aprile — un paio di settimane dopo la pubblicazione di *Gherardo e Gaietta* — inizia la stesura del *Passo di Roncisvalle*. Con l'obiettivo di preservare la forma dei *romances*, Carducci ricorre sistematicamente alle assonanze, rompendo così l'uso — imposto dalle *Vecchie romanze spagnuole* di Berchet — di tradurli con quartine di ottonari a rime alterne. Di nuovo, la traduzione diviene per Carducci il tentativo di realizzare l'utopia dell'assoluta fedeltà, usando, o meglio, «osando con [l']audacia»²⁵ dell'innovatore forme insolite o estranee alla tradizione italiana e alla moda romantica. Proponendo rime e assonanze, Carducci sperimenta una nuova barbarie: una nuova barbarie che impiega l'antico per il moderno.

²³ Prefazione del 1884 all'*Atta Troll* tradotto da G. Chiarini (1878¹), in Carducci, *Opere*, cit., vol. XIII, pp. 138-9.

²⁴ Carducci, *Di barbarie in barbarie*, cit., p. 786.

²⁵ Carducci, *Opere*, cit., vol. XXIX, p. 348.