

EUROPA ORIENTALIS 35 (2016)

LE TRADUZIONI SERBE DI *Rvf* 61:
TRE POETI-TRADUTTORI A CONFRONTO

Luca Vaglio

Ai sonetti di Francesco Petrarca spetta un posto non trascurabile sia nell'evoluzione della poesia serba, in particolare del sonetto, sia nella storia della traduzione letteraria in area serba. Secondo le sempre preziose formulazioni di Itamar Even-Zohar,¹ i sonetti petrarcheschi e le loro riprese in lingua serba (traduzioni, rifacimenti, adattamenti) costituiscono un elemento importante nello sviluppo del polisistema letterario serbo in epoca moderna, all'interno del quale, in alcuni momenti, arrivano ad occupare una posizione primaria, costituendo una forza innovativa che influisce sull'evoluzione del polisistema (si pensi alla presenza di Petrarca nella poesia della prima metà dell'Ottocento oppure agli inizi del Novecento e nella seconda metà dello stesso secolo). Inoltre, gli originali e le traduzioni in questione contribuiscono a inserire la cultura e la letteratura serbe nel macropolisistema europeo, nel quale, com'è noto, Petrarca e il petrarchismo occupano uno spazio e svolgono un ruolo di grande rilievo.

Tracce di particolare importanza sono state lasciate da alcuni componenti di Petrarca. Tra questi vi è il sonetto *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno*, vale a dire *Rvf* 61. Trattandosi di una delle liriche petrarchesche più belle e, soprattutto, più conosciute in assoluto, non stupisce che abbia attratto l'attenzione dei poeti slavi meridionali sin dal tardo Quattrocento o dal primo Cinquecento, come dimostra il rifacimento composto da uno dei nomi di punta della poesia e del petrarchismo ragusei, Šiško Menčetić (1457-1527).² Tale rifacimento è intitolato *Blažena ti i sva tvoja ljepota*

¹ Cf. I. Even-Zohar, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario* [1978], in *Teorie contemporanee della traduzione*, a c. di S. Nergaard, Milano, Bompiani, 2010⁴ [1^a ed.: 1995], pp. 225-238.

² Alcune considerazioni sulla traduzione dei sonetti di Petrarca in area croata e, concisamente, sulle trasposizioni di *Rvf* 61 si possono leggere in L. Avirović, *La traduzione poetica in Croazia. Petrarca e il petrarchismo: aspetti della traduzione del sonetto*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2012 (1^a ed.: Padova, CLEUP, 1999).

(Benedetta tu e tutta la tua bellezza) e il suo primo verso è *Blažen čas i hip najprvo kad sam ja* ‘Benedetta l’ora e l’istante primo in cui io’.³ Si può senz’altro ritenere che esso sia noto a tutti i traduttori che si sono cimentati con la versione dello stesso testo secoli dopo in area slava meridionale. La sua forma è significativa: il poeta raguseo non adotta quella del sonetto, ma realizza un testo di 16 versi, più precisamente di 8 distici. Il rifacimento è stato composto usando la “forma meridionale o ragusea”⁴ dello *dvanaesterac* simmetrico (6+6), caratterizzata dalla rima baciata e dalla rima interna tra i versi che formano i singoli distici. Questo testo menčeticiano è emblematico del fenomeno della quasi totale assenza e dell’estraneità della forma del sonetto nella letteratura ragusea in lingua slava tra il Quattrocento e il Settecento, nonostante l’enorme influenza di Petrarca e del petrarchismo in tale tradizione letteraria.⁵ Sotto vari punti di vista il rapporto con l’originale non è strettissimo e si può parlare di un libero rifacimento o di un’imitazione – nell’accezione in cui usa questo termine James Holmes, che si rifà alle idee già espresse da John Dryden nella sua *Preface to Ovid’s Epistles* (1680) –, quasi al limite di una “poesia ispirata alla poesia”, vale a dire di “quella forma solo vagamente e genericamente ispirata all’originale”.⁶ È molto interessante osservare come una caratteristica già marcata del testo petrarchesco, l’anafora legata alla parola chiave, un vero *Leitmotiv*, sia stata ripresa ed estesa al punto da diventare regolare e da permeare il testo intero: l’agg. *blažen* ‘beato, benedetto’ segna l’inizio di ogni verso dispari, ossia di ogni distico. Anche l’enumerazione di dati e fatti relativi all’innamoramento e all’amore dell’io lirico per la donna amata viene moltiplicata con l’aggiunta di vari elementi.

Nella cultura serba moderna il sonetto *Benedetto sia ’l giorno, e ’l mese, et l’anno* è tra i più tradotti ed è molto significativo che a provarsi in tale impresa, nell’arco di poco più di cento anni – dagli inizi del XX ai primi anni del XXI secolo –, siano stati tre poeti, in ordine cronologico: Aleksa Šantić, Ivan V. Lalić e Dragan Mraović. Si tratta di due classici moderni e di uno dei maggiori poeti-traduttori contemporanei, e ciò attesta il rilievo ricono-

³ Si tratta della poesia n. 31 del libro V delle *Pjesni* (Poesie) menčeticiane, cf. *Pjesme Šiška Menčetića Vlahovića i Gjore Držića*, skupio V. Jagić, (Stari pisci hrvatski, II), Zagreb, JAZU, 1870, pp. 286-287.

⁴ Cf. S. Petrović, *Stih*, in Z. Škreb, A. Stamać (a c. di), *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*, peto, poboljšano izd., Zagreb, Globus, 1998, p. 294.

⁵ Cf. l’ormai classico S. Petrović, *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti. (Oblik i smisao)* [1968], Beograd, Samizdat B92, 2003.

⁶ Cf. J. S. Holmes, *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., pp. 240-243.

sciuto a *Rvf 61* dal punto di vista estetico e in special modo come componente rappresentativo del grande modello costituito, a livello europeo, dai *Rerum vulgarium fragmenta*.

La traduzione di Aleksa Šantić

Aleksa Šantić (Mostar 1868-1924) è uno dei principali rappresentanti della poesia della cosiddetta *Moderna* (< ted. *die Moderne*), la corrente che nella storia della letteratura serba (e, più in generale, slava meridionale) dà il nome al periodo che va dalla fine dell'Ottocento alla Prima guerra mondiale e che segna il passaggio alle varie correnti del Modernismo, pur senza rinunciare – nel caso di Šantić – al legame con la tradizione culturale autoctona, anche con l'elemento folclorico, che convive con stimoli moderni ed europei. Tra le altre cose, egli è stato anche un traduttore molto attivo, forse il primo poeta serbo di rilievo ad aver lasciato una vasta serie di traduzioni. A questa componente della sua attività letteraria, non sempre tenuta nella giusta considerazione da critici e storici della letteratura, anzi spesso sottovalutata, è collegato il fatto che conosceva bene il tedesco e l'italiano, come sottolinea Dragiša Živković.⁷ In particolare, la conoscenza dell'italiano deriva anche dai soggiorni in Italia compiuti dal poeta di Mostar in alcuni momenti della sua vita. Occorre tuttavia osservare che Šantić si è cimentato soprattutto con versioni dal tedesco, come testimoniano i seguenti volumi, costituiti da opere di H. Heine e di J. Ch. F. Schiller e da una scelta di liriche (qui si elencano le edizioni comparse durante la vita del traduttore): *Lirski intermeco. Pjesme Hajnriha Hajnea* (Intermezzo lirico. Poesie di Heinrich Heine, Mostar 1897; 2^a ed. ampliata e corretta: Mostar 1898; riproposto anche in seguito: Belgrado-Sarajevo 1919); *Iz nemačke lirike* (Dalla lirica tedesca, Mostar 1910); Johan Hristof Fridrih fon Šiler, *Viljem Tel. Pozorišna igra u pet činova* (Belgrado 1922); *Iz Hajneove lirike* (Dalla lirica di Heine, Mostar 1923). A questi si aggiunge la traduzione di una silloge del poeta ceco Svatopluk Čech (1846-1908): *Pesme roba* (Poesie di uno schiavo, Sarajevo 1919), anche se Šantić ha affrontato quest'impresa sulla base di traduzioni in prosa fornitegli da un conoscente e non traducendo gli originali. La lista delle versioni dal tedesco è significativa anche perché è indice dello studio dedicato dallo scrittore di Mostar alla poesia tedesca, cosicché non stupisce che questa abbia avuto un'enorme influenza su di lui sotto diversi aspetti.⁸

⁷ Cf. D. Živković, *Poezija Alekse Šantića – danas*, in A. Šantić, *Pesme*, priredio D. Živković, Sremski Karlovci, Kairos, 1996, p. 184.

⁸ Cf. J. Delić, *O "zdravom" i "bolesnom" Šantiću*, in Id., *O poeziji i poetici srpske moderne*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2008, pp. 190-191, ma questo aspetto è stato rilevato

Bisogna specificare che tra le traduzioni realizzate da Šantić ve ne sono alcune anche dall'italiano, ma esse sono incomparabilmente meno numerose di quelle dal tedesco, il che, beninteso, non ne sminuisce il valore poetico e storico-letterario, specie nel caso di quella presa in esame in questo articolo.

Nel vol. 3 delle opere complete di Šantić pubblicate a Sarajevo nel 1957, intitolato *Pripovijetke i prepjevi* (Racconti e rifacimenti poetici), si possono leggere le traduzioni di poesie di due suoi contemporanei, Ada Negri e Giosue Carducci, e di un altro dei più importanti poeti italiani in assoluto, Giacomo Leopardi.⁹ Può essere interessante ricordare che, nel riportare la sua versione delle poesie di Ada Negri (*Iz pjesama Ade Negri*) su "Zora", rivista da lui diretta insieme a Svetozar Ćorović, nel 1896 Šantić scrive la seguente nota a piè di pagina, in cui emerge il rispetto che prova per la poetessa italiana, la quale ha goduto di una certa fortuna nella cultura serba tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento:

Ada Negri zauzimalje danas jedno od prvijeh mjesta u italijanskoj modernoj lirici. Rođena je 3. febr. 1870. Prije tri godine izdala je prvu knjigu svojih pjesama: *Fatalità*, a sad imamo i drugu knjigu njezinijeh pjesama: *Tempeste*. Sve do skoro bila je siromašna učiteljica u Motta-Visconti. A danas je profesor književnosti na jednoj višoj školi u Milanu. Iz druge knjige njezinijeh pjesama, mi donosimo dvije pjesmice, kako bi, koliko toliko, naše čitaoce sa ovom genijalnom pjesnikinjom upoznali. [firma:] Prevodilac.¹⁰

Tuttavia, nel volume menzionato sopra, *Pripovijetke i prepjevi*, dal titolo indicativo e impegnativo visto che fa parte di una raccolta delle "opere com-

anche da altri studiosi, citati da Delić, che nel suo contributo parte proprio da una rassegna dei giudizi critici espressi sull'opera di Šantić.

⁹ Cf. A. Negri, *Mrtvi poljubac* (1^a pubbl.: "Zora. List za zabavu, pouku i književnost", Mostar, I, 1896, 2, p. 59); Ead., *Ne vraćaj se...* (1^a pubbl.: "Zora. List za zabavu, pouku i književnost", Mostar, I, 1896, 2, p. 60); Karduči, *Na raspeću* (1^a pubbl.: "Narod", 9, 1907); Id., *Na zadušnice* (1^a pubbl.: "Narod", 9, 1907); Leopardi, *Otkako tebe vidjeh...* (traduzione manoscritta pubblicata per la prima volta nel volume šanticiano qui indicato), in A. Šantić, *Sabrana djela*, 3. *Pripovijetke i prepjevi*, redakcija i komentar V. Đurić, Sarajevo, Svjetlost, 1957, rispettivamente alle pp. 732, 733-734, 734-735, 735-736, 740.

¹⁰ "Ada Negri oggi occupa uno dei primi posti nella lirica italiana moderna. È nata il 3 febbraio 1870. Tre anni fa ha pubblicato il suo primo volume di poesie: *Fatalità*, e adesso abbiamo anche il suo secondo libro di poesie: *Tempeste*. Fino a poco tempo fa è stata una povera maestra alla Motta-Visconti. Oggi è professoressa di letteratura in una scuola superiore di Milano. Dal suo secondo libro di poesie riportiamo due poesiole, per far conoscere, in qualche modo, ai nostri lettori questa geniale poetessa. [firma:] Il traduttore": "Zora", Mostar, I (1896) 2, p. 59. Alla fine della seconda poesia è scritto: "S talijanskog Aleksa" (*ivi*, p. 60).

plete” dell’autore, manca la traduzione šanticiana di *Rvf 61* (*Nek je blagosloven dan i ljeto ono*), come manca, del resto, anche la traduzione di una poesia di dieci ottave di Lorenzo Stecchetti (pseudonimo di Olindo Guerrini), *Gâz*.¹¹ È interessante notare che non dà notizia della versione di *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno* neanche il curatore della precedente edizione delle opere complete di Šantić (apparso pochi anni dopo la morte dello scrittore), vale a dire Vladimir Ćorović, fratello minore del summenzionato Svetozar e intellettuale che ben conosceva il poeta di Mostar, anche perché nato nella medesima città, e che dimostra chiaramente di essere a conoscenza delle traduzioni dall’italiano dei testi di Carducci, Negri e Stecchetti.¹² La versione šanticiana di *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno* è stata invece inserita da Ivan V. Lalić nella sua antologia di ‘traduzioni poetiche’ in lingua serba suddivisa internamente in base ai vari traduttori antologizzati e in ordine cronologico rispetto al loro anno di nascita; tale antologia si intitola, appunto, *Pesnički prevodi* ed è apparsa per la prima volta nel 1967 e poi, in una versione ampliata, nel 1972.¹³ Questa pubblicazione è la prima a mettere in rilievo e a far conoscere a un pubblico più vasto la traduzione šanticiana di *Rvf 61*, e si può perciò dire che sia stato proprio Lalić a ridare dignità a una versione che aveva, forse, il ‘difetto’ di essere stata stampata su una rivista, benché si tratti di una rivista importante, e non in uno dei volumi allestiti da Šantić, che garantivano una maggiore visibilità.

Inoltre, si deve osservare che la traduzione di *Rvf 61* ha molto probabilmente un ruolo e un valore nell’evoluzione della poesia šanticiana. Nel 1901, nella prima annata di vita della più influente rivista serba di letteratura e cultura, il “Srpski književni glasnik” (“Messaggero letterario serbo”, prima serie: 1901-1914; nuova serie: 1920-1941), che segna l’epoca della *Moderna*, è stato pubblicato un testo di Bogdan Popović dedicato al poeta di Mostar.¹⁴ In tale articolo i componimenti šanticiani apparsi fino ad allora vengono fortemente criticati e si può parlare di una vera stroncatura, tanto più marcata in

¹¹ La poesia di Stecchetti è apparsa per la prima volta su “Kolo”, Belgrado, III (1902) 10, pp. 611-613.

¹² Cf. V. Ćorović, *Aleksa Šantić. Život i rad*, in A. Šantić, *Celokupna dela*, III, za štampu priredio V. Ćorović, Beograd, Narodna prosveta, s.a. [1932], pp. XVII-LXIII, in particolare alle pp. LXII-LXIII.

¹³ Cf. *Pesnički prevodi*, izbor i uvod I.V. Lalić, (Srpska književnost u sto knjiga, 64), Novi Sad-Beograd, Matica srpska-Srpska književna zadruga, 1972, p. 68.

¹⁴ B. Popović, *O “Pesmama” A. Šantića*, “Srpski književni glasnik”, Belgrado, a. I (1901), vol. III, fasc. 5, pp. 387-397, a. I (1901), vol. IV, fasc. 1, pp. 54-60, fasc. 2, pp. 140-154, ristampato anche in Id., *Ogledi o srpskoj književnosti*, priredio P. Palavestra, (Sabrana dela B. Popovića, I), Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2001, pp. 98-122.

quanto Popović in quel momento e nei decenni successivi ha costituito una autorità pressoché assoluta e indiscussa nel campo della letteratura e della cultura.¹⁵ Si tratta di un episodio noto ed è altrettanto noto che esso ha avuto come conseguenza una maturazione, un'evoluzione essenziale e decisiva della poesia e della poetica di Šantić, il quale, profondamente colpito ma anche spronato dalla critica ricevuta e non immotivata – come rilevano vari studiosi e come egli stesso dovette comprendere¹⁶ –, si è impegnato in uno 'studio' in cui la lettura e la traduzione di autori stranieri, in primo luogo tedeschi, hanno giocato un ruolo fondamentale. Proprio in questo ambito sembra che si debba collocare la versione di *Rvf 61*. Essa viene stampata per la prima volta l'anno seguente, nel 1902, su un'altra importante rivista, "Bosanska vila" (La fata bosniaca, 1885-1914).¹⁷ È particolarmente significativo che il poeta-traduttore abbia scelto, in quel momento della sua vita, di tradurre un sonetto e per di più di Petrarca. Con ogni probabilità tale scelta è legata al valore attribuito alla forma del sonetto e alla pratica della traduzione da Bogdan Popović e dalla redazione del "Srpski književni glasnik" e al fatto che sulla rivista belgradese sono state pubblicate, sempre nel 1901, le traduzioni di due sonetti petrarcheschi (*Rvf 218, 220*),¹⁸ dato che – come si è già sottolineato altrove¹⁹ – ha un valore indubbio, essendo il sonetto e la traduzione componenti fondamentali del processo di modernizzazione e di europeizzazione della letteratura serba propugnato a inizio Novecento proprio sulle pagine della rivista diretta da Popović. Con ogni probabilità Šantić può aver tratto ispirazione per la traduzione di un testo petrarchesco dalla lettura delle versioni pubblicate sul "Srpski književni glasnik", si è voluto collegare e confrontare con questo fatto, per dimostrare di essere in grado di affrontare la forma del sonetto rendendo in serbo uno dei testi più noti del grande maestro e modello europeo di tale forma, Francesco Petrarca, un maestro riconosciuto, per l'appunto, anche dalla redazione del "Srpski književni glasnik". Vista l'ascesa del sonetto nella poesia serba tra gli ultimi anni dell'Ottocento

¹⁵ Sulla figura e sulle idee di Bogdan Popović resta fondamentale, tra gli altri, il seguente studio: F. Grčević, *Književni kritičar i teoretičar Bogdan Popović*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, 1971.

¹⁶ Cf., tra gli altri, D. Živković, *Poezija Alekse Šantića – danas*, cit., p. 185.

¹⁷ Cf. Petrarca, *Sonet* [= *Rvf 61*], [preveo/trad. di] A. Šantić, "Bosanska vila. List za zabavu, pouku i književnost", Sarajevo, XVII (1902) 5, p. 87.

¹⁸ Cf. Petrarca, *Soneti* [= *Rvf 218, 220*], preveo Dragoslav [Popović], "Srpski književni glasnik", Belgrado, a. I (1901), vol. III, fasc. 1, pp. 34-35.

¹⁹ Cf. L. Vaglio, *Sonetti petrarcheschi sul "Srpski književni glasnik"*, "Europa Orientalis", 34 (2015), pp. 277-299, in cui si possono rinvenire anche un'analisi del fenomeno descritto e ulteriori riferimenti bibliografici.

e gli inizi del Novecento e visto il fatto che proprio Aleksa Šantić è uno dei principali artefici di tale ascesa, poiché è uno dei più prolifici e più importanti sonettisti della tradizione poetica cui appartiene (ha composto più di cento sonetti),²⁰ alla contemporanea comparsa di traduzioni di sonetti di Petrarca su due delle riviste principali e più influenti nella cultura serba si può attribuire un grande significato storico-letterario e di poetica, e da tale punto di vista questi due fatti – ossia le pubblicazioni sulle due riviste – si confermano e rinsaldano a vicenda.

Nel complesso, vista l'esiguità delle sue traduzioni dall'italiano e visto che le versioni esistenti riguardano poeti contemporanei a Šantić o comunque appartenenti alla prima metà dell'Ottocento, la traduzione del sonetto di Petrarca è importante in quanto testimonianza del fatto che l'autore di Mostar conosceva, almeno in maniera parziale, i *Rerum vulgarium fragmenta* e ne riconosceva il valore poetico e paradigmatico.

Passando all'analisi della traduzione realizzata da Šantić, si può subito osservare che è in versi e che rispetta le principali caratteristiche della forma del sonetto. Quanto ai versi, il poeta-traduttore ricorre allo *dvanaesterac* simmetrico (6+6, quindi con cesura tra la 6^a e la 7^a sillaba), vale a dire al verso principale dei suoi sonetti originali, poiché viene usato all'incirca il doppio delle volte rispetto all'altro verso della produzione sonettistica šanticiana, lo *jedanaesterac* giambico di tipo 5+6.²¹ Si tratta, d'altronde, dei due versi che tra la fine dell'Ottocento e il primo quindicennio del Novecento caratterizzano la scrittura sonettistica nella letteratura serba (e croata), stabilizzando tale scrittura, poiché in precedenza venivano usati versi di differente lunghezza, con una grande varietà fino agli anni Quaranta dell'Ottocento e con l'affermarsi, fino alla fine dello stesso secolo, del *deseterac* derivato dalla poesia popolare epica.²² A differenza del verso di undici sillabe, quello di dodici è di tipo trocaico. Nel caso della traduzione šanticiana di *Rvf 61* l'andamento trocaico viene realizzato con elevata precisione; gli unici casi in cui si ha una più sensibile alterazione di tale andamento sono i primi emistichi dei vv. 9 e 12, in cui le varie forme dell'aggettivo *blagosloven* compaiono precedute dalla congiunzione *i 'e'* e non da *nek je*, forma della terza persona singolare dell'imperativo del verbo *biti* 'essere', come nel caso dell'inizio dei vv. 1 e 5; questo si può probabilmente considerare un modo di sottolineare sia la parola chiave, più volte reiterata nel testo, sia la natura di benedizione di questo ultimo. Tuttavia, sotto questo aspetto si rileva un discostamento rispetto al-

²⁰ Cf. J. Delić, *O "zdravom" i "bolesnom" Šantiću*, cit., p. 213.

²¹ Questo dato emerge da una mia analisi dei sonetti di Šantić.

²² Cf. S. Petrović, *Problem soneta...*, cit., p. 10.

l'originale riguardante la scansione del sonetto. Nel prototesto, infatti, all'inizio delle strofe dispari abbiamo *Benedetto* (v. 1) e *Benedette* (v. 9), mentre le strofe pari cominciano con *et benedetto* (v. 5) ed *et benedette* (v. 12): Petrarca collega le due quartine con la medesima forma dell'aggettivo chiave (il maschile singolare: *benedetto*) e le due terzine con un'altra forma dello stesso aggettivo (il femminile plurale: *benedette*), ma nel contempo mette in relazione rispettivamente le due strofe dispari e le due strofe pari facendole iniziare con la medesima struttura: il solo aggettivo nel primo caso, l'aggettivo preceduto dalla congiunzione *et* nel secondo. In tal modo l'autore italiano crea un effetto di incrocio che contribuisce a rinsaldare le strofe del testo, evitando nello stesso tempo la scansione classica del sonetto, che prevede la distinzione tra la prima parte, le quartine, e la seconda, le terzine. Questa scansione classica è invece rispettata nella versione di Šantić, che – dato interessante – nei suoi sonetti originali spesso agisce diversamente.²³

Si osserva, più in generale, che in *Rvf 61* il ricorso all'anafora è fortemente struttivo, come in non molti altri testi petrarcheschi: sono legati da questa figura retorica ben dodici dei quattordici versi complessivi. Il primo traduttore serbo non poteva non notare tale elemento e prova a riprodurlo. Sette versi sono collegati da anafora: i vv. 1 e 5 mediante *Nek*, i vv. 3, 7-9 e 12 per mezzo della congiunzione *i*, equivalente dell'italiano *e/et*, che prepondera nella realizzazione dell'anafora in Petrarca, ma in altri tre casi Šantić pone all'inizio del verso parole monosillabiche che cominciano con *s-*: *Su* (v. 4), *Sa* (v. 10), *Svi* (v. 11); in questo modo, con questa forma di allitterazione trasversale, ottiene un collegamento anche di questi tre versi e la trasposizione delle reiterazioni a inizio verso dell'originale risulta perciò piuttosto riuscita.

Šantić è molto attento alla riproduzione dell'andamento ritmico del testo di partenza anche per quanto riguarda le pause sintattiche a fine verso, marcate dai segni di interpunzione, e gli *enjambement*: lo fa nel caso del finale di ben undici versi e spiccano soprattutto le rese delle inarcature tra i vv. 3 e 4, 5 e 6, 9 e 10, 12 e 13, anche se, ovviamente, vengono realizzate con materiale lessicale diverso rispetto al prototesto.

Per concludere i cenni fatti al tipo di verso adottato nel testo di arrivo, componente portante dello *dvanaesterac* simmetrico è la cesura, che anche nel caso di *Nek je blagosloven dan i ljeto ono* è molto marcata e in alcuni casi viene a coincidere con pause sintattiche forti determinate da segni di interpunzione, presenti soprattutto nella prima quartina (si vedano i vv. 2-4, 11, 13).

²³ J. Delić, *O "zdravom" i "bolesnom" Šantiću*, cit.

Quanto allo schema rimico, nella sua versione il poeta-traduttore lo realizza, ma si differenzia dall'originale. Il sonetto di Petrarca è infatti su quattro rime con schema ABBA, ABBA; CDC, DCD, uno dei due nettamente più diffusi del *Canzoniere*: se ne contano 109 occorrenze e soltanto lo schema ABBA, ABBA; CDE, CDE è più frequente (116 occorrenze). Il metatesto è invece composto su cinque rime; lo schema delle quartine è identico a quello petrarchesco, mentre nelle terzine la differenza è molto netta: ABBA, ABBA; CCD, EED. Si tratta di uno schema non presente nei *Rerum vulgarium fragmenta* e assolutamente inconsueto nella tradizione italiana del sonetto, mentre lo si riscontra in Šantić, come nel sonetto *Begovima. Glas iz ponora* (Ai bey. Una voce dall'abisso), del 1911, benché sia sporadico anche nella produzione del poeta di Mostar. Tuttavia, se si guarda il solo schema delle terzine, si rileva che AAB, CCB (ossia EEF, GGF nei testi su sette rime, preponderanti) è tra i più diffusi nella scrittura sonettistica šanticiana e si trova anche nel caso dello schema che ricorre più frequentemente in tale scrittura: ABBA, CDDC; EEF, GGF. Dunque, nello schema rimico, in particolare nelle terzine, si constatano un allontanamento dal testo di partenza e dalla relativa cultura e un avvicinamento alla cultura del testo di arrivo, più precisamente alla produzione originale del poeta-traduttore, che così sembra mettere la sua firma sul metatesto.

Come si è già visto, termine chiave e caratterizzante di *Rvf 61* è l'agg. *benedetto*. Per tradurlo nelle sue varie occorrenze Šantić fa ricorso all'agg. *blagosloven*, distanziandosi quindi dalla scelta compiuta da Menčetić. Tra le accezioni dell'agg. *blažen* 'beato', usato dal poeta raguseo, vi è proprio quella di sinonimo di *blagosloven* 'benedetto' (di quest'ultimo vocabolo esistono anche delle varianti).²⁴ Come si vedrà più avanti, questa scelta assume un certo valore nella serie delle traduzioni serbe di *Rvf 61*.

Continuando a parlare delle scelte lessicali, colpisce senz'altro quella di *trenut* 'attimo, istante', che traduce molto bene l'it. *punto* (v. 2), nell'originale petrarchesco significante proprio 'istante'.²⁵ La corretta interpretazione di questo vocabolo, con cui si conclude la serie di coordinate temporali contenute nei vv. 1-2, non è scontata e potrebbe dipendere dalla consultazione di un'edizione commentata dei *Rerum vulgarium fragmenta*, anche se non è

²⁴ Cf. *Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika*, I. *A-Bogoljub*, Beograd, Institut za srpskohrvatski jezik SAN, 1959, e *Rečnik srpskoga jezika*, redigovao i uredio M. Nikolić, Novi Sad, Matica srpska, 2007, s.v. *blagosloven*, *blažen*.

²⁵ Questa accezione deriva da quella di *punctum temporis*, cf. i commenti contenuti in F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996 (= *Canzoniere*, ed. Santagata), p. 313, e Id., *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a c. di R. Bettarini, vol. I, Torino, Einaudi, 2005 (= *Canzoniere*, ed. Bettarini), p. 312.

facile stabilire quale (quella molto nota delle *Rime di Francesco Petrarca* di su gli originali commentate da Giosue Carducci e Severino Ferrari, pubblicata nel 1899 a Firenze per i tipi dell'editore Sansoni, non contiene riferimenti al senso di *punto* del v. 2). Se tale ipotesi fosse esatta, si tratterebbe di un altro dato attestante lo studio della poesia compiuto da Šantić. Anche a prescindere da queste considerazioni, la scelta di *trenut* è significativa, poiché si tratta di un vocabolo arcaico percepito come tale anche agli inizi del Novecento, sebbene sia attestato in importanti autori attivi nella seconda metà dell'Ottocento, quali sono il serbo Laza Lazarević (1851-1891) e il croato Ksaver Šandor Gjalski (1854-1935).²⁶ Questo arcaismo testimonia con ogni probabilità l'intenzione del poeta-traduttore di riprodurre nel testo di arrivo la patina arcaica e lo stile elevato dell'originale. Su questo piano si collocano anche altre due scelte lessicali operate da Šantić, relative ancora alla prima strofa: quella del sost. *ljetu*, che come arcaismo ha l'accezione di 'anno', mentre oggi significa 'estate', e quella della prep. *su* (v. 4), variante arcaica di *s/sa*,²⁷ che regge lo strumentale e che nel metatesto šanticiano esprime il complemento di agente (*Su dva oka blaga*) legato al verbo nella forma passiva alla fine del verso precedente (*gdje sam svladan bio*).

Nella trasposizione dei contenuti, si rileva la ripresa dell'elemento portante della prima quartina, che segna anche il seguito del sonetto, vale a dire la "enumerazione di accidenti cronologici e topografici contenuta nei primi 3 vv., enumerazione che definisce 'la forma assoluta, per dir così categoriale, della data benedetta'".²⁸ Il traduttore non riesce però a riprodurre tutti gli elementi di tale enumerazione, omettendone alcuni e così scomponendo il graduale passaggio dal fenomeno più grande al più piccolo: nei vv. 1 e 2 mancano rispettivamente le traduzioni dei vocaboli *mese* e *ora*. Inoltre, nel v. 2 vi è un'aggiunta, poiché a *trenut* viene accostato l'agg. *mio* 'caro', evidentemente per poter realizzare la rima B. Alla fine del v. 3 *ov'io fui giunto* (nel senso di 'dove io fui preso/raggiunto') viene reso con *gdje sam svladan bio* 'dove fui vinto/sopraffatto', quindi con un leggero slittamento semantico, fenomeno che si ripete nella seconda parte di questa frase, spezzata dall'*enjambement*, poiché gli occhi dell'amata non sono più 'belli', ma sono *dva oka blaga* 'due occhi miti' o, meglio ancora, 'soavi', con inversione forte (il sostantivo viene posto prima del secondo aggettivo). Il mutamento maggiore si ha nella seconda parte del v. 4: *che legato m'anno* (riferito agli occhi) viene

²⁶ Cf. *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*, VI. S (*stotina*)-Š, Novi Sad, Matica srpska, 1976, s.v. *trenut*.

²⁷ Cf. *Rečnik srpskoga jezika*, cit., s.v. *su*¹.

²⁸ Cf. *Canzoniere*, ed. Santagata, p. 311.

tradotto con *pred kojim sam klonô!* ‘dinanzi ai quali ho ceduto/ho capitolato’, e in tal modo si perde il senso di legame profondo che l’io lirico prova verso l’amata a favore di una soluzione che vede il soggetto soccombere davanti a lei.

Nella seconda quartina si constata la ripresa della terminologia guerresca (o venatoria?) dei vv. 7-8, ma si osservano anche dei discostamenti che riguardano ancora una volta la diretta espressione del coinvolgimento interiore dell’io lirico e del legame intimo che lo stringe all’amata a partire dal momento e nel modo indicati nelle prime due strofe. Infatti, se *slatki nemir* ‘dolce inquietudine’ traspone adeguatamente il *dolce affanno* dell’originale, l’agg. *primo* viene svincolato da questo sintagma e ricollocato nel verso successivo accanto a *ljubav* ‘amore’, ma tali parole dipendono da un’aggiunta, quella di *žar* ‘ardore’, per cui si legge *Žar ljubavi prve* ‘ardore del primo amore’ (ancora con inversione tra l’aggettivo e il sostantivo cui si riferisce). Per di più, è questo sintagma il soggetto e il riferimento dei verbi del v. 6, e non più l’io lirico. Così lo *slatki nemir* ‘viene celato in sé dall’ardore del primo amore’, mentre nell’originale l’io lirico prova un *dolce affanno* poiché è stato *congiunto* con Amore, ossia poiché si è innamorato. Va evidenziato che il riferimento all’‘ardore del primo amore’ introduce nel metatesto una passionalità assente nell’originale. Si tratta di una serie di discostamenti tra le maggiori rispetto al prototesto. Inoltre, il mutamento del v. 6 incide sull’immagine dei due versi successivi. Si perde l’importante riferimento al fatto che l’arco e le saette che trafiggono (‘pungono’) l’amante sono armi di Amore. Ci si può chiedere se il poeta-traduttore abbia qui avvalorato un’altra ipotesi interpretativa: che l’arco e le frecce si riferiscano metaforicamente agli occhi e agli sguardi dell’amata,²⁹ ma il cambiamento potrebbe dipendere anche da ragioni intrinseche alla composizione del metatesto. Nel v. 8 vi è l’aggiunta di *bol* ‘dolore’, cosicché il soggetto non sono più le ferite (*piaghe*), ma, appunto, il ‘dolore delle ferite’ (*bol rana*), che ‘si è attaccato al cuore’ (*što je za srce prijon’o*). Quest’ultima immagine è una resa abbastanza adeguata di quella del prototesto.

Nella prima terzina continua la serie di mutamenti significativi, sebbene il poeta-traduttore riprenda molte parole chiave del testo petrarchesco. Innanzitutto, si constata ancora una volta l’aggiunta della componente passionale e, inoltre, fisica: le *voci tante* (v. 9) diventano *riječi strasne* ‘appassionate/passionali parole’ e *il nome de mia donna* (v. 10) diviene *ime žene*

²⁹ Cf. *Canzoniere*, ed. Santagata, p. 314. In ogni caso sia Santagata, sia Bettarini leggono l’arco e le saette come strumenti di Amore (nel suo commento Bettarini non segnala neanche l’altra possibilità).

krasne ‘il nome della donna bellissima’. Nei vv. 9-10 si perde anche il fondamentale richiamo al componimento e alle parole con cui si aprono i *Rerum vulgarium fragmenta*: *Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono*. Le *rime sparse* sono un sintagma e un concetto chiave della raccolta e della poesia in volgare di Petrarca,³⁰ ma Šantić non traspone *le voci tante ch’io* [...] *ò sparte* e parla di ‘tutte le appassionate parole’ con cui il soggetto lirico ‘ha acclamato’ il nome della donna (*Sa kojima klicah ime žene krasne*). Nel v. 11 il poeta-traduttore aggiunge un vocabolo, *bol*, alla serie offerta nell’originale, che altrimenti riprende fedelmente (*sospiri* = *uzdasi*, *lagrime* = *suze*, *desio* [sing.] = *želje* [pl.]); con tale aggiunta egli crea un collegamento con il v. 8.

Il significativo slittamento semantico segnalato a proposito delle strofe precedenti si nota anche nel caso dell’ultima terzina. A parte l’uso probabilmente non del tutto appropriato, ma forse motivato da esigenze metriche, del diminutivo (*sve strančice* ‘tutte le paginette’) per rendere *tutte le carte* – è ovviamente corretta l’interpretazione di *carte* con *strane* ‘pagine’ – e pur rilevando la trasposizione abbastanza adeguata di un concetto fondamentale, ossia che con le sue *carte* l’io lirico procura *fama* all’amata (*sve strančice, koje / Njenoj slavi dajem* ‘tutte le paginette, che / alla sua fama do’, vv. 12-13), occorre evidenziare che il sintagma *e ’l pensier mio*, contenente un elemento semantico essenziale per la poesia e la poetica petrarchesche, viene tradotto con *i sve čežnje moje* ‘e tutte le brame mie’, quindi ancora una volta con l’esplicitazione di una componente passionale che in questo punto del sonetto non corrisponde al poetare e alla riflessione di Petrarca. È vero che tali ‘brame’ vengono ‘nutrite’ dall’anima del soggetto soltanto per l’amata (*Što ih moja duša samo za nju hrani*, v. 14), cosicché nel metatesto viene trasposta l’idea del posto esclusivo da lei occupato nell’amante, ma nell’originale tale posto è – lo si ribadisce – nel suo *pensier*.

La versione realizzata da Šantić è pregevole come testo poetico e riprende in buona parte il testo di partenza, ma in più punti e su più piani si discosta da esso in maniera non trascurabile.

La traduzione di Ivan V. Lalić

La seconda traduzione di *Rvf 61* è dovuta alla penna di Ivan V. Lalić (Belgrado 1931-1996), uno dei principali esponenti della poesia serba della seconda metà del Novecento, in particolare del neosimbolismo, estimatore del-

³⁰ Si tratta di un argomento così noto che basterà rinviare all’analisi complessiva compiuta da Roberto Antonelli, *Rerum vulgarium fragmenta di Francesco Petrarca*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa. *Le Opere*, I. *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 379-471, che si sofferma in più punti sul significato delle *rime sparse*.

la poesia della *Moderna*³¹ e cultore della forma del sonetto (ne ha composti più di sessanta, la metà circa dei quali è di tipo classico, mentre gli altri sono di tipo sperimentale), oltre che prolifico traduttore delle poesie di autori tedeschi, americani, inglesi, francesi e italiani (ma in quest'ultimo caso si tratta del solo Petrarca). Nella sua scelta di tradurre *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno* si rinviene senz'altro un'eco della versione di Aleksa Šantić e con ogni probabilità anche del rifacimento di Menčetić, come mostrano alcune scelte lessicali e altri elementi. La traduzione laliciana, il cui primo verso è *Neka je blažen dan, mesec i doba* 'Sia benedetto il giorno, il mese e la stagione', è stata pubblicata per la prima volta nel 1968 nel volume di poesie di Petrarca dal titolo *Kanconijer. Canzoniere (scelta)*, curato da Eros Sequi.³² Tale traduzione è stata poi inclusa nella pregevole antologia della lirica petrarchesca curata da Zlata Bojović³³ e nell'antologia *101 ljubavna pesma. Najlepši stihovi svetske ljubavne poezije* (101 poesie d'amore. I più bei versi della poesia d'amore del mondo).³⁴

Come si è già visto, Lalić ha inserito la versione šanticiana di *Rvf 61* nella sua antologia di 'traduzioni poetiche' in lingua serba. Si è già parlato del valore di questa pubblicazione per la ripresa e la diffusione della versione eseguita dal poeta di Mostar. Va ora sottolineato che si tratta dell'unica traduzione di una poesia petrarchesca inclusa in *Pesnički prevodi* e questo è un dato che non può essere ignorato: indica senz'altro un grande rispetto per Šantić e per la sua versione, mentre stupisce che un estimatore della poesia di Petrarca e un così attivo traduttore di tale poesia in serbo, quale era Lalić, non abbia incluso altre traduzioni di testi petrarcheschi nella sua selezione. Il fatto che una nuova, più massiccia attenzione nella cultura serba per la traduzione della poesia petrarchesca si manifesti proprio negli anni Sessanta del Novecento non può far dimenticare che esistevano già delle versioni serbe di alcuni dei componimenti dell'autore italiano; la loro assenza nell'antologia curata da Lalić è forse un segno dell'insoddisfazione del curatore verso tali metatesti, una disistima confermata dalla totale assenza di alcuni dei traduttori nella selezione di cui si parla. D'altro canto, il fatto che il poeta belgra-

³¹ J. Delić, *Uvod. Ka prevladavanju polemičke pozicije*, in Id., *O poeziji i poetici srpske moderne*, cit., p. 20.

³² F. Petrarca, *Kanconijer. Canzoniere (scelta)*, izbor i predgovor Eros Sekvi, prevodi i prepevi I.V. Lalić, S. Raičković, Lj. Simović, O. Delorko, Beograd, Prosveta, 1968 (2^a ed. ampliata [con l'aggiunta di 5 poesie]: *ivi*, 1974; la trad. di *Rvf 61* eseguita da Lalić è a p. 47).

³³ F. Petrarca, *Kanconijer*, izbor i propratni tekstovi Z. Bojović, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1996, p. 36.

³⁴ *101 ljubavna pesma. Najlepši stihovi svetske ljubavne poezije*, priredio D. Gvozdenović, Novi Sad, Bistrica, 1999, p. 70.

dese abbia deciso di cimentarsi proprio con la trasposizione di *Rvf 61* dopo aver inserito la traduzione precedente nella sua antologia è indice di un apprezzamento per l'originale petrarchesco e del riconoscimento del valore della poesia di Šantić, ma segnala anche la volontà di misurarsi con il predecessore, oltre che con il modello italiano, con il fine evidente di fornire un proprio contributo.

I necessari 'preliminari' su Ivan V. Lalić autore di sonetti originali – tra i più belli della poesia serba non solo novecentesca – e traduttore di quelli di Petrarca sono stati già presentati in un'altra occasione insieme a considerazioni sulla grande attenzione del poeta belgradese per le forme metriche romanze, specialmente italiane, e sui suoi collegamenti, anche tematici, con la poesia italiana in generale, per cui non si può che rimandare a quel lavoro 'propedeutico', sebbene sia, comunque, parziale.³⁵ Procedendo all'analisi della traduzione laliciana di *Rvf 61* verranno inevitabilmente ripresi alcuni dei temi già affrontati in quell'occasione.

Innanzitutto, si constata che per rendere in serbo l'originale petrarchesco Lalić ricorre allo *jedanaesterac* giambico di tipo 5+6 (ossia con cesura tra la 5^a e la 6^a sillaba). Si tratta del verso da lui adottato in tutti i suoi sonetti di fattura più classica e in tutte le sue versioni di sonetti di Petrarca; più in generale, è il verso da lui più usato quando ricorre alla metrica regolare, non 'libera'. Si tratta evidentemente di un tentativo volto a ottenere un equivalente dell'endecasillabo italiano, un tentativo molto importante perché fondato su un fattore metametrico: non solo tra lo *jedanaesterac* giambico serbo e il verso principe della tradizione del sonetto italiano vi sono delle affinità sul piano della lunghezza e della cadenza (benché le due lingue abbiano caratteristiche lessicali, morfologiche, sintattiche e prosodiche diverse, che non possono non influire sulla conformazione dei versi), ma, scegliendo proprio quel verso, il poeta-traduttore si è collocato in uno dei solchi maestri della produzione sonettistica serba, un solco aperto da uno dei primissimi autori serbi di sonetti, Sava Mrkalj (1783-1833) – al quale si devono i primi *jedanaesterci* giambici in area serba, come nota Žarko Rošulj³⁶ –, e divenuto tra

³⁵ Cf. L. Vaglio, *Le traduzioni serbe di Rvf 1. Preliminari su Ivan V. Lalić sonettista e traduttore dei sonetti di Petrarca*, "Ricerche slavistiche", N.s. 13 (LIX) (2015), pp. 407-439, in particolare alle pp. 414-432, con i relativi riferimenti bibliografici; tra gli altri occorre ricordare almeno quella che finora è l'unica monografia dedicata specificamente all'attività traduttiva di Lalić: S. Veselinović, *Prevodilačka poetika Ivana V. Lalića*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2012.

³⁶ Ž. Ružić, *Sava Mrkalj – prvi pesnik srpskog jamba* [1970], in Id., *Nad zagonetkom stiha*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1986, p. 68.

la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento una delle due direttrici principali della produzione sonettistica e, più in generale, della versificazione regolare serbe.

Lalić realizza sempre con precisione la misura del verso da lui prescelto, mentre l'andamento giambico non è sempre rispettato appieno, specialmente nella parte iniziale di metà dei versi (si vedano i vv. 1-2, 4-5, 9, 11, 14). Quanto alla cesura, essa è sempre posta tra la 5^a e la 6^a sillaba, nel rispetto dell'impostazione dello *jedanaesterac*, ma nella prima quartina, in tre casi su quattro, subito prima o subito dopo vi sono pause sintattiche forti, segnate dall'uso della virgola, che determinano una sfasatura nella scansione dei versi (vv. 1-2, 4). L'uso delle virgole è significativo anche nei due versi conclusivi, che sotto questo aspetto si differenziano da tutti gli altri: nei vv. 13 e 14 i segni di interpunzione sono situati esattamente dopo la 5^a sillaba, per di più in entrambi i casi dopo forme dell'agg. *njen* 'suo, di lei', con riferimento alla donna amata, cosicché la cesura risulta essere marcata con una forza che manca in tutti i versi precedenti. In tal modo il poeta-traduttore segna l'inizio e soprattutto la fine del testo, che conclude con una messa in rilievo della presenza dell'amata.

Per tradurre l'italiano *benedetto* Lalić usa l'agg. *blažen*, richiamandosi così al rifacimento di Menčetić e distanziandosi dalla versione di Šantić. Tuttavia, il poeta belgradese nel v. 2 usa il già sottolineato vocabolo *šanticiano*, l'arcaismo *trenut*, e la ripresa non può essere casuale, come non sembra essere casuale quella del verbo *pogoditi* 'colpire' nel v. 7. Si può allora concludere che il traduttore ha voluto evidenziare sia la conoscenza delle precedenti trasposizioni di *Rvf 61*, sia il fatto che si colloca nel loro solco, per offrire una soluzione traduttiva nuova.

Reiterando l'agg. *blažen* in varie forme anche Lalić riproduce l'anafora nel primo verso di ogni strofa, ma non riprende l'effetto di incrocio dell'originale. Nel metatesto laliciano si leggono l'imperativo *Neka je blažen* al v. 1, l'agg. *Blažene* al v. 5, l'agg. *Blaženi* al v. 9 e *I blažene* – congiunzione seguita dall'aggettivo – al v. 12. Lalić collega le strofe centrali e distingue la prima e l'ultima, ricalcando quindi l'effetto di sottolineatura della prima quartina e della seconda terzina conseguito tramite l'uso della cesura descritto poc'anzi. Più in generale, anch'egli constata e cerca di trasporre l'uso insistito dell'anafora, che collega in tutto – benché mediante suoni differenti – nove versi del metatesto (rispetto ai dodici dell'originale), anche sfruttando la congiunzione *i*, corrispondente alla *e* del testo italiano (vv. 3, 7-8, 12).

Quanto alla realizzazione delle pause sintattiche a fine verso e all'uso dell'inarcatura, il poeta belgradese riproduce fedelmente la posizione di tutti gli *enjambement* petrarcheschi (sottolineati in precedenza), ma ne aggiunge tre (tra i vv. 2 e 3, 10 e 11, 13 e 14), cosicché nel suo metatesto il ricorso a

questo procedimento stilistico è ancora più forte e struttivo, e crea una maggiore fluidità complessiva.

Come in tutte le altre sue traduzioni di sonetti petrarcheschi, anche nel caso di *Rvf 61* Lalić adotta la rima, ma non rispetta lo schema rimico dell'originale e, per di più, in questo caso ne realizza uno molto particolare: ABBA, CBBC; DED, FEF (la rima F è imperfetta – *pišem* : *više* – come accade non di rado nella poesia laliciana, partecipe delle innovazioni del Novecento). Nelle quartine si ha quindi il numero assolutamente atipico di tre rime (com'è noto, nel sonetto tradizionale ve ne sono due – e in Petrarca è sempre così – oppure quattro), che con le più consuete tre rime delle terzine porta a un sonetto composto su sei rime. Questo schema costituisce un *unicum* tra le traduzioni laliciane dei *Rerum vulgarium fragmenta* ed è del tutto assente nell'intera produzione di sonetti originali (di fattura classica) dell'autore serbo:³⁷ si tratta di un dato da tenere senz'altro in considerazione, che conferisce una particolare rilevanza al testo realizzato dal poeta-traduttore per via della sperimentazione da lui attuata con un aspetto così carico di significato per la forma metrica in questione.

Per quanto riguarda la trasposizione dei contenuti, Lalić conserva più accuratamente del suo predecessore la già evidenziata enumerazione della prima quartina ed è ancora più accurato nella resa dei vv. 3-4. Egli traduce fedelmente tutti i vocaboli, omettendo solo l'agg. 'bello' riferito ai *duo occhi* (*oka dva*, v. 3) e rendendo adeguatamente ed elegantemente *legato m'anno* con *sputaše* (*me*) '(mi) legarono/avvolsero'. Tuttavia, compie anche una modifica, riguardante l'ordine in cui appaiono le parole: *doba* 'stagione' viene posto alla fine del v. 1, *Godina* 'anno' è collocato all'inizio del v. 2 e in questo stesso verso la successione è *Godina* – *čas* 'ora' – *trenut* – *vreme* 'tempo' e non *stagione* – *tempo* – *ora* – *punto*. In tal modo si perde la stretta consequenzialità dell'enumerazione, ma gli spostamenti sono funzionali alla realizzazione delle rime A e B.

L'accuratezza nella trasposizione dei contenuti e delle parole chiave prosegue nella seconda quartina, anche se nei vv. 5-6 si constatano dei cambiamenti. Il sintagma portante *primo dolce affanno* viene reso al plurale *prve patnje* 'prime sofferenze' per poter avere il verbo *vezati* 'legare' nella terza persona plurale (*vežu*) alla fine del verso, così da ottenere la rima con *sežu* 'arrivano, giungono' (v. 8). L'agg. *dolce* viene invece spostato al v. 6 e riferito a *spoj* 'congiungimento, collegamento', con uno slittamento che comun-

³⁷ Le considerazioni qui fatte a proposito degli schemi rimici si basano su una mia analisi diretta dei sonetti originali di Lalić e delle sue traduzioni di sonetti dei *Rerum vulgarium fragmenta*.

que non inficia il senso della quartina petrarchesca. Inoltre, per le caratteristiche sintattiche delle due lingue è piuttosto naturale che alle forme passive dell'italiano corrispondano delle forme attive nella traduzione serba (la costruzione passiva in italiano è più usuale che in serbo), anche se le costruzioni passive rappresentano un tratto pregnante dell'originale e sebbene gli altri poeti-traduttori ne realizzino alcune. La trasposizione dei vv. 7-8 è ancora più fedele all'originale e sotto questo aspetto Lalić ottiene risultati più pregevoli del suo predecessore. Basti riportare l'ultimo verso della seconda strofa: *I rane koje do srca mi sežu*, traduzione elegante e fedele dell'italiano *et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno*.

Nella prima terzina il poeta-traduttore rende letteralmente l'italiano *voci* = *glasovi* (che Šantić traduce con *riječi* 'parole'), ma con il poeta di Mostar condivide l'uso dell'agg. *sav* 'tutto' (*svi glasovi*) al posto dell'italiano *tanto* (*tante voci*). Inoltre, rispetto al testo di partenza inverte i contenuti dei vv. 10-11 per poter realizzare le rime D ed E, ma per il resto traspone tali contenuti molto felicemente, con l'unica minima variazione costituita dall'uso della prep. *uz* 'vicino a; con, insieme a' dinanzi alla serie di sostantivi che formano il v. 11 dell'originale, ossia il v. 10 della traduzione: *Uz uzdah, žudnju i suze bez broja* 'Con un sospiro, brama e lacrime innumeri'.

Il traduttore preserva piuttosto bene anche il richiamo a *Rvf 1*: traduce *le voci tante ch'io [...] ò sparte* (vv. 9-10)³⁸ con *svi glasovi, koje [...] Prosuho* 'tutte le voci, che [...] ho sparso/ che sparsi' (vv. 9 e 11), in cui la radice del verbo *prosuti* è la stessa di *rasuti* 'spargere', usato dallo stesso Lalić per tradurre, nella sua versione di *Rvf 1*, le *rime sparse* del v. 1, sebbene lì si rinvenga un adeguamento, *rasut u stihove / Zvuk*,³⁹ in cui l'equivalente di *sparso* si riferisce al *suono*. Il mantenimento della corrispondenza tra le versioni dei due componimenti italiani indica il lavoro di analisi e di interpretazione svolto dal traduttore.

Nel v. 11 bisogna rilevare l'uso del sost. *Gospa* 'donna', arcaismo con una forte connotazione letteraria e segnale – con il già ricordato *trenut* – dell'intenzione di riprodurre almeno in parte lo stile elevato e letterario del testo petrarchesco. A tale procedimento Lalić ricorre anche in altre occasioni, come nel caso della summenzionata traduzione di *Rvf 1*.

Nell'ultima strofa il poeta-traduttore rende letteralmente *carte* con *hartije* (vocabolo che ha una connotazione simile a quella di *gospa* e *trenut*, anche se meno marcata che nel caso di queste due parole) e soprattutto, a differenza di Šantić, traduce fedelmente il sintagma chiave, compresa l'inversione: *i*

³⁸ Le *voci* possono intendersi anche come 'parole in rima': *Canzoniere*, ed. Bettarini, p. 313.

³⁹ F. Petrarca, *Kanconijer. Canzoniere (scelta)*, cit. (2^a ed. ampl. [1974]), p. 21.

misao moja = e 'l pensier mio, collocandolo nella stessa posizione che ha nell'originale, ovvero nella seconda metà del v. 13. Vi è poi una serie di cambiamenti rispetto allo stile petrarchesco, come l'esplicitazione dell'attività di scrittura che si compie sulle carte menzionate al v. 12 (*gde pišem* 'su cui scrivo') e il ricorso, con reiterazione, all'agg. *njen* al posto dei pronomi personali dell'italiano (vv. 13-14: *l[e]'*, *lei*), ma il senso della strofa e del finale non viene intaccato, come dimostra il riferimento conclusivo al fatto che il pensiero dell'io lirico è *sol di lei e altra non v'à parte*, reso con *i misao moja / Koja je njena, i ničija više* 'e il pensier mio / che è suo [di lei], e di nessun altro'. La reiterazione del possessivo *njen* compensa l'assenza dei due pronomi (*I'*, cioè *le*, e *lei*) riferiti all'amata negli stessi versi dell'originale.

Nella sua versione Lalić riesce a conseguire un'apprezzabile aderenza alla strutturazione, ai motivi, allo stile e al nucleo invariante del testo di partenza, pur discostandosi anch'egli da quest'ultimo sotto alcuni aspetti, soprattutto formali.

La traduzione di Dragan Mraović

Oltre a essere un noto rappresentante della poesia serba contemporanea, anche di quella dedicata ai lettori più giovani, Dragan Mraović (Novi Sad 1947-) è uno dei più fecondi traduttori dall'italiano in serbo, di testi sia in versi sia in prosa composti da alcuni dei massimi classici della nostra letteratura e da vari autori contemporanei; egli ha al suo attivo anche diverse traduzioni – soprattutto di testi poetici – dal serbo in italiano e, meno numerose, dal francese in serbo. Questa attività è legata a quella poetica originale, com'è ovvio che sia, ma deriva anche dagli studi universitari italianistici e romanistici compiuti dall'autore alla Facoltà di Filologia dell'Università di Belgrado. La traduzione mraoviciana di *Rvf 61* è stata stampata su "Pesničke novine", periodico diretto dallo stesso Mraović, nel 2006,⁴⁰ ossia a poco più di cento anni dalla prima pubblicazione della versione di Aleksa Šantić e a quasi quarant'anni da quella di Ivan V. Lalić.

A differenza dei due poeti-traduttori che lo hanno preceduto nella versione di *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno*, Mraović non adotta una soluzione isosillabica, corrispondente alla prassi sonettistica tradizionale in tutte le lingue e culture, ma rende il prototesto con versi di varia misura e tendenzialmente molto lunghi. Preponderano i *trinaesterci* (composti cioè di

⁴⁰ F. Petrarca, *Blagosloven da je dan, i mesec, i leto (Iz Kanconijera, 61)*, preveo i prepevao sa italijanskog D. Mraović, "Pesničke novine. List za pevanje i mišljenje", Belgrado, 1 (2006), p. 53.

tredici sillabe), che sono in tutto sette (vv. 1, 3, 5-7, 12, 14), quindi la metà del numero complessivo. Alla loro base si può individuare un verso importante nella tradizione poetica serba premoderna e della prima modernità, il cosiddetto “*trinaesterac* polacco” (*poljski trinaesterac*), derivato dalla poesia russa nel Seicento e dominante in quella serba nel Settecento, ma usato anche nel corso dell’Ottocento. Esso è suddiviso dalla cesura in due emistichi inevitabilmente diseguali (7+6), ma con la caratteristica che nel passaggio alla metrica serba il primo emistichio è stato scomposto in due parti da una cesura secondaria: (4+3)+6.⁴¹ Tuttavia, solo quattro dei sette *trinaesterci* usati da Mraović corrispondono ai tratti del verso descritto poc’anzi (vv. 1, 5-7), tranne che per la suddivisione del primo emistichio secondo il tipo 4+3, che si verifica solo nel v. 1 (forse non a caso in una posizione così marcata). Gli altri versi sono quasi tutti più lunghi di tredici sillabe: constano di quattordici sillabe i vv. 4 e 13, di quindici sillabe i vv. 9 e 11 ed è addirittura di sedici sillabe il v. 10 (la prima terzina si distingue quindi come quella con i versi più lunghi in assoluto). Le uniche eccezioni (versi più brevi del *trinaesterac*) sono costituite dal v. 2, che è un *deseterac* (è cioè formato da dieci sillabe) asimmetrico del tipo 4+6, corrispondente al cosiddetto *deseterac* epico, e dal v. 8, che è uno *dvanaesterac* teoricamente leggibile come simmetrico (6+6), anche se in realtà la cesura tra la 6^a e la 7^a sillaba è debolissima, poiché cade tra una preposizione e il sostantivo cui essa si riferisce (*na | srcu*), cosicché si potrebbe più naturalmente collocare prima o dopo. I versi di tredici sillabe non solo sono i più numerosi, ma occupano anche posizioni marcate: sono *trinaesterci* i primi versi di tre strofe su quattro (fa eccezione la prima terzina) e sono della stessa misura anche i versi con cui inizia e con cui si conclude il metatesto. Il ricorso al *trinaesterac* e a versi di misura molto lunga ha un effetto arcaicizzante che dà rilievo alla scelta del traduttore facendo spiccare il suo metatesto rispetto a quelli precedenti.

Come si è già accennato, la soluzione scelta da Mraović fa saltare una delle caratteristiche fondanti del sonetto (l’isosillabismo), ma consente, almeno in linea di principio, una maggiore libertà nella resa dei contenuti. D’altro canto, il poeta-traduttore ha invece rispettato l’altra caratteristica strutturale della forma metrica con cui si cimenta, la rima, anche se realizza uno schema rimico peculiare, diverso sia da quello dell’originale, sia da quelli delle due versioni precedenti: ABBA, CDDC; EFE, FEF. Va osservato che le rime non sono sempre perfette, poiché, soprattutto nelle terzine, rimangono le parti finali delle parole ma non esattamente a partire dalla sillaba su cui cade l’accento; tale situazione è però tollerata nella metrica serba moderna.

⁴¹ Cf. S. Petrović, *Stih*, cit., p. 319.

Inoltre, a un'analisi attenta si può rilevare che in realtà Mraović prova a ricreare lo schema rimico del prototesto, ABBA, ABBA; CDC, DCD, quindi con rime incrociate nelle quartine e alterne nelle terzine, da lui regolarmente realizzate, ma lo trasgredisce solo perché aggiunge due rime nelle prime due strofe, cosicché ha composto un sonetto su sei rime, mentre l'originale ne ha quattro.

Nella riproduzione della segmentazione a fine verso Mraović raggiunge risultati simili a quelli degli altri due traduttori. Egli ricrea quasi esattamente l'andamento delle due quartine, con l'unica eccezione costituita dall'assenza dell'*enjambement* tra i vv. 5 e 6. Quanto alle terzine, riproduce l'inarcatura tra i vv. 9 e 10, ne aggiunge una tra i vv. 10 e 11, ma non riprende quella petrarchesca tra i vv. 12 e 13, cosicché qui si può rinvenire una compensazione. La trasposizione mraoviciana è quindi piuttosto fedele all'andamento del testo originale (ferme restando le osservazioni già fatte a proposito delle ovvie diversità tra la lingua italiana e la serba).

Per tradurre *benedetto* Mraović ricorre all'agg. *blagosloven*, che rimanda a Šantić, mentre così facendo si differenzia da Menčetić e da Lalić. Si osserva allora come intorno a questa scelta lessicale si giochi una parte interessante della piccola tradizione costituita dalle versioni di *Rvf 61* (nessuno dei traduttori successivi al poeta raguseo usa lo stesso lemma del predecessore). Inoltre, che il richiamo alla versione del primo traduttore moderno di questo sonetto non sia fortuito sembra essere dimostrato dalla ripresa di un altro vocabolo šanticiano, posto anche in questo caso nel v. 1: *leto* (versione ekava di *ljet*) nell'accezione arcaica di 'anno' già osservata, corrispondente proprio al testo petrarchesco. Sembra rimandare a Šantić anche l'uso di *reči* per rendere *voci* (v. 9). Tuttavia, si riscontra anche un richiamo esplicito a Lalić, costituito dalla ripresa di un intero sintagma (*I luk i strele što* 'E l'arco e le saette che') collocato nella stessa posizione, la prima parte del v. 7. Meno marcata e meno rilevante è la ripresa di *rane* al v. 8, poiché si tratta della traduzione più naturale di *piaghe*.

Anche Mraović pone l'agg. *blagosloven* all'inizio dei primi versi di ogni strofa, come fanno Petrarca e, sul suo modello, i due poeti-traduttori precedenti, ma rispetto a questi ultimi riflette l'originale con la massima precisione. Infatti, proprio come l'autore dei *Fragmenta*, all'inizio dei vv. 1 e 9 colloca il solo aggettivo, per di più riflettendo il genere dell'italiano e l'iniziale maiuscola: *Blagosloven* (m. sing.) e *Blagoslovene* (f. pl.), corrispondenti a *Benedetto* e *Benedette*; all'inizio dei vv. 5 e 12, sempre come nell'originale, situa invece due forme del medesimo aggettivo precedute dalla congiunzione *i = e* scritta con la minuscola: *i blagosloven* e *i blagosloveni*, corrispondenti a *et benedetto* e a *et benedette*. La riproduzione fedelissima e consapevole delle anafore struttive del prototesto – dichiarata, del resto, in una concisa

nota posta da Mraović accanto al metatesto – si estende agli altri casi ed è quasi perfetta: delle sette anafore complessive realizzate mediante la congiunzione *e* (vv. 2-3, 5, 7-8, 11-12) ne vengono ricreate ben sei, nella stessa posizione, con l'equivalente *i* (vv. 2-3, 5, 7-8, 12); delle tre anafore ottenute mediante *ch-* (vv. 6, 10, 14) vengono trasposte le due in cui figura il pronome relativo *ch'*, reso mediante l'equivalente *što* (vv. 6 e 14). Dunque, vengono riprodotte dieci delle dodici anafore petrarchesche.

Alla luce delle osservazioni esposte finora si può comprendere come la scelta compiuta da Mraović di non adottare l'isosillabismo gli abbia in realtà consentito una maggiore libertà nel trasporre in serbo gli altri tratti caratteristici dell'originale. Questa intenzione di riflettere il più possibile il testo di partenza rendendolo con una traduzione che si può ritenere, almeno per certi aspetti, *source-oriented* è testimoniata anche dalla ripresa, da parte di Mraović, di un preciso tassello petrarchesco in una forma che è attestata nella poesia serba premoderna o della prima modernità e che è esattamente uguale a quella italiana: si tratta del sost. *Amor*, posto nel v. 6 come penultima parola e per di più scritto con l'iniziale maiuscola, proprio come nell'originale, dove ha il valore di personificazione.

Nella trasposizione dell'enumerazione contenuta nei vv. 1-3 Mraović è ancora più preciso di Lalić, poiché rende tutte le parole e lo fa ponendole anche nello stesso ordine dell'italiano. Per tradurre il sost. *punto* del v. 2 usa invece *tren*, forma oggi molto più consueta rispetto a *trenut*, ma meno frequente e più letteraria di *trenutak*. Inoltre, rende diversamente dagli altri due poeti-traduttori il sintagma *e 'l bel paese*, poiché, mentre Šantić e Lalić scrivono rispettivamente *zemlja* 'terra' e *kraj* 'regione, paese, contrada', con chiaro riferimento alla Provenza, egli traduce con *varoš* 'città', vocabolo oggi molto meno consueto, nella stessa accezione, di *grad*; la cosa interessante è che, così facendo, sembrerebbe pensare ad Avignone (sono possibili entrambe le interpretazioni),⁴² ma in realtà pone una nota a piè di pagina in cui spiega che il riferimento è rivolto comunque alla Provenza. Nella nota inserita subito accanto, in corrispondenza della parola *mesto = loco*, spiega invece che si tratta della chiesa di Santa Chiara, proprio ad Avignone.

Nella parte finale della prima quartina si rilevano dei discostamenti rispetto all'originale. Prima di tutto, *ov'io fui giunto / da' duo begli occhi* viene reso con *gde ugledah njen / sjaj dva lepa oka* 'ove scorsi il suo / splendore dei due begli occhi', cosicché la sensazione di contatto fisico legata all'effetto dello sguardo viene meno, realizzandosi invece un rafforzamento della componente visiva. Inoltre, se nel v. 4 il concetto di 'legare' viene trasposto ele-

⁴² Cf. *Canzoniere*, ed. Santagata, p. 313, e *Canzoniere*, ed. Bettarini, p. 313.

gantemente con il verbo *sapeti* ‘allacciare, legare’, per di più ricreando la forma passiva usata in italiano nel finale di molti versi delle due quartine, compreso il v. 3 (si ha quindi una compensazione), il soggetto del verbo non sono più i *duo begli occhi*, ma il *cuore* (= *srce*) dell’io lirico: *i srce mi bi sapeto* ‘e il cuore mi fu legato’.

I primi due versi della seconda quartina traspongono piuttosto fedelmente l’originale (presentano anche il già menzionato ricorso ad *Amor*) e lo stesso si può dire delle parti iniziali dei vv. 7-8. Tuttavia, in questa strofa si verificano anche dei discostamenti. Si tratta in primo luogo di una maggiore cruenza delle immagini create mediante il ricorso alla terminologia guerresca, estesa anche al v. 6, in cui *ad esser con Amor congiunto* diviene *kada me Amor prostreli* ‘quando Amor mi ha trafitto’, con slittamento dell’immagine data al v. 7 dell’originale. Nel v. 7 della traduzione si legge invece che *le saette* (insieme all’*arco*) ‘hanno squarciato’ il petto dell’io lirico (*i luk i strele što su mi grudi razneli*). Al v. 8 si specifica che le *piaghe* sono state create ancora dall’*arco* e dalle *saette* (*i rane što mi na srcu stvoriše tad* ‘e le piaghe che mi crearono allora al cuore’), mentre nell’originale sono il soggetto dell’andare *nfin al cor*.

Nelle due terzine il poeta-traduttore continua a seguire la direttrice che contraddistingue la trasposizione dell’originale nelle quartine: un equilibrio tra rispetto del prototesto e innovazioni. Rende *voci* con *reči* ‘parole’ – come si è già visto – e *mia donna* con *moja draga* ‘la mia cara, la mia diletta’, qui differenziandosi dai suoi predecessori. Al v. 11 riprende la serie *e i sospiri, et le lagrime, e ’l desio*, cambiando in parte solo la successione dei tre elementi: *uzdasi, i žudnja, i suze* ‘i sospiri, e la brama, e le lacrime’. Alla fine dei vv. 10 e 11 aggiunge però parole/concetti assenti nell’originale: *neveseli* ‘tristi, mesti’ riferito a *uzdasi*, e *što sam isplakao* ‘che ho pianto a dirotto’, riferito a *suze*. Queste aggiunte sono funzionali alla realizzazione delle rime.

Le *carte benedette* al v. 12 sono rese con *listovi* ‘fogli’, ma con l’aggiunta di *beli* ‘bianchi’. Il v. 13 vede la corretta traduzione di *e ’l pensier mio* con *i moja misao* (si constata l’inversione rispetto al sintagma usato da Lalić), ma vi è anche un cambiamento nei confronti del testo di partenza: infatti, qui non è l’io lirico con le sue *carte* a procurare fama alla donna, ma è egli stesso a conseguirla (*na kojima stičem slavu* ‘sui quali consegua la fama’) – si tratta di uno slittamento molto significativo. Nel verso conclusivo viene posto in evidenza che solo all’amata è rivolto il pensiero dell’io lirico, ma lo si fa con due aggiunte, la prima delle quali conferisce al passo una sensualità (in questo vi è forse un richiamo alla versione di Aleksa Šantić) e introduce l’idea di un’allegria ignote all’originale: *što samo njoj žudi, samo njoj se veseli* ‘che solo lei brama, solo di lei si rallegra’. L’aggiunta di *beli* e di *veseli* (*se*) è, ancora una volta, determinata dalla ricerca della rima. La reiterazione

del dativo del pronome personale femminile di terza persona (*njoj* ‘a lei’) riprende quella del pronome relativo *ch*, che rinsalda le due parti del verso.

Dall’analisi della versione di Mraović emerge la sua volontà di distinguersi dalle traduzioni precedenti mediante soluzioni metriche, lessicali e stilistiche originali, senza però rinunciare, nel contempo, al richiamo alla tradizione costituita da tali traduzioni, come dimostra il ricorso all’agg. *blagosloven*, al sost. *leto* e al sintagma *I luk i strele što*. L’uso di *Amor*, di uno schema rimico simile a quello dell’originale petrarchesco e di note e brevi commenti rafforza l’impressione che il poeta-traduttore abbia voluto avvicinare il testo e la cultura di partenza ai lettori serbi, con le modalità della traduzione *source-oriented*.

Alcune osservazioni finali

Il fatto che Aleksa Šantić, Ivan V. Lalić e Dragan Mraović abbiano deciso di cimentarsi con la traduzione di *Rvf 61* indica un richiamo a valori poetici ben determinati – Petrarca, il sonetto, la traduzione come strumento di perfezionamento e di innovazione –, tra cui non può essere trascurata la consapevolezza di appartenere a una piccola ma interessante e importante tradizione di versioni cominciata con Menčetić, una tradizione che non va sottovalutata nell’ottica della ricostruzione della presenza di Petrarca in area serba e slava meridionale.

I tre metatesti presi qui in esame testimoniano la vitalità e la continuità di un filone fondamentale della letteratura tradotta in lingua serba, quello delle traduzioni in versi o, per dirla ancora una volta con James Holmes, delle metapoesie. Tuttavia, i tre testi di arrivo si fondano su concezioni e approcci che in alcune situazioni divergono in maniera sensibile (nella scelta del verso, degli schemi rimici, di alcune soluzioni lessicali), sebbene abbiano dei chiari punti di contatto (l’attenzione per il ritmo, le reiterazioni su vari livelli, la forma stessa del sonetto) e benché ognuno di essi preservi il nucleo invariante dell’originale: la benedizione di tutti gli elementi legati all’innamoramento per Laura, comprese le sofferenze, con messa in evidenza della componente intellettuale e dei risvolti artistici, poetici di tale amore, fondamentali per la poetica petrarchesca.

Quella di Šantić è una versione elegante e in buona parte rispettosa della forma e della lettera dell’originale, ma contiene anche un’indiscussa dose di indipendenza – specialmente nella realizzazione delle rime e in alcuni tratti semantici – che le conferisce una certa autonomia rispetto al testo di partenza e in alcuni momenti la spinge verso l’adattamento.

La traduzione di Lalić riprende ancora più da vicino il dettato e alcune caratteristiche, anche formali, del prototesto, con una chiara attenzione al

mantenimento di determinati equilibri interni al sonetto, tanto da potersi considerare un esempio di “traduzione moderna propriamente detta”,⁴³ secondo la definizione di Georges Mounin, anche se si constata di nuovo un allontanamento dal punto di vista dello schema rimico.

Dragan Mraović adotta invece un approccio diverso dal punto di vista formale, che quasi inclina alla traduzione in prosa pur rimanendo nell’ambito di quella in versi. L’effetto arcaicizzante della soluzione metrica da lui adottata è originale e interessante. Inoltre, il traduttore tende a trasporre i vocaboli e i motivi chiave, ma non evita alcuni cambiamenti e non disdegna alcune aggiunte, presenti – del resto – anche in Lalić, seppur in misura minore.

Le tre traduzioni serbe di *Rvf 61* sono un palese esempio della rilevanza del contesto storico-culturale per la traduzione, ovvero del fatto che ogni epoca può dare forma a una nuova versione di un testo, anche classico, o ne esige implicitamente una, poiché “La grande differenza fra un testo e un metatesto risiede nel fatto che il primo è *fissato* nel tempo e nello spazio, il secondo è *variabile*: c’è solo una *Divina Commedia*, ma ne esistono innumerevoli letture e, in teoria, innumerevoli traduzioni”.⁴⁴ È qui chiaro che il contesto comprende necessariamente anche le propensioni, le concezioni, le conoscenze del traduttore, tanto più se si tratta di un poeta-traduttore. Tutto ciò, evidentemente, vale anche per i sonetti di Petrarca e non si può escludere che tra alcuni decenni altri poeti-traduttori sentano l’esigenza di fornire nuove traduzioni di *Benedetto sia ’l giorno, e ’l mese, et l’anno* mettendo in atto concezioni nuove e personali, ma probabilmente avendo ancora presenti le tre versioni già esistenti, ormai parte del polisistema letterario serbo.

Appendice: *Rvf 61* e le sue traduzioni serbe

61	<i>Sonet [= Rvf 61]</i>
Benedetto sia ’l giorno, e ’l mese, et l’anno, et la stagione, e ’l tempo, et l’ora, e ’l punto, e ’l bel paese, e ’l loco ov’io fui giunto da’ duo begli occhi che legato m’anno;	Nek je blagosloven dan i ljeto ono, Doba i vrijeme, onaj trenut mio, I zemlja i mjesto, gdje sam svladan bio Su dva oka blaga, pred kojim sam klonô!

⁴³ G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, trad. di Stefania Morganti, Torino, Einaudi, 2006⁴ (1^a ed.: 1965), p. 23.

⁴⁴ S. Bassnett, *La traduzione. Teorie e pratica*, a cura di Daniela Portolano, trad. di G. Bandini, Milano, Bompiani, 2009⁴ (1^a ed.: 1993), pp. 127-128.

et benedetto il primo dolce affanno
 ch' i' ebbi ad esser con Amor congiunto,
 et l' arco, et le saette ond' i' fui punto,
 et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.

Benedette le voci tante ch' io
 chiamando il nome de mia donna ò sparte,
 e i sospiri, et le lagrime, e 'l desio;

et benedette sian tutte le carte
 ov' io fama l' acquisto, e 'l pensier mio,
 ch' è sol di lei, sì ch' altra non v' à parte.⁴⁵

Neka je blažen dan, mesec i doba,
 Godina, čas i trenut, ono vreme
 I lepi onaj kraj i mesto gde me
 Zgodiše oka dva, sputaše oba.

Blažene prve patnje koje vežu
 U slatkom spoju sa ljubavlju mene,
 I luk i strele što pogodiše me,
 I rane koje do srca mi sežu.

Blaženi bili svi glasovi, koje
 Uz uzdah, žudnju i suze bez broja
 Prosu, zovući ime Gospe moje;

I blažene sve hartije gde pišem
 U slavu njenu, i misao moja
 Koja je njena, i ničija više.

Trad. di Ivan V. Lalić⁴⁷

Nek je blagosloven slatki nemir, što 'no
 Žar ljubavi prve u sebi je krio;
 I luk sa strijele što me pogodio,
 I bol rana što je za srce prijon'o.

I blagoslovene sve riječi strasne
 Sa kojima klicah ime žene krasne;
 Svi uzdasi, želje, suze i bol dani

I blagoslovene sve strančice, koje
 Njenoj slavi dajem, i sve čežnje moje
 Što ih moja duša samo za nju hrani...

Trad. di Aleksa Šantić⁴⁶

Blagosloven da je dan, i mesec, i leto,
 i doba, i vreme, i čas, i tren,
 i lepa varoš, i mesto, gde ugledah njen
 sjaj dva lepa oka i srce mi bi sapeto;

i blagosloven da je moj prvi slatki jad,
 što me obuze kada me Amor prostrela,
 i luk i strele što su mi grudi razneli,
 i rane što mi na srcu stvoriše tad.

Blagoslovene da su reči, što sam rasipao
 prizivajući ime moje drage, i neveseli
 uzdasi, i žudnja, i suze, što sam isplakao,

i blagosloveni da su listovi beli,
 na kojima stičem slavu, i moja misao,
 što samo njoj žudi, samo njoj se veseli.

Trad. di Dragan Mraović⁴⁸

⁴⁵ *Canzoniere*, ed. Santagata, p. 311.

⁴⁶ Petrarka, *Sonet*, [preveo/trad. di] Aleksa Šantić, "Bosanska vila...", cit.

⁴⁷ F. Petrarka, *Kanconijer. Canzoniere (scelta)*, [...] 1974, cit., p. 47.

⁴⁸ F. Petrarka, *Blagosloven da je dan, i mesec, i leto*, cit.