

**ITALICA BELGRADENSIA**

ITALICA BELGRADENSIA  
Rivista del Dipartimento di Italianistica  
della Facoltà di Filologia  
dell'Università di Belgrado  
n. 1, 2021

*Fondata da:*  
NIKŠA STIPČEVIĆ

*Consiglio Redazionale:*  
LORENZO RENZI, FRANCESCO BRUNI, CARLA MARELLO,  
IVAN KLAJN, SANJA ROIĆ, VESNA KILIBARDA, ŽELJKO ĐURIĆ,  
MIRKA ZOGOVIĆ, JULIJANA VUČO, MILA SAMARDŽIĆ, TOBIA ZANON

*Redazione:*  
SNEŽANA MILINKOVIĆ  
DRAGANA RADOJEVIĆ

*Segreteria:*  
DRAGANA RADOJEVIĆ



Italica Belgradensia è indicizzata in Clarivate Analytics  
Emerging Sources Citation Index.  
Italica Belgradensia is indexed in Clarivate Analytics Emerging Sources  
Citation Index.

italicabelgradensia13@gmail.com  
italicabelgradensia@fil.bg.ac.rs  
italicabelgradensia.fil.bg.ac.rs

ISSN 0353-4766

UNIVERSITÀ DI BELGRADO  
FACOLTÀ DI FILOLOGIA  
DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

# ITALICA BELGRADENSIA

a cura di Snežana Milinković e Mila Samardžić

Beograd, 2021



## INDICE

Elissavet Menelaou, <i>Futurismo e dadaismo nell'opera letteraria di Alkiviades Giannopoulos</i> .....	7
Miša Aleksić, <i>Considerazioni minime su Bijesni Rolando (1895) di Dragiša Stanojević</i> .....	27
Mirela Boloban, <i>Ironia e interventi del narratore nelle traduzioni del primo canto dell'Orlando Furioso in serbo(croato)</i> .....	55
Marija Pejić, <i>La lettura del I canto del Purgatorio</i> .....	77
Radmila Lazarević, <i>I suffissi detoponimici nelle lingue italiana e serba</i> .....	89
Sandro Cergna, <i>Per un contributo al dialetto istrioto di Rovigno: osservazioni sul Saggio di dialetto Rovignese – Il mendicante d'amore di Andrija Uorgani (a cura di Pietro Kandler)</i> .....	103
Jacopo Santoro, <i>Mario Praz traduttore del Corvo di Edgar Allan Poe</i> .....	117
Rita Scotti Jurić & Lorena Lazarić, <i>Gianni Rodari: parole per pensare, parole per amare</i> .....	141

### Segnalazioni

Rodari, Đani (2020). <i>Jasminko u zemlji Lagariji</i> , traduzione di Marija Spasić. Un contributo belgradese al festeggiamento del centenario della nascita di Gianni Rodari (Marija Bradaš) .....	163
Bozzola, Sergio (2020). <i>Retorica e narrazione del viaggio. Diari, relazioni, itinerari fra Quattro e Cinquecento</i> (Nataša Gavrilović) .....	167



*Elissavet Menelaou\**  
Università Nazionale e Capodistriaca di Atene

## FUTURISMO E DADAISMO NELL'OPERA LETTERARIA DI ALKIVIADES GIANNOPOULOS

Abstract: Il contributo scientifico di questa ricerca si basa sulla presentazione dell'opera letteraria e l'attività editoriale di Alkiviades Giannopoulos, un giovanissimo letterato greco, che visse durante tutto il periodo della sua formazione tra la fine degli anni Dieci e gli inizi degli anni Venti a Milano e fece parte del movimento futurista. Fu legato da una vera amicizia con Filippo Tommaso Marinetti. Vengono presentate le lettere – testimonianze del rapporto tra i due personaggi, come anche i testi del giovane autore, come editore di ben due riviste italiane; la *Freccia Futurista* e lo *Zibaldone*. Inoltre, viene circoscritto il percorso stilistico e ideologico della sua produzione letteraria, nel contesto culturale del primo dopoguerra, quello del “Ritorno all’Ordine”, come evoluzione post-futurista conforme con il percorso di tanti altri artisti futuristi che si allontanarono dalla matrice iniziale artistica per avvicinarsi a delle tendenze più radicali, come il Dadaismo e il Surrealismo, invece di seguire le orme del cosiddetto Secondo Futurismo. Giannopoulos ebbe un ruolo dinamico all'interno della corrente futurista e continuò, anche dopo il suo rientro definitivo in Grecia, di occuparsi della promozione della cultura italiana come traduttore di opere di rilievo, di autori originali e provocatori come Giovanni Papini.

Parole chiave: *Futurismo, Giannopoulos, rivista letteraria, secondo futurismo, dadaismo, ritorno all'ordine.*

### 1. INTRODUZIONE

Alk Giàn, ovvero Alkiviades Giannopoulos, visse dall'età di dieci anni in Italia, in particolare dal 1906, anno in cui la famiglia si trasferì a Milano (Kehagia-Lypourli 1992). Egli definì il suo profilo intellettuale nel clima di fermentazioni culturali della Milano degli inizi del XX secolo, dove visse e sviluppò la sua attività letteraria l'esuberante fondatore del Futurismo italiano Filippo Tommaso Marinetti. Già nel 1915, studente nella Facoltà di Fisica e Matematica del Politecnico, Giannopoulos manifestò un interesse

---

\* [elissavet.menelaou@libero.it](mailto:elissavet.menelaou@libero.it)

letterario particolarmente acceso verso il Futurismo. Solo un anno dopo effettuò i suoi primi tentativi letterari di carattere futurista. Nel 1979 sono state pubblicate lettere di Marinetti indirizzate a Giannopoulos che comprovano il rapporto personale tra il giovane letterato greco e il fondatore del movimento futurista italiano. Aglaia Kehagia-Lipourli constata l'importanza di questi documenti di carattere personale, come una documentazione indiscutibile sul passato futurista di Alkiviades Giannopoulos, il quale era sconosciuto, mentre nella storia del futurismo viene aggiunto un altro personaggio e una rivista, sconosciuta del resto, la *Freccia Futurista*, verso la quale Marinetti si esprime con puro entusiasmo. Inoltre, vengono alla luce, già dalle prime due lettere, cinque testi in prosa di Alk Giàn, scritti nel 1916: *Domanda, Guerra, Monotonia, Noia, Il secondo uomo adorato* (Kehagia-Lypourli 1979: 129). La studiosa possiede anche lettere indirizzate ad Alk Giàn da parte di Paolo Buzzi, Mario Carli, Cangiullo, Settimelli e di altri, mentre Mario Verdone in un suo articolo riferisce che Giannopoulos stesso gli fece vedere la sua corrispondenza con A. Ginna, M. Dessy, E. Settimelli, Br. Corra, Giampaoli, A. Aniante, M. Ginnani (Verdone 1985: 42)<sup>1</sup>.

## 2. GIANNOPOULOS FUTURISTA

### 2.1. *Il passato futurista e il rapporto con Marinetti*

Mario Vitti, già nel 1977, fa riferimento al passato futurista di Alk Giàn sottolineando l'importanza di tale scelta come strumento indispensabile per l'interpretazione della sua produzione letteraria nella sua totalità, anche quella post-futurista, sottolineando la sua affinità con Bontebelli e Pirandello (Vitti 2004: 278), mentre Maria Perlorentzou (1999: 32) riporta una bibliografia ricchissima che conferma la partecipazione attivissima di Alkiviades Giannopoulos al movimento futurista e ringrazia vivamente Claudia Salaris per averle dato modo di accedere a due fascicoli della rivista *Freccia Futurista* che aveva in suo possesso, come anche Giovanni Lista che le ha concesso la consultazione dell'unico fascicolo della rivista *Zibaldone*. Alk Giàn collaborò in famose riviste futuriste e avanguardiste, come la *Porcellaria* (Mantova 1917–1920), veicolo di tendenze avanguardistiche estreme, ma anche come editore, appunto, della *Freccia Futurista* (1917) e dello *Zibaldone* (1921–1922) insieme a Pietro Negri (Salaris 1985). Alkiviades Giannopoulos rientrò definitivamente in Grecia agli inizi

---

<sup>1</sup> Le citazioni riportate dal testo originale delle riviste di Giannopoulos *Freccia Futurista* e *Zibaldone*, sono state tratte da Perlorentzou (1999), mentre le citazioni riportate dalla corrispondenza tra Giannopoulos e Marinetti sono state tratte da Kehagia-Lipourli (1979). I nomi di autori greci sono stati traslitterati secondo lo standard ELOT/ISO 743: 2001.



del 1924. Il suo rientro sancì la fine della sua esperienza futurista e spiega la difficoltà che hanno affrontato gli studiosi nel ricostruire la sua attività letteraria durante gli anni 1916–1924. Maria Perlorentzou si chiede sul materiale inedito restante:

Il numero dei testi ritrovati forse costituisce soltanto una parte di quanto tuttora resta ancora inesplorato e sparso nelle biblioteche, soprattutto in quelle regionali, comunali o private, in fondi d'archivio non catalogati, carteggi epistolari non percorsi, sia a livello nazionale che estero. Basti pensare che le due riviste fondate e dirette da Alk Già a Milano non sono reperibili presso le biblioteche italiane consultate; "Freccia Futurista" è però presente almeno in una collezione privata in Italia ed è stata anche ritrovata presso la Beinecke Library della Yale University, come "Zibaldone" presso una biblioteca personale in Francia (Perlorentzou 1999: 5–6).

Sembrerebbe, quindi, che Giannopoulos dopo il suo ritorno in Grecia abbia trascurato la fortuna dei suoi testi futuristi. Infatti, egli ha ammesso per la prima volta la sua partecipazione al movimento futurista nel 1976 durante un convegno dall'argomento "Il Futurismo nella Letteratura e nel Teatro" organizzato da parte dell'Istituto Italiano di Atene con l'occasione dell'anniversario dei 100 anni dalla nascita di Marinetti. Vi parteciparono anche Ugo Piscopo, Silvio Ramat, Mario Verdone e Mario Vitti. Era presente Alkiviades Giannopoulos che, dopo essersi riferito alla sua attività futurista in Italia, confessò a Mario Verdone a cui consegnò sette lettere di Marinetti, pubblicate nell'opera citata di Verdone e ripubblicate successivamente da Kehagia-Lipourli con altre due inedite: «Ma passato il futurismo, anche in Grecia, dirò come Dante, tacetti» (Verdone 1985: 41–42). Lo stesso fatto viene riferito anche nell'opera "Futurismo e Dada in Grecia" (Argyriou 1979: 89–90).

## 2.2. *Giannopoulos traduttore e critico letterario*

La decisione di Giannopoulos di riferirsi al suo passato futurista coincide con la rivalutazione che il movimento stesso ha avuto negli anni Settanta. Rossana Bossaglia afferma a proposito:

Il ruolo del Futurismo, il quale sarebbe durato come movimento propositivo, attraverso varie fasi, sino alla seconda guerra mondiale (possiamo indicarne la data conclusiva in quella della morte di Marinetti, 1944), sarebbe stato riconosciuto nella sua importanza e vitalità soltanto dopo la metà del secolo, con un intenso fiorire di studi sul fenomeno, sempre più valutato positivamente nell'allungarsi della prospettiva storica. Durante il periodo del suo sviluppo, e soprattutto nella fase degli esordi, come si diceva, non ottenne credibilità – tanto più va detto, che questa fase corrispose agli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale –, e allo scoppio della medesima si verificò un po' dappertutto in Europa, una crisi delle avanguardie (Bossaglia 1998: 97).

Mario Vitti (1978: 346) sottolinea che, sulla scia del Futurismo, la produzione artistica di Alk Giàn dopo il 1930 racchiude alcune delle tendenze più innovatrici della letteratura della prima metà del XX secolo: “Alkiviades Giannopoulos ha espresso nella sua lunga carriera da romanziere il dramma del letterario che viene costantemente ostacolato nell’esprimere la realtà nel suo aspetto obbiettivo, arrivando addirittura a effetti paradossali, qualcosa tra Pirandello e Bontempelli”. Lo spirito avanguardista non lo abbandonò mai, come conferma la sua attività da traduttore (Giannopoulos 1959). Maria Perlorentzou (1994: 307) presenta l’opera di Giannopoulos traduttore, illustrando tutti gli elementi che lo associano alla corrente avanguardista italiana: «L’approccio di Alk Giàn alle avanguardie storiche nei primi anni del secolo va seguito tramite le sue traduzioni, orientate sulle figure di Giovanni Papini, Massimo Bontempelli, Alberto Savinio, Lionello Fiumi, per quanto concerne la prosa, oltre che Pietro Bottini, Filippo Maria Pontani e Mario Apollonio, e su quelle di Per Maria Rosso di San Secondo e Luigi Pirandello per il teatro del Novecento».

In particolare, per quanto riguarda la scelta dell’opera *La vita intensa* di Bontempelli, viene sottolineato che l’opera segna la svolta dell’autore verso lo stile futurista, mentre la scelta dell’opera teatrale di Pier Maria Rosso di San Secondo *La bella addormentata* (tradotta da Giannopoulos ben due volte, nel 1949 e nel 1971) determina un approccio a una attività teatrale dell’autore particolarmente avanguardista nel contesto del *Teatro dei Colori*. Viene illustrato, inoltre, attraverso uno studio comparativo di parte della traduzione di Giannopoulos dell’opera di Giovanni Papini *Il diavolo* (1953) e la traduzione dello stesso testo realizzata da Othon Argyropoulos un anno dopo, che il primo dimostra una chiara familiarità con il lessico avanguardista italiano e un avvicinamento particolare alla filosofia di Papini. Fin dal 1916 Giannopoulos collaborò con riviste futuriste come documentano le sue lettere indirizzate a Marinetti (Kehagia-Lypourli 1979: 140). La studiosa classifica cronologicamente le lettere secondo il grado crescente di familiarità che Marinetti dimostrò verso Giannopoulos (Caro collega – Egregio collega – Caro futurista – Caro Alk Giàn – Carissimo Alk Giàn), ma anche i commenti e i suggerimenti del fondatore del Futurismo verso il giovane letterario riguardo la pubblicazione della rivista *Freccia Futurista*. Nel 1916 Giannopoulos pubblicò otto brevi testi sulla rivista avanguardista *La Nuova Gazzetta Letteraria* di Domenico Graffeo sul n. 20 (16–31 Luglio 1916): «A sbalzi», «Germania 1913», «Che è il bello», «Regola senza eccezione», «Soffici», «Homo», «Contradizione – (Parole in libertà)» e uno senza titolo ma di un forte orientamento futurista.

### 2.3. Giannopoulos sulla Procellaria

Nel 1917 Giannopoulos pubblicò i suoi testi in due fascicoli della rivista letteraria mensile *Procellaria* (1916–1920), strumento agli ideali artistici del Secondo Futurismo:

[...] insieme a Remo Chiti, Bruno Corra, Dessy, Emilio Settimeli, la possibile testimonianza della sindrome del secondo futurismo: tendenza alla sollecitazione sensibile del linguaggio, diluizione del paroliberismo pionieristico, incipiente narratività in soluzioni di prosa d'arte, gusto lirico contemplativo, sospensioni intimistiche, predilezioni medianiche o esoteriche, e non venature come è stato osservato, quasi dadaiste e presurrealiste, che si verranno insinuando anche nella letteratura, nel contatto, a partire dal '18–20, con le esperienze d'avanguardia europea (Scalia 2004: 102).

La Perlorentzou afferma a proposito:

Questa testata con altre – tra cui: “Le pagine” (1916–1917), “La Brigata” (1916–1919), “Avanscoperta” (1916–1917), “Cronache d'Attualità” (1916–1922) – fra gli anni 1917 e 1920 costituivano il punto d'incontro di fermenti di varia provenienza, come dadaisti, metafisici, futuristi, e formavano una zona ‘franca’, ove rientrava in modo ampio e aperto un ventaglio di contatti tra futurismo e avanguardismo generale. Lo scopo era quello, di offrire sbocco alle aspirazioni di alcuni intellettuali, desiderosi di rinnovamento ma senza voler essere considerati appartenenti alle schiere marinettiane (Perlorentzou 1999: 10).

Nel fasc. 2 (maggio – giugno 1917) Giannopoulos pubblicò due poesie; “Abbandono” costituisce una dichiarazione personale riguardo la drastica rottura con il passato, dal carattere simbolico e fortemente introspettivo e si differenzia notevolmente dai testi che aveva pubblicato su *La Nuova Gazzetta Letteraria*, e “La città”, espressione diretta di uno dei più grandi simboli del Futurismo che presenta un rapporto d'analogia tra l'ambiente urbano e quello naturale: «[...] attorno svolazzano ronzano mosconi di / ferro e di benzina e se cascano vanno a sol- / care di bruno il verde secco e svenato delle / spianate. / Il profumo su sale è a cuneo e di color / giallo. / Il suo bagliore accieca il naso. / Di tratto in tratto, saltano bizzarramente, / le cavallette sonore delle strade bagnate». (Perlorentzou 1999: 44). Si tratta di principi teorici formulati dai futuristi in diversi manifesti, come nel *La nuova religione – morale della velocità* (11 maggio 1916). Ed ancora: «qualcuno si diverte a strofinare carta vetrata, sul nero-bianco delle mura [...] Di là la città mi sembrerà certamente l'occhio di un polipo». La visione della città come un organismo strutturato come una enorme piovra ci riporta alle immagini poetiche di Nikitas Rantos, un altro grande poeta greco (si tratta del pseudonimo di Nikos Kalamaris) che fu fortemente influenzato dal futurismo italiano (Menelaou 2013: 399–484), come dimostra, soprattutto

l'unità "Voe" della raccolta di poesie *Poimata* del 1933 (Kalas 1998: 9–44). Giannopoulos viene classificato come esponente del Futurismo grazie ai contenuti densi e sistematici del suo testo "I mezzi" pubblicato sulla rivista *Porcellaria* nell'Ottobre 1917:

TUTTI hanno creduto che il FUTURISMO si limitasse ad una questione tecnica: questione esteriore. Conseguenza inevitabile: vi hanno sentito il vuoto. Perché Arte, non è solo forma. Lo scrivere così, piuttosto che in un'altra maniera, non implica essere artisti. Il rappresentare idee, con questi e non con altri segni, non assicura essere innovatori. Il fissare poi, come si deve scrivere e l'abolire ogni eclettismo formale, non sembra logico: l'arte è libera. Una spiegazione materiale (la spiegazione contenuta nei manifesti marinettiani) non persuade molti. Possiamo gioire pensando che l'ingegno non è sale dei molti. [...] Gli occhi, l'udito, tutto il nostro corpo, sono obbligati non alla schietta impressione illustrativa, ma alla penetrazione, all'analisi, alla frammentazione delle cose. Lo stesso cervello, si suddivide in minutissime parti e ciascuna di queste, sprizza come scintilla, qua e là per dar VITA (Perlorentzou 1999: 46–53).

Il testo incarna una vera e propria parentela concettuale e linguistica con i manifesti futuristi tradizionali e conferma l'appartenenza di Alk Giàn alla corrente avanguardista italiana, dettata anche dai suggerimenti di Marinetti stesso verso Severini di creare un manifesto usando espressioni di pura ispirazione letteraria.

### 3. LE INIZIATIVE EDITORIALI

#### 3.1. *La Freccia Futurista*

Il 1917 fu un anno di intensa attività futurista per Giannopoulos, incoronata dalla pubblicazione della rivista *Freccia Futurista*. La corrispondenza tra Marinetti e il giovane letterario greco documenta una stretta collaborazione durante la fase di elaborazione, come testimonia lettera in cui Marinetti si vincola di concedere testi inediti al giovane editore. Marinetti, pur trovandosi al fronte, ricevette un opuscolo pubblicitario del primo numero e dettò i suoi suggerimenti perché Giannopoulos evitasse "errori" editoriali. Quest'ultima lettera viene collocata cronologicamente tra la pubblicazione dell'opuscolo pubblicitario e l'edizione del primo numero della *Freccia Futurista*, cioè tra gli inizi di marzo e il 19 aprile 1917. Sulla rivista settimanale *Fanfulla della Domenica* leggiamo: «È annunciata la prossima comparsa di una *Freccia futurista*, rivista mensile di, "antitutto". Il primo numero vedrà la luce a Milano in aprile. La redazione è composta da Alk Giàn, Silvestro Lega, Pietro Negri. Chi colpirà questa *Freccia Futurista*?» (Perlorentzou 1999: 12). La *Freccia futurista* sembrava voler colpire tutto quello che rappresentava il

tradizionalismo del passato. Giannopoulos, attraverso la sua nota editoriale, spiega il concetto dell'antitutto:

Questo antitutto – (leggi su) – l'avevamo gettato con certe nostre circolari, nutrendo la ferma convinzione e forse anche il desiderio di dispiacere. A tutti. E Davvero! Che mèta può avere un "antitutto?!!" Nessuna. No! Ne avrà questa: Arrivare a creare per immediatamente odiare la propria creazione. Arrivare a concepire l'odio per la concezione. Arrivare a sprezzare l'attimo meditativo, perché attimo. [...] E come ora, la GRANDE GUERRA, dà Morte per la vita futura e sangue pel pane da venire, il nostro futurismo è – modestamente – il sacrificio dell'IERI per il VERO DOMANI. Oggi, la piccozza (Perlorentzou 1999: 55–57).

Risulta di notevole interesse la lettera di Marinetti che viene riportata, in quanto racchiude l'atteggiamento del fondatore del Futurismo sia nei confronti dell'iniziativa editoriale di Giannopoulos, attraverso dei commenti ben mirati, sia verso i giovani artisti e letterati in genere:

*Caro futurista, Scusate il ritardo di questa risposta. Aspetto nel fango gelato la grande ora massacrante: non è facile trovare qui una penna e un foglio di carta. Mando un fervido saluto augurale alla Freccia Futurista. Voi certamente volete dire Antitutto il Passatismo! La parola Antitutto isolata fa pensare a un diletantismo rivoluzionario senza meta precisa. Il Futurismo lotta contro i suoi nemici, bersagli già individuati che sfonderemo. Il Futurismo è una grande rivoluzione ben calcolata e sicura di vincere. [...] Artisticamente, vi consiglio di combattere tutte le forme di versi tradizionale o libero, difendendo e spiegando le Parole in Libertà lirismo liberato da tutte le prosodie e dalla sintassi, lirismo simultaneo e dinamico, lirismo nudo, crudo in profondità e in velocità! Nel Teatro e nel Romanzo sintesi sintesi e distruzione della vecchia Logica letteraria! Ho fiducia in voi nei vostri amici e nella vostra grande Fede Futurista. Un abbraccio augurale dal vostro F. T. Marinetti. Fra i nomi del vostro primo numero non vedo quelli dei grandi futuristi Buzzi, Balla, Russolo, Bruno Corra, Settimelli, Folgore, Pratella, Jannelli, Depero. Vi consiglio di dare alla parola Futurista la grandezza della parola Freccia, sulla copertina della rivista (Kehagia-Lypourli 1979: 134–135).*

Risulta chiarissima l'influenza che esercitò Marinetti sui giovani artisti e in questo contesto agisce culturalmente il giovane letterario greco che risponde, attraverso la sua nota editoriale, alle preoccupazioni del fondatore del Futurismo riguardo il contenuto del termine «antitutto». I suggerimenti di Marinetti vennero rispettati anche riguardo questioni tecniche, come per esempio riguardo i caratteri del titolo, che venne corretto già dal primo fascicolo. Vi si possono constatare anche altre differenze rispetto all'opuscolo pubblicitario; venne trasformata in quindicinale e come editori appaiono solo Alk Già e Pietro Negri e non più Silvestro Lega. Nel primo fascicolo della *Freccia Futurista* domina la figura letteraria dell'editore Giannopoulos. Vi pubblicò brevi testi dal titolo «Cose» e una serie di poesie intitolate «Poesie»

I e II. In questi casi i toni polemici, tipicamente futuristici e propagandistici, calano per essere sostituiti da un clima introspettivo. Si tratta di un tono artistico che si addice, molto alla fisionomia letteraria di Alk Giàn.

Già dal testo «TRAGEDIA SINTETICA – LA MORALE», pubblicata subito dopo le poesie, viene circoscritto lo stile letterario di Alk Giàn: «La sala di un castello – Mobili massicci – Cornici massiccie – Tutto massiccio – Sul tappeto arabo, un gatto – Un gran gatto nero – Giuoca – Tiene un gomito con le zampe anteriori, e colle posteriori la batte di continui piccoli colpi – Entra lui – La cosa è psicologica – La visione è tragica – Tutti i movimenti delle gambe posteriori, sono immorali – Un attimo. LA RIVOLTELLA – Zdrakk! IL GATTO – Gnauuuuu ih ih... (muore). Velario» (Perlorentzou 1999: 61). L'analogia concettuale e lessicale con il manifesto del 1915 *Il teatro futurista sintetico* (*Atecnico – dinamico – simultaneo – autonomo – allogico – irreal*) è chiara in quanto il testo di Giannopoulos concentra tutte le caratteristiche della rivoluzione futurista sul campo teatrale: «Siamo convinti che meccanicamente, a forza di brevità, si possa giungere a un teatro assolutamente nuovo, in perfetta armonia colla velocissima e laconica nostra sensibilità futurista. I nostri atti potranno anche essere *attimi*, e cioè durare pochi secondi» (De Maria 1983: 115). Il ritmo quasi cinematografico con il quale viene proposta l'innovazione teatrale richiama una profonda critica dell'introspezione che interrompe e complica l'azione e la velocità dei procedimenti di elaborazione. Si associa tra l'altro con l'approccio futurista del giovane poeta Nikos Kalamaris che sembra affascinato da questa prospettiva innovatrice (Menelaou 2013: 399–484).

### 3.2. Il rapporto con il “ciclo fiorentino”

L'iniziativa editoriale di Giannopoulos viene in questo caso completata dalla sua funzione di critico. Scrive a proposito dell'opera *Montagne trasparenti* di Maria Ginanni (Ginanni 1917): «oltre che un libro futurista, un simbolo dell'agitatissima epoca che traversiamo». Claudia Salaris afferma:

Il giornale promuove un'attività editoriale: i cosiddetti *Libri di Valore*, termine che rinvia alla concezione critica maturata dal gruppo, legata appunto a un criterio di misurazione oggettivo-scientifica della creatività. [...] Nel complesso l'iniziativa mantiene una certa indipendenza dai canoni dell'ortodossia parolibera marinettiana, per lo più presentando testi ispirati alla poetica del nucleo fiorentino (Salaris 1985: 99–100).

L'opera della Ginanni apparteneva alla collana *Libri di valore* delle edizioni fiorentine «L'Italia Futurista» che mantenevano una notevole autonomia nei confronti della teoria futurista principale; basterebbe ricordare che Giovanni Papini con il suo articolo del 14 febbraio 1915 «Futurismo e

Marinettismo», pubblicato sulla rivista *Lacerba*, distingueva chiaramente le posizioni teoriche del Futurismo fiorentino da quelle originarie di Marinetti. Vengono, inoltre, commentati eventi artistici e culturali come le opere teatrali del teatro Cova di Milano, mentre sullo spazio editoriale intitolato «Cartaccia» viene pubblicata la risposta della direzione del giornale a un breve commento della rivista *Fanfulla della Domenica*. Marinetti nella sua lettera n. 6 caratterizza il primo fascicolo della rivista «originale, forte, nuovo, futurista», ma insiste sulla necessità di abbandonare il verso libero: «Bisogna assolutamente superare il verso libero. Sono molti i parolibri geniali. Cercate nei numeri dell'Italia Futurista Compenetrazione di De Nardis sime parole in libertà tipicamente originali che no la vanità grossolana del verso libero) I rumori della Primavera di Ferrante (pure bellissime) Campo di Marte di Enrica Piubellini re bellissima» (Kehagia-Lypourli 1979: 136). Marinetti “spingeva” i poeti avanguardisti di adottare *le parole in libertà* introdotte nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* nel 1912. La lettera in questione chiude con un saluto cordiale che esprime stima e familiarità: «Una calda stretta di mano dal vostro F.T. Marinetti», elementi che vengono confermati nella prossima lettera, nella quale leggiamo: «Ti do del Tu. Tra futuristi non è vero? [...] Ti abbraccio fraternamente» (Kehagia-Lypourli 1979: 137).

### 3.3. Il manifesto futurista di Alk Giàn

Il secondo fascicolo della *Freccia futurista* comprende un lungo articolo di Giannopoulos dal titolo «Futurismo». Lo stile del testo è polemico e aggressivo, conforme con i testi tipici propagandistici del Futurismo. La maggior parte del testo è dedicato alle critiche che la corrente italiana aveva ricevuto è lo spirito dello scrivente risulta sarcastico contro i nemici della innovazione futurista. Egli definisce il pubblico a cui si rivolge il Futurismo:

I giovani ci interessano. E se lavoriamo, lavoriamo soltanto per essi. Il futurismo – temuto acrobatismo mentale – è fatto per essi. Perché i giovani – liberi da troppi ricordi – possono anche creare. – Perché è difficile in un giovane trovare un cervello circoscritto. Perché un giovane è sempre libero di vedere più del visibile e capire più di altri, perché ancora non ha visto tutto e non ha capito tutto (Perlorentzou 1999: 72–73).

La definizione del pubblico da parte dei teorici e degli artisti futuristi rappresentava un luogo comune dei testi teorici del Futurismo. A partire dalla frase – chiave del manifesto della Fondazione del Futurismo del 1909, «dettammo le nostre prime volontà a tutti gli uomini vivi della terra», si ha la chiara percezione della differenziazione del pubblico futurista attraverso una caratteristica qualificativa fortemente legata al concetto della vita,

esattamente come al concetto della giovinezza: «I più anziani fra noi hanno trent'anni» (De Maria 1983: 13). Il concetto della giovinezza supera l'idea della creatività del singolo artista per promuovere l'idea del valore autonomo dell'innovazione artistica perpetua. In questo modo i futuristi posero per la prima volta la questione dell'attualità dei valori estetici avanguardistici e la loro data di scadenza, senza la quale si arriverebbe all'annullamento stesso del concetto di Avanguardia. Balilla Pratella nel *Manifesto dei Musicisti Futuristi* sottolinea più volte la necessità che i giovani cambino atteggiamento verso la tradizione:

Io mi rivolgo ai giovani. Essi solo mi dovranno ascoltare e mi potranno comprendere. C'è chi nasce vecchio, spettro bavoso del passato, crittogama tumida di veleni: a costoro, non parole, né idee, ma un'imposizione unica: fine. Io mi rivolgo ai giovani, necessariamente assetati di cose nuove, presenti e vive. Mi seguano dunque essi, fidenti e arditi, per le vie del futuro, dove già i miei, i nostri intrepidi fratelli, poeti e pittori futuristi, gloriosamente ci precedono, belli di violenza, audaci di ribellione e luminosi di genio animatore (Verdone 2003: 131).

Franco Sborgi scrive a proposito della dimensione che la teoria futurista diede a questo concetto:

Tale proposizione linguistico-tematica si presenta con una forza comunicativa che va ben al di là della pura e semplice rivendicazione di diversità del movimento rispetto alle vicende di tradizione o, comunque, alla cultura contemporanea non di ricerca. Il 'giovanilismo' sembra assumere piuttosto un carattere strutturale, attraverso la forma stessa dell'enunciazione linguistica, strettamente intrinseca alla violenza presentativa del nuovo messaggio di cui il movimento si fa portatore (Crispolti & Sborgi 1997: 29).

#### 3.4. *Alk Giàn critico degli esponenti del Secondo Futurismo*

Nello stesso fascicolo di *Freccia Futurista*, nella colonna «Settimana», Giannopoulos commenta libri e mostre di pittura, ma la prima parte è dedicata a dei commenti autoreferenziali che riguardano le reazioni che ha suscitato il primo numero della rivista. Il linguaggio provocatorio testimonia l'appartenenza alla tipologia di "risposta alle obiezioni" futurista: «Da oltre una settimana siamo stati assediati da domande, da consigli, da opinioni, da pareri. A tutte le persone che han avuto tanto interessamento per noi e per le nostre faccende, facciamo i nostri ringraziamenti più sentiti, assicurando nello stesso tempo, che 'del tutto' ce ne freghiamo» (Perlorentzou 1999: 73).

Questo atteggiamento, provocatorio e polemico, rappresenta nel contesto della teoria futurista un pilastro che regge la lotta contro la critica tradizionale ed è strettamente legato al concetto del disprezzo del pubblico,



come esso viene presentato nel testo *La voluttà d'esser fischiati* (1915): «Noi futuristi insegniamo anzitutto agli autori il sprezzo del pubblico e specialmente il disprezzo del pubblico delle prime rappresentazioni, [...] Tutto ciò che viene fischiato non è necessariamente bello o nuovo. Ma tutto ciò che viene immediatamente applaudito, certo non è superiore alla media delle intelligenze ed è quindi cosa mediocre, banale, rivomitata o troppo ben digerita» (Marinetti 1983: 310, 313).

Vengono anche presentati i seguenti libri: Gino Cantarelli, *Ascendenze cromatiche*, Bruno Corra, *Sam Dunn è morto* e Mario Carli, *Notti filtrate*. Giannopoulos dimostra molta sensibilità artistica nella presentazione di questi autori e presta una particolare attenzione all'opera di Mario Carli che fu un suo collaboratore fisso, con tre importanti pubblicazioni sulla *Freccia Futurista* (fasc. 1 «Giuggiole esplosive», fasc. 2 «Porto Nogaro», «Allucinazioni»). Carli valorizza il concetto dell'inconscio, considerandolo fonte di creatività artistica e di rivelazione mistica, unico strumento per la percezione della realtà esteriore. Claudia Salaris (1985: 102) presenta così *Notti filtrate*: «La collana si chiude nel 1918 con le *Notti filtrate* di Carli, dedicate a Irma Valeria, che raccolgono dieci poemetti in prosa; impressioni notturne, stati cerebrali, stordimenti da assenzio, sfinimenti vengono alchemicamente distillati in una scrittura che dà «precipitati» tra dada e surrealismo». Salaris sostiene che Carli, come altri suoi colleghi futuristi, dimostrò tendenze ideologiche anarchiche, in diversi articoli pubblicati su *La testa di ferro*. Tuttavia, l'accoglienza entusiasmante dell'opera di Carli da parte di Giannopoulos, non è legata in nessun modo a delle specifiche posizioni politiche e ideologiche. Egli agisce seguendo dei parametri puramente artistici e sullo stesso fascicolo di *Freccia Futurista*, appoggia con calore l'attività editoriale di Umberto Notari, personaggio di spicco nel contesto futurista e caloroso esponente di tendenze ideologiche di estremo nazionalismo:

Una figura che da anni esercita una grande influenza sul capo del futurismo è quella di Umberto Notari, giornalista, editore, organizzatore culturale attorno al cui salotto milanese gravitano gli intellettuali del tempo e soprattutto quelli dell'area laica e nazionalista. Marinetti lo definisce, “il mio più arguto consigliere”. [...] Le sue idee politiche, ispirate ad un radicalismo nazionalista, e portate avanti con campagne – stampa scandalistiche e di denuncia, non poco influiranno sul complesso di atteggiamenti, e progetti della cosiddetta democrazia futurista (Salaris 1985: 109–110).

Giannopoulos accoglie con entusiasmo l'opera di Carli dimostrando un interesse vivo per le tendenze profondamente innovatrici, senza seguire ciecamente e dogmaticamente la teoria futurista, ma ricercando di continuo la novità concettuale ed espressiva:

Ho letto d'un tratto il gran foglio che avevo innanzi a me. – Credo che quest' uomo sia il possessore del più gran cervello italiano. I suoi occhi vedono – afferrano – tagliano – ed il mondo esteriore si atomizza, si divide e suddivide, per piovere pio su noi – nero pulviscolo punzecpunzecchiante. Carli ha chiarissimo il senso dell'osservazione. – La sua sensibilità – virile – sa afferrare ed avvincere: diviene forza stessa del lettore (Perlorentzou 1999: 77).

Sebbene spirito autonomo, Giannopoulos rimane legato all'influenza marinettiana. L'ammirazione verso Marinetti è testimoniata dalla loro corrispondenza che documenta un rapporto di fiducia reciproca. Il percorso parallelo della *Freccia Futurista* con lo strumento editoriale futurista principale che viene diretto da Marinetti stesso, *L'Italia Futurista*, viene evidenziato attraverso tre riferimenti di Giannopoulos ad articoli e poesie pubblicate nella primavera del 1917, sulle pagine de *L'Italia Futurista*. Gli ammonimenti letterari di Marinetti, vengono in questo caso messi in atto chiaramente, in quanto il giovane editore afferma la sua ammirazione per la produzione poetica di Luciano de Nardis, facendo riferimento in particolar modo alla poesia *Compenetrazione*, dedicata a Paolo Buzzi e scritta in «parole in libertà», la quale gli era stata suggerita da Marinetti, nella sua lettera n. 6, come esempio riuscito di vera espressione poetica futurista. Giannopoulos segue l'ispirazione marinettiana anche per quanto riguarda la critica negativa di un'opera teatrale ispirata dalla *Divina Commedia* di Dante, nello stesso periodo in cui, nel fasc. 10 de *L'Italia Futurista* (22 aprile 1917), Marinetti pubblico un articolo dal titolo «La “Divina Commedia” è un verminaio di glossatori». La pubblicazione di *Freccia Futurista* fu interrotta, forse a causa della necessità di Giannopoulos di rientrare in Grecia.

## 4. LA SVOLTA DADAISTA

### 4.1. *Lo Zibaldone*

Giannopoulos si allontanò dall'Italia quasi per due anni (dicembre 1917 – inizi 1920). Ritornò a Milano, dove rimase fino al 1924 e li pubblicò nel 1921 un unico fascicolo della rivista letteraria *Zibaldone*. La copertina di *Zibaldone* si presenta diversamente rispetto a quella della *Freccia Futurista*. Dal punto di vista estetico appare minimalista e si propone come rivista mensile. Suo coeditore fu Franco Bernini, artista che aveva collaborato negli ultimi fascicoli della rivista *Roma futurista* nel 1920 considerato influenzato dall'opera di Giacomo Balla:

Gli ultimi numeri di *Roma futurista*, testata nata per ragioni politiche e dunque piena di appelli, dibattiti e proclami, improvvisamente si riempiono di disegni, tavole parolibere, parole in libertà e testi creativi. E tra gli artisti che ne rallegrano

le pagine voglio ricordare Gino Galli, Franco Bernini, Luigi Verderame, Oscar Mecozzi, Massimo Castellazzi, Ottavio De Magistris, tutti più o meno influenzati da Balla (Salaris 1985: 119).

La prima e la seconda pagine sono dedicate dall'articolo di Giannopoulos «Favole». Si tratta di una nota editoriale molto particolare, piena di lirismo che rappresenta l'aspetto letterario piuttosto che editoriale di Giannopoulos. Suddivisa in due parti, risulta impregnata dal concetto della revisione dei valori, atteggiamento tipico del periodo del primo dopoguerra, mentre è piena di riferimenti simbolistici e appare molto diversa rispetto alla produzione letteraria di Giannopoulos del 1917. Alk Giàn, in questo caso, potrebbe essere stato influenzato da Carli, in quanto di carattere introspettivo che esalta il concetto della visione come rivelazione. Il poeta appare come unico portatore della verità rivelata, nei limiti della coscienza, attraverso gli strumenti dell'inconscio e della intuizione. Il carattere simbolista del testo rappresenta un allontanamento dalle prospettive futuriste tradizionali e si avvicina a tutte le tendenze avanguardiste del primo dopoguerra, espressione di una profonda messa in discussione non solo della cultura attuale, ma anche del concetto di realtà. Giannopoulos racconta che il suo amico e poeta Ped Neri, scomparso circa cinque anni prima, gli si presenta in una visione per rivelargli le verità più nascoste. Maria Perlorenzou (1999: 24) considera Pietro Negri il personaggio reale che si trova dietro la figura di Ped Neri.

Il testo rivela un aspetto interessante del percorso letterario di Giannopoulos e documenta un atteggiamento comune e comprovato da parte degli artisti degli anni Venti, quello della rivisitazione dei valori artistici avanguardisti, sotto un'ottica nuova e creativa, dettata dal momento storico che mise in discussione la capacità reale di rinnovamento e la fiducia nell'uomo. La dimensione artistica di queste fermentazioni culturali portò a due vie parallele: l'allontanamento dalle tendenze avanguardiste estreme, attraverso la corrente del "Ritorno all'Ordine", oppure l'eccessivo superamento delle proposte estetiche formate prima della guerra attraverso l'estremizzazione dei concetti (v. Bossaglia 1998). Si afferma, quindi, la tendenza, seguita da Giannopoulos stesso, come anche da altri artisti futuristi, di avvicinarsi a correnti artistiche particolarmente "eccentriche" dal punto di vista concettuale e formale, come il Dadaismo o il Surrealismo. Giannopoulos crea un testo originale, dove nel dialogo immaginario tra lui e la misteriosa figura del suo amico scomparso, si può "leggere" il dialogo tra il giovane editore e il suo alter ego. Conforme con lo spirito della sua epoca il giovane futurista si focalizza sulla questione dell'esistenza e ristabilisce un discorso intimo ed artistico, quello esistenziale, lontano dagli obiettivi politici o sociali. Nel testo di Giannopoulos leggiamo:

– Sii libero. Conquista la tua libertà con le più crudeli, con le più dolorose rinunzie. Nessuno può e deve obbligarci ad agire. Io ho una mia morale libera. Accetto, reggo, invoco, esecro, derido, ammiro, abbatto, innalzo, sempre contemporaneamente, una mia unica divinità inconsistente, esterna, non nobile. Ammetto il bene, il male, il bello, il brutto, il lugubre, il fantastico, il reale, il fisico ed il metafisico, ma nulla limite, nulla distinguo, nulla utilizzo, nulla voglio comprendere. Comprendere è distinguere (Perlorentzou 1999: 86–87).

#### 4.2. *La crisi dei valori del primo dopoguerra e la risposta futurista*

Giannopoulos manifesta una natura artistica rinnovata, lontano dall'autorità spirituale, dalla guida artistica, rivelando il relativismo della produzione artistica come forza della creatività stessa che si contrappone alle regole, anche a quelle più rivoluzionarie. Le parole d'ordine di questa nuova visione dell'artista sono *smitizzazione* e *disillusione*. I futuristi italiani per contrastare questo fenomeno che "trascinava", secondo loro, anche i loro giovani artisti della prima generazione futurista, pubblicarono (l'11 gennaio 1920) il manifesto «Contro tutti i ritorni in pittura, Manifesto Futurista», sottoscritto da Sironi, Funi, Russolo e Dudreville, tutti artisti di spicco del periodo del Secondo Futurismo:

Concludendo, è assurdo uscire dalla pittura per andare avanti ad ogni costo. È assurdo e vile ritornare al museo, plagiando per rimanere nella pittura. Bisogna andare avanti ad ogni costo, portando avanti tutti i valori plastici conquistati, e conquistandone dei nuovi con un'ampia e forte visione sintetica. Il futurismo, avendo superato il periodo della rivelazione della sensibilità moderna formidabilmente vitale, vasta e profonda, si pone il problema di definire lo stile, concentrarne le forme, crearle le ideali sintesi definitive (Pontiggia 2003: 22).

Il pericolo della scissione all'interno delle correnti artistiche dell'epoca appare reale e rappresenta il percorso individuale di tanti giovani artisti protagonisti delle avanguardie artistiche degli inizi del Novecento. Carlo Carrà spiega il suo allontanamento dal movimento futurista, avvenuto proprio in questo periodo:

Quello che, insomma, conta non sono i rinnegamenti di una data dottrina estetica o politica, ma l'aumento che noi apportiamo alla nostra personalità spirituale. Per questo non si deve affatto credere che il mio distacco dal futurismo, al quale avevo dato per ben sei anni, dal 1910, epoca della sua fondazione, a tutto il 1915, la mia fede, non mi abbia profondamente addolorato. [...] Nessun fatto personale vi fu, come ho detto, con Marinetti e gli altri compagni, ma soltanto divergenze e incompatibilità di idee. Per dir meglio, si era maturato in me un bisogno di qualcosa di diverso di più misurato; e ciò era appunto scaturito da quegli elementi e allargamenti

di coscienza a cui ho alluso dianzi. Per spiegarmi con altre parole potrei affermare che in me era un fortissimo, desiderio di identificare la mia pittura con la storia, e specialmente con la storia dell'arte italiana (Carrà 2002: 129–131).

Sarebbe da notare che Achille Funi, tre anni dopo la pubblicazione del manifesto sopra riferito, entrò a far parte del movimento «Novecento» il quale sotto la guida della celebre amante di Mussolini, Margherita Sarfatti, fu destinato a ideare l'arte del regime fascista. Il movimento comprendeva varie tendenze artistiche, sviluppate attorno a due principali nuclei; artisti ex esponenti delle avanguardie artistiche ed altri appartenenti alla corrente del Naturalismo. Il gruppo «Novecento» formula una proposta estetica classicheggiante, come espressione della rinascita degli ideali morali classici che avrebbero dovuto rivestire l'ideologia fascista e illustra la crisi della mentalità avanguardista. Il Secondo Futurismo si ripropone dinamicamente rinnovando gli aspetti del Futurismo tradizionale e accentuando la dinamicità dei propositi e dei simboli adottati. Si evita così di passare al concetto *dell'uscita dalla pittura*, una specie di nichilismo artistico.

#### 4.3. Giannopoulos negli anni Venti

Giannopoulos, attraverso la sua esperienza editoriale degli anni Venti, diventa testimone di questo fenomeno culturale e di questa circostanza storica e si avvicina, tracciando il percorso di altri artisti futuristi “disillusi”, alla creazione letteraria dadaista. Questa scelta risulta coerente con tutto il carattere della sua produzione letteraria, legata all'idea dell'innovazione estrema contenutistica e formale. L'artista fu affascinato dai principi artistici del movimento di Zurigo, come la messa in discussione dei mezzi tradizionali artistici, del concetto stesso dell'arte, il rifiuto della dimensione ideologica dell'arte, il relativismo delle teorie dell'arte e l'esaltazione del *casuale* come fattore del procedimento creativo artistico:

Fai versi. Dovrai scegliere parole (la parola non ha mai un valore assoluto) per cercare in te stesso briciole di sentimenti indefinibili. E chi ti assicura che la gamma di valori di una certa parola – sia pur meravigliosamente collocata – renda l'intuizione che ha preceduto in te la scoperta di questa stessa parola? Insomma immagina quanto potrai essere veritiero tu che, per primo, non sai di che parli, e quanto sano di cervello quelli che pretendesse di comprenderti (Perlorentzou 1999: 88).

Egli esprime una posizione culturale e ideologica consapevole, maturata che osa porre al mirino anche la figura di Marinetti come guida del movimento futurista:

Ognuno vuole che la *verità* sia la sua. La poesia – io chiamo poesia per vizio di famiglia quanto si dovrebbe creare – cambia continuamente aspetti e nome. L'altro ieri era classica, umanista, romantica, simbolica, ieri futurista, oggi quello che tu vuoi. Ma poesia – infine – mai. Perché non la si può trovare, la vera poesia. Ci è proprio vicina; è dentro noi stessi, è nel nostro sangue, non nelle parole, nei colori, nelle forme, nei suoni, negli odori, nel tatto, come oggi Marinetti vuole. [...] Ti ripeto: grande uomo sarebbe oggi quegli che mi accoppasse con tre pugni, perché la mia barba è rossa. E grande uomo fui io che volli ieri essere *poeta*, e per poterlo divenire, mi persuasi di dover uccidere prima tutti gli uomini nati e da nascere. Quando un uomo sarà assolutamente, irrimediabilmente, completamente, il solo uomo su questa minuscola terra, senza possibilità non dico di animali che lo ascoltino, ma persino di eredi, allora ed unicamente allora potrà gridare, costruire nell'aria, il suo dolore, il suo piacere, la sua lussuria, il suo sgomento, la sua infinità, quello che tu vuoi, insomma; e come dio, sarà il primo, il più grande, il più *sincero poeta* (Perlorentzou 1999: 90–91).

La poesia viene, quindi, chiamata tale, convenzionalmente, mentre l'impossibilità della creazione artistica sembra essere l'unica certezza espressa dall'autore. È chiarissimo il nesso con il contesto di «antiarte» (anti-Kunst), come fu chiamato dagli artisti dadaisti. Giannopoulos si avvicina al Nichilismo dadaista mettendo in discussione l'esistenza vera e propria dell'arte, seguendo l'ispirazione artistica formulata da Hans Richter, nella quale l'arte coincide con “la voce dentro di noi”, al di fuori degli schemi regolatori che fino a quel momento storico avevano solo “soffocato” la creatività (Richter 1983: 74–75). La “la voce dentro di noi” dadaista in Alk Giàn viene espresso nel concetto di «dentro noi stessi», che sarebbe l'unica vera fonte di poesia. Per Giannopoulos nessuna condizione esterna, nessuno schema regolatore, può creare autentica, pura arte. Il giovane artista, attraverso questo testo, sembra pronto a mettere in discussione tutto il suo passato artistico, mentre osa caratterizzare la verità dell'arte futurista come passato, criticando addirittura le nuove proposte dell'arte futurista, come *l'arte tattile*. L'atteggiamento di Giannopoulos non dimostra un allontanamento dalle strategie e dalle teorie avanguardiste, ma, al contrario, conferma la libertà espressiva del suo spirito e segue pienamente un'evoluzione post-futurista. La seconda parte delle «Favole» è un racconto allegorico-simbolista; provenienti da Milano e da Roma si incontrano alcune figure femminili simboliche, come la Vanità e l'Arroganza. L'unica assente è l'Arte, caratterizzata “la vergine preziosa”. Tutte le altre figure, pur riconoscendo il suo valore indiscusso, affermano di sapere come sostituirla. Giannopoulos prosegue sulla via

del discorso sull'esistenza o no dell'arte, questa volta attraverso un'ottica simbolista, altamente lirica che spezza lo stile teoricamente polemico dei suoi testi precedenti che seguivano lo stampo dei manifesti, proponendo sillogismi provocatori. Nella colonna «Barbarie» Giannopoulos effettua una serie di commenti critici sulla realtà culturale della sua epoca.

Gli indici dei tre fascicoli complessivi delle due riviste di cui fu redattore Alikiviades Giannopoulos (*Freccia Futurista* e *Zibaldone*), durante il suo lungo soggiorno italiano, documentano la sua collaborazione con celebri personaggi della cultura avanguardista della sua epoca; Mario Carli, Francesco Cangiullo, Paolo Buzzi, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Fortunato Depero, tutte personalità che rappresentavano filoni diversi all'interno del movimento futurista, tutti carismatici che svilupparono una notevole attività artistica in quasi tutti i settori dell'arte. Giannopoulos collaborò con i più vivaci spiriti del Futurismo, si dimostrò un futurista dinamico, attraverso la sua produzione letteraria e le sue iniziative editoriali, in un periodo particolarmente significativo della sua vita; quello della sua formazione. Maria Perlorentzou afferma:

Rapportarsi al futurismo e alle avanguardie è stato per Alk Giàn una esperienza di intelligenza costante e proficuamente coltivata in tutto l'arco della sua produzione o letteraria. Attivista del secondo periodo futurista, ha colto profondamente il significato della doppia anima dell'uomo futurista: provocatoria e innovativa, accettandone pienamente la seconda, nell'immagine dell'intellettuale d'avanguardia. [...] Ormai ottantenne, nell'incontro celebrativo di Atene, la sua presenza e la sua dichiarata partecipazione al movimento futurista delineavano la richiesta di un riconoscimento, anche se tardo, del suo contributo come Alk Giàn nella galassia delle avanguardie (Perlorentzou 1994: 325).

Giannopoulos espresse per tutta la sua vita un legame esistenziale con l'avanguardia artistica dimostrandosi uno spirito pronto a mettere in discussione le sue stesse conquiste.

## BIBLIOGRAFIA

- Argyriou, A. (1979). *Neōterikoi poiītes tou mesopolemou. Ī ellīnikī Poiīsi*. Atene: Sokolī.
- Bossaglia, R. (1998). *La cultura italiana del '900*. Milano: Laterza.
- Carrà, C. (2002). *La mia vita*. Milano: Abscondita.
- Crispolti, E. & Sborgi, F. (1997). *I grandi temi 1909–1944*. Milano: Mazzotta.
- De Maria, L. (a cura di). (1983) *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori.
- Giannopoulos, A. (1959). O diavolos. Sīmeiōseis gia mia mellontikī diavologia. *Parnassos*, A (3), 343–346.
- Ginnani, M. (1917). *Montagne trasparenti*. Firenze: L'Italia Futurista.
- Kalas, N. (1998). *Grafi kai fōs*. Atene: Ikaros.
- Kehagia-Lipourlī, A. (1979). *Grammata tou Marinetti ston Alkiviadī Gian-nopoulo (1916–1920)*. Salonico: Epistīmonikī Epetīrīda Filosofikīs Scholīs.
- Kehagia-Lipourlī, A. (1992). *ī mesopolemikī pezografīa apo ton A' ōs ton B' pagkosmio polemo (1914–1939)*. Atene: Bokolis.
- Menelaou Tralbalza, E. (2013). *ī ypochōchī tou italikou Foutourismou stīn Ellada. Kriseis kai epidraseis*. Atene: irodotos.
- Perlorentzou, M. (1994). Alkiviadis Ghiannopoulos traduttore di teatro e di avanguardie. *Testi letterari italiani tradotti in greco (dal '500 ad oggi)*. Catanzaro: Rubettino editore.
- Perlorentzou, M. (1999). *Alk Giàn, futurista*. Bari: Graphis.
- Pontiggia, E. (2003). *Il Novecento italiano*. Milano: Abscondita.
- Richter, H. (1983). *Dada*. Atene: Ypodomī.
- Salaris, C. (1985). *Storia del futurismo*. Roma: Editori Riuniti.
- Scalia, G. (2004). *Fuori e dentro la letteratura: stranieri e italiani*. Bologna: Edizioni Pendragon.
- Verdone, M. (1985). Il Futurismo in Grecia. *Si & No*, 7, 41–43.
- Verdone, M. (2003). *Il Futurismo*. Roma: Newton & Compton.
- Vitti, M. (1978). *Istoria tīs neoellīnikīs logotechnias*. Atene: Odysseas.
- Vitti, M. (1994). *Testi letterari italiani tradotti in greco (dal '500 ad oggi)*. Catanzaro: Rubettino editore.
- Vitti, M. (2004). *Ideologia kai morfī*. Atene: Ermīs.



FUTURISM AND DADAISM IN ALKIVIADES GIANNOPOULOS'  
LITERARY WORK

## Summary

This article discusses the literary work and publishing activity of a very young Greek, Alkiviades Giannopoulos, who lived in Milan during the whole period of his formative years, namely between the end of the 1910s and the beginning of the 1920s. Being a follower of the futurist literary movement, he was bound by a close friendship to Filippo Tommaso Marinetti as witnessed in their correspondence. This article presents the above mentioned letters as well as the texts written by the young author in his capacity of editor of two Italian journals: *Freccia Futurista* and *Zibaldone*. Besides, it considers Giannopoulos' stylistic and ideological attitude as manifested in his literary production within the cultural context of the post-WW1 era. In particular, this study refers to the 'Return to Order', as a post-futurist development, consistent with the course of many other futurist artists who distanced themselves from the initial futuristic trend to approach more radical tendencies such as Dadaism and Surrealism, instead of observing the principles of the so-called Second Futurism. Giannopoulos drastically participated in the futurist movement and continued, even after his definite return to Greece, working on the promotion of Italian culture as a translator of outstanding literary works of original and provocative authors such as Giovanni Papini.

Keywords: *Futurism, Giannopoulos, literary magazine, Second Futurism, Dadaism, Return to Order.*



*Miša Aleksić\**  
Università di Belgrado

## CONSIDERAZIONI MINIME SU *BIJESNI ROLANDO* (1895) DI DRAGIŠA STANOJEVIĆ

Abstract: Il presente contributo studia gli aspetti metrico-prosodici e sintattico-ritmici di *Bijesni Rolando* (1895), in particolare la scelta, la configurazione ritmica e l'adeguatezza del verso traduce, nonché le figure sintattico ritmiche del *Furioso* presenti nel testo d'arrivo. Dopo aver esaminato i nominati aspetti del testo tenendo conto del contesto in cui opera il traduttore e di quanto fatto sul verso ariostesco, l'autore giunge alla conclusione che D. Stanojević modella il proprio dodecasillabo in modo da avvicinarlo all'endecasillabo del *Furioso* riducendo la distanza tra i due sistemi metrici e integrando al contempo due concezioni della traduzione della poesia: quella che rispetta il metro dell'originale e quella funzionalista, che sostituisce il metro dell'originale con un metro analogo del proprio contesto.

Parole chiave: *metrica, poema epico, traduzione della poesia, Ottocento, dodecasillabo simmetrico.*

### 1. L'IMPRESA DI DRAGIŠA STANOJEVIĆ

Dragiša Stanojević (1844–1918), politico, pubblicista e traduttore, è l'autore della prima traduzione serba di *Orlando Furioso* di L. Ariosto. La traduzione, edita da *Srpska književna zadruga* [Cooperativa letteraria serba], uscì in due edizioni: una integrale, pubblicata in 500 copie; una ridotta, consistente in quattro volumi pubblicati dal 1895 al 1897 (Zogović 1972: 386–387). La decisione dell'editore di allestire un'edizione ridotta e cioè di far alterare o censurare i passi del testo giudicati osceni e perciò incompatibili con gli intenti moralistico-didattici della *Cooperativa*, seguendo l'esempio dell'edizione del *Furioso* curata da G. Bolza (1853), aveva scatenato una lunga e travagliata corrispondenza tra i dirigenti dell'istituzione serba e il traduttore, inorridito al pensiero di dover toccare nella macchina narrativa del testo e travisare le idee del poeta che lui definisce “grande pensatore di

---

\* [miscia.aleksic@gmail.com](mailto:miscia.aleksic@gmail.com)

vedute del tutto aperte”. La polemica si concluse però con un compromesso – Stanojević provvide lui stesso a omettere ventitré ottave e adeguarne altre mentre la sua feroce critica delle pretese moralistico-censorie dell’editore si tradusse alla fine in una posizione più placata, espressa nella *Postfazione* al quarto volume (Zogović 1972: 387–389).

Mentre molte delle sue lettere indirizzate alla *Cooperativa* sono quasi saggi sulla poesia e il suo lato tecnico (Zogović 1972: 388), con la traduzione del *Furioso* e di altri classici della letteratura europea (e non solo)<sup>1</sup> Stanojević (1897: 272) voleva *fare critica* – pratica, viva e armata – e provvedere così a rimediare a uno stato secondo lui disastroso in cui versavano la poesia e la lingua serba. Intendeva prescrivere con le sue opere delle regole metrico-prosodiche e mettere in pratica le conoscenze teoriche apprese durante uno studio delle regole e della tecnica del verso serbo da lui descritto come coscienzioso, lungo e arduo (Stanojević 1897: 274). Sia in sede teorica che in quella pratica, insisteva soprattutto sulla rima, facendo notare che i poeti serbi usavano di regola rime che non corrispondevano quanto al tipo di accento (lungo o breve, ascendente o discendente) e alla quantità delle vocali atone. Per il traduttore (1897: 264, 269) la cosa più importante nella poesia e nell’arte in generale è la *bellezza* ovvero *la forma*, alla quale nella sua traduzione del *Furioso* presta particolare attenzione; nella *Postfazione* a *Rolando* afferma di aver tradotto la forma e la musica del testo originale parola per parola, ovvero *letteralmente*. Da ciò consegue che le questioni metriche per Stanojević erano di cruciale importanza e dunque *Bijesni Rolando* è una realizzazione concreta delle sue idee sulla metrica e merita di essere esaminata in maniera più approfondita sotto questo punto di vista.

Nelle loro valutazioni di *Rolando* i critici hanno spesso considerato proprio gli aspetti metrici, e cioè la scelta del verso, la sua configurazione ritmica e l’aspetto rimico. Mentre alcuni hanno lodato la coerenza fonica della rima senza precedenti nella poesia serba, secondo altri, invece, ad esempio M. Car, la rima è la camicia di Nesso del traduttore di *Rolando* e cioè una delle ragioni principali per cui il suo testo spesso risulta forzato, costretto entro limiti troppo angusti<sup>2</sup>. Trattando del verso e della rima, S.

<sup>1</sup> Nella *Postfazione* Stanojević (1897: 272) passa in rassegna le sue traduzioni già portate a termine: il *Rāmāyaṇa* di Vālmīki, la *Fatalità* di A. Negri, la *Gerusalemme liberata* di T. Tasso, il *Paradiso* di Dante; nomina anche la sua opera originale *Ravanica*. Tra le opere che deve ancora tradurre, Stanojević nomina l’*Inferno* e il *Purgatorio* di Dante, il *Paradiso perduto* di J. Milton e il *Don Giovanni* di Lord Byron.

<sup>2</sup> Piletić (1985: 157–161) riassume alcuni giudizi critici su *Bijesni Rolando*. Jovan Đaja dà un giudizio generalmente positivo dell’opera, anche se trova la rima “forse meticolosa”. Milan Jovanović loda la regolarità della rima, così come Vojislav Košutić;

Musić (1975: 592) afferma che Stanojević non si intendeva molto in fatto di poesia, giudicando errata la scelta del dodecasillabo trocaico in quanto non corrispondente all'endecasillabo italiano, un verso prevalentemente giambico. Per il critico (1975: 591) il dodecasillabo trocaico, che fu per molto tempo il verso più elegante della nostra poesia, cambia il ritmo dell'endecasillabo italiano. Nello stesso contributo Musić (1975: 593) evidenzia anche l'uso della rima come un fine in sé e il fatto che il ritmo suona vuoto perché non sostenuto dal pensiero; la traduzione della *Divina Commedia* composta in endecasillabi giambici da M. Kombol (1948) è invece un esempio di traduzione metricamente adeguata.

Alcuni giudizi critici su *Rolando* (sulla scelta del verso, sul ritmo, sulla rima) a nostro avviso andrebbero rivalutati alla luce di quanto fatto sul verso ariostesco e sulla base di un'analisi più accurata del contesto specifico in cui operava il traduttore. In altre parole, esaminando l'adeguatezza delle scelte metriche di Stanojević, è opportuno considerare non solo le differenze tra i modelli ritmici di base dei due versi e il numero di sillabe, ma anche, da una parte, le differenze tra i due sistemi metrici su larga scala e, dall'altra parte, le tendenze e peculiarità del verso del *Furioso* e le regole metriche specifiche a cui si attiene Stanojević, considerate in rapporto al loro contesto storico-istituzionale. Se teniamo conto di tali criteri, alcuni giudizi critici espressi su *Rolando* possono risultare anacronistici. Il nostro contributo mira a offrire un'analisi incentrata proprio su queste dimensioni del testo, tralasciando l'aspetto contenutistico per focalizzarsi sul verso e sui procedimenti sintattico-ritmici tipici del *Furioso* e presenti in *Bijesni Rolando*.

Quanto alla rima, l'aspetto su cui si soffermano sia Stanojević che gli studiosi, potremmo obiettare che il suo insistere sulle rime prosodicamente identiche, se da una parte risulta una scelta peculiare e rara nella poesia serba (a cui si oppone, ad esempio, anche Jovan Jovanović Zmaj, v. Piletić 1985: 159), non perciò si può dire del tutto fuori luogo nel suo contesto metrico (o anacronistico come ha affermato Piletić<sup>3</sup>). Le differenze tra i quattro tipi di accento sotto il profilo della prominenza prosodica assieme alle sillabe atone lunghe hanno infatti un ruolo molto importante nel sistema di versificazione serbo, cosa di cui i poeti di allora erano ben consapevoli, come dimostra Kojen (1996) trattando delle regole metriche dei poeti romantici e

---

per Miloš Jovanović le opere di Stanojević sono un modello di virtuosismo metrico; Marko Car, che legge il *Furioso* in originale, riconosce l'impegno di Stanojević parlando della camicia di Nesso della metrica e la tirannia della rima, ma evidenzia al contempo l'incompatibilità dei due testi nel tono e nello stile. Per Jovan Jovanović Zmaj si tratta invece di un eccentrico purismo della rima, che non dovrebbe essere imposto agli altri come voleva il traduttore.

<sup>3</sup> Cfr. Piletić (1985: 161).

postromantici<sup>4</sup>. A tal proposito è ancora più pertinente il fatto che nella sua prima raccolta intitolata “Pesme” (1903) Milan Rakić, uno dei protagonisti assoluti del primo ‘900, a parte pochissime eccezioni, non rima quasi mai le vocali lunghe con quelle brevi (Kojen 1996: 312); quello di Stanojević quindi non è un caso isolato; la rarità della sua scelta risulta piuttosto una conseguenza delle difficoltà che un tale approccio comporta. Quanto alle osservazioni di Musić che Stanojević usa la rima come fine in sé e che il ritmo del suo verso non è sostenuto dal pensiero (v. *supra*), potremmo obiettare che Ariosto evita di enfatizzare ulteriormente la parola in rima: non cerca cioè di evidenziare determinati vocaboli collocandoli in fine di verso (Copello 2017: 309–310). Così anche l’*enjambement*, come “le figure retoriche strutturalmente bipartite”, non ha “per lo più una funzione lirico-emotiva né prosastico-discorsiva, bensì «essenzialmente ritmico-melodica»” (Copello 2017: 310). La rima e il ritmo mantengono dunque una loro autonomia e i loro effetti ritmico-melodici non sono necessariamente rispecchiati a livello semantico.

Anche i giudizi critici sulla scelta del verso traducevole andrebbero riconsiderati se esaminati in rapporto alle differenze tra i due sistemi di versificazione. Tradurre l’endecasillabo italiano con un verso isosillabico del proprio sistema (qua l’endecasillabo giambico serbo-croato) non garantisce per forza anche l’isoritmia, chiamata in causa da Musić (1975), specie se i due versi differiscono quanto al rigore prosodico<sup>5</sup>, come nel nostro caso. Perciò non sembra superfluo a nostro avviso ribadire ancora una volta il fatto che l’andamento giambico è “una tendenza”<sup>6</sup> dell’endecasillabo italiano, dato che il modello giambico non è un “modello forte, che prevede

---

<sup>4</sup> Lo studioso (1996: 184) dimostra che lo spostamento degli accenti metrici da sillabe dispari a quelli pari nei versi trocaici e da sillabe pari a quelle dispari nei versi giambici nella poesia romantica avveniva secondo delle regole prosodiche precise – tale spostamento poteva avere luogo dopo una pausa sintattico-intonativa; in assenza di una tale pausa in alcuni casi, ad esempio nell’ottonario trocaico e nel decasillabo giambico di Kostić, il tempo debole poteva comunque diventare forte, però solo in presenza di un certo grado di contrasto prosodico tra la sillaba accentata e quella successiva; perciò lo spostamento aveva luogo solitamente con l’accento ascendente breve, raramente con l’accento discendente breve e quello ascendente lungo, quasi mai con l’accento discendente lungo.

<sup>5</sup> Pur senza negare l’adeguatezza delle scelte metriche di M. Kombol, Kravar (1993: 109) fa notare che “le undici sillabe del verso traducevole di Kombol producono una musica parecchio diversa da quella dell’endecasillabo di Dante”. L’endecasillabo della sua traduzione della *Commedia* rispetto a quello della traduzione dell’*Ifigenia in Tauride* di Goethe risulta comunque prosodicamente meno rigido (Kravar 1993: 110) e dimostra cioè un tentativo da parte di Kombol di avvicinare il suo verso a quello dell’originale.

<sup>6</sup> Il modello giambico risulta prevalente a partire dal Cinquecento, “e forse più precisamente nel Cinquecento avanzato” (Praloran 2003: 3).

rigidamente toniche le sedi pari e atone quelle dispari” (Praloran 2003: 4)<sup>7</sup>. In generale, nel sistema di versificazione italiano “non c’è inerzia di accentazione” all’interno del verso bensì solo “alla fine del verso l’attesa di un accento obbligatorio stabilisce un’inerzia ritmica” (Bertinetto 1973: 25). L’endecasillabo e il settenario sono, inoltre, “contraddistinti da una grandissima varietà e da una tendenza, almeno nelle mani dei maggiori artefici, piuttosto a rompere gli effetti di inerzia” (Praloran 2003: 11); tant’è vero che nell’endecasillabo “la molteplicità delle possibili configurazioni ritmiche [...] pertiene non solo alla sua essenza, ma anche alla sua buona riuscita” (Bertinetto 1973: 26). È stato messo in evidenza da E. Bigi (1982: 60) che nel *Furioso* «l’aspetto formale in cui forse si attua nel modo più originale e suggestivo il processo dalla varietà e complessità alla ricomposizione armoniosa, è costituito dalle strutture sintattico-ritmiche».

L’aspetto prosodico del verso serbo, in cui il modello astratto di base si realizza generalmente con più rigore, risulta alquanto diverso e cambia a seconda dell’epoca. Va ricordato che Stanojević compone la sua traduzione poco più di un decennio dalla pubblicazione del poema *Ribar* (1881) di V. Ilić, con cui inizia una nuova fase della poesia serba (detta anche *postromantica*). Secondo Kojen (1996), per la poesia romantica e quella postromantica valgono regole metriche del tutto diverse (il verso trocaico romantico e quello postromantico non sono dunque identici). Nel verso romantico, infatti, almeno nei metri più caratteristici della fase, non esistono accenti fissi obbligatori – i tempi forti<sup>8</sup> del verso non devono essere per forza tonici anche se di tendenza lo sono; lo spostamento degli accenti da sillabe dispari a quelle pari nel verso trocaico e da quelle pari a quelle dispari nel verso giambico avviene secondo delle regole molto rigide. Nella poesia postromantica, in cui si colloca *Bijesni Rolando*, le regole che riguardano lo spostamento dell’accento da un tempo forte a un tempo debole sono invece più flessibili e permettono dunque di variegare ulteriormente l’andamento ritmico del verso. Ciò vale ancora di più per il dodecasillabo trocaico di V. Ilić, che gettò le basi metriche della poesia di quella fase (Kojen 1996: 265). Nel verso postromantico, a differenza di quello romantico, si hanno inoltre accenti fissi obbligatori: la penultima sillaba di ogni emistichio deve essere tonica; inoltre, i primi tempi deboli dei due emistichi possono essere

<sup>7</sup> Si pensi in proposito agli accenti contigui che, naturalmente, interessano anche le sedi dispari e che nel *Furioso* appaiono prevalentemente nella seconda parte dell’ottava (Copello 2017: 309); oppure alle scansioni ritmiche di non bassa frequenza che prevedono la 3<sup>a</sup> tonica.

<sup>8</sup> Con “tempi forti” ci riferiamo alle sedi dispari dei versi trocaici e a quelle pari dei versi giambici.

tonici<sup>9</sup>. Queste due regole erano presenti anche nel periodo romantico, ma vigevano solo per il dodecasillabo trocaico (Kojen 1996: 287).

Nel dodecasillabo trocaico di questa fase però anche la 5<sup>a</sup> può essere atona con il secondo tempo debole ovvero con la 4<sup>a</sup> tonica. In alcuni casi, con la 2<sup>a</sup> e la 4<sup>a</sup> toniche, il primo emistichio può assumere un andamento giambico, mentre il ritmo trocaico viene recuperato solo nel secondo emistichio. L'accento fisso della penultima sillaba avvicina il verso postromantico serbo a quello italiano più di quanto non fosse il caso con il verso romantico. Questa costante insieme alla possibilità di accentuare quasi tutte le sedi pari diminuisce la distanza tra i due versi, anche se di certo non la elimina; in altre parole, questi dati portano a riconsiderare almeno in parte l'opposizione *ritmo giambico* : *ritmo trocaico* nella valutazione del verso traducevole. Il dodecasillabo trocaico di *Bijesni Rolando* presenta infatti percentuali molto alte della 2<sup>a</sup> e dell'8<sup>a</sup>, ma anche della 4<sup>a</sup> toniche, cosa che diminuisce sensibilmente la rigidità dell'andamento trocaico di base del dodecasillabo.

Resta comunque da chiarire perché Stanojević non adoperi in *Bijesni Rolando* un verso corrispondente all'endecasillabo per numero di sillabe. Come ha evidenziato Zogović (1987: 289), l'uso di un verso differente da quello dell'originale è una tendenza prevalente nelle traduzioni del secondo '800 dall'italiano al serbo. Il dodecasillabo come equivalente dell'endecasillabo italiano nelle traduzioni in serbo compare negli anni Ottanta dell'Ottocento. Nel secondo '800 nelle traduzioni serbe e croate (con i tempi leggermente diversi nelle due tradizioni) viene progressivamente abbandonata l'idea che sia opportuno tradurre un verso straniero con un verso analogo del proprio contesto (somigliante cioè dal punto di vista funzionale o dell'*ethos*<sup>10</sup> e quello della frequenza); si va invece affermando l'idea che il metro dell'originale vada mantenuto nel testo d'arrivo (Petrović 1986: 303). Mentre la prima tendenza secondo Kravar (1993: 106) è dovuta ai limiti ancora forti tra le singole tradizioni letterarie nazionali e agli "orizzonti di aspettative" dei lettori che ne derivano, alla seconda tendenza corrisponde una maggiore apertura nonché l'internazionalizzazione delle letterature europee. La rassegna di Zogović (1987) delle traduzioni dall'italiano fa

<sup>9</sup> Cfr. Kojen (*ibid.*: 251–260). In V. Ilić ciò vale anche per il secondo tempo debole ma solo nel primo emistichio.

<sup>10</sup> Kravar (1993: 99), parlando dell'*ethos* del verso, spiega che prima dell'europeizzazione o internazionalizzazione delle letterature europee, un determinato tipo di verso era considerato inscindibile dalla lingua e cultura di origine e perciò sostanzialmente intraducibile; in altre parole, fuori dal proprio contesto il dato verso non era in grado di svolgere le stesse funzioni e di mantenere la stessa adeguatezza storico-istituzionale a determinati generi e contenuti; con l'internazionalizzazione della cultura, i principali versi europei si sono addomesticati anche nelle tradizioni letterarie diverse da quella d'origine e hanno assunto il significato che una volta avevano solo nella propria cultura.



pensare che ai tempi di *Bijesni Rolando* nelle nostre traduzioni sia ancora prevalente l'approccio funzionalista, quello che considera l'*ethos* del verso, ovvero la sua adeguatezza a determinati generi, temi e registri (cfr. Kravar 1996: 54). In altre parole, se il verso dell'originale non ha una qualche legittimazione nel contesto d'arrivo, sarà quasi sempre sostituito da un verso analogo del proprio repertorio.

Quale *ethos* poteva allora avere l'endecasillabo giambico nel secondo '800 nella poesia serbo-croata? È Kombol, come abbiamo visto, quello che secondo Musić (1975) con la sua traduzione (1948) della *Divina Commedia* abbia dimostrato la possibilità di tradurre dall'italiano usando l'endecasillabo giambico; nel secondo '800 però, anche se i versi giambici erano presenti nella poesia serba fin dall'inizio dell'Ottocento e nella poesia in slavo ecclesiastico serbo anche molto prima, come evidenzia Piletić (1985: 160) citando Žarko Ružić, fino al 1881, anno della pubblicazione del poema *Ribar* di Vojislav Ilić, non c'erano opere importanti in *endecasillabi giambici*, a parte l'incompiuto poema lirico *Tuga i opomena* di Branko Radičević, composto nel 1844, ma pubblicato solo nel 1862 e rimasto trascurato nei decenni successivi (Kojen 1996: 264, 251). L'endecasillabo giambico, inoltre, non è un verso tipico della poesia *epica* serba e croata (Kravar 1993: 97); e a fine '800 non è il verso corrispondente dell'endecasillabo italiano dal punto di vista metametrico; quando Kombol compone la sua traduzione invece siamo ormai in un contesto abbastanza diverso.

Rivalutata l'opposizione *ritmo trocaico* : *ritmo giambico*, specie alla luce dell'approccio funzionalista allora in vigore, va ulteriormente spiegata la scelta del dodecasillabo trocaico simmetrico come sostituto dell'endecasillabo. A differenza del primo '800 e di inizio '900, in cui due o tre versi tipici riescono a costituire persino l'80% dei versi composti in quelle fasi, nel secondo '800 nessuno dei versi usati riesce a imporsi sugli altri in maniera decisiva (Petrović 1986: 315). Possiamo però ipotizzare che il dodecasillabo trocaico in quell'epoca avesse qualche legittimazione nel genere epico, visto che si trattava del verso prevalente nelle traduzioni epiche di Jovan Jovanović Zmaj e di uno dei versi più comuni in generale nel suo *opus* (Petrović 1986: 302). Il dodecasillabo era stato usato anche da P. P. Njegoš e nella poesia di J. Pačić (1771–1849), noto per il suo canzoniere petrarchista (Petrović 1986: 245). Con Dučić e Rakić a inizio '900 il dodecasillabo sarebbe diventato uno dei due versi principali della poesia postromantica serba (Kojen 1996: 264). Dal punto di vista sillabico, come verso traducevole dell'endecasillabo il dodecasillabo è idoneo anche per la sua lunghezza; il decasillabo, che avrebbe potuto essere un'alternativa secondo quel criterio, nel secondo '800 viene però progressivamente abbandonato nella poesia epica (Petrović 1986: 313).

La scelta del verso diverso dall'originale dipende anche dal giudizio negativo di Stanojević sull'endecasillabo italiano espresso nella postfazione, in cui il traduttore (1897: 262, 266) arriva ad affermare addirittura che il verso italiano è quasi sprovvisto del ritmo. Il giudizio è dovuto al suo atteggiamento verso l'uso sistematico della sinalefe, tipico del verso italiano<sup>11</sup>. Tale atteggiamento si spiega con le regole prosodiche del verso serbo, che Stanojević afferma di aver seguito nella sua traduzione e di aver tratto dalla poesia popolare epica serba. Nel verso serbo, infatti, le sillabe linguistiche e le sedi metriche di regola corrispondono<sup>12</sup> (Kojen 1996: 85) e un uso sistematico della sinalefe non è comune. Un'altra ragione potrebbe essere stata una mancata distinzione teorico-pratica tra le regole della scansione metrica, di carattere storico-istituzionale, e "i limiti consentiti dal parlato quotidiano" (cfr. Bertinetto 1973: 99).

Tuttavia, anche optando per l'approccio funzionalista, il poeta può decidere di modellare il verso traducevole sull'esempio di quello originale (e rendere la sua "musica" nel proprio testo). Quanto all'adeguatezza del dodecasillabo simmetrico come equivalente dell'endecasillabo italiano, si potrebbe obiettare che dal punto di vista accentuativo e intonativo il dodecasillabo risulta troppo regolare o, in altre parole, monotono rispetto all'endecasillabo italiano a causa della presenza canonica della cesura dopo la 6<sup>a</sup>, la quale divide il verso simmetricamente in due senari. Una pausa 'istituzionale' fissa di tale prominentezza, com'è noto, è assente dall'endecasillabo italiano: l'endecasillabo, oltre che bipartito, può essere anche tripartito o addirittura quadripartito (cfr. Praloran 2003: 6–10). Per Stanojević però più un verso è monotono più è perfetto<sup>13</sup> ed è una delle funzioni della rima quella di spezzare la monotonia (si tratta, ovviamente, di una concezione antiquata tipica della metrica tradizionale, che vede corretti solo i versi che rispettano perfettamente il modello ritmico di base).

La simmetria del dodecasillabo trocaico non sembra però del tutto inadeguata considerando che nel *Furioso* la "simmetrica bipartizione del verso", ottenuta con l'uso di alcune figure sintattico-ritmiche, risulta "particolarmente gradita all'Ariosto" (Giovine 2020: 180). Dall'altra parte, se

<sup>11</sup> Stanojević afferma che il dittongo, benché in altri sistemi di versificazione corrisponda a una sola sillaba metrica, nella lettura orale risulta per forza bisillabico (Piletić 1985: 156).

<sup>12</sup> Le due eccezioni o regole prosodiche aggiuntive che formula Kojen (1996) riguardano le ultime sillabe degli emistichi.

<sup>13</sup> Stanojević (1897: 266) sostiene che sia le lingue che definisce ritmiche (come il serbo) sia quelle aritmiche (tra cui si annovera secondo lui l'italiano) devono adottare la rima: le prime perché la rima spezza la monotonia del ritmo intrinsecamente perfetto, le seconde perché, rimando i versi, si rimedia alla mancanza del ritmo.

adottiamo una lettura che tenga conto delle unità semantiche e sintattiche all'interno del verso, ovvero degli accenti linguistici delle parole e dei sintagmi, troveremo in *Bijesni Rolando* una quantità importante di versi che risultano asimmetricamente bipartiti, oppure tripartiti. Quel tipo di lettura, infatti, ci porta a superare l'inerzia verticale e l'astratto modello metrico di base e di effettuare una scansione più variegata del dodecasillabo di Stanojević. Come evidenzia Praloran (2003: 2)<sup>14</sup>, i fatti metrico-ritmici sono inscindibili da quelli linguistici, per cui nella scansione ritmica il modello metrico di base non deve imporsi alla specifica struttura sintattico-ritmica di ogni singolo verso, la quale incide sul tenore che hanno determinati accenti. Nel nostro caso, si tratta di riconoscere nei versi di Stanojević quelle "irregolarità" ritmiche che sono ammesse dal metro di base ovvero la tensione creata dalla non coincidenza delle unità sintattiche con quelle metriche.

Per dimostrare una presenza importante di queste "irregolarità" (in linea con le regole prosodiche del verso postromantico che abbiamo elencato sopra), esamineremo alcuni versi in cui Stanojević stesso ha segnato l'accento e la quantità vocalica per indicare la pronuncia di alcune parole che lui riteneva corretta; così potremo evitare imprecisioni che potrebbero sorgere dalle incertezze e ambiguità dovute sia alla combinazione di diversi dialetti del serbo-croato che caratterizza *Bijesni Rolando* sia alle differenze prosodiche tra la lingua di allora e quella contemporanea. Nei versi seguenti viene a mancare l'accento della 5<sup>a</sup> spezzando in parte la monotonia del prevalente andamento trocaico:

Upusti <i>Bàjarda</i> , konjica bez mana.	I, 12, 3
Jer žed ga <i>dòvede</i> iz vreloga boja	I, 14, 4
<i>Podijèlio</i> se na putanje dvije	I, 22, 8
Pa još <i>čivtètima</i> na njega se meće	I, 32, 6
Kroz grudi <i>pòžuda</i> slađana mu senu	I, 54, 1
Kog na tle <i>đborī</i> munjevita struja	I, 65, 2

<sup>14</sup> "[...] l'individuazione di un ictus non è mai da attribuirsi alla volontà di vedere realizzato un modulo 'accettabile' di endecasillabo o di settenario, ma è dipesa solo dall'applicazione di criteri fonologici e fonosintattici generali, validi nella lingua prima che nella metrica. [...] Per il piano prosodico, [...], ciò equivale a dire che il poeta utilizza come ictus metrici di ciascun verso gli accenti linguistici dei sintagmi che lo compongono, e – complementariamente – che tutti gli accenti sintagmatici in un verso assumono *ipso facto* il rango anche di ictus metrici, dal momento che *quanto a sostanza fonetica e a percezione fonologica* essi sono la stessa cosa e non esiste alcuna possibilità reale di distinguere gli uni dagli altri" (Praloran 2003: 2). Cfr. anche Dal Bianco (2007: 171): "Per identificare il ritmo di ciascun verso non basta fare riferimento alla successione 'astratta' dei tempi forti e dei tempi deboli, ma bisogna tener conto del senso dell'enunciato, delle pause sintattiche, dell'ordine delle parole, delle figure foniche e fonosintattiche".

Riportiamo inoltre alcuni esempi in cui l'accento viene spostato dalla 7<sup>a</sup> alla 8<sup>a</sup>:

Mavra Agramana i <i>Màrsila</i> Španca	I, 6, 1
K'o što trza nogu u <i>stràhu</i> golemu	I, 11, 5
I u sebi samom on <i>ùgleda</i> krivca.	I, 29, 8
Istinu saslušav u <i>jàdu</i> i sramu	I, 30, 2
Djevica je kao ta <i>rùmenâ</i> rosa	I, 42, 1
Slavopoj se njojzi od <i>slâvlja</i> i kosa	I, 42, 5
A i mene eto u <i>prâšinu</i> baci	I, 69, 5
Biće to Bajardo što <i>kròz</i> goru grabi	I, 73, 4

A spezzare la monotonia sono ancor di più i versi tripartiti e quelli asimmetricamente bipartiti. Esaminiamo prima alcuni non dovuti all'*enjambement*:

U doli, / na brdu / pojavil' se sjenka <sup>15</sup> :	
Rinaldo je, / misli, / prestravljena ženka.	I, 33, 7–8
Sjede.   Na čelu mu crnih misli pramen.	
Nepomičan.   Misliš postao je kamen.	I, 39, 7–8
Ljut je,   od ljutine lice njemu žuti	I, 14, 5
Bog mi / (reče) / posla takva kavaljera	I, 52, 5
Sjeća se   (sjećanjem nisu konji tromi)	I, 75, 5

Lo spostamento della cesura avviene però più frequentemente a causa della figura di *enjambement* spesso concomitante con le figure dell'*ordo artificialis*:

Cār pod Pirenéje <i>Francúze i Némce</i> <i>Sàbrav</i> ,   progòniti htjède tuđozémce.	I, 5, 7–8
Ta <i>podnio ne bi</i> mačeve im britke <i>ni nakovanj</i> ,   ruka tako im je jaka <sup>16</sup>	I, 17, 3–4
Možda, jera lice <i>od suze mu slane</i> <i>Posta potok</i> ;   prsi liče na vulkane <sup>17</sup>	I, 40, 7–8
Kako se začudi kralj kad MILU SVOJU <i>Vidje</i> ,   i ču NJENA USTA PUNA MEDA.	I, 53, 4–5

<sup>15</sup> Cfr. “ch’ad ogni ombra vetuta o in monte o in valle”, I, 33, 7. Tutti i versi del *Furioso* riportati in questo contributo, se non indicato diversamente, sono stati tratti dall’edizione curata da C. Segre (1990).

<sup>16</sup> Cfr. l’anastrofe VS dell’originale: “ma ai colpi lor non reggerian gl’incudi”, I, 17, 4.

<sup>17</sup> Cfr. l’*enjambement* dell’originale: “Sospirando piangea, tal ch’un *ruscello / parean le guancie*, e ‘l petto un Mongibello”, I, 40, 7–8.

Junaka, što njemu *uživanje divno*  
*Pokvari*, | očima strijeljaše kivno. I, 60, 7–8

Jer proroštvo moje, koje *tvoja jara*  
*Osvjetljava*, | teško da se u tom vara. III, 2, 7–8

*Dva potoka krvi* (izvor im je Troja)  
*Da spojiš*, | Bogom si određena bila. III, 17, 1–2

Privilegiare l'accento della 5<sup>a</sup>, negli esempi citati in cui è presente, e collocare di conseguenza la cesura dopo la 6<sup>a</sup> atona porterebbe a una lettura del verso che non rispetti le unità di significato e unisca al contrario sintagmi che non formano unità semantiche compiute.

L'uso dell'*enjambement* può avvicinare il verso di Stanojević alla *varietas* ritmica dell'endecasillabo italiano e renderlo al contempo interessante nel suo contesto. Potremmo dire, senza voler promuovere così *Bijesni Rolando* a modello metrico-ritmico di rilevanza per i poeti successivi<sup>18</sup>, che un tale trattamento del verso preannuncia le variegata scansioni ritmico-sintattiche del dodecasillabo di Milan Rakić e cioè quelle “inarcature” che riguardano i piedi, gli emistichi, i versi e le strofe<sup>19</sup>. A tal proposito è opportuno ricordare che la storia dell'inarcatura nel verso serbo-croato risulta complessa e ancora non del tutto chiarita<sup>20</sup>. Come spiega Petrović (1986: 231–246), la posizione degli studiosi secondo cui l'inarcatura rappresenta nel nostro contesto un'innovazione di inizio Novecento deriva da una parte da un corretto riconoscimento del ruolo peculiare che ha l'inarcatura nel verso serbo-croato, la quale risulta meno comune che nella maggior parte delle tradizioni letterarie europee; dall'altra parte si tratta di una posizione tradizionale, rimasta radicata molto a lungo nei nostri studi, secondo la quale il verso romantico, basato sulla poesia popolare serbo-croata, schiva di questa figura, rappresenta la norma assoluta della nostra poesia, intrinseca al suo medium linguistico. Tale posizione permane anche quando la prassi poetica inizia a divergerne radicalmente e nonostante la presenza storica dell'*enjambement*, ora maggiore ora minore, nelle fasi antecedenti di molto l'inizio del '900. L'uso dell'*enjambement* nella poesia serbo-croata almeno

<sup>18</sup> La maggior parte delle traduzioni di Stanojević, un'eccezione proprio *Bijesni Rolando*, sono state pubblicate tardi, dopo la morte del traduttore (la sua traduzione della *Divina Commedia* nel 1928, quella della *Gerusalemme liberata* nel 1957). V. Musić (1975: 590).

<sup>19</sup> Cfr. Petković (2007: 15–18).

<sup>20</sup> Kojen (1996: 308) ad esempio afferma che nella poesia serba fino a Rakić la scansione intonativa sulla base del metro e la scansione intonativa sulla base della sintassi di regola coincidono: raramente la cesura si sposta dalla sua posizione canonica, gli *enjambements* sono pressoché sconosciuti, il limite strofico solo eccezionalmente non è il limite del periodo.

nella maggior parte dell'Ottocento, indica però l'allontanamento del poeta che lo usa dalla poesia popolare orale dotata di status normativo (Petrović 1986: 239) e qua un conseguente avvicinamento a un altro modello – quello del *Furioso*.

In *Bijesni Rolando* (1895), anteriore alla prima raccolta di Rakić del 1903 (all'inizio cioè di una nuova fase dell'*enjambement* nella nostra poesia), riscontriamo spesso sia l'uso dell'*enjambement* sia lo spostamento della cesura, cosa che da una parte rende questo testo indicativo di certi cambiamenti allora in atto, e cioè dello sgretolarsi della norma romantico-popolare, e dall'altra parte conferisce una varietà che, se non può rimediare all'andamento ritmico di base sostanzialmente diverso tra i due versi (giambico nel *Furioso* e trocaico in *Bijesni Rolando*), può avvicinarli almeno nella ricchezza delle scelte ritmiche nei rispettivi contesti. In altre parole, anche se Stanojević nella sua traduzione opta per un approccio funzionalista, il suo verso sembra comunque modellato in parte sull'esempio di Ariosto. Tale avvicinamento è più evidente nell'uso di figure sintattico-retoriche, le quali nel *Furioso* incidono sul ritmo del verso dato che i "procedimenti sintattici complessi sono i principali responsabili della varietà ritmica ariostesca. È l'*ordo artificialis* a impedire il più delle volte che il verso o l'ottava scivolino ritmicamente in quella dimensione integralmente narrativa che è tipica del Boiardo" (Dal Bianco 2007: 29).

Se da una parte, come evidenzia Kravar (1993: 67) a proposito dell'*enjambement*, l'imitazione di figure sintattico-ritmiche dell'originale può fornire a volte solo attendibili notizie sui rapporti metrico-sintattici e attriti tra i due livelli nel testo di partenza senza dare luogo a figure metriche indipendenti e autonomamente efficaci nel testo d'arrivo, dall'altra parte la presenza di quelle figure può chiamare in causa un determinato genere alludendo alle sue caratteristiche formali più vistose, dotate di significato metametrico, e in generale alcuni tratti riconoscibili come tipici di una tradizione letteraria. Esaminando queste figure, proveremo a determinare in che modo Stanojević, in quello che a nostro avviso risulta una specie di imitazione metrico-sintattica dell'originale piuttosto che una sua fedele traduzione, riconosca e accolga alcuni procedimenti sintattico-ritmici del *Furioso*. Date le grandi libertà che Stanojević si concede all'interno dell'ottava nella riformulazione e distribuzione del materiale narrativo del testo di partenza, piuttosto che condurre un esame comparativo verso per verso, sembra più opportuno avvalersi di dati offerti dallo studio di Giovine (2020) per analizzare l'uso di procedimenti sintattico-ritmici che Stanojević sembra riconoscere nel *Furioso* per poi servirsene liberamente nel suo testo. Segneremo di tanto in tanto alcune istanze in cui il traduttore adopera le nominate figure nei versi corrispondenti a quelli dell'originale.

## 2. LE FIGURE SINTATTICO-RITMICHE

## 2.1. Anastrofe

Nel verso singolo la figura d'inversione "di gran lunga più diffusa" del *Furioso* è la posposizione del verbo al complemento oggetto con il soggetto di solito nella posizione preverbale o omesso. "Tale inversione [...] risulta infatti per lo più riconducibile allo stilema tradizionale della collocazione del verbo in fine di frase", prevalentemente "in corrispondenza della parte finale del verso" e spesso "coincidente con la chiusura del distico, della quartina o dell'ottava". Ha la funzione "prevalentemente ritmica", di rallentamento classicheggiante (Giovine 2020: 152–153). Nel primo canto di *Bijesni Rolando* l'anastrofe OV risulta di altissima frequenza e si colloca anche in fine di verso:

Za nju po Aziji slavna čuda pravi	I, 5, 2
U rijeku skorim ali vjeru zgubi	I, 27, 5
I u vrele grudi hladovinu ljeva <sup>21</sup>	I, 35, 5
Niz obraze mračne mnoge suze proli	I, 40, 3
Dok on tako gorke uzdisaje guca	I, 48, 1
Poslije će njemu leđa da okrene	I, 51, 8
Ipak je kod njega verovanje stekla	I, 56, 3
Da mi kaplje njene vrelo srce vlaže	I, 58, 2

Come nel *Furioso*, può occupare l'intero verso:

Gomile trofeja sabrat' on se stara	I, 5, 3
Svu afričku vojsku prebaciti smio	I, 6, 4
Obadva su puta razgledati stali	I, 23, 3
Zar se časna riječ tako malo tubi	I, 27, 1
Podbočenu glavu oborivši doli	I, 40, 1
Neznanog na megdan poziva i grdi	I, 61, 2
Teška koplja bojna naprijed potegli <sup>22</sup>	I, 61, 8
I muško i žensko pošto Amor tjera	IV, 66, 2
Sela i gradove poruši i spali	XV, 1, 5

A volte si combina con il chiasmo e il parallelismo:

MAVRA Agramana i Marsila ŠPANCA	I, 6, 1–2
Za drskost njihovu kazniti je htio.	
I PUT joj presečeš prešav ONO POLJE	I, 20, 4

<sup>21</sup> Cfr. l'esempio riportato dalla Giovine (2020: 153): "che lievemente *la fresca aura muove*", I, 35, 4.

<sup>22</sup> Cfr. "sprona a un tempo, *la lancia in resta pone*", I, 61, 6. Il traduttore allarga l'anastrofe OV fino a farle occupare l'intero verso.

- ŠLJEM *želiš li imat* od čelika fina, I, 28, 2–3  
*Upljačkaj* RINALDOV;
- kako se začudi kralj kad MILU SVOJU I, 53, 4–5  
*vidje i ču* NJENA USTA PUNA MEDA
- LAŽ *ne vidi* što bi drugom oči bola I, 56, 6–8  
 NEVIDLJIVO *vidi*. Kog nesreća skoli  
 I NEVJEROVATNO *vjerovati voli*<sup>23</sup>.
- ŠLJEM na glavu *meće*, BOJNO KOPLJE *hvata* I, 59, 7–8  
 Pak *uzjaha* hitro POMAMNOGA HATA<sup>24</sup>.
- DA *DOVEDE* POMOĆ i VOJSKU mu *snaži* II, 26, 6

Nel *Furioso* l'inversione VS si colloca più spesso all'inizio del verso o di periodo, frequentemente in corrispondente anche all'avvio dell'ottava (Giovine 2020: 155):

- Džarnu cura* konja te put uze desni I, 13, 1  
 Tu *bješe Ferago* u istoj minuti I, 14, 1  
*Ne prokopsa niko* od glupijeh svađa I, 19, 1  
*Slušala je ona* i lijepo čula I, 49, 1  
 Tad *iskrsnu junak*, brz kao strijela I, 60, 1  
*Kapahu* mu *suze* u vale vodine II, 37, 1

Riscontriamo questo tipo di anastrofe anche combinato con il chiasmo o il parallelismo:

- Prhne li* planinom TAJ ORAO SURI,  
*Šušne li* GRANČICA s bukve ili cera<sup>25</sup> I, 33, 4–5
- Slušala je* ONA i lijepo čula  
 što *mogahu čuti* i STENE OKOLNE. I, 49, 1–2
- Tek što me *zagrija* PLAM IZ NJENA SRCA,  
 DRUGI *posta vlasnik njezijenih draži*<sup>26</sup>. I, 41, 5–6

<sup>23</sup> Cfr. “Quel che l'uom vede, AMOR gli fa *invisibile*, / e l'*invisibil* fa vedere AMORE”, I, 56, 5–6. Mentre Ariosto ricorre al chiasmo, il traduttore opta per il parallelismo (e la figura etimologica, nell'ultimo verso).

<sup>24</sup> Cfr. “vien al destriero e gli ripon la briglia, / rimonta in sella e la sua lancia piglia”, I, 59, 7–8.

<sup>25</sup> Cfr. L'enumerazione dell'originale “che di cerri sentia, d'olmi e di faggi” (I, 33, 4) nel testo d'arrivo diventa una dittologia.

<sup>26</sup> Cfr. “a pena *avuto* IO n'ho parole e sguardi / et ALTRI *n'ha* tutta la spoglia opima”, I, 41, 5–6.



MELODIJA LIŠĆA uspavljivo *bruji*,  
A kroz nju *se čuju* UMILNI SLAVUJI. VI, 21, 7–8

Jer KOPLJE *se prebi*, dok ništa *poviti*  
*Ni prebit' ne može* MAČ MU STRAHOVITI. XVI, 49, 7–8

Degno di nota anche l'uso parallelistico di questa tipologia di anastrofe nell'ottava II, 48:

*Začuše se* TRUBA NJIHOVIJEH ZVUCI  
(Tim na mejdan oni kesedžiju draže),  
I *grmnuše* gorom ODJECI i HUCI.  
To *javiše* GOSI na kulama straže,  
I na prve zvuke ubojnijeh truba  
*Izletje* ČAROBNIK ORUŽAN DO ZUBA<sup>27</sup>. II, 48, 3–8

Si veda a titolo di esempio anche I, 34, con l'ampliamento dittologico del soggetto, che riproduce in parte le dittologie dell'ottava ariostesca:

<p>Izmicaše jedna kivnu kavaljeru, Kao što <i>uzmiče</i> SRNA ILI KOZA kroz <u>guste ševare</u> il' <u>tijesnu deru</u> kada je <i>obuzme</i> STRAHOTA I GROZA vidjev' e joj mati podleže panteru i mni, <i>šine li</i> je TRN IL' DIVLJA LOZA da je <i>stiže</i> veće PROŽDRLJIVAC PUSTI, I da mu upade u gadne čeljusti. I, 34, 1–8</p>	<p>Qual PARGOLETTA O DAMMA O CAPRIUOLA, che tra le fronde del natio boschetto, alla madre vetuta abbia la gola <i>stringer</i> dal pardo, o <i>aprirle</i> 'I FIANCO o 'I PETTO, <i>di selva in selva</i> dal crudel s'invola, e DI PAURA triema e DI SOSPETTO: ad ogni sterpo che passando tocca, esser si crede all'empia fera in bocca. I, 34, 1–8</p>
---	---

L'anteposizione del complemento di specificazione assume “una certa rilevanza sul piano ritmico, riconoscibile nella forte propensione ariostesca alla collocazione della figura in fine di verso”; è diffusa anche “la tendenza all'ampliamento dell'inversione attraverso l'inserzione di uno o più aggettivi, che espandono il SP o il SN, o entrambi, con la possibile formazione di interessanti effetti chiasmici o parallelistici”, a volte con “l'introduzione di una dittologia nel sintagma reggente o con il raddoppiamento del genitivo” (Giovine 2020: 155–157). In *Bijesni Rolando* questo tipo di anastrofe risulta meno presente rispetto a quelli già descritti, ma il suo uso risulta in parte simile a quello di Ariosto.

In fine di verso:

<i>Ako čuti htjedneš gusala mi zvuke</i>	I, 4, 5
<i>Zadovoljan što je pada toga tvorac</i>	I, 64, 6
<i>Izbaci prijjetnja nekoliko pari</i>	I, 81, 5

<sup>27</sup> Cfr. l'ultimo verso con I, 48, 7: “ecco apparire il cavalliero armato”.

Protivu mavara, <i>junaštava trista</i>	II, 31, 5–6
Počini dajući <i>srčanosti probe</i>	
Pošto mačem odbi <i>mornara silestvo</i>	XIII, 17, 5

Esempi con l’inserzione di aggettivi e dittologie:

<i>Našega stoljeća</i> UKRASE I SLAVO <sup>28</sup>	I, 3, 2
Da bih <i>duga svoga</i> olakšao BREME	I, 3, 5
Volim <i>doba starog</i> OBIČAJE DIVNE	I, 22, 1
Da te <i>slatkih želja</i> spopada GUNGULA	I, 35, 8
<i>Nesretne ljubavi</i> GROZNICA I JEZA <sup>29</sup>	I, 45, 5
On sam bješe <i>zlosti</i> MESIJA I PROROK.	II, 58, 8
<i>Dukine ljubavi</i> dopre GAD I KAO.	V, 19, 4

Nell’ottava I, 55 riscontriamo gli elementi del costrutto anastrofico ampliati in dittologie, con l’aggettivo in funzione di genitivo possessivo posposto al nome nel terzo verso:

Rolando je (reče) <i>sudbine</i> joj <i>plačne</i>	
i <i>života</i> bio ZAŠTINITNIK i BRANA	
ne dao da se ČAST <i>njezina</i> načne	I, 55, 4–6

L’anastrofe nel *Furioso* si combina con l’inarcatura; tant’è vero che risultano maggioritarie le “inarcature con concomitante presenza di fenomeni di inversione o dilatazione”. Ciò è dovuto al fatto che “le inarcature combinate con figure dell’*ordo verborum artificialis*, presupponendo uno sviluppo successivo nel verso contiguo, permettono infatti una «lettura “continuata”» del distico oltre la frattura metrica” (Giovine 2020: 190). Tale tendenza si riscontra anche in *Rolando*. Le inarcature nel testo d’arrivo portano molto spesso allo spostamento della cesura, che può avere luogo però anche in assenza dell’inarcatura. Si riscontrano sia gli *enjambements* concomitanti con le figure dell’*ordo artificialis* sia le inarcature semplici.

Quanto all’anastrofe OV nel distico, nel *Furioso* è frequente il suo allargamento, con uno dei due membri coincidenti con la misura del verso o “con allargamento della struttura anastrofica a occupare internamente il distico”, anche con l’inserzione di altri elementi, come il S e il genitivo, o “attraverso fenomeni di *amplificatio* lessicale, quali dittologie ed enumerazioni” (Giovine 2020: 161–162). Tale ampliamento dell’anastrofe OV

<sup>28</sup> Stanojević mantiene la dittologia del verso originale ma ricorre anche all’anastrofe. cfr. “ORNAMENTO e SPLENDOR *del secol nostro*”, I, 3, 2.

<sup>29</sup> Cfr. “io dirò ancor, che *di sua pena ria* / sia *prima e sola causa* essere amante”, I, 45, 5–6.

in concomitanza con l'inarcaatura risulta meno presente in *Bijesni Rolando* rispetto alle figure descritte sopra:

Rđavo je pao, jer kralja je tade <i>pritisla</i> pod sobom TJELESINA KRUTA	I, 63, 5–6
Nagna curu pitat' kakav jad mu <i>grudi</i> tako nemilice <i>obrani</i> i <i>steže</i> .	II, 36, 4–5
<i>Takijeh zidina i takijeh vrata</i> <i>Ne vidjeh</i> nikad.	II, 41, 6–7
<i>Da ljude velike i djela i čase</i> <i>buduće</i> PRIKAŽE u sadašnjoj uri.	III, 17, 5–6
<i>Slike tajanstvene buduće joj rase</i> da pred oči <i>stavi</i> zadivljenoj curi	III, 20, 3–4
SVIH TIH POTOMAKA kada bih <i>imena</i> i <i>djela pričala</i> , koja krije tmina <sup>30</sup>	III, 23, 1–2
<i>Svetu crkvu, papu, kaluđere bose</i> oda zloglasnoga <i>spasti</i> Barbarose <sup>31</sup> .	III, 30, 7–8
ODLIČNOGA DRUŠTVA <i>čitavu posadu</i> <i>zarobih</i> , da njemu ublažim dosadu.	IV, 31, 7–8
<i>Najboljeg vina, svakojako piće,</i> <i>imaju</i> , šetaju sred meke kadive.	IV, 32, 5–6
<i>Krilatoga konja i to štito moje</i> <i>uzmi</i> , ljutiti se ja nimalo neću	IV, 33, 3–4
<i>Jer kraljevu šćercu, nevinu i pravu,</i> <i>Napao je</i> LURKAN i nanosi škodu	IV, 57, 5–6
<i>Odvratnost i grozu</i> te nemile scene <i>Iskazat' ne mogu</i> SLABE MOJE REČI.	IV, 70, 1–2
Primorka sam, ali nigda TAKA BESA <i>Ne vidjeh, i ne čuh</i> TAKOG URNEBESA.	XIII, 15, 7–8

Quanto alla “posposizione del soggetto al predicato nel distico [...] sono degne di nota solo la diffusissima tendenza all’ampiamiento dell’“inversione” nonché “la sua frequente collocazione in apertura di periodo o

<sup>30</sup> Cfr. “– Se i nomi e i gesti di ciascun vo’ dirti”, III, 23, 1.

<sup>31</sup> Cfr. “d’aver la Chiesa de la man riscossa / de l’empio Federico Barbarossa”, III, 30, 7–8.

di ottava” (Giovine 2020: 163). Tale inversione in *Bijesni Rolando* sembra molto meno presente nel distico rispetto al singolo verso:

Tu joj <i>nudi</i> vodu, svoj lijepi darak <i>Potok</i> , što šumicom tamo amo vrda.	I, 34, 5–6
<i>Poče se</i> u bezdan, koji ozdo zija BRADAMANTA <i>spuštat</i> ’, a Pinabel tade	II, 75, 4–5
Tu <i>prevari</i> vješto njega jednog dana, ko što možda znadeš, <i>od jezera vila</i> <sup>32</sup>	III, 10, 3–4
<i>Vladaće</i> svijetom, istina je cela, <i>Utrobe ti sjeme, dična tvoja traga</i>	III, 16, 5–6
S Merlinovim duhom opet <i>se sreće</i> <i>Bradamanta</i> u toj znamenitoj noći.	III, 64, 1–2
<i>Sjediće i piće</i> natuštena čela <i>Čudan jedan kepec</i> u kratkom kaputu	III, 72, 4–5
<i>Da će</i> , to videći, na zemlju <i>da skoči</i> sa svog Hipogrifa <i>ona gadna hala</i> .	IV, 24, 4–5
Nama <i>je otela</i> lovor i čelenku, što se braka tiče, <i>sva ostala stoka</i>	V, 1, 2–3
Iz Italije <i>su došli</i> davno veće <i>On i brat mu jedan</i> još kao dečaci.	V, 17, 1–2

Nel *Furioso* l’anastrofe che riguarda il genitivo “all’ interno del distico subisce una forte riduzione”, soprattutto nella sua forma semplice, mentre è più frequente il suo uso concomitante con “l’amplificazione aggettivale dei membri del sintagma e l’iperbato” (Giovine 2020: 164). Anche in *Bijesni Rolando* si verifica un numero ridotto di questa tipologia rispetto al verso singolo:

Možda, jer lice <i>od suze mu slane</i> Posta <i>potok</i> ; prsi liče na vulkane.	I, 40, 7–8
Pa ni s toga, što će <i>mletačkoga lava</i> <i>Šape</i> otkloniti od svojega grada <sup>33</sup> ;	III, 49, 1–2

<sup>32</sup> Cfr. “dove *ingannollo la Donna del Lago*”, III, 10, 4.

<sup>33</sup> Stanojević mantiene l’*enjambement* dell’originale; cfr. “non perché dagli artigli de l’audace / aligero Leon terrà difesa”, III, 49, 1–2.

Ma da se predao; <i>od te vojske strane,</i> <i>Najamnice rimske,</i> da do svetog oca <i>Glas</i> nosi, bit' neće konjika ni hoca <sup>34</sup> .	III, 54, 6–8
I nogama prednjim; ostalo je <i>žica</i> <i>Majčina,</i> jer vješto i po zemlji hodi.	III, 18, 5–6
Uprav ondje, gdje <i>kapobaskih gora</i> Prema Irskoj <i>dugi</i> proteže se <i>venac</i>	V, 59, 2–3
Jer <i>spletaka svojih</i> pakosni je Ljelja Razapeo bio tu <i>čitave ljese</i>	XIII, 20, 2–3

## 2.2. Epifrasi

L'epifrasi nel *Furioso* si riscontra con “relativa frequenza” e assume “funzione eminentemente ritmica”; questa figura interessa soprattutto “i sintagmi nominali, distanziati quasi nella totalità dei casi rilevati dal predicato” (Giovine 2020: 169–172). Rispetto alle figure dell'anastrofe e dell'iperbato, che risultano di alta frequenza, soprattutto all'interno del singolo verso, l'epifrasi in *Bijesni Rolando* risulta molto più rara. Come nel *Furioso*, anche nel nostro caso il maggior numero di attestazioni riguarda i componenti del sintagma nominale. Mentre nel *Furioso* gli elementi del costrutto sono collocati solitamente alle due estremità del verso, si noti qua invece il frequente collocamento del primo termine in fine di emistichio, con l'elemento interposto spesso in inversione e il secondo elemento dell'epifrasi che figura in fine di verso preceduto da una pausa intonativa:

Preci ti, što <i>mače</i> nošahu i <i>luke</i>	I, 4, 2
Leti kroza <i>česte</i> ona i <i>šiprage</i>	I, 13, 4
Kog je <i>začorila</i> ljubav i <i>opekla</i>	I, 56, 5
Bjesneći u <i>sili</i> i <i>oružja sjaju</i> <sup>35</sup>	III, 33, 1
I groziti <i>kruni</i> njegovoj i <i>sreći</i>	III, 43, 4
Vjerne sluge <i>krsta</i> časnog i <i>putira</i>	III, 56, 5
<i>Bog</i> će mi svedočiti' i <i>njegovi sveci</i> .	IV, 11, 6
Skin' joj s čela <i>venac</i> od trna i <i>čkalj</i>	IV, 62, 1

Si riscontra a volte anche in concomitanza con l'inarcatura:

*Sa devojkom svojom,* dragi gospodine,  
*i sa carskom vojskom pod slavnim stijegom* II, 37, 5–6

<sup>34</sup> Cfr. “che *del racquisto e del presidio ucciso* / a Roma riportar possa *l'aviso*”, III, 54, 7–8.

<sup>35</sup> Cfr. “farà, troncando i sudditi, tal danno, / e distruggendo il bel paese ausonio”, III, 33, 3–4.

Gde <i>Alberta</i> tamo, silna kapetana, uvjenčana slavom, i <i>sina mu Huga</i>	III, 26, 1–2
<i>Redžo</i> će dobiti veselo i bajno i <i>modenske zemlje, mjestimice blatne;</i>	III, 39, 2–3
koje još <i>poljupce majčine sladane</i> primaće, i <i>njegu dobre svoje tete.</i>	III, 42, 2–3

### 2.3. Iperbato

Dallo studio di Giovine (2020: 178–180) risulta che nel *Furioso* “viene generalmente evitato il ricorso a iperbati di forte intensità, che presentino l’inserzione di più di un sintagma o addirittura di intere proposizioni” e che “nella maggior parte dei casi rilevati, l’iperbato determina inoltre la frequente dislocazione dei membri del sintagma diviso alle estremità opposte del verso”. La figura serve a conferire un “maggiore bilanciamento ritmico e coesione strutturale del verso” (*ibid.*). L’iperbato può “assumere una qualche rilevanza stilistica nel caso in cui l’aggettivo venga sottoposto a raddoppiamento dittologico, comportando così la simmetrica bipartizione del verso, particolarmente gradita all’Ariosto” (*ibid.*). Inoltre, “piuttosto ricorrente si rivela [...] l’iperbato che separa il genitivo dal sostantivo da cui dipende” (*ibid.*). La tipologia più diffusa risulta però “quella che prevede la distanziamento degli elementi del sintagma verbale”, comune nella tradizione letteraria e perciò di poca rilevanza stilistica (*ibid.*). L’iperbato nel *Furioso*, con due elementi solitamente collocati “alle estremità opposte del verso”, comporta “spesso anche l’equa suddivisione [del verso] in due emistichi simmetrici” (*ibid.*).

In *Bijesni Rolando* la tipologia più diffusa risulta quella che comporta l’allontanamento del sostantivo dal suo aggettivo, mentre nel *Furioso* si riscontra un “ridotto numero di occorrenze” di questa tipologia (*ibid.*). In Stanojević il frequente collocamento del primo elemento in corrispondenza di fine di emistichio con il secondo elemento in fine di verso rende più coeso l’unità versale e meno netta la cesura (specie se concomitante con l’anastrofe):

Po Franciji <i>grozna</i> počiniše <i>dela</i>	I, 1, 4
I jošte <i>udarce</i> osječaju <i>kivne</i>	I, 22, 3
Al’ oba <i>tragove</i> imali su <i>svježe</i>	I, 23, 4
I <i>oblak</i> nad glavom razbiti joj <i>tmasti</i>	I, 50, 8
Prskoše, <i>koplja</i> ih provališe <i>njina</i>	I, 62, 8
Hoće li mu <i>bijeli</i> opusteti <i>dvorac</i>	I, 64, 2
Iz korica <i>svoju</i> izvlačeći <i>špadu</i>	II, 3, 2
Još i <i>Anđeliku</i> oteću ti <i>mladu</i>	II, 3, 6

U <i>hrabrost</i> ako se još <i>njegovu</i> nada	II, 11, 4
Na licu mu <i>radost</i> ogleđa se <i>velja</i>	V, 81, 7
Sa tajne éu <i>zastor</i> podignuti <i>tavni</i>	V, 83, 6

Nel *Furioso* risulta “piuttosto ricorrente [...] l’iperbato che separa il genitivo dal sostantivo da cui dipende” (*ibid.*). Quanto a *Bijesni Rolando*, potremmo considerare anche gli aggettivi possessivi denominali, che in serbo si usano di regola al posto del sintagma preposizionale corrispondente, a meno che il nome sia accompagnato da un attributo:

Kad kralju <i>strpljenja</i> prevrši se <i>mjera</i>	II, 7, 5
Gdje dušu <i>molitve</i> okvasi joj <i>rosa</i> .	III, 8, 2
<i>Anđeličinoga</i> mene <i>brata</i> kada	I, 27, 2
<i>Argalove</i> njemu <i>riječi</i> ne gode	I, 29, 5
Al’ čim <i>ružine</i> otkineš <i>pupoljke</i>	I, 43, 1
<i>Bradamantinog</i> ukrao je <i>vranca</i>	III, 5, 8
<i>Ubojnijeh</i> <i>truba</i> zaječāše <i>zvuci</i>	XVI, 42, 7–8
Nenadno;   <i>afrički</i> zadrhtaše <i>vuci</i> .	
Kao što <i>munjini</i> sijejavu <i>zraci</i>	XVI, 49, 4

Nel *Furioso* è “di uso frequente” anche l’iperbato che prevede la separazione del verbo servile o del verbo reggente dal relativo infinito (Giovine 2020: 208).

Gomile trofeja <i>sabrat’</i> on se <i>stara</i>	I, 5, 3
Kom se <i>moraju</i> kašto <i>čudit’</i> ljudi	I, 48, 8
E <i>hoće</i> ljubavnu <i>ćefu</i> da mu <i>služi</i>	I, 51, 6
Da ne <i>smjede</i> megdan <i>dovršiti</i> s tobom	I, 67, 8
<i>Poče</i> nešto <i>čestom</i> da <i>praska</i> i <i>gruva</i>	I, 72, 4
<i>Ščepati</i> za uzdu <i>htjede</i> konja <i>plaha</i>	I, 74, 3
Koji <i>bi</i> <i>mogao</i> <i>stijenu</i> da <i>zdrobi</i>	I, 74, 8
Ne <i>želeći</i> više Francijom <i>da skita</i>	II, 14, 3
Eto što <i>uzjahat’</i> konj <i>se dao nije</i>	II, 22, 8
Istog dana <i>stići</i> u Kale <i>mogade</i>	II, 27, 8

L’iperbato nel distico è soprattutto “in funzione di «ampliamento del respiro ritmica della frase»” (*ibid.*).

<i>Štit</i> , koji za skupe novce ovaj dobi <i>Košan</i> i <i>čeličan</i> , dok si okom treno	II, 10, 5–6
Čim zaslužih <i>počast</i> , prozbori stidljivo, <i>Takvoga</i> <i>proroštva</i> , nije mi vidljivo.	III, 13, 7–8
Od Inda do Taha <i>slava</i> će da hoda <i>potomaka</i> <i>tvojih</i> , <i>cara</i> i <i>vojvoda</i> .	III, 17, 7–8

Odvuče ga k *rupi* u trnju i gložju  
*skritoj*, koju spazi bregu na podnožju. IV; 36, 7–8

Bradamanta *htjede* krilatoga hata  
*uhvatiti*, ali on se teško hvata. IV, 42, 7–8

Alcuni esempi con l'iperbato nel distico che coinvolge il complemento oggetto:

Pred zmijom pastirka, od uzde *sindžira*,  
 ugledavši borca Anđelika *trže* I, 11, 5–6

*Slavopoj* se njojzi od slavlja i kosa  
 za mirise njene *donosi* u kljunu I, 42, 5–6

*ZUBE*, kakvih ima samo zmija krasa  
*keze*, oči *bulje*, *reže*, *siplju* *PJENE* II, 5, 6–7

Bješe, o Ruđere, pa mnjaše i *tebe*  
 da za isto zvanje ljuta sudba *štedi* IV, 47, 5–6

Ti znaš da *viteze od sviju zemalja*  
 da tako djelaju, *veže* riječ data IV, 62, 5–6

I da *zakon*, u kom ima takvih groza,  
*treba spalit'* kao djelo nangaloza. IV, 65, 7–8

## 2.4. Parallelismo

### 2.4.1. Parallelismo lungo l'asse verticale

I parallelismi lungo l'asse verticale sono di “impiego diffusissimo all'interno dell'opera” (Giovine 2020: 206). Riscontriamo un numero importante di costrutti chiasmici e parallelistici in Stanojević che rispecchiano il livello semantico del testo:

Spazila je *mača* O BEDRICI NJEMU,  
 U LJEVICI *štito*, NA GRUD'MA *pancira*,  
 A *vitešku glavu* U GVOZDENU ŠLJEMU;  
 Trčao je brzo bez stanke i mira<sup>36</sup>. I, 11, 1–4

Misliš TVOJ NAPADAJ samo mene *gada*,  
 A budi uvjeren, ON i tebe *zgodit'*<sup>37</sup> I, 19, 5–6

<sup>36</sup> Cfr. “*Indosso la CORAZZA, L'ELMO in testa / la SPADA al fianco, e in braccio aveva lo SCUDO*”, I, 11, 1–2.

<sup>37</sup> Cfr. “Disse al pagan: – ME sol cretuto *avrai / pur avrai TE meco ancora offeso*”, I, 19, 1–2.



- Rinaldo* za njime *juri* po poljicu. –  
Sada k *curi* koja *beži* na konjicu<sup>38</sup>. I, 32, 7–8
- OD ONOG *ljubljen*a kome sebe pruži,  
U OČIMA DRUGIH *cijene je male*<sup>39</sup>. I, 44, 1–2
- Jednom rukom* UZDU *grabi* cura lepa.  
*Drugom VRAT* mu *pljesnu*, i *Bajardo stade*<sup>40</sup> I, 76, 2–3
- Mlata VRATOM*, GLAVU *saginje* i *zvjera*,  
ČIVTETIMA *bije*, LEĐIMA *se stresa*<sup>41</sup>. II, 7, 3–4
- Kako*, *čitajući* MOLITAVA DOSTA,  
I DOBRA *tvoreći*, po svijetu šeta. II, 13, 3–4
- Ne udara tako* ni ČEKIĆ VULKANA,  
Kuje l' Zevsu munje u podzemnoj tmuni,  
*K'o što udaraju* TEŠKI MAČI NJINI. II, 8, 6–8
- Da mu NJEDRA *grli* i ČISTOTU *gnusi*  
Dok ja CRNE DANE u očaju *brojim*. II, 43, 5–6
- Ti potomci tvoji*, od *džinova veći*,  
*Ti utrobe tvoje plodovi i cveti*,  
Sad su ti *poznati*. [...] III, 59, 3–5
- VJEDE *čekinjave*, KOŽU ima *žutu*,  
*Razrok* mu je POGLED, *kudrava* mu KOSA,  
BRADE je *dugačke*, *pljosnata* je NOSA<sup>42</sup>. III, 72, 6–8
- Da kralju sa duše *skine* JAD I SJETU  
Da DJEVICU ČEDNU od samrti *spase*,  
*Otkloni* od zemlje SRAMOTU i ŠTETU. V, 69, 2–4
- Ne mogaše duci U DUŠI *da lakne*  
Dok Dalindi život U GRUDIMA *vraše*

<sup>38</sup> Cfr. “*Segue Rinaldo, e d’ira si distrugge: / ma seguitiamo Angelica che fugge*”, I, 32, 7–8.

<sup>39</sup> Cfr. “*SIA VILE agli altri, e da quel solo AMATA, / a cui di sé fece sì larga copia*”, I, 44, 1–2.

<sup>40</sup> Cfr. “*Con la sinistra* man prende la briglia, / *con l’altra* tocca e palpa il collo e ‘l petto”, I, 76, 1–2.

<sup>41</sup> Cfr. “*poi sotto il petto* si caccia la testa, / *giuoca di schiene*, e mena calci in frota”, II, 7, 3–4.

<sup>42</sup> Cfr. “*le CHIOME* ha nere, e ha la PELLE *fosca*; / *pallido* il VISO, oltre il dover *barbuto*; / *gli OCCHI gonfiati* e *GUARDATURA losca*; / *schacciato* il NASO, e ne le CIGLIA *irsuto*”, III, 72, 3–6.

Jer u zastor TAJNE mogla je da takne,  
I otkrije ZLOČIN, te on za to mnjaše. VI; 2, 1–4

ŠKOT ide duž reke; pred njim GAJDAŠ SVIRAC;  
INGLEZ drži sredu; desno krilo IRAC. XVI, 40, 7–8

Jer KOPLJE se prebi, dok ništa poviti  
Ni prebit' ne može MAČ MU STRAHOVITI. XVI; 49, 7–8

No ne samo ONA muška prsa buši,  
No i od Bajarda stiže Mavre ŠTETA. XVI, 50, 4–5

Izgleдахu MAVRI ka' ovnovi bedni,  
A HRIŠĆANI HRABRI kao vuci žedni. XVI, 51, 7–8

#### 2.4.2. *Parallelismi lungo l'asse orizzontale*

“Ancora più frequente si rivela nel poema il ricorso al parallelismo all'interno del verso singolo, che nella grande maggioranza dei casi riscontrati determina anche la perfetta bipartizione del verso in due emistichi, rivelando il “carattere insieme retorico e ritmico” del fenomeno” (Giovine 2020: 213). Mentre in *Rolando* la simmetrica bipartizione del verso è attuabile con la sola cesura dopo la 6<sup>a</sup>, può essere però ulteriormente ribadita con il parallelismo dei due emistichi:

Mavar k MJESTU starom preko novih STAZA I, 23, 7  
Kroz guste ŠEVARE il' tijesnu DERU I, 34, 3  
Ne znajući je li opak ili nije  
Čas je strah obuzme, čas se opet nada<sup>43</sup>; I, 39, 1–2  
Niti se umiva, niti konja vada I, 39, 6  
Al' obadva štita u obadva džina I, 62, 7  
Stigav moljaše ih i kumljaše bogom I, 68, 5  
HRABROŠĆU velika, a LEPOTOM veća I, 70, 2  
ON od ovog, ONA od onog je pila I, 78, 7  
DRAGINU nesreću i sudbinu STROGU II, 47, 4  
VUCI krv a oči popiće mu VRANE III, 54, 4  
Al' ON je ohrabri i ONA se smiri. V, 78, 4  
Konj mu, KRILA šireć' a kočeci KRAKE VI, 17, 1  
Na ledenu ZEMLJU, a u TUGU crnu. XIII, 9, 4

<sup>43</sup> Cfr. “se gli è amico o nemico non comprende: / tema e speranza il dubbio cor le scuote”, I, 39, 2.

## 2.5. Dittologie e sequenze binarie

Quanto alle dittologie del *Furioso*, dallo studio di Giovine (2020: 226–227) emerge “un netto prevalere delle coppie aggettivali, che si presentano nella grande maggioranza dei casi in forma sindetica”; “relativamente diffuso [...] anche il ricorso a coppie con struttura anaforica”; “le coppie aggettivali si presentano prevalentemente nella forma tradizionale della dittologia sinonimica”. Inoltre, il 60% percento dei casi riscontrati dalla Giovine (2020: 232–233) risulta “collocato in fine di verso”, “a conferma della funzione eminentemente ritmica assunta dalla figura”. Accanto alle dittologie aggettivali, nel *Furioso* si riscontra un “larghissimo sfruttamento di sequenze binarie di tipo sostantivale [...] prevalentemente in forma sindetica” (*ibid.*).

Le dittologie in *Bijesni Rolando* sono di altissimo uso e proprio come nel *Furioso* si collocano quasi sempre in fine di verso. Per dimostrare la frequenza di questa figura elencheremo quasi la totalità delle dittologie nei primi due canti, con lo scopo di illustrare la frequenza e le tipologie di questa figura. A differenza del *Furioso*, la tipologia prevalente è quella sostantivale. Si riscontrano dittologie sostantivali di tipo sinonimico:

neslogu i buru (I, 7, 8); otmici i krađi (I, 8, 6); stanka i mira (I, 11, 4); slici i prilici (I, 53, 7); zaštitnik i brana (I, 55, 5); gnjev i bijes (II, 16, 4); sunašce i zora (II, 21, 3); strahota i groza (I, 29, 2; I, 34, 4); odmora ni stana (II, 33, 5); vjenčanju i svadbi (II, 33, 7); nesreću i sudbinu strogu (II, 47, 4); zmajeva i hala (II, 49, 6); mesija i prorok (II, 58, 8); podlac i hula (II, 59, 1); zakon i poredak (II, 64, 3); nevolju i brigu (II, 64, 8); kuge i morije (II, 70, 8);

e ancora di più quelle che presentano una variazione di significato fra due termini:

ukrase i slavo (I, 3, 2); Francuze i Nemce (I, 5, 7); sedla i stremena (I, 10, 3); mači i klobuci (I, 26, 6); u jadu i sramu (I, 30, 2); boja ili rva (I, 31, 4)<sup>44</sup>; ni traga ni strva (I, 31, 6); goru i čestu (I, 33, 1)<sup>45</sup>; bukve ili cera (I, 33, 5); srna ili koza (I, 34, 2); trn il' divlja loza (I, 34, 6); i cveta i ploda<sup>46</sup> (I, 41, 8); u kosici ili na zubunu (I, 42, 4)<sup>47</sup>; od slavlja i kosa (I, 42, 5); groznica i jeza (I, 45, 5); Dijana iliti Citera (I, 52, 1); torbom i rogom (I, 68, 3)<sup>48</sup>; mača i štita (I, 80, 4)<sup>49</sup>; iz srca i droba (II, 5, 5);

<sup>44</sup> Cfr. “che molti giorni poi si rode e lima”, I, 31, 4.

<sup>45</sup> Cfr. “Fugge tra selve spaventose e scure / per lochi inabitati, ermi e selvaggi”. I, 33, 1–2.

<sup>46</sup> Cfr. “Se non tocca a me frutto né fiore”, I, 41, 7.

<sup>47</sup> Cfr. “gioveni vaghi e donne innamorate / amano averne e seni e tempie ornate”, I, 42, 7–8; „Mladić rado ružu za klobukom nosa, / Cura u kosici ili na zubunu”, I, 42, 3–4.

<sup>48</sup> Cfr. “ecco col corno e con la tasca al fianco”, I, 68, 2.

<sup>49</sup> Cfr. “di mente uscite, e la notte ch'io fui / per la salute vostra, *solo e nudo*”, I, 80, 6–7.

borje i brešće (II, 13, 7); kamdžija ni grdnja (II, 20, 5); vodi i divljemu voću (II, 24, 5); od Anglije i drugih zemalja (II, 25, 5); Hektora trojanskog i ostalih kneza (II, 32, 4); krš i jarak (II, 34, 1); zumbula i lala (II, 35, 1); kreč niti kamen (II, 42, 3)<sup>50</sup>; gvoždem i čelikom (II, 47, 8); čovjeku i ženi (II, 46, 5); jadu i tajni (II, 58, 2); čast i uspjeh (II, 60, 2); ruku i alata (II, 70, 4); vode i kruha (II, 73, 3); bez majka i oca (II, 73, 8); pjesma niti proza (I, 2, 2); noć il' barem veče (II, 16, 3); i danju i noću (II, 24, 3).

#### Alcune dittologie aggettivali:

duboke i svete (I, 4, 7); prašljiv i mokar (I, 14, 2); uvela i trula (I, 49, 3); milije i draže (I, 58, 4)<sup>51</sup>; bijesna i ljuta (I, 63, 1); miran i poslušan (II, 23, 3); zastiđen i zibunjen (I, 30, 3); košan i čeličan (II, 10, 5); tihanu i gluhu (II, 54, 3); nevinu i pravu (IV, 57, 5); blagu i crvenu (III, 30, 5); krvavog i dugog (III, 33, 8);

#### e quelle verbali:

udara i buši<sup>52</sup> (I, 25, 4); zimuje i živi (I, 44, 7); i tužec' i bjesneć' (I, 46, 6); rio i kopao (I, 47, 3); besjede i poju (I, 53, 6); sparusi i spljosne (I, 58, 3); poziva i grdi (I, 61, 2); praska i gruva (I, 72, 4)<sup>53</sup>; uhvati i veži (I, 73, 8); boluje i ludi (II, 2, 5); ne štedi / i mrzi (II, 2, 6-7); pipajuć' i trgav (II, 14, 6); razumjede i posluša (II, 15, 4); ne kopao nit' orem (II, 28, 6); obrani i steže (II, 36, 5).

### 3. CONCLUSIONI

In questo contributo abbiamo riletto e motivato la scelta del dodecasillabo trocaico come verso traducevole dell'endecasillabo italiano sulla base del contesto della poesia serba ed esaminato alcune figure sintattico-ritmiche del *Furioso* presenti nel testo di Stanojević. Abbiamo rilevato una spiccata varietà ritmica del verso di *Rolando*, dovuta a un minore rigore prosodico del suo dodecasillabo trocaico, alle scansioni asimmetriche e tripartite del verso e all'uso dell'*enjambement*. Inoltre, è stato riscontrato un ampio uso di dittologie e parallelismi, nonché delle figure di anastrofe e iperbato, che rispecchia in parte l'aspetto sintattico-ritmico dell'originale. L'insistente uso di queste figure, assieme alla bipartizione simmetrica del dodecasillabo, alternata con altri tipi scansionali, produce alcuni effetti ritmico-melodici ottenuti nel testo di partenza con l'uso di figure "strutturalmente bipartite".

Tenendo conto di quanto detto, possiamo concludere che quello di Stanojević è un tentativo, seppur imperfetto e poco attento al tono dell'o-

<sup>50</sup> Cfr. "né sia di terra cotta, né di marmi", I, 42, 2.

<sup>51</sup> Cfr. "che più soave e più piacevol sia", I, 58, 4.

<sup>52</sup> Cfr. "né loco lascia ove non batta e punga", I, 25, 4.

<sup>53</sup> Cfr. "con tal rumore e strepito, che pare", I, 72, 3.

pera originale nella sua interezza, di cogliere la “limfa vitale” del verso del *Furioso* e renderla nel migliore dei modi nel testo d’arrivo. In altre parole, riproducendo “letteralmente” la *musica* del verso del *Furioso*, il traduttore sembra trovare, forse inconsciamente, una via di mezzo tra l’approccio funzionalista allora in vigore, dove gli istituti metrico-ritmici di un contesto vengono adattati ad altrettanti istituti metrico-ritmici dell’altro, mantenendo intatte le presupposte differenze dei sistemi in questione, e quello che rispetta il metro e i procedimenti dell’originale e li ricrea nel proprio sistema modificando necessariamente, anche se impercettibilmente forse, il proprio sistema, il che è il risultato “sovversivo” di ogni traduzione; Stanojević sembra provare cioè a modellare il suo dodecasillabo, che gode di una certa legittimazione nel genere epico, sull’esempio dell’endecasillabo ariostesco, imitando anche le figure sintattico-ritmiche, a cui conferisce un significato metametrico e che sono in grado di alludere alla dizione dell’*epos* producendo allo stesso tempo effetti simili ritmico-melodici dell’originale nel testo d’arrivo. Integrando due concezioni della traduzione della poesia, Stanojević tenta al contempo di ridurre la distanza, sostanzialmente insuperabile, tra il sistema di versificazione italiano, che nel *Furioso* si realizza attraverso scelte sintattico-ritmiche trasversali sia alla tradizionale lirica che quella lirica, e il sistema metrico serbo, basato su regole prosodiche differenti e a quell’epoca ancora fluttuante tra le spinte del modello epico popolare e le innovazioni determinate dai nuovi modelli poetici, locali e non.

#### BIBLIOGRAFIA

- Ariosto, L. (1990). *Orlando furioso*, a cura di C. Segre. Milano: Mondadori.
- Ariosto, L. (1992). *Orlando furioso*, a cura di E. Bigi. Milano: Rusconi.
- Bertinetto, P. (1973). *Ritmo e modelli ritmici*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Copello, V. (2017). Ottava. In A. Izzo (a cura di), *Lessico critico dell’Orlando Furioso* (pp. 301–320). Roma: Carocci Editore.
- Dal Bianco, S. (2007). *L’endecasillabo del Furioso*. Pisa: Pacini Editore.
- Giovine, S. (2020). *Così vien poetando l’Ariosto, Strutture sintattiche e strategie retoriche nell’Orlando Furioso di Ludovico Ariosto*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- Kojen, L. (1996). *Studije o srpskom stihu*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića (stampato in caratteri cirillici).
- Kravar, Z. (1993). *Tema »stih«*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Musić, S. (1975). Dragiše Stanojevića prevod „Biješnog Rolanda“. *Uporedna istraživanja*, 1, 587–601 (stampato in caratteri cirillici).
- Petković, N. (2007). Doprinis Rakića razvoju modernog srpskog stiha. In N. Petković (a cura di), *Milan Rakić i moderno pesništvo* (pp. 15–18).

- Beograd: Institut za književnost i umetnost Učiteljski fakultet (stampato in caratteri cirillici).
- Petrović, S. (1986). *Oblik i smisao: spisi o stihu*. Novi Sad: Matica srpska (stampato in caratteri cirillici).
- Piletić, M. (1985). Lodoviko Ariosto u srpskoj književnosti. *Anali Filološkog fakulteta*, 16, 150–179 (stampato in caratteri cirillici).
- Praloran, M. (2003). *La metrica dei "Fragmenta"*. Padova: Editrice Antenore.
- Stanojević, D. (1895). *Bijesni Rolando*. Beograd: Državna štamparija Kraljevine Srbije (stampato in caratteri cirillici).
- Stanojević, D. (1897). *Bijesni Rolando*. Beograd: Državna štamparija Kraljevine Srbije (stampato in caratteri cirillici).
- Zogović, M. (1972). Stavovi Dragiše Stanojevića o prevođenju „Bijesnog Rolanda“. *Zbornik Matice srpske za književnost i kulturu*, 20 (2), 386–392 (stampato in caratteri cirillici).
- Zogović, M. (1987). Stih srpskohrvatskih prevoda sa italijanskog u drugoj polovini XIX veka. In S. Petrović (a cura di), *Stih druge polovine devetnaestog veka* (pp. 386–408). Novi Sad: Vojvođanska akademija nauka i umetnosti (stampato in caratteri cirillici).

ANOTHER LOOK AT *BIJESNI ROLANDO* (1895) BY DRAGIŠA STANOJEVIĆ

Summary

This paper studies metrical-prosodic and syntactic-rhythmic aspects of *Bijesni Rolando* (1895); more precisely the choice, the rhythmic configuration and the adequacy of the translating verse, as well as the syntactic-rhythmic figures of *Orlando Furioso* present in the TT. Analysing these aspects in relation to the context in which Dragiša Stanojević writes, and on the basis of studies on Ariosto's verse, the paper concludes that the translator is adapting his dodecasyllable to the hendecasyllable of *Orlando Furioso*. In this way, Stanojević attempts to reduce both the distance between two metrical systems and the distance between two different approaches to poetry translation: the first which respects the meter of the original and the second functionalist one, which substitutes the meter of the original with an analogous meter of the TT context.

Keywords: *metrics, epic poem, poetry translation, eighteenth century, symmetrical dodecasyllable.*

Mirela Boloban\*  
Università di Sarajevo

## IRONIA E INTERVENTI DEL NARRATORE NELLE TRADUZIONI DEL PRIMO CANTO DELL'*ORLANDO FURIOSO* IN SERBO(CROATO)

Abstract: Nel presente contributo ci proponiamo di analizzare alcuni elementi delle traduzioni del primo canto dell'*Orlando furioso*, nel tentativo di comparare i risultati ottenuti dai diversi principi traduttivi utilizzati da Dragiša Stanojević e Danko Angjelinović. I due traduttori hanno proposto per differenti priorità e norme traduttive e di conseguenza, gli interventi del narratore, l'ironia, le parole e le espressioni ambigue legate allo specifico contesto storicoculturale ariostesco appaiono in maniera significativamente diversa nei due metatesti. Obiettivo finale della nostra analisi è mostrare, mediante il metodo comparatistico, i risultati dell'impiego dei differenti principi traduttivi che hanno creato un *Orlando* adattato al cronotopo serbo e un altro, vero ambasciatore della cultura e letteratura italiana nel territorio ex-jugoslavo, entrambi legati alle circostanze storicoculturali dei traduttori e alle aspirazioni delle epoche in cui le traduzioni sono state eseguite.

Parole chiave: *principi traduttivi, interventi, cronotopo, corte, ironia, ambiguità.*

### 1. INTRODUZIONE

L'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto non è solo il capolavoro del Rinascimento italiano, ma è anche uno dei più originali poemi cavallereschi mai scritti. Il valore del *Furioso* è stato riconosciuto anche nel territorio dell'ex-Jugoslavia, sebbene l'idea di tradurlo sia stata una grande sfida che pochi hanno osato affrontare, a causa della lunghezza e della complessità nel rendere lo spirito e il linguaggio ariosteschi. Ad oggi, esistono due traduzioni del *Furioso* in questo territorio: quella in serbocroato di Dragiša Stanojević *Bijesni Rolando* (1895) e quella croata di Danko Angjelinović *Bijesni Orlando* (1953). Data la distanza temporale e la posizione geografica che separa le traduzioni, è indubbio che i due traduttori appartengano a contesti culturali e storici molto differenti fra loro e che l'idea di comparare

---

\* mirela.boloban@ff.unsa.ba

e misurare i risultati delle loro traduzioni possa quindi sembrare azzardata. Comunque, tenendo conto che si tratta delle uniche due traduzioni del poema nelle lingue di questi due Paesi vicini e che le loro traduzioni sono così diverse, l'idea di analizzarle ci è sembrata molto opportuna per comparare i due diversi modi di interpretare l'opera ariostesca, l'impiego di due opposti principi traduttivi rispetto al prototesto, e di conseguenza i due diversi modi di ricezione. Le differenze inconciliabili fra le traduzioni, analizzate attraverso un confronto comparatistico, serviranno anche a mostrare la ricchezza e la complessità del poema originale e le varie possibilità interpretative del verso ariostesco, scoprendone l'ambiguità e le sfumature espressive.

Siccome l'originalità e l'innovazione che L. Ariosto porta nel genere epico-cavalleresco si fondano particolarmente su un'ironia complessa che si rispecchia nell'uso delle tecniche narrative, il modo in cui tutti questi elementi vengono trasmessi al lettore di un contesto non italiano sono una grande sfida e una dimostrazione cruciale delle qualità del traduttore. Com'è evidente già nelle traduzioni del titolo, si può discutere sulle differenze piuttosto che sulle somiglianze fra i lavori. La loro comprensione o l'analisi del testo, come primo passo nel processo di traduzione, le loro scelte e le priorità diverse nella traduzione/trasmisione sono condizionate dal contesto culturale, dalla posizione geografica dei loro Paesi rispetto all'Italia e dalla distanza temporale tra le traduzioni. Come mostreremo, i metatesti sono diretti particolarmente da due principi diversi nella traduzione: D. Stanojević ha proposto per l'*accettabilità*, mentre D. Angjelinović ha scelto di servirsi del principio dell'*adeguatezza*, non riscontrando ostacoli culturali e linguistici nell'ambiente e nel pubblico designato.

## 2. L'ATTO DEL TRADURRE

Secondo Steiner (1998: 297), "il traduttore invade, estrae e porta a casa". Tradurre bene significa trovare *un compromesso* (Levy 1982: 58); non è possibile trasmettere il prototesto senza deviazioni e mancanze nel senso o nello stile. Il procedimento di trasmissione di qualsiasi opera straniera comprende un lavoro faticoso che diventa ancora più esigente nel caso della poesia. Nella prima fase del processo traduttivo, l'analisi, il vantaggio e il fattore più significativo è l'esperienza biculturale, un aiuto iniziale che però, durante la sintesi, può essere assolutamente perso se il traduttore non mostra una vera abilità e sensibilità nella valutazione delle capacità e delle aspettative del pubblico. Secondo Morini (2015), per ottenere una buona traduzione, il traduttore deve essere assolutamente *biculturale*, sebbene questa condizione non sia la garanzia di una traduzione riuscita: Levy (1982: 13) sottolinea che il traduttore, accanto alla buona conoscenza della



letteratura e dei *realia* del Paese in cui si parla la lingua dalla quale traduce, deve tenere ugualmente in conto i propri lettori e la loro tradizione letteraria: “Se non trova un legame con i suoi lettori nella lingua materna, molte qualità del suo lavoro saranno incompresi e la sua traduzione sarà futile e fallimentare”. Esiste un’opposizione delle due norme nel processo dello sviluppo dell’arte riproduttiva: della “norma della riproduzione” e della “norma artistica” (70). La prima norma si basa sul criterio della fedeltà e del senso, mentre la seconda si concentra sulla bellezza. La fedeltà o “la verità artistica” (71) è stata cronologicamente opposta alla bellezza, dipendendo dell’epoca. Secondo J. Levy, per raggiungere una traduzione buona, riuscita, il traduttore non si deve limitare a solo una delle norme, ma è necessario impiegarle entrambe in una stessa traduzione. Osservando i risultati di una traduzione, dopo la ricerca delle fonti dell’autore, si passa all’analisi “del metodo traduttivo” e della “concezione traduttiva” (216). J. Levy sottolinea che ogni valutazione di una traduzione comincia con un’attenta analisi e una comparazione con l’originale, alla ricerca di deviazioni. Queste deviazioni sono sempre “fatti delle culture di destinazione” (Toury 2012: 23) e possono caratterizzare “il rapporto dello stile dell’epoca e dello stile individuale del traduttore riguardo allo stile dell’autore, e anche l’approccio traduttivo rispetto all’idea oggettiva dell’opera.” (Levy 1982: 217).

Occasionalmente, il traduttore deve per forza sacrificare una parte del senso o dello stile del prototesto per non perdere l’attenzione e la comprensione dei lettori. Comunque, la vera padronanza sul testo e le abilità del traduttore si osservano nella misura e nelle “compensazioni” (Levy 1982: 131) nella traduzione, evitando di sfociare in una libertà eccessiva nell’adattamento. U. Eco (2013) rileva che in molti casi il traduttore si lascia portare troppo lontano dal proprio contesto, tenendo solo in conto i suoi destinatari e a causa di troppa libertà, il risultato non è la creazione di una nuova opera; allontanandosi troppo dal prototesto, il traduttore ottiene una nuova versione, non una traduzione. Questa debolezza della traduzione può essere la conseguenza del principio traduttivo chiamato *accettabilità*, dove per definizione domina la cultura ricevente (Toury 2012). Dall’altro lato, il principio dell’*adeguatezza*, dove dominano elementi dal cronotopo del prototesto (Toury 2012), se i *realia* delle due culture (della cultura del prototesto e del metatesto) sono troppo lontane, può portare a un’incomprensione e a un disinteresse da parte dei lettori.

U. Eco (2013: 129) avverte che:

Ci sono delle traduzioni che arricchiscono splendidamente la lingua di destinazione e che, in casi che molti ritengono fortunati, riescono a dire di più (ovvero, sono più ricche di suggestioni) degli originali [...]. Una traduzione che arriva a “dire di più” potrà essere un’opera eccellente in sé stessa, ma non è una buona traduzione.

Questa citazione descrive esattamente, come vedremo, la scelta del principio traduttivo e i risultati ottenuti dalla traduzione *Bijesni Rolando* di D. Stanojević.

### 3. BIJESNI ROLANDO

D. Stanojević, poeta, traduttore e politico, traduce il *Furioso* e lo fa pubblicare nel 1895 a Belgrado, dalla Cooperativa letteraria serba. Le reazioni della critica riguardo alla traduzione erano numerose, prevalentemente negative e incentrate sulla questione dell'eccessiva libertà, anche per l'epoca in cui svolse il lavoro: S. Musić (1975: 594) scrive che non serve a niente mostrare le scorrettezze e l'arbitrarietà nella versione di Stanojević dell'*Orlando furioso* "perché ciò non ci porterebbe da nessuna parte" e che il traduttore è diretto da "un ardente desiderio d'istruire"<sup>1</sup>. Marko Car esprime un giudizio ancora più severo e critico nel commento a D. Stanojević: "ogni analisi più seria indica che ci sono grandissime rotture della struttura nella traduzione di D. Stanojević, tanto che nel serbocroato è apparso un poema epico [sic] che non è né elegante, né armonioso né rinascimentale, ma "un poema ironico-comico" (Musić 1975: 595).

L'intento di D. Stanojević era chiaro ed espresso in forma di lettere, scritte alla Cooperativa letteraria serba dal traduttore stesso. Stanojević ci espone il suo punto di vista sulla traduzione eseguita e sulla situazione della letteratura serba in generale. Da queste lettere si può capire che la sua decisione di tradurre questo testo non ha origine tanto nel desiderio di avvicinare L. Ariosto ai lettori del suo paese, quanto piuttosto nel bisogno di avvalersi del modello ariostesco per rinnovare la poesia serba e sfoggiare la sua abilità di riscrivere un poema cavalleresco italiano, ma con un timbro serbo.

Il *Rolando* presentato ai serbi dalla Cooperativa, non è quello che Ariosto ha regalato agli Italiani, perché quello lì non sarebbe stato capito dai serbi. Questo *Orlando* è una mia invenzione: è un bambino a cui Ariosto ha dato l'anima e a cui io ho dato ossa e carne serbe (Stanojević 1895: 396).

Le lettere che spiegano il componimento del poema, le difficoltà, gli ostacoli riscontrati nel procedimento, nonché le intenzioni e gli scopi letterari di D. Stanojević per il futuro della poesia serba sono poi state pubblicate come prologo al poema. Si tratta di scritti che servono come chiave di lettura e di analisi del poema. Gli scopi letterari e la norma adottata da D. Stanojević corrispondono alla prevalenza della norma artistica nel romanticismo, che tende a "stabilire le caratteristiche nazionali e individuali" tramite la riproduzione artistica. (Levy 1982: 71) Con quest'idea D. Stanojević esegue

<sup>1</sup> Tutte le traduzioni in questo lavoro sono eseguite dall'autrice del contributo.

anche le traduzioni di altri capolavori italiani (della *Divina Commedia* e della *Gerusalemme liberata*) precisando nell'epilogo del *Bijesni Rolando* che l'obiettivo finale è offrire un contributo soprattutto patriottico, conformemente alla visione che le traduzioni "sono l'intermediario che dirige lo sviluppo letterario nella direzione della letteratura mondiale" (Levy 1982: 229). Anche la conclusione del contributo di M. Zogović ricorda che il traduttore principalmente tenta di avvicinare le opere più grandi al suo popolo, definito da egli stesso come "grandeserbo" basandosi sulla seconda lettera scritta alla Cooperativa: "traducendo [gli autori] più geniali e, per la tecnica del verso, i più difficili da tradurre, i classici moderni [...] mi propongo di aprire la strada alla nostra lingua in tutto il sud-est sloveno [...] diffondendo il pensiero che nei Balcani vi sia posto solo per una lingua letteraria slovena, quella serba" (Zogović 1972: 390). L'accettabilità come principio è una scelta logica anche per i seguenti motivi: D. Stanojević non percepisce completamente l'ambiente e il linguaggio cortigiano del Rinascimento italiano, non ha i vantaggi del contesto di D. Angjelinović. S. Musić (1975: 601) sottolinea il fatto che il traduttore si sia servito maggiormente delle traduzioni tedesche del *Furioso*, rispetto all'originale, "il che senza dubbio riduce il valore della sua opera". Questa osservazione corrisponde al pensiero di Levy (1982: 216), concernente la valutazione del contributo creativo di un traduttore: "se il traduttore si appoggia più su un'altra traduzione che sull'originale, le differenze tra l'originale e la sua traduzione saranno di conseguenza maggiori".

#### 4. BIJESNI ORLANDO

La traduzione del *Furioso* eseguita da D. Angjelinović è pubblicata da ZORA, a Zagabria, nel 1953. Il contesto croato è stato molto favorevole alla pubblicazione di un capolavoro italiano in lingua croata, siccome non mancavano lettori che già conoscevano bene la letteratura italiana e anche quella ariostesca. L. Ariosto era già noto nel territorio croato del Cinquecento, e ha suscitato un enorme interesse dato dai forti legami linguistici, culturali e storici fra la Croazia e l'Italia<sup>2</sup>. Lj. Avirović (2006: 83) proclama che "già agli albori della letteratura rinascimentale croata, a Split/Spalato e a Dubrovnik/Ragusa, per passare poi su tutto il territorio della costa [...] e del continente croato [...], i modelli e la traduzione di Dante Alighieri, di Francesco Petrarca e di Torquato Tasso erano diventati l'attività primaria per costruire le fondamenta del verso e talvolta per arricchire la letteratura locale in genere".

---

<sup>2</sup> Per avere un'idea generale sul legame e sull'influsso della letteratura italiana nel Rinascimento croato, abbiamo consultato Kadić (1962) "The Croatian Renaissance".

Comunque, il *Furioso* dovrà aspettare il Novecento per essere presentato in croato: solo D. Angjelinović osa affrontare la complessità dell'opera, particolarmente interessato a offrire questo contributo ai lettori non italofoeni dell'epoca. Traducendo il *Furioso*, arricchisce la conoscenza croata sulla letteratura rinascimentale italiana, presentando l'opera nella sua lingua materna, sempre mantenendo i riferimenti culturali ariosteschi. In tale modo, i suoi lettori, i quali sono già stati in contatto con la civiltà italiana da tante generazioni, hanno uno sguardo verosimile nel mondo rinascimentale creato di L. Ariosto.

Questo poeta e traduttore di Macarsca, dopo aver passato la Seconda guerra mondiale imprigionato in Italia, torna a Zagabria dove finalmente pubblica la sua traduzione. Avendo l'occasione di conoscere direttamente la cultura italiana, il suo vantaggio, rispetto a D. Stanojević, si trova già nella prima fase preparativa di una traduzione: lui percepisce e comprende meglio l'ambiente e le particolarità del linguaggio del prototesto. L'altro vantaggio, che dirige la scelta verso il principio dell'adeguatezza è, accanto all'esperienza personale e la comprensione, la posizione geografica e le vicende storico-culturali comuni ai due Paesi: non solo il traduttore, ma anche la maggioranza dei lettori era in grado di capire l'ambiente italiano per via della "plurisecolare presenza della lingua italiana" particolarmente "nell'area dalmata costiera, nel Quarnaro e nella penisola istriana" (Malinar 2002: 284). In questo caso, si può vedere che il traduttore e i lettori sono biculturali e le circostanze sono state proficue per ottenere una traduzione accettabile anche senza molti adattamenti relativi all'appartenenza geografica e culturale del traduttore. Conseguentemente, a differenza del *Rolando*, il suo *Orlando* sembra avere tratti caratterizzanti molto più vicini a quelli di L. Ariosto e il linguaggio e l'ambiente immaginato nella traduzione corrispondono maggiormente all'immagine ideale di civiltà italiana rinascimentale. Lo spirito croato e il contesto culturale di Angjelinović non vengono nemmeno incorporati implicitamente nel poema: si potrebbe dire che si tratti di una traduzione, se non sempre fedele, quantomeno "neutrale", il che è sempre una buona scelta (Levy 1982). D. Angjelinović evita l'arbitrarietà, cerca equivalenti plausibili sostituendo ciò che trova intraducibile, non inventa, ma nemmeno banalizza l'originale. Ciononostante, mostreremo esempi dove la finezza dell'espressione, l'ironia complessa<sup>3</sup> e l'ambiguità dell'espressione ariostesca mancano, come debolezze della traduzione rispetto all'originale.

---

<sup>3</sup> Sulla complessità dell'ironia nell'opera, scrive Rivoletti (2014: 14): "L'ironia del *Furioso* è complessa e multiforme, come rivela anche solo l'analisi di poco più di una decina di ottave: è un'ironia che si dispiega a vari livelli del testo, dai commenti del narratore, alla disposizione e all'intreccio (per dirla con Hegel: alle "casuali" «collisioni»)

## 5. GLI INTERVENTI DEL NARRATORE E L'IRONIA ARIOSTESCA

Nelle seguenti parti del contributo, prendiamo in considerazione gli interventi come parte importante della realtà immaginata del poeta, comparandoli con i modi in cui sono stati tradotti/adattati nei metatesti. L'ambito culturospecifico del *Furioso* è profondamente legato alla corte rinascimentale e alla tradizione letteraria italiana. Le inclinazioni di un autore dell'ambiente cortigiano sono sempre presenti nella sua opera e scaturiscono in un rapporto ambiguo nei confronti della corte. Il modo in cui si rivolge ai suoi lettori corrisponde a certe regole legate all'epoca e alla tradizione dei poemi cavallereschi: l'uso del linguaggio formale e aulico ariostesco ha fini ironici.

S. Jossa (2017: 188) nel *Lessico critico dell'Orlando furioso* sottolinea il legame tra gli interventi del narratore e l'ironia, commentando un verso famoso del *Furioso*: “Socrate è del resto il nume tutelare di un'ironia cortigiana, tra Pontano e Castiglione, che si esprime soprattutto in una parola capace di spiazzare l'interlocutore e smascherarne le contraddizioni, che si riverbera dalla parola del narratore che commenta (*Forse era ver; ma non però credibile*)”.

Gli interventi del narratore, che servono a “intensificare o pausare il ritmo del racconto all'interno di categorie che riassumono l'esperienza emotiva di quel pubblico e di quel genere letterario” (Praloran 1990: 109), contribuiscono enormemente alla lettura ironica dell'*Orlando* ariostesco. Le osservazioni generali del narratore, che interrompe bruscamente una scena commovente o una battaglia nel suo culmine, provocano l'effetto auspicato da Ariosto: il lettore si distacca dal passo e scruta quanto appena letto con uno sguardo più critico e riflessivo. Contemporaneamente, questa “pausa” rende la lettura ancora più divertente e ironica, grazie alla “sviluppo di uno spazio patetico” (Praloran 1990: 109) e funge altresì da passaggio, ci muove in un'altra scena in cui possiamo incontrare personaggi nuovi oppure quelli che abbiamo lasciato in precedenza.

Nella decima strofa, l'intervento del narratore che produce l'*abbassamento*, un altro procedimento vicino allo *straniamento* e amato da Ariosto, appare mediante l'uso di un paragone per avvolgere il personaggio in luce ironica:

*Indossò la corazza, l'elmo in testa,  
a spada al fianco, e in braccio avea lo scudo;  
e più legger correa per la foresta,  
ch'al pallio rosso il villan mezzo ignudo. [...]*  
(Ariosto 2016: 38, 10)

---

delle storie dei personaggi, allo scelto e sapiente eloquio (nel quale andranno compresi, come abbiamo visto, anche i giochi rimici)”.

Il momento di tensione, quando Angelica s'accorge di Rinaldo che si avvicina a lei, è interrotto dal paragone con il villano. Comparare Rinaldo, un personaggio eroico, a un semplice contadino, ha come conseguenza la rivelazione della natura umana dell'eroe e la completa distruzione dell'immagine quasi sovrumana di un paladino, che appare tradizionalmente nel genere epico-cavalleresco e finalmente, quindi, una lettura ironica. D. Stanojević perde l'ironia di questi versi e non traduce questo paragone. Nella sua versione Rinaldo *trčao je brzo bez stanka i mira* "correva senza sosta e serenità" (Stanojević 1895: 3: 10).

Senza le tecniche narrative come *l'entrelacement* che "consente una maggiore varietà delle avventure e anche qualche effetto riuscito di suspense" (Praloran 1990: 79) e la pluralità di prospettive nella narrazione, il *Furioso* probabilmente non avrebbe avuto come conseguenza una lettura ironica. L. Ariosto tiene alla varietà dei personaggi e dell'azione e alle particolarità dei punti di vista, non solo come strumento di ironia, ma anche di auto-ironia: "adottare volta per volta un'infinità di punti di vista, di modo che si correggano reciprocamente; sfuggiamo a tutti i centrismi unilaterali, ritroviamo l'imparzialità e la giustizia della ragione" (Jankelevitch 1997: 39).

Nei versi della seconda strofa, quando L. Ariosto s'immedesima a Orlando *che per amore venne in furore e matto* e chiede Alessandra Benucci di lasciargli il *poco ingegno* che gli [...] *basti a finir quanto ha promesso* (Ariosto 2016: 35–36, 2) si perde la distanza tra l'autore, il personaggio, e l'opera stessa, dove appare l'auto-ironia di L. Ariosto: "tra finzione e realtà si apre un dialogo" (Jossa 2017: 189). Come risultato, si crea l'effetto dell'ironia romantica: apparendo in prima persona come partecipante diretto di discussioni o dialoghi, l'autore si immedesima nella sua creazione, rompe il muro che si imponeva tradizionalmente tra la finzione e la realtà, separando l'autore o l'artista della sua creazione e del suo pubblico (Muecke 1986). D. Stanojević preserva il legame diretto tra Orlando e il suo autore traducendo il paragone tra i due: *se da colei che tal quasi m'ha fatto* (Ariosto 2016: 36, 2) in *te s'i moj duh blizu ludila sroza* "anche il mio spirito portò sull'orlo della follia", mentre D. Angjelinović non trasmette il paragone diretto tra i due e scrive soltanto: *dopusti ako ona Uzorita / što malo uma kap mi po kap pije* "se mi permette la sua eminenza / che mi beve il sangue, goccia a goccia" (Angjelinović 1953: 7, 2).

Nonostante il precedente esempio di traduzione fallita di una scena ironica di D. Angjelinović, nella traduzione di D. Stanojević sembra che gli interventi siano trattati molto più spesso con superficialità, oppure che ve ne siano dove L. Ariosto non li ha messi. Così, succede frequentemente che la presenza del narratore non venga rispettata. Lo scrivere in prima persona è molto frequente in D. Stanojević, mentre D. Angjelinović evita di farlo, restando fedele a L. Ariosto. La forma impersonale dei versi (Ariosto 2016:

46, 40): *Cominciar quivi una crudel battaglia* viene tradotta da Angjelinović (1953: 8, 40) come: *I ljuta borba među njima poče* “E una feroce battaglia fra di loro cominciò” mentre D. Stanojević spesso riporta la presenza del narratore come testimone dell'avvenimento (1895: 4, 40): *Neću duljit opis ove ljute bitke* “Non parlerò a lungo di questa feroce battaglia”. Lo stesso succede nei versi: *altra ventura al buon Rinaldo accade, che da costui tenea diverse strade* (44: 31) come *O Rinaldu, koji drugim putem onim udari, sad ću malko da zazvonim* “di Rinaldo, che prese l'altra strada, adesso dirò qualcosa” (7: 31).

Come precedentemente illustrato, non è solo arbitraria la presenza del narratore in D. Stanojević. Stanojević è lontano dal rispettare anche altri aspetti formali del verso e le tecniche narrative. Gli *enjambements* “come strumento di tensione psicologica [...] pur nella dimensione narrativa, che come strumento di dinamismo cinetico [...]” (Praloran 2009: 179) non lo preoccupano, e spesso il senso degli ultimi due versi di una strofa viene incorporato nella strofa successiva. D. Angjelinović cerca di rispettare gli *enjambements*, così come i chiasmi nel poema, e lo fa con molto successo. Ad esempio, traduce: *tanto gaudio o stupor tanto* come *s toliko čuda i sreće velike*, preservando il chiasmo (1953: 11, 53), mentre D. Stanojević lo semplifica in: *začudi tako* (1895: 11, 53). Tenendo conto soltanto della rima, D. Stanojević non esita ad aggiungere dei *climax* completamente inventati. Nella strofa quarantasette inserisce queste parole e rende la scena molto più drammatica di quella originale: *cvili, pišti, bradu, kosu kida* “geme, strilla, strappa la barba e i capelli” (1895: 10, 47). Tale tipo di immagine dimostra quanto D. Stanojević si sia lasciato trasportare dalla propria immaginazione e dalla propria creatività nella traduzione, allontanandosi dall'originale.

Il suo narratore è molto diverso, il suo linguaggio non appartiene all'ambiente cortigiano e non è raro che l'effetto comico sia molto più basso di quello ariostesco. Narrando un grande numero di scene in prima persona, Stanojević trasforma notevolmente lo stile ariostesco, privandolo di vari riferimenti culturali. Cambia radicalmente lo stile anche nella traduzione delle strofe iniziali in cui dà del “tu” al duca Alfonso, con l'impiego di parole sempre meno formali, che appartengono al registro colloquiale: *né che poco io vi dia da imputar sono che quanto io posso dar, tutto vi dono* (Ariosto 2016: 36, 3). D. Stanojević scrive (1895: 1, 3): *A ti ne zamjeri ako malo dadem, jer evo ti dajem baš sve što imadem / e non prendertela con me se ti do poco, perché ti do tutto quel che ho*, mentre D. Angjelinović rispetta i costumi e traduce (1953: 7, 3): *Da malo dajem neka me ne kore: darivam sve vam, što se dati more* “che poco io vi dia non mi rimprovino, perché Le do tutto quel che posso dare”. Il narratore di D. Stanojević continua a rivolgersi al duca in modo informale. È un costume ben diverso e lontano da quello ariostesco e da quello della corte dell'epoca.

Al contrario, D. Angjelinović tiene al linguaggio sottile e sublime cercando di rispettare l'originale in questo ambito, conscio che l'eleganza rinascimentale e il linguaggio vicino al pubblico cortigiano sono onnipresenti nel poema di L. Ariosto in quanto parte inscindibile della sua ironia. D. Angjelinović cerca di rispettare e conservare questo spirito, mentre D. Stanojević continua perdendone una grande quantità, trasformando parole ed espressioni auliche in modi di dire popolari. I versi ironici nel suo poema sono quindi privati del senso (o dell'intensità) originale: quando leggiamo l'intervento del narratore (2016: 41, 22): *Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!*, "attacco di una stanza nella quale l'apparente adesione al mito dell'antichità viene subito stemperata dall'ironia" (Casadei 2008: 171), D. Angjelinović traduce rispettando quasi perfettamente il senso (1953: 9, 22): *Dobroto velja drevnih kavalira*, mentre D. Stanojević (1895: 5, 22) scrive: *Volim doba starog, običajje divne!*. D. Stanojević modifica un'altra volta il modo impersonale in cui è scritto l'intervento, lo scrive in prima persona e inserisce il verbo *volim/mi piacciono*. I *cavallieri antiqui* non vengono nemmeno menzionati, diventando "tempi passati" e "costumi meravigliosi". In questo modo, si perdono di vista importanti vittime dell'ironia.

Definire il *Furioso* come "poema dell'ironia" (Jossa 2017: 192) significa indicare l'importanza del suo ruolo nelle tecniche narrative del *Furioso*. F. De Sanctis (1996: 453) descrive "l'ironia ariostesca come strumento di distanziamento dal mondo rappresentato", e come si vede, coincide con il ruolo degli interventi di L. Ariosto. L'intervento di L. Ariosto: *ecco il giudizio uman come spesso erra!* (Ariosto 2016: 37, 7) viene tradotto in modi diversi: D. Angjelinović (1953: 7, 7): *(Gle kako ljudski sud pogriješi lako!)*; D. Stanojević (1895: 2, 7) *O kako se ljuto mogu varat' ljudi!*. Nella prima versione, i versi sono scritti tra parentesi, a differenza dell'originale, ma le parole chiave *giudicio uman* e *erra* vengono preservate; D. Stanojević trasforma invece il *giudicio uman* nel nome *ljudi*, cioè "gente", mentre il verbo *erra* diventa *varat'*, un verbo che può avere più significati: la sua accezione e le diverse connotazioni non sono precisate nel contesto. Esso comprende i significati dei verbi italiani "imbrogliare", "ingannare" e "tradire". È fondamentale conservare il sintagma *il giudizio umano* e l'esatto significato del verbo "errare", verbo particolarmente indicativo di reminiscenze medievali ed etimologicamente collegato all'"errore" petrarchesco: sicuramente scelto da L. Ariosto anche per questi motivi, ma trattato in modo originale, senza connotazioni religiose. Questo verbo indica anche l'azione e la direzione del movimento nel poema (mostrato anche attraverso il frequente impiego delle parole "di qua, di là", di giù di su – parole chiave e spesso ignorate da D. Stanojević – nella traduzione dei versi delle ottave 13 e 31, e invece trasmesse da D. Angjelinović), giacché i personaggi si perdono nel movi-



mento circolare, ritornando spesso nei luoghi che erano riusciti a lasciare con difficoltà. Il loro *giudicio* è oggetto di ironia, perché la forza principale che provoca lo svolgimento dell'azione nel poema (e nella vita, secondo L. Ariosto), procede soprattutto dall'arbitrarietà della fortuna, vista come "l'ironia del caso, ugualmente riconosciuta come ironia cosmica o ironia dell'occasione" (Hutcheon 2005: 3). [Senza] "una voce ironica, volta a proteggere, in qualche modo, il lettore dagli effetti della follia universale" (Ferretti 2017: 330) l'effetto ironico e spesso anche comico non sarebbe stato ottenuto con la stessa efficacia. "Inoltre, essendo ironico, l'ironista può essere compreso come quello che fa un "one-man show": assume il ruolo di un ingenuo e parla, scrive o si comporta come se veramente fosse il tipo di persona che potrebbe condividere il punto di vista che l'ironia intende distruggere o rovesciare" (Muecke 1986: 68).

Le capacità umane e il potere della ragione sono sottoposte al caso. Ciò viene mostrato non solo tramite il movimento circolare casuale, ma anche attraverso la psicologia dei personaggi, soprattutto attraverso la follia del protagonista, che è incapace di accettare l'impossibilità di non ottenere ciò che vuole perché il suo destino è fuori dal suo controllo, il che mostra "l'inquietudine dell'io" che "nasce dall'oscillazione del desiderio" (Praloran 2009: 180). D. Stanojević traduce il quarto verso dell'ottava 12 *per strano caso uscito era di mano* con la parola *upusti* "perse", mentre D. Angjelinović riconosce l'importanza e traduce *slučajem čudnim* "per uno strano caso".

D. Stanojević non traduce nemmeno i versi della strofa 26 *a lungo cercasse invano*<sup>4</sup>, ovviamente trascurando oppure non avendo capito l'importanza della ricerca che provoca l'azione, che si mostrerà anche come la causa principale della follia di Orlando. Questi errori sono l'esito delle incomprensioni nella prima fase del lavoro traduttivo: "dalla scorretta comprensione del contesto (del pensiero dell'autore)", "degli elementi stilistici dell'espressione linguistica: dell'ambiente, delle connotazioni ironiche o tragiche" (Levy 1982: 36–37). Orlando segue Angelica "che fugge e che con la sua fuga riesce a ispirare la vita al mondo della narrazione, e si direbbe anche al mondo reale" (Milinković 2016: 44) ed è un paladino audace, ma il caso sembra burlarsi di lui mentre succede l'inaspettato: la donna amata gli fugge in tutti modi straordinari. "L'intero movimento narrativo procede dal caso, perché l'andamento razionale del meccanismo causa-conseguenza è ormai esplosivo e non può essere recuperato" (Jossa 2017: 191). A. Ciccarelli descrive Orlando anche in questo modo, in confronto ai personaggi pratici, come protagonista di un mondo cavalleresco destinato a fallire:

<sup>4</sup> Angjelinović (1953: 9, 26) invece preserva il senso e traduce: *iskao dugo uzalud* "cercò invano per molto tempo".

È proprio la sua nobiltà d'animo che lo rende un personaggio ideale e poco pratico, quasi agisse fuori luogo e fuori tempo [...] come fosse un esiliato, prigioniero di modi e abitudini estranee alla sua nuova quotidianità (Ciccarelli 2017: 669).

Tradurre la situazione segnata dall'ironia cosmica senza l'uso della parola fortuna, fa perdere almeno una parte dell'ironia presente nell'originale. Questa parola, dominante nel poema, non viene resa allo stesso modo dai due traduttori: D. Angjelinović la traduce in due modi, secondo il contesto *sreća* "fortuna" (1953: 9, 27), o *zla sreća* "cattiva fortuna" (1953: 8, 10), mentre D. Stanojević la traduce talvolta come *sudba* "sorte" (1895: 6, 27) e altre come *sreća* "fortuna" (1895: 12, 57). Succede anche che D. Stanojević trascuri l'importanza e il ruolo di questa parola nel poema e semplicemente non la traduca. Ne mostreremo un esempio che è anche evidenza della frequente arbitrarietà della traduzione di D. Stanojević:

*E come quei che non sapean se l'una  
o l'altra via facesse la donzella  
(però che senza differenza alcuna  
apparìa in amendue l'orma novella)  
si messero ad arbitrio di fortuna  
Rinaldo a questa, il Saracino a quella.  
Pel bosco Ferrau molto s'avvolse,  
e ritrovossi al fine onde si tolse.*  
(Ariosto 2016: 42, 23).

*Kojom cura zaždi? To nijesu znali.  
Od toga im ništa nije bilo teže.  
Obadva su puta razgledati stali,  
Al'oba tragove imali su sveže.  
Na misao srećnu tad oni su pali:  
Svak nek pravcem raznim siječe (il' reže).  
Mavar k mjestu starom preko novih staza  
Stiže, pošto dugo tamo amo baza.*  
(Stanojević 1895: 5, 23).

In questo caso, vediamo che D. Stanojević non traduce il sintagma *l'arbitrio di fortuna*, che è molto importante nel rappresentare "coincidenza, caduta e curiosità" che "governano il suo mondo" (Jossa 2017: 192), ma lo trasforma in *misao srećnu* "un'idea felice" e così diminuisce il suo ruolo ancora una volta. Questo esempio della traduzione di un'ottava di D. Stanojević, dimostra la sua disinvoltura rispetto all'originale e il procedere liberamente: il verso *od toga im ništa nije bilo teže* semanticamente non trova corrispondenza nell'originale, ma è stato scritto soltanto per preservare la rima con l'uso della parola *teže*. L'*enjambement* negli ultimi due versi viene preservato, ma quello che cambia è il ritmo, dato dalla virgola che manca nel settimo verso di D. Stanojević che ne impedisce la pausa prima della parola *stiže*. Un'altra debolezza nella traduzione di D. Stanojević è anche l'uso dei turchismi che modifica l'immagine mentale della scena e dei personaggi ariosteschi<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Il turchismo presente nella traduzione "baza-basmak" è uno degli esempi dell'adattamento del poema da parte di Stanojević alla civiltà serba: il vocabolario è veramente vicino al linguaggio usato nella Serbia dell'epoca, perciò si perdono le particolarità della civiltà italiana nel poema. Tratteremo questo argomento nelle pagine successive.

Il frequente ignorare il valore della parola “fortuna” da parte di D. Stanojević riduce l'importanza del suo ruolo nel poema: nell'ottava 44, i sintagmi *fortuna crudel* e *fortuna ingrata* vengono completamente ignorati nella sua traduzione, mentre D. Angjelinović preserva il senso e traduce *srećo kruta* e *srećo nesmiljena* (10: 44). Nell'ottava 10, *presaga che quel giorno rubella dovea Fortuna alla cristiana fede* è tradotto da D. Stanojević come *sluteć' pogibiju hrišćanskog plemena* “prevedendo la morte dei cristiani” (3: 10), senza sottolineare l'ironia cosmica rappresentata dalla *Fortuna rubella*, mentre Angjelinović traduce *kršćansku vojsku zla sreća da bije* “cattiva fortuna seguirà l'esercito cristiano” (8: 10), avvicinandosi al senso voluto nell'originale, ma non riesce a mostrare tutte le sue sfumature che producono l'ironia, siccome la sua fortuna non è *rubella/ribelle*, particolarmente e intenzionalmente avversa, ma solo *cattiva*, come casuale.

Generalmente, Angjelinović cerca di essere il più fedele possibile nella traduzione, occupandosi di trasporre l'ironia, ma come vediamo in alcuni casi sembra non aver riconosciuto l'ambiguità dell'espressione e, conseguentemente, l'immagine comica voluta da Ariosto non viene trasmessa ai suoi lettori. Così, nella strofa sessantasei si perde una parte dell'effetto comico nei seguenti versi:

*Sospira e geme, non perché l'anno  
che piede o braccia s'abbi rotto o mosso,  
ma per vergogna sola, onde a' di suoi  
né pria, né dopo il viso ebbe sì rosso:  
e più, ch'oltre al cader, sua donna poi  
fu che gli tolse il gran peso d'adosso.*  
(Ariosto 2016: 53, 66)

*Uzdiše, stenje, al ne što je bio  
Slomio noge, uganuo ruke,  
Nego jer sram mu lica nije mio,  
Prije ni kaš'nje, sa toliko bruke;  
Al nakon pada gospin glas mu mio  
Olakša teret i u duši muke.*  
(Angjelinović 1953: 12, 66)

La parola “peso” ha un doppio senso, traducibile in serbo e in croato. È chiaro che, nella versione originale, il “peso” cui si riferisce L. Ariosto, non è solo un peso metaforico, ma anche peso fisico: il corpo del cavallo caduto sopra Sacripante. Il cavaliere è umiliato non solo perché Angelica è testimone della sconfitta, ma anche perché lei lo aiuta a liberarsi dal peso del cavallo. Comunque, nella traduzione, la valenza metaforica della parola “peso” anticipa il contenuto dell'ottava seguente poiché Angelica cercherà di consolarlo (ovvero togliergli il peso metaforico), incolpando l'inutile cavallo e sottolineando la fuga dell'avversario. Dunque, in questo senso, la presenza di Angelica è anche un conforto per Sacripante. D. Angjelinović, scrivendo negli ultimi due versi della strofa che *la soave voce della sua donna attenuò il peso e il tormento della sua anima*, riconosce solo questa valenza metaforica della parola anticipando al lettore il contenuto dell'ottava seguente. In questo modo si elimina una sosta voluta da L. Ariosto e

l'effetto ironico della *fine dell'ottava*, inteso come “climax dell'azione” (Praloran 1990: 203).

La traduzione di questo verso in modo esatto (senza aggiungere *la soave voce* della donna, ovvero ignorando la valenza fisica dell'immagine: il momento in cui Angelica lo libera dal cavallo) è cruciale perché, nel suo doppio senso mostra ingegnosamente la tendenza di Ariosto che ama passare “da una narrazione di eventi, a una serie di sentimenti” (Praloran 1990: 217), lo fa proprio genialmente creando questa ambiguità. Il traduttore ovviamente non percependo l'immagine inventata da L. Ariosto, ne trova la spiegazione solo nell'ottava seguente (capisce in quella parte che il peso nel cuore è diminuito grazie alle parole di consolazione) e lo attribuisce direttamente ai versi dell'ottava precedente, per darne un'immagine più chiara ai lettori. E anche se questa fosse stata l'unica valenza della parola “peso”, l'anticipazione non sarebbe giustificata: D. Angjelinović, non avendo capito l'ambiguità e tradotto il senso, ha eseguito un altro errore comune: anticipando non ha rispettato l'unità strofica dell'originale.

D. Stanojević invece rispetta in questo caso l'unità strofica, riconosce solo la valenza fisica della parola, ignorandone il significato metaforico e traduce questi ultimi versi sostituendo la parola *peso* con la parola *gamba*:

[...] *Stidi se, ljuti se na sudbinu strogu  
jer je mor'o gledat Andeliku mladu,  
kako mu izvlači ispod konja nogu [...]* (1895: 14, 6)

In questo caso, è evidente che entrambi i traduttori non riescono a rendere il doppio senso né la sottile ironia di L. Ariosto. Nella versione di D. Stanojević l'ironia e l'ambiguità vengono ridotte a effetto comico, a una buffoneria. La complessità e le differenti sfumature dell'ironia verbale sono le più difficili da interpretare ed effettivamente da trasporre in un'altra lingua. Sebbene spesso si confondano come effetto durante la lettura del *Furioso*, visto che “l'umorismo sembra essere una componente importante dell'ironia situazionale e dell'atteggiamento ironico” (Kreuz 2020), esiste una chiara linea di divisione fra l'ironia e l'umorismo che possono essere anche contrapposti: “l'umorismo discende, [mentre] l'ironia è l'adozione di un punto di vista “sopra” un certo contesto, permettendoci di vederlo “dal sù”” (Colebrook 2005: 133). Lo stesso succede con la traduzione degli ultimi versi della settima ottava: *Il savio imperator che estinguer vuolse un grave incendio* (37: 7). La parola “incendio” ha una doppia valenza metaforica: la prima, riconosciuta e tradotta dai due traduttori, e il riferimento al disaccordo e l'eventuale battaglia fra i paladini, mentre la seconda, quella trascurata o non capita dai traduttori e il riferimento al *d'amoroso desio l'animo caldo* (37: 8), come L. Ariosto scriverà già nell'ottava seguente. L. Ariosto riprenderà questa metafora anche nell'ultima ottava del primo canto

precisandola nel sintagma *amoroso incendio* (57: 81). Quando D. Stanojević percepisce l'incendio come *neslogu i buru* “disaccordo e turbamento” (2: 7) e D. Angjelinović come *razdor u vojsci* “un disaccordo nell'esercito” (7: 7), si perde l'ironia creata dall'ambiguità dell'espressione ariostesca. L. Ariosto utilizza questa metafora nell'opera nel senso parodico della parola, al pari di Lorenzo de' Medici che scrive nella sua *Nencia da Barberino: ardo d'amore e conviemmi cantare*<sup>6</sup>. M. Praloran riconosce la particolare connotazione parodica del linguaggio legato al “desiderio amoroso” di Petrarca e anche del mondo cavalleresco:

“C'è certamente anche l'universo cortese, quello del desiderio amoroso. Lì certamente le due linee si incrociano, ma i cavalieri ariosteschi non hanno la stessa complessità psicologica, la stessa autenticità nell'espressione di sé che hanno i loro antenati, i cavalieri arturiani. Per questo, in bocca loro il discorso “cortese” non può non apparire un po' ironico [...] Anche da qui nasce l'ironia, o la parodia – per certi aspetti uno schermo, una sospensione del *pathos* – da questa non coincidenza.” (Praloran 2009: 179).

L'Angelica di Ariosto non vuole *che si abbia di lei sì falsa opinione*, mentre quella di Stanojević proclama semplicemente che “si è imbrogliati pensando che non sia vergine” *varaš se misleći da nisam nevina* (1895: 11, 52). Il protagonista ariostesco proclama: *Corrò la fresca e matutina rosa, [...] so ben ch'a donna non si può far cosa che più soave e più piacevol sia [...], tardando, stagion perder potria* (51: 58), D. Angjelinović: *jutarnju, svježu ružu ću ubrati [...] znam dobro ženi ne može se dati milije stvari, ni više voljene [...]* (12: 58), D. Stanojević: *Sad ubraću ružu, punu vlage rosne [...] ništa nije ženi milije i draže, no kad se muško tijela joj kosne* (12: 58). La sensualità e l'ambiguità sono tradotte da D. Stanojević in immagini crude, dirette, in cui “un uomo mette le mani sopra il corpo di una donna”, parole non adatte al linguaggio e alla cultura cortesi, e si perdono l'ironia, la delicatezza e la metafora della rosa. J. Levy proclama che: “[...] la dissimulazione caratterizza ugualmente la moderna costruzione dell'opera quanto gli enunciati diretti” (148).

L'immagine rappresentata da D. Stanojević è esplicita e esagerata, sembra un assalto fisico alla donna che, come continua il traduttore, *ako se brani, ona samo laže* “se si difende, non lo pensa veramente” (12: 58). Questa ottava, piena di ambiguità e riferimenti a motivi classici e artistici, L. Ariosto finisce con il verso *ch'io non adombri e incarni il mio disegno*, nel senso di “delinei” e “realizzi”. Nel commentario di questa edizione del *Furioso* a cura di Davide Puccini, questi termini sono spiegati nel seguente modo: “[...] sono tratti dalla pittura (ombreggiare, dare il color carne), ma è

<sup>6</sup> L. Medici invece mette in parodia un protagonista tipico dalla poesia pastorale.

probabile, soprattutto per il secondo, un doppio senso malizioso. Del resto, incarnare è usato nel significato di “congiungersi carnalmente” dall’Aretino e dal Caro” (2016: 58). I due traduttori non trovando equivalenti si allontanano dall’originale, in direzioni diverse. D. Stanojević traduce: *ispunit ću želju sasvijem po planu* “soddisferò il mio desiderio come pensavo” (12: 58), e D. Angjelinović preserva la simbologia della rosa, dai versi precedenti, riutilizzandola in: *neće, spriječit me, da to ne poberem cvijeće* “non mi impedirà di cogliere quei fiori” (12: 58), comunque rimanendo più vicino al linguaggio e all’immagine ariostesca.

## 6. IL CRONOTOPO SERBO NELLA TRADUZIONE DI STANOJEVIĆ

Come abbiamo cominciato a mostrare in precedenza, D. Stanojević si allontana dal linguaggio della tradizione letteraria italiana e nella sua traduzione si perdono i motivi della poesia petrarchesca e rinascimentale. Lo stesso succede nella strofa quarantadue, dove si perde almeno la metà dei motivi, in cui L. Ariosto utilizza le metafore dominanti nella società cortigiana rinascimentale e nella descrizione si riferisce a Poliziano e Catullo, paragonando come di consueto una donna e una rosa cui tutta la natura si inchina per renderle omaggio:

*La verginella è simile alla rosa,  
che in bel giardin su la nativa spina  
mentre sola e sicura si riposa,  
né gregge né pastor se le avvicina;  
l'aura soave e l'alba rugiadosa,  
l'acqua, la terra al suo favor s'inchina:  
gioveni vaghi e donne inamorate  
amano averne e seni e tempie ornate.*  
(Ariosto 2016:47, 42):

*Djevica je kao ta rumena rosa,  
što u vrtu leška na svojem žbunu.  
Mladić rado ružu za klobukom nosa,  
cura u kosici ili na zubunu;  
Slavopoj se njojzi od slavlja i kosa  
Za mirise njene donosi u kljunu  
Njenijem imenom dragi dragu krsti,  
Vrt je čuva da je stado ne obrsti.*  
(Stanojević 1895: 9, 42)

L’immagine creata da D. Stanojević nel quinto, sesto e settimo verso di questa strofa si discosta enormemente dall’originale. La natura che rende omaggio alla rosa non appare nella traduzione, dove al suo posto si trova “una canzone solenne per celebrare i suoi profumi portata dal merlo nel suo becco” e “col suo nome l’amato battezza la sua amata”, mentre il senso degli ultimi due versi è anticipato al terzo e quarto verso e il senso del quarto verso è trasferito all’ultimo.

Nell’ottava precedentemente citata, si nota che le parole *klobuk* e *zubun* sono aggiunte da D. Stanojević: nell’originale non vengono menzionati né “il cappello” né “la camicia”. Comunque, questi esempi non servono solo a

sottolineare la libertà smodata della traduzione di D. Stanojević, ma soprattutto per rilevare un'altra caratteristica della sua traduzione: l'uso dei turchismi. Queste due parole hanno una loro specificità, e in italiano non potrebbero essere tradotte semplicemente come “cappello” e “camicia” poiché sono specificamente legate al costume del luogo e dell'epoca in cui ha vissuto D. Stanojević. Così, per precisare il significato di *zubun* dovremmo aggiungere che si tratta di una camicia particolare, composta da tre pezzi e con tante decorazioni. Senza dubbio, questa camicia non è immaginabile dai lettori di L. Ariosto. Con le stesse conseguenze, D. Stanojević nel suo poema usa anche la parola *mejdan* (un altro turchismo, 1895: 13, 61) come traduzione di “battaglia” o “campo di battaglia”. Benché l'autore non cambi i nomi dei personaggi in nomi serbi, per lui *Orlando, paladino gagliardo* diventa *Rolando, delija*<sup>7</sup> (1895: 3, 12) e possiede altre caratteristiche peculiari per la società dei lettori di D. Stanojević.

Mi sembra che non ci sia un popolo sulla terra che degrada le parole così come fanno gli italiani. Loro pronunciano Norfolk come Nortfozia, Richmond – Ritmonda, Hampton – Antona, Northumberland – Norbelanda [...] *Roland* è il francese principe Marco. In qual modo si pronuncia la radice di questa parola, non lo chiederò agli italiani, ma ai francesi, e io le aggiungerò la desinenza serba, come mi sembra conveniente (Stanojević 1895: 277).

Seguendo la stessa logica e considerando l'effetto melodico delle traduzioni dei nomi nel suo paese, gli altri personaggi che compaiono nella sua traduzione sono: *Ferag* (*Ferrau*), *Sakripan* (*Sacripante*), *Anđelika* (*Angelica*), *Rinaldo* (*Rinaldo*) e *Bajardo* (*Baiardo*). Angjelinović si mantiene ancora più vicino all'originale e traduce i nomi dei personaggi: *Orlando, Ferrau, Sakripan, Anđelika, Rinaldo, Bajard*. Si riscontra però un errore nella sua traduzione quando a un certo punto l'autore traduce *Orlando* invece di *Rinaldo*, cambiando drasticamente il contesto: dato che segue una lunga descrizione del duello, il lettore, logicamente, non capisce chi sono i veri protagonisti di tutta una serie di ottave. Il suo errore riguarda i seguenti versi: *trasse la spada, e minacciando corse dove poco di lui temea Rinaldo* (Ariosto 2016: 40, 16) tradotti in Angjelinović (1953: 8, 16): *K'Orlandu jurnu on i tu su se sreła s mačem u ruci ova dva junaka*.

D. Stanojević evoca l'ambiente serbo utilizzando metafore e modi di dire propri del suo Paese. In questo modo, le unità artistiche (i *realia* e il contesto) sono lontane dall'originale. Quindi, il lettore non vede la “realtà immaginata” (Levy 1982: 39) del poeta. Al contrario, Stanojević utilizza “le

---

<sup>7</sup> Turchismo: un membro della speciale cavalleria ottomana della fine del '400 e dell'inizio del '500.

soluzioni locali” (Levy 1982: 44) quando invece potrebbe usare “la lingua neutrale” necessaria solo se il valore stilistico dell’elemento è intraducibile.

Tra i numerosi esempi, citeremo la traduzione dei versi ariosteschi appartenenti all’ottava sessantaquattro: *tal si levò il pagano*, vengono tradotti: “così fece anche il nostro” *muja*<sup>8</sup> (Stanojević 1895: 14, 64). Talvolta le metafore tradotte vengono aggiunte liberamente solo per conservare l’ottava rima o per ottenere l’effetto comico (anche quando Ariosto non lo fa!) e sono quasi tutte legate allo spazio quotidiano pieno di metafore che includono vari tipi di animali. Così, l’uomo innamorato è “più stupido di un bue” *ghuplji od vola* (Stanojević 1895: 12, 56), Sacripante smonta dal cavallo apparendo “più feroce di un serpente” *izgledaše jetkiji od zmije* (Stanojević 1895: 9, 39) e minaccia di “schiacciare Rinaldo come una mosca” *ja ću ovoga smeljat ka muhu* (1895: 17, 80).

Nella sua versione le metafore sono frutto della sua pura invenzione e D. Stanojević utilizza la maggior parte di queste narrando di Angelica. Lei viene spesso comparata a “un uccello” *ptičica* (1895: 12, 57), a “una zebra leggera” *kao laka zebra* (1895: 4, 17) a “il nostro micetto” *naša mala mica* (1895: 8, 37), a “una preda” *plijen* (1895: 12, 57), e una volta anche a “una femmina spaventata” *prestravljena ženka* (1895: 7, 33), banalizzando così l’eleganza e la scelta minuziosa delle parole di L. Ariosto. La discrezione sembra mancare nelle metafore modificate o addirittura inventate nella traduzione. La scelta delle parole da parte di D. Stanojević è sempre esplicita, concreta, e in questo modo si perde il garbo e lo stile dell’originale, spostando le avventure ariostesche in un altro contesto. D. Stanojević non presta attenzione alle figure legate a questo ambito, così come non si cura di tradurre bene il seguente sintagma: *Un cavalliero [...] d’aspetto fiero* (Ariosto 2016: 42, 25) viene tradotto da lui semplicemente come *strašan čovjek* “un uomo fiero” (Stanojević 1895: 6, 25), mentre D. Angjelinović (1953: 9, 25) scrive *vitez ponosna pogleda* “un cavaliere dallo sguardo fiero”. Tramite queste negligenze, si perde tanto della traduzione e dell’immagine che il lettore si crea mentalmente. Nell’ottava ventotto, Stanojević ignora l’importanza e il livello formale della parola *valore* nel codice cavalleresco, amata e usata da Ariosto, e fa una perifrasi “col tuo valore” (implica: se sei capace e onorevole) scrivendo *nijesi li strina* “se non sei una zia” (1895: 6, 28), un altro modo di dire che appartiene al registro colloquiale di una realtà di cui fa parte lo stesso Stanojević, più che a una realtà lontana, di tempi passati e costumi sublimi in cui Ariosto situa il suo poema.

---

<sup>8</sup> Nome personale, generalmente utilizzato nel popolo per designare l’uomo comune, molto frequente in questa parte del mondo.



## 7. CONCLUSIONE

Al fine di identificare le particolarità e i diversi modi in cui è possibile tradurre il pensiero ariostesco, in questo lavoro ci siamo concentrati sull'esempio del primo canto e abbiamo cercato di presentare i metodi traduttivi di D. Stanojević e D. Angelinović mediante un confronto comparatistico, analizzando i procedimenti con cui sono stati trattati gli elementi essenziali che costituiscono l'espressione e lo stile ariosteschi: gli interventi del narratore, l'ironia e le espressioni ambigue.

Abbiamo rilevato che la traduzione di D. Stanojević è molto arbitraria: la scelta del metodo traduttivo deriva dalle necessità culturali dell'epoca. Senza rispettare completamente il senso, il livello del linguaggio, lo stile e le tecniche narrative, nell'impiego del principio di accettabilità e non cessando di aggiungere elementi propri nella traduzione, l'*Orlando furioso* viene trasformato in un altro poema cavalleresco. Per questo motivo abbiamo trovato particolarmente necessario dedicare un capitolo alla creazione del "cronotopo serbo" nella sua traduzione. Non si può trascurare l'apprezzabilità e la bellezza di questo poema, ma è pur sempre evidente che la grazia dell'originale *Orlando furioso* è ben altra e appartiene a un'altra civiltà. Le intenzioni di D. Stanojević spiegate nelle lettere inviate alla Cooperativa letteraria serba rendono palesi le sue priorità: presentare il poema ariostesco ai serbi, tenendo però conto "dell'orecchio serbo". Il traduttore si propone di arricchire la letteratura serba e perde di vista il *Furioso*. Tenendo conto solo dei destinatari e talvolta mancando di percepire appieno la realtà immaginata di L. Ariosto, la modifica e crea il cronotopo serbo.

Al contrario, D. Angjelinović si preoccupa devotamente di trasferire il senso, di riproporre le tecniche narrative quanto più possibile, di riprodurre il linguaggio e l'ambiente cortigiano di L. Ariosto. Non si può negare che abbia raggiunto lo scopo, pur avendo mostrato anche i lati meno riusciti della sua traduzione: gli errori involontari nella traduzione e i rari (ma importanti!) casi in cui sembra non aver colto totalmente l'ironia di L. Ariosto. Rispetto a D. Stanojević, D. Angjelinović ha un doppio vantaggio: la sensibilità culturale dei suoi lettori nei confronti della società italiana e in ugual misura le esperienze e le conoscenze personali legate al territorio italiano e alla letteratura italiana. Per tale ragione, D. Angjelinović, attraverso il principio dell'adeguatezza, presenta in modo abbastanza verosimile una traduzione e non una nuova versione del *Furioso*.

## BIBLIOGRAFIA

- Angjelinović, D. (1953). *Bijesni Orlando*. Zagreb: Zora.
- Ariosto, L. (2016). *Orlando furioso*. Roma: Newton Compton editori s.r.l.
- Avirović, Lj. (2006). *La divina traduzione. Tradurre in croato dall'italiano*. Trieste: EUT–Edizioni.
- Casadei, A. (2008). Nuove prospettive su Ariosto e sul “Furioso”. *Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana* 37, 3, 167–192. Testo disponibile a JSTOR, [www.jstor.org/stable/23937911](http://www.jstor.org/stable/23937911). (11.1.2021.).
- Ciccarelli, A. (2017). Nota sulla follia di Orlando in Ariosto. *Italica* 94, 4, 665–684. Testo disponibile a JSTOR, [www.jstor.org/stable/44983628](http://www.jstor.org/stable/44983628). (11.1.2021.).
- Colebrook, C. (2005). *Irony*. London and New York: Taylor & Francis e-Library.
- De Sanctis, F. (1996). *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo. Torino: Einaudi Gallimard.
- Eco, U. (2013). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- Ferretti, F. (2017). Stilistica e genere cavalleresco. A proposito di due recenti lavori di Maria Cristina Cabani. *Lettere Italiane* 69, 2, 328–337. Testo disponibile a JSTOR, [www.jstor.org/stable/26562957](http://www.jstor.org/stable/26562957) (11.1.2021.).
- Hutcheon, L. (2005). *Irony's edge*. London and New York: Taylor & Francis e-Library.
- Jankelevitch, V. (1997). *L'ironia*. Genova: Il nuovo melangolo.
- Jossa, S. (2017). Ironia. In A. Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando Furioso* (pp. 177–197). Roma: Carocci.
- Kadić, A. (1962). The Croatian Renaissance. *Slavic Review* 21, 1, 65–88. Testo disponibile a JSTOR, [www.jstor.org/stable/3000544](http://www.jstor.org/stable/3000544). Accessed 8 Mar. 2021.
- Kreuz, R. (2020). *Irony and sarcasm*. Cambridge: The MIT Press Essential Knowledge Series.
- Levy, J. (1982). *Umjetnost prevodenja*. Sarajevo: Svjetlost.
- Malinar, S. (2002). Italiano e croato a contatto sulla costa orientale dell'Adriatico. Dai primi secoli all'Ottocento (I). *Studia Romanica et Anglicae Zagrabiensia* 47–48, 283–309.
- Milinković, S. (2016). S ženom valja kao s fortunom. Ljubavni i diskurs o ženi u italijanskoj književnosti XIV–XVI veka. *Književna istorija* 2, 29–48.
- Morini, M. (2015). *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche*. Milano: Sironi.
- Muecke, D. C. (1986). *Irony and the Ironic*. New York: Methuen & Co.
- Musić, S. (1975). *Dragiše Stanojević prevod Bijesnog Rolanda*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.

- Praloran, M. (1990). *Meraviglioso artificio. Tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando Innamorato*. Lucca: Maria Pacini Fazzi editore.
- Praloran, M. (2009). *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*. Roma: Bulzoni.
- Rivoletti, C. (2014). *Ariosto e l'ironia della finzione – La ricezione letteraria dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*. Venezia: Marsilio.
- Stanojević, D. (1895). *Bijesni Rolando*. Biograd: Srpska književna zadruga.
- Steiner, G. (1998). *After Babel – Aspects of language and translation*. USA: Oxford University Press.
- Toury, G. (2012). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamin's B.V.
- Zogović, M. (1972). Stavovi Dragiša Stanojevića o prevođenju Bijesnog Rolanda. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 20 (2), 386–408.

IRONY AND NARRATORIAL INTERVENTIONS IN THE TRANSLATIONS  
OF THE FIRST *CANTO* OF *ORLANDO FURIOSO*  
IN SERBO(CROATIAN)

Summary

In this article, we attempt to analyze some elements of the translations of the first *canto* of *Orlando furioso*, with the intention of comparing the results obtained by different translation principles present in Dragiša Stanojević's and Danko Angjelinović's translations. Because the two translators were oriented toward different translation priorities and norms, the narratorial interventions, irony, and some ambiguous words and expressions in relation to Ariosto's specific historical and cultural context appear very differently in the two metatexts. The primary objective of our analysis is to demonstrate, through a comparative approach, the results of two different translation principles that have created an Orlando adapted to the Serbian chronotope and another, a true ambassador of Italian culture and literature in the territory of former Yugoslavia, both in relation to the translators' historical and cultural circumstances and to the aspirations of the epochs in which the translations have been made.

Keywords: *translation principles, interventions, chronotope, court, irony, ambiguity.*



Marija Pejić\*  
Università di Belgrado

## LA LETTURA DEL I CANTO DEL *PURGATORIO*

Abstract: Analizzando il brano introduttivo del I canto, l'autrice si sofferma sulla modalità dell'uso e sulla struttura della figura retorica apostrofe. Tenendo presente che il poeta innova e reinterpreta i modelli classici e che nella *Commedia* applica i procedimenti particolari anche a questa figura, già trasformata da un semplice dispositivo retorico in "figura nobile" nei testi delle *auctoritas*, nel presente contributo esaminerà in particolare uno degli esempi di tali procedimenti, dove la sottocategoria dell'apostrofe, la *captatio benevolentiae*, viene impiegata per strutturare la compagine del testo, ovvero il I canto del "Purgatorio", dandogli la valenza poetica e filosofico-retorica.

Parole chiave: *figure stilistiche, modello retorico, captatio benevolentiae, Purgatorio, reinterpretazione.*

Il primo canto del *Purgatorio*, già introdotto come luogo "diverso" dall'ultima parola della cantica precedente, benché rappresenti una specie di ritorno dal punto di vista formale alla struttura del proemio della prima cantica, si apre con un inconfutabile distacco dai versi infernali. Oltre ai cambiamenti sul piano strutturale introdotti tramite la descrizione di un ambiente nuovo, più quieto e promettente, il poeta intraprende il viaggio per le "miglior acque" mettendo subito in questione alcune concezioni classiche, soprattutto quelle relative alla retorica, nello stesso modo in cui l'aveva fatto all'apertura dell'*Inferno*. Consapevole, come noto, della propria modernità rispetto ai predecessori illustri, Dante non di rado esalta sé stesso e la propria maestria retorica, tanto che, grazie ad alcuni personaggi della *Commedia*, come Alessio Interminelli, ma soprattutto Ulisse (Padoan 1987), il suo elaborato sistema retorico diventa ancor più complesso. La questione si riflette innanzitutto nella problematizzazione del principio *rethorica musicaque poita* stabilito nel *De vulgari eloquentia*, che ora diventa il punto di partenza nel tentativo del poeta di inglobare, nel linguaggio poetico-nar-

---

\* pejic\_marija@yahoo.com

rativo, i mezzi efficaci della retorica giuridica. All'entrata nel *Purgatorio*<sup>1</sup>, per ragioni già dette, il poeta esplicitamente torna alle questioni retoriche aperte, soprattutto nell'episodio dell'incontro con Catone Uticense. Nella forma di un lungo discorso che Virgilio rivolge a Catone (*Pg*, I, 52–84), con l'apostrofe come la figura portante, questo episodio rappresenta anche l'ultimo esempio della *captatio benevolentiae* nell'opera e così diventa una cornice perfetta entro la quale Dante mette insieme alcuni concetti già espressi prima e dove addopera tutto l'aparato critico-retorico in funzione dell'analisi del testo.

Subito dopo l'apertura della nuova cantica, con una specifica invocazione delle muse<sup>2</sup> e una breve descrizione del nuovo, luminoso ambiente in cui si è trovato (il simbolo della speranza da sé), Dante porta in scena il personaggio di Catone<sup>3</sup>. Alla stregua di altri personaggi della *Commedia*, lui non rivela esplicitamente la propria identità, né il suo nome viene indicato nel testo, ma sono le parole di Virgilio che delineano chiaramente, nella sapiente costruzione del discorso, il personaggio di Catone di Utica, passato, come lo sa Dante grazie alle fonti, alla storia come il simbolo dell'avversario della tirannia che, dopo la caduta della repubblica, si suicida perché non vuole rinunciare alle proprie virtù morali e ai propri diritti civili<sup>4</sup>. Ma, è la

<sup>1</sup> Riguardo l'inizio del *Purgatorio* in: Barberi Squarotti (1970), Getto (1984), Bigi (1970), Chiari (1966), Illiano (1977), Raimondi (1963) e Bosco (1967).

<sup>2</sup> Sull'importanza delle invocazioni nella *Commedia*: Hollander (2013), Contini (1970), Battaglia Ricci (1983), Hollander (1969), Auerbach (1984) et al.

<sup>3</sup> Prima di tutto, occorre tener presente che Dante comincia ogni cantica della *Commedia* con una forma dell'apostrofe, ovvero *invocatio musae*. Formalmente celato dietro un velo della retorica tradizionale, l'autore adatta e avvicina al pubblico alcuni principi e concetti della dottrina cristiana adeguando la classica *invocatio* al *sermo humilis* medievale (Garavelli 2003), cambiandolo gradualmente e avvicinandolo sempre di più alle nuove richieste culturali ed ideologiche, ma anche a quelle poetiche che si rispecchiano in una specifica applicazione del principio della *convenientia*. Ogni "invocazione nuova" (a parte quella di *Paradiso*) sarà seguita da una rimodellata *captatio benevolentiae*. Così Dante, infatti, apre la sua opera non soltanto con una, ma con addirittura due forme apostrofiche. In tal modo prepara il suo pubblico alle descrizioni crudeli e terrificanti del mondo ultraterreno, mentre contemporaneamente entra in un dialogo specifico con la tradizione letteraria, evidenziando l'indiscutibile originalità della propria opera, così come l'importanza della retorica per la sua scrittura (Barberi Squarotti 1970).

<sup>4</sup> Non solo nell'antichità, ma anche durante tutto il medioevo, Catone diventa il simbolo della virtù civile e della persistenza. Di più, il suo atto di suicidio differenzia abbastanza da quello che compiono i peccatori del XIII canto d'*Inferno*, visto che non rappresenta il "prodotto" finale di una vita trascorsa nel peccato e di debolezza dell'anima, ma, al contrario, esprime l'elevatezza e la purezza d'animo, la nobiltà di altissimo livello dei tempi antichi (Hollander 2010). Anche alcuni padri della Chiesa, invece, come

descrizione stessa del nuovo personaggio, così come la reazione di Virgilio alla sua apparizione, un segnale che non si tratti di un'anima qualsiasi. Dante rappresenta Catone come un vecchio canuto con la barba e i capelli lunghi, usando l'appellativo *veglio* (fr. ant. *vieil*) che appartiene al registro mediano del *Purgatorio*, a differenza del termine *veculum* (lat. pop.) che usa frequentemente nell'*Inferno* (III, 83) o del latinismo *senem* adatto al registro sublime del *Paradiso* (XXXI, 59) (Bigi 1970). Lui, con l'accusa rivolta ai due poeti di cercare ad entrare di nascosto nel *Purgatorio*<sup>5</sup>, apre il primo dialogo della cantica e si qualifica, da solo, come il guardiano del purgatorio<sup>6</sup>, ma, a differenza di guardiani precedenti, figure diaboliche, un guardiano peccatore degno della grazia divina, anzi, il guardiano della grazia divina<sup>7</sup>. Il che non solo provoca il cambiamento dell'atteggiamento di Virgilio nei confronti dei guardiani – e di conseguenza anche quello di Dante viaggiatore – ma suggerisce anche il “salto di qualità” del dialogo, ovvero la necessità di argomentare in altro modo l'ineluttabilità del viaggio dantesco:

*Lo duca mio allor mi diè di piglio,  
e con parole e con mani e con cenni  
reverenti mi fé le gambe e 'l ciglio,  
Pg, I, 49–51.*

Dimostrando così a Catone di essersi sbagliato sul loro conto, Virgilio prende la parola e risponde all'accusa:

---

Sant'Agostino (Sant'Agostino, *De civitate dei contra paganos*, I, 17, 20, 25) interpretavano il suicidio di Catone in chiave della virtù morale considerandolo, nello stesso tempo, un peccato: “De morte voluntaria ob metum poenae sive dedecoris; Nullam esse auctoritatem, quae Christianis in qualibet causa ius voluntariae necis tribuat; Quod peccatum non per peccatum debeat declinari”.

<sup>5</sup> Il richiamo va al primo discorso esortativo della *Commedia* che è quello tenuto da Virgilio e rivolto al poeta fiorentino, molto diverso da questo catoniano sia dal punto di vista retorico, in quanto alla sua funzione. Di più sull'argomento vedi: Marozzi (2017), Battistini (2013), Gorni (2002), Getto (1960) e Giannantonio (1980).

<sup>6</sup> “Chi siete voi che contro al cieco fiume / fuggita avete la pregione eterna? / diss'el, movendo quelle oneste piume. // ‘Chi v’ha guidati, o che vi fu lucerna, / uscendo fuor de la profonda notte / che sempre nera fa la valle inferna? // Son le leggi d’abisso così rotte? / o è mutato in ciel novo consiglio, / che, dannati, venite a le mie grotte?”, *Pg*, I, 38–48.

<sup>7</sup> “[...] vidi presso di me un veglio solo, / degno di tanta reverenza in vista, / che più non dee a padre alcun figliuolo. // Lunga la barba e di pel bianco mista / portava, a’ suoi capelli simigliante, / de’ quai cadeva al petto doppia lista. // Li raggi de le quattro luci sante / fregiavan sì la sua faccia di lume, / ch’i’ ‘l vedea come ‘l sol fosse davante”, *Pg*, I, 31–9.

*Poscia rispuose lui: 'Da me non venni:  
donna scese del ciel, per li cui prieghi  
de la mia compagnia costui sovvenni.*

*Or ti piaccia gradir la sua venuta:  
libertà va cercando, ch'è sì cara,  
come sa chi per lei vita rifiuta.*

*Ma da ch'è tuo voler che più si spieghi  
di nostra condizion com'ell'è vera,  
esser non poote il mio che a te si nieghi.*

*Tu 'l sai, ché non ti fu per lei amara  
in Utica la morte, ove lasciasti  
la vesta ch' al gran dì sarà sì chiara.*

*Questi non vide mai l'ultima sera  
ma per la sua follia le fu sì presso,  
che molto poco tempo a volger era.*

*Non son li editti eterni per noi guasti  
ché questi vive e Minòs me non lega  
ma son del cerchio ove son li occhi casti*

*Sì com'io dissi, fui mandato ad esso  
per lui campare; e non li era altra via  
che questa per la quale i' mi son messo.*

*di Marzia tua, che 'n vista ancor ti priega  
o santo petto, che per tua la tegni:  
per lo suo amore adunque a noi ti piega.*

*Mostrata ho lui tutta la gente ria  
e ora intendo mostrar quelli spirti  
che purgan sé sotto la tua balia.*

*Lasciane andar per li tuoi sette regni;  
grazie riporterò di te a lei,  
se d'esser mentovato là giù degni',*

*Com'io l'ho tratto, saria lungo a dirti;  
de l'alto scende virtù che m'aiuta  
conducerlo a vederti e a udirti.  
Pg, I, 52–84.*

Virgilio è consapevole che si trova in una posizione ingrata, ossia si rende conto che la sua risposta deve adempiere necessariamente la funzione duplice. Da un lato, come in precedenza, deve mettersi in difesa di Dante viaggiatore e assicurargli il passaggio. Dall'altro, però, trovandosi davanti alla porta del nuovo regno ultraterreno al quale non appartiene e che non capisce pienamente, cerca anche di difendere sé stesso, il proprio ruolo di guida e di autorità che già qui comincia a vacillare. In altre parole, per poter soddisfare diversi obiettivi simultaneamente, Virgilio sarà costretto ad organizzare il suo discorso servendosi del mezzo "sicuro", ovvero della retorica classica nella quale è il maestro per eccellenza, combinando e reinterpretando diverse formule stilistiche. Sul piano retorico, dunque, la combinazione dei diversi modelli comporta la combinazione di stili, ovvero di corrispondenti modelli espressivi<sup>8</sup>. Comincia a parlare con molta cau-

<sup>8</sup> Come possiamo notare nel testo, Dante usa questo procedimento spesso. L'uso di molte figure basate sul collegamento di due concezioni tramite asindeto o polisindeto (*comparatio*, *antitesis*, *similitudo* ecc.) diventa uno degli strumenti principali con cui costruisce il discorso realistico, insistendo su alcune relazioni spazio-temporali, così come sulle immagini plastiche di alcuni personaggi dell'opera. Visto che alla base di ogni



tela usando il registro medio-alto, organizzando il suo discorso secondo le regole della *difensoria* e dell'orazione epidittica, fondendo i loro elementi per rendere il proprio monologo chiaro e preciso e per allontanare ogni sospetto, o almeno moderare la sentenza. È, inoltre, carico d'emozioni, dato che Catone non svolge soltanto il ruolo del procuratore, ma anche quello di giudice e d'intera giuria.

Virgilio già dalla prima terzina fa notare che è investito di una missione santa ("da me non venni") e aumenta il proprio valore con un sillogismo ("donna scese del ciel, per li cui prieghi / de la mia compagnia costui sovvenni") abbassando l'enfasi del testo subito dopo, nella seconda terzina, preparando la scena per presentare la difesa<sup>9</sup>. Nelle tre terzine successive offre alcune risposte elementari sul perché Dante si è trovato in inferno, perché lo accompagna e gli mostra il mondo ultraterreno, alludendo costantemente all'ineluttabilità e alla predestinazione del loro viaggio, invocando così in aiuto l'autorità celeste.

Poi cambia improvvisamente il tipo dell'orazione e dalla classica *auguratio* passa alla *captatio benevolentiae* sotto forma dell'*insinuatio in senso stretto* ("com'io l'ho tratto, saria lungo a dirti; / de l'alto scende virtù che m'aiuta / condurcerlo a vederti e a udirti"), ommettendo appositamente i fatti potenzialmente sfavorevoli, per alludere al dubbio se il compito assegnatogli da Beatrice possa essere giudicato svolto adeguatamente. Perciò intenzionalmente lascia la sua orazione incompleta e aperta reindirizzando

---

*allegoresi* sta lo schema della figura *transumptio* e *translatio* (*metalepsi*) dove il significato viene trasmesso da un termine ad un altro, diventa evidente che la metafora e l'allegoria, insieme ad altre figure simili (simbolo, sineddoche ed al.), rappresenta uno dei mezzi retorici più utilizzati nel testo della *Commedia*. Ciononostante, poiché entrambe appartengono ai tropi, l'espressione metaforica riguarda necessariamente soltanto una delle dimensioni del testo. Proprio per questo apostrofe, la *figura nobilis* che già nell'antichità acquisiva le caratteristiche di un paradigma (Of Vinsauf 1967), verrà imposta come modello ideale per la costruzione dell'espressione figurativa. Di più su questo tema in: Marozzi (2017), Garavelli (2003), Of Vinsauf (1967), Raimondi (1980), Bigi (1981), Nencioni (1983), Tateo (1995) et al.

<sup>9</sup> È già noto che Dante gioca con l'intensità dell'azione drammatica e con l'enfasi del testo indirizzando l'attenzione dei lettori verso quelle parti dell'episodio che considera rilevanti. Ciò di solito ottiene interrompendo bruscamente la narrazione, portando sulla scena un nuovo personaggio che si rivolge agli altri usando sempre una delle figure retoriche estremamente enfatiche, soprattutto l'apostrofe. Di più in: Auerbach (1984), Beccaria (2013), Getto (1955) et al. Però, è significativo che questo compito non viene mai affidato al personaggio di Virgilio. Non solo il poeta latino interromperà la narrazione molto di rado, ma in poche occasioni che lo fa non adopererà quasi mai l'apostrofe, scegliendo una delle figure meno "drammatiche" come *comparatio*, *antitesis*, *similitudo* ecc. Di più in: Auerbach (1984), Beccaria (2013), Marozzi (2017) et al.

l'attenzione a Catone e incominciando a lodarlo smisuratamente. Così cambia gradualmente la forma del discorso e mette in relazione Dante con Catone, con l'accento sul motivo della libertà, un concetto, tra l'altro, caro a Catone ("or ti piaccia gradir la sua venuta: / libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta"). In tal modo le parole di Virgilio assumono un tono sempre più personale che culminerà nelle terzine seguenti. Precisando il posto e le circostanze che hanno portato Catone al peccato, Virgilio lo raffigura in soli tre versi, giustificando allo stesso tempo i suoi peccati e mettendo in evidenza che dopo il giudizio finale si eleverà in cielo tra i beati. Poi in modo chiaro e conciso, in qualità del difensore, pronuncia l'ultima parola, ovvero sottolinea il fatto inconfutabile che Dante viaggiatore è ancora vivo e che lui stesso deve scontare la sua condanna nel limbo e che, quindi, nessuna legge divina è stata effettivamente violata ("non son li editti eterni per noi guasti / ché questi vive e Minòs me non lega"). Con l'ultimo verso di questa terzina Virgilio cercherà di convalidare la sua *difensoria* e così le due successive rappresenteranno il culmine della sua orazione a forma di una *captatio in senso stretto* estremamente enfatizzata. Per ottenere la simpatia di Catone, il poeta latino giocherà la sua carta vincente, ossia cercherà di fare riferimento a Marzia, la moglie di Catone, con la promessa di ringraziarlo anche di fronte a lei, sempre se le leggi del Limbo lo consentono<sup>10</sup>.

La scelta della *captatio benevolentiae* come mezzo persuasivo principale del discorso non sorprende molto, dato che fa parte del campo retorico dell'apostrofe (Arduini e Damiani: 2010)<sup>11</sup> la quale, con la sua forma aperta e la caratteristica di mettere in contatto diretto la dimensione orizzontale con quella verticale del testo, ovvero di mostrare una complessa relazione tra *res* e *verba*, a Dante verrà imposta come modello ideale per la costruzione dell'espressione figurativa della *Commedia* (Garavelli 2003). Tutto

<sup>10</sup> Di più sul tema del Limbo: Rossi (2013), Padoan (1970) et al.

<sup>11</sup> Con l'appellativo "nobilis figura", ma grazie anche alla sua capacità di espandere ed arricchire l'azione drammatica (*amplificatio*), ossia di sintetizzarla e semplificarla (*abbreviato*), facendo un effetto particolare sul pubblico muovendo efficientemente le sue emozioni (*movere*) e suscitando il *pathos*, l'apostrofe si trasmetterà dall'apparato retorico classico e si inserirà nel nuovo sistema medievale del *sermo humilis* diventando, nello stesso tempo, un mezzo retorico estremamente adatto alla poesia sublime. Tuttavia, l'apostrofe medievale non deve essere percepita soltanto come una figura, ma più come una dimensione o un paradigma retorico che unisce in sé un intero spettro delle figure e dei procedimenti stilistici. Con le funzioni discorsive sono ben precisate e l'obiettivo principale di manipolare e regolare l'enfasi del testo, essa supera i limiti dell'*amplificatio* al quale è formalmente subordinata. Di più su questo tema in: Garavelli (2003), Arduini e Damiani (2010), Tateo (1995) et al.

nuovo è, però, il modo in cui Dante adopera la classica *captatio*<sup>12</sup> giuridica usandola non solo per orientare sia l'attenzione che le emozioni dell'interlocutore, ma anche in qualità di una cornice perfetta per esprimere nuove concezioni cristiane. Questa *captatio*, straordinariamente sonora, rafforzata con un'apostrofe enfatica e con i verbi *priega/piega* grazie ai quali riesce quasi a riprodurre l'effetto della preghiera cristiana, senza alcun dubbio assomiglia molto a quella di Beatrice del canto II d'*Inferno*. Si potrebbe senz'altro affermare che la *difensoria* virgiliana viene idealmente ispirata dall'orazione di Beatrice. Per quanto riguarda la struttura, le due orazioni sono praticamente identiche, formalmente costruite sul modello dell'apostrofe *in lode*. Durante il discorso avviene un'alternanza frequente dei versi concisi, usati ogni volta che diventa necessario spiegare qualcosa o ricordarsi di qualche inevitabilità, e quelli poetici, teneri con cui si riconquista l'attenzione dell'interlocutore. Di più, concepito su due modelli di *captatio benevolentiae*, il discorso viene anche rinforzato con l'apostrofe come mezzo retorico dominante con cui si ottiene il *pathos* finale. Tra Virgilio e Beatrice viene stabilita la relazione della maestra e lo studente (Grimaldi 2017), una relazione che si apre con una *captatio* autoritativa, ma soave della donna beata all'inizio dell'*Inferno* e si conclude con la figura premurosa dell'antico poeta alle soglie dell'impero a cui non appartiene, dove con ogni passo perde la forza di prima.

Rileggendo alla luce del discorso trasposto di Beatrice le parole di Virgilio, che riflettono rettamente le sue, si sottolinea l'insuperabile divario tra questi due esempi. Beatrice, infatti, non vuole semplicemente persuadere Virgilio e la sua *captatio*, quindi, rispecchiando lo schema dell'antica prassi retorica, serve come una cornice conveniente a rappresentare certi concetti cristiani e così diventa il perfetto esempio della *captatio* cristianizzata. Dall'altra parte, la volta che dovrà affrontare Catone, Virgilio si mostrerà maldestro ad emulare il modello oratorio della donna beata. Adottando solo la struttura formale della sua *captatio* ed insistendo sulla *persuasio*, il poeta organizzerà la propria orazione trascurando quasi del tutto il contesto cristiano. Il *modus parlandi* del poeta che combacia il suo *modus pensandi* si dimostrerà di nuovo l'elemento distintivo del suo personaggio, così come il suo continuo tentativo di superare la cornice retorica antica per accedere, almeno a parole, alla grazia divina. Effettivamente, la sua impresa finisce ingloriosamente – Catone non solo rimane insensibile alla sua orazione e dubbioso riguardante la verità delle sue parole, ma perfino lo rimprovera

---

<sup>12</sup> Di più sulla *captatio benevolentiae* classica e sulla sua trasformazione dalla tecnica retorica al topos letterario, così come sulle sue subcategorie *principium* o *insinuatio in senso stretto* vedi in: Garavelli (2003) e Arduini e Damiani (2010).

esplicitamente, rilevando il fatto che Virgilio non comprende pienamente il nuovo concetto cristiano:

*'Marzia piacque tanto a li occhi miei  
mentre ch'ì 'fu' di là', diss'elli allora,  
'che quante grazie volse da me, fei.*

*Or che di là dal mal fiume dimora,  
più muover non mi può, per quella legge  
che fatta fu quando me n'usci' fora.*

*Ma se donna del ciel ti muove e regge,  
come tu di', non c'è mestier lusinghe:  
bastisi ben che per lei mi richegge',  
Pg, I, 85–93.*

Se in diversi luoghi dell'*Inferno* incontriamo diverse indicazioni della presunta onnipotenza di Vergilio, come i viaggiatori si avvicinano al colle della purificazione, sempre di più la sua capacità di comprensione diventa più fragile (Hollander 1983). Con le parole di Catone si dimostra esplicitamente che Virgilio, in quanto simbolo della ragione umana, non sarà più capace d'interpretare da solo il nuovo regno divino, dato che alla sua soglia non solo dimentica le regole celesti, ma le viola cercando d'ingannare Catone con le lusinghe. La mancanza della consapevolezza si legge anche dalla mancanza di alcuna sua reazione: dopo che Catone improvvisamente sparisce, nello stesso modo in cui è apparso sulla scena, e dopo che Dante si alza silenzioso guardando dritto il poeta aspettando una spiegazione, Virgilio deluderà le sue aspettative rivolgendosi al fiorentino con una voce tenera, quasi supplichevole, incoraggiando Dante a seguirlo<sup>13</sup>:

*«Figliuol, segui i miei passi:  
volgianci in dietro, ché di qua dichina  
questa pianura a' suoi termini bassi»,  
Pg, I, 112–4.*

<sup>13</sup> Dopo questo episodio, diventano sempre più frequenti gli episodi in cui si manifesta l'incapacità di Virgilio per capire l'essenziale della dottrina cristiana a partire dal canto successivo dove Cato riappare sulla scena per rimproverare fortemente tutte le anime che stanno ascoltando la canzone di Casella e dove si possono notare per la prima volta i segni di rimorso da Virgilio: "El mi pareva da sé stesso rimorso: / o dignitosa coscienza e netta, / come t'è picciol fallo amaro morso!" Pg, III, 7–9, ma anche le prime tracce di sospetto di Virgilio nascoste sotto il velo delle dolci lodi: "I' mi ristringi a la fida compagna: / e come sare' io senza lui corso? / chi m'avria tratto su per la montagna?" Pg, III, 4–6, per culminare con l'apparizione d'un'altra guida, Stazio e la scomparsa di Virgilio in Eden.

Quindi, il personaggio di Virgilio viene messo *in primis* in rapporto con Dante viaggiatore, incarnazione di un peccatore medievale che pur appartenendo al concetto della dottrina cristiana riesce ad accettare ed a concepire la tradizione antica. Di conseguenza, si istituisce il raffronto con il personaggio di Catone, il rappresentante ideale dell'antichità riformata e cristianizzata, capace d'intendere e di applicare le leggi divine. Il *tertium comparationis* è la donna beata, come abbiamo visto, in cui si personificano i principi teologico-dogmatici basilari del nuovo pensiero cristiano. In tal modo diventa più evidente la maniera in cui la figura di Virgilio oltrepassa le soglie dell'allegoria e ottiene la profondità umana, simile a quella solita a Dante viaggiatore. Riaffermandosi un personaggio a tutto tondo, il poeta latino riconferma un'ultima volta anchè la propria collocazione nel Limbo, tra i poeti di "bella scuola"<sup>14</sup>.

Con la formula *captatio benevolentiae* Dante, dunque, determinerà le regole in cui la tradizione classica può e deve incidere sulla dottrina cristiana, limitando la funzione di Virgilio alla materia e allo stile medio-bassi (Hollander 1983). Evidenzia, inoltre, un ulteriore distacco dal personaggio di Beatrice che, anche se immagine del pensiero cristiano rivelato, unisce in sé il sapere di tutte le tradizioni precedenti. Ciò si conferma anche nella sua orazione autorevole dell'Eden, concepita di nuovo intorno al modello apostrofico, con la quale i due regni ultraterreni vengono finalmente definiti, ma dai quali il viaggiatore deve purificarsi persino letteralmente per poter entrare in quello sublime accompagnato da una guida nuova e meritevole (Desideri 2016). La *captatio* d'esito negativo che Virgilio rivolge a Catone non serve soltanto come un'ulteriore caratterizzazione del personaggio del poeta latino, ma diventa anche una formula specifica con cui si chiude *l'Inferno* e, di conseguenza, con la quale si apre il *Purgatorio*. Con la *captatio*, inoltre, tramite un costante confronto delle concezioni antiche e cristiane, vengono di nuovo sottolineate le differenze tra due mondi ultraterreni non soltanto sul livello teologico e ideologico, morale ed etico, ma anche su quello stilistico e retorico. L'essenziale nell'episodio iniziale del *Purgatorio* non è, quindi, soltanto la condanna di Catone della vecchia tradizione incapace di concepire il nuovo modello cristiano. L'attenzione si sposta anche sull'atteggiamento della antichità nei confronti della nuova cultura cristiana. Rimproverando Virgilio, le parole del poeta vengono definite di conseguenza come lusinghe e così anche la bravura della retorica antica viene rappresentata come seduttrice ed ingannevole ed intera oratoria tradizionale viene caratterizzata come negativa e peccatrice. Se la problematica della concezione della retorica si apriva con una nuova connotazione di Ulisse,

---

<sup>14</sup> Di più riguardo questo tema in: Iannucci (1993), Hollander (1983), Chiesa (2017) e Comparetti (1981).

ora sull'esempio della fallita *captatio* di Virgilio la retorica si afferma finalmente come un'arte negativa, ingannevole ed indegna del regno celeste. Allo stesso tempo, perfino la posizione dell'intera poesia sarà messa in dubbio. Perciò nel *Purgatorio*, dopo il rimprovero di Catone, il modello della poesia religiosa innica verrà gradualmente stabilito come l'unica forma adatta per la poesia sublime.

Di conseguenza, insieme alla retorica, verrà messa in dubbio l'intera concezione antica del mondo che ora deve essere purificato e trasformato, privato di tutte le caratteristiche contrastanti ai principi del nuovo codice cristiano. Se Dante viaggiatore dovrà purgarsi dal deposito infernale, Dante autore dovrà, però, adeguare il proprio stile ai nuovi versi, attenuando le "asprezze" e "chioccezze" caratteristiche per la materia infernale. Così non pare strano che poeta non aprirà il *Paradiso* con un'altra formula di *captatio benevolentiae*, che si trova, però, all'inizio di altre due cantiche. Uno stile più pacato ed elevato prenderà sempre di più il primato, affinché culmini pienamente con la scomparsa graduale non solo della *captatio benevolentiae*, ma di tutte le figure retoriche dell'antica prassi giuridica, per dare spazio, nel *Paradiso*, alla nuova retorica del *sermo humilis* cristiano – una retorica che non si depriva del ricco repertorio dei mezzi reotici classici, ma li reinterpretata e adegua alla nuova visione del mondo medievale.

#### BIBLIOGRAFIA

- Arduini, S. e Damiani, M. (2010). *Dizionario di retorica*. Covilhã: Livros LabCom.
- Auerbach, E. (1984). *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli.
- Barberi Squarotti, G. (1970). Ai piedi del monte. Il prologo del «Purgatorio». In «*Purgatorio*» I, «*Lecture Classensi*» 3. Ravenna: Longo.
- Battaglia Ricci, L. (1983). *Dante e la tradizione letteraria medievale*. Pisa: Giardini Editori.
- Battistini, A. (2013). Canto I. Dalla paura alla speranza. In E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di), *Cento canti per cento anni* (pp. 43–74). Roma: Salerno.
- Beccaria, G. (2013). *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*. Firenze: Olschki.
- Bigi, E. (1970). Il canto I del Purgatorio. *Lecture dantesche*. Firenze: Le Monnier
- Bigi, E. (1981). Caratteri e funzioni della retorica nella "Divina commedia". *Forme e significati nella "Divina commedia"* (pp. 185–203) Bologna: Cappelli.
- Bosco, U. (1967). *Dante: il 'Purgatorio'*. Torino: ERI.

- Chiari, A. (1966). *Il preludio del 'Purgatorio'*. Torino: Società Editrice Internazionale.
- Chiesa, P. (2017). *La letteratura latina del medioevo*. Roma: Carocci.
- Comparetti, D. (1981). *Virgilio nel medioevo*. Firenze: La nuova Italia.
- Contini, G. (1970). Un'interpretazione di Dante. *Varianti e altra linguistica* (pp. 369–405). Torino: Einaudi.
- Desideri, M. (2016). *Dante e le "donne d'amore"*. Roma: Società Editrice Dante Alighieri.
- Garavelli, B. M. (2003). *Manuale di retorica*. Roma: Bompiani.
- Getto, G. (a cura di). (1955). *Lecture dantesche. Inferno*. Firenze: Sansoni.
- Getto, G. (1960). *Il canto 1. dell' 'Inferno'*. Firenze: Le Monnier.
- Getto, G. (1984). *L'Arte dell'interpretare: studi critici offerti a Giovanni Getto*. Cuneo: Arciere.
- Giannantonio, P. (1980). *Canto 1. dell'Inferno*. Napoli: Loffredo.
- Gorni, G. (2002). *Dante nella selva: il primo Canto della 'Commedia'*. Firenze: F. Cesati.
- Grimaldi, E. (2017). *Il gioco della zara Dante tra Virgilio e Beatrice: alcune riflessioni*. Pisa: ETS.
- Hollander, R. (1969). *Allegory in Dante's Commedia*. Princeton: Princeton University Press.
- Hollander, R. (1983). *Il Virgilio dantesco*. Firenze: Olschki.
- Hollander, R. (2010). Ancora sul Catone dantesco. *Lecture dantesche*. Firenze: SDI.
- Hollander, R. (2013). *Dante's nine invocations revisited*. Princeton: Princeton University Press.
- Iannucci, A. (a cura di). (1993). *Dante e la "bella scola della poesia"*. Ravenna: Longo.
- Illiano, A. (1977). *Sulle sponde del prepurgatorio: poesia e arte narrativa nel preludio all'ascesa*. Fiesole: Cadmo.
- Marcozzi, L. (a cura di). (2017). *Dante e la retorica*. Ravenna: Longo Angelo.
- Nencioni, G. (1983). *Dante e la retorica. Tra grammatica e retorica*. Torino: Einaudi.
- Of Vinsauf, G. (1967). *Poetria nova*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Padoan, G. (1970). Il Limbo dantesco. *Lecture Classensi 3* (pp. 187–217). Ravenna: Longo.
- Padoan, G. (1987). *Il pio Enea, l'empio Ulisse: tradizione classica e intendimento medievale in Dante*. Ravenna: Longo.
- Raimondi, E. (1963). *Il canto 1. del 'Purgatorio'*. Firenze: F. Le Monnier.
- Raimondi, E. (1980). *Poesia come retorica*. Firenze: Olschki.

- Rossi, L. C. (2013). Canto IV. Autoincoronazione poetica nel limbo. In E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di), *Cento canti per cento anni* (pp. 131–161). Roma: Salerno
- Tateo, F. (1995). *Per dire d'amore: reimpiego della retorica antica da Dante agli arcadi*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.

*CAPTATIO BENEVOLENTIAE* AS THE BASIC STRUCTURE  
OF THE “NEW” DANTE’S RHETORICS – THE FIRST CANTO  
OF THE *PURGATORIO*

Summary

Analyzing the introductory passage of the first canto, the author of this paper focuses on the method of use and the structure of the rhetorical figure apostrophe. Having in mind that Dante is a writer who innovates and reinterprets the classic rhetorical models and that in the *Comedy* he applies his particular procedures even to the rhetorical figure of the apostrophe, already transformed from a simple rhetorical device into a “noble figure” in the texts of the *auctoritas*, in this paper the author analyses one of the examples of these procedures where the subcategory of the apostrophe, the *captatio benevolentiae*, is used for structuring the text, in our case, the first canto of the *Purgatory*, giving it the poetic, philosophical and rhetoric value.

Key words: *stylistic devices, stylistic model, captatio benevolentiae, Purgatorio, reinterpretation.*



*Radmila Lazarević\**  
Università del Montenegro

## I SUFFISSI DETOPONIMICI NELLE LINGUE ITALIANA E SERBA

Abstract: Il contributo tratta la derivazione deonomastica dai toponimi mediante suffissi, e nella ricerca vengono messi a confronto i suffissi detoponimici italiani con quelli serbi. Adoperando l'approccio contrastivo, si analizzano le differenze e i tratti paralleli morfologici e semantici, partendo dalla classificazione morfologica dei suffissati. Viene dimostrato che i suffissati detoponimici rappresentano un campo onomastico che non comprende soltanto gli etnici (*romano, belgradese, parigino*), ma anche altri derivati piuttosto produttivi nelle lingue confrontate (*italianista, arabismo, slavistico*). Comunque, i derivati etnici rimangono la parte più numerosa e, a loro volta, possono servire da base per ulteriori suffissi detoponimici (*greco>grecizzare>grecizzazione*). Il numero dei suffissi produttivi è limitato in entrambe le lingue, e più somiglianze si riscontrano nei suffissi "internazionali", di origine greca o latina.

Parole chiave: *suffissi detoponimici, toponimi, suffissazione, etnici, lingua italiana, lingua serba.*

### 1. INTRODUZIONE

I toponimi, o nomi propri di luoghi o di altri oggetti geografici (fiumi, laghi, monti ecc.) sono alla base di un intero campo onomastico dei cosiddetti detoponimici, termine usato per le parole deonomastiche (derivate dai nomi propri), che vengono formate di solito mediante la suffissazione (*africano, milanese, parigino*).

Questa ricerca mette a confronto i suffissi detoponimici italiani con quelli della lingua serba. Ci occuperemo dei detoponimici italiani e serbi soprattutto dal punto di vista della derivazione, limitandoci a quelli derivati mediante la suffissazione. Nella ricerca abbiamo consultato le rispettive grammatiche e gli studi sulla formazione delle parole<sup>1</sup>, facendo ricorso

---

\* [radmilal@ucg.ac.me](mailto:radmilal@ucg.ac.me)

<sup>1</sup> Per l'italiano le opere: Grossmann e Rainer (2004), Dardano (2009), Crocco Galeas (1991) e il dizionario *Neologismi: parole nuove dai giornali* (2009) dell'Istituto Treccani. Per il serbo: Klajn (2003), Piper & Klajn (2014), Klajn (2007), nonché Klajn e Šipka (2008).

anche a dizionari cartacei e online. Il dizionario *Neologismi: parole nuove dai giornali* dell'Istituto Treccani si è dimostrato particolarmente utile nell'osservazione dei suffissi italiani più produttivi.

Sebbene oggi molti non siano tra i più produttivi nella formazione delle nuove parole, la maggioranza dei suffissi italiani che producono deonomastici sono detoponimici, e lo stesso vale anche per la maggioranza dei suffissi serbi, compresi quelli per formare il femminile. Semanticamente, la maggior parte dei suffissi detoponimici forma i cosiddetti etnici (per la definizione di <https://www.treccani.it>, nomi e aggettivi che determinano l'appartenenza a un popolo, a una nazione, a una regione o città), ma dato che la nostra ricerca riscontra pure alcuni suffissi produttivi con altri significati, parleremo di derivati detoponimici piuttosto che di quelli strettamente etnici. Inoltre, a differenza degli etnici, tra i suffissati detoponimici possono rientrare anche i verbi.

I derivati detoponimici e i suffissi che li producono possono essere classificati in più modi. Qui abbiamo optato per la classificazione morfologica: in suffissi nominali, aggettivali e verbali. Queste categorie verranno poi analizzate anche sotto l'aspetto semantico. Soltanto gli aggettivi e i nomi etnici, che sono i più numerosi e che nelle lingue confrontate non appartengono alle stesse categorie morfologiche, verranno analizzati in una sezione a parte.

## 2. CLASSIFICAZIONE MORFOLOGICA

Essendo derivati da nomi propri di luoghi e oggetti geografici, quasi tutti i detoponimici sono denominali, tranne alcuni deaggettivali e deverbali, derivati mediante l'accumulazione di suffissi che, comunque, hanno sempre la radice originaria nominale (ad es. it. *America* > *americano* > *americanizzare* > *americanizzazione*, sr. *Amerika* > *amerikanizovati* / *amerikanizirati* > *amerikanizacija*<sup>2</sup>).

Possono essere formati mediante suffissi nominali (it. *-ista*, *-istica*, *-zione*; sr. *-ac*, *-ista*, *-anin*), aggettivali (it. *-(i)ano*, *-ese*, *-ico*; sr. *-ski*, *-istički*) e verbali (it. *-are*, *-eggiare*, *-izzare*; sr. *-izovati*, *-ovati*, *-čiti*).

Nella lingua italiana, i cosiddetti etnici sono specifici, dato che possono appartenere sia ai nomi, se riferiti agli abitanti di un luogo, che agli aggettivi, se riferiti agli oggetti o concetti relativi a quel toponimo. Nella tabella 1 abbiamo classificato questo tipo di suffissi italiani come suffissi aggettivali. Visto che tutti gli aggettivi italiani in *-o* formano il genere femminile in *-a*, mentre gli aggettivi in *-a* e in *-e* hanno forma uguale al maschile e al

<sup>2</sup> Più raramente, al verbo detoponimico in *-izovati* corrisponde anche il nome verbale in *-ovanje* (*amerikanizovanje*).

femminile, non è stato necessario includere le forme femminili nella tabella 1, come abbiamo fatto nella tabella 2 per la lingua serba.

I suffissi italiani riscontrati<sup>3</sup> sono i seguenti:

nominali	aggettivali	verbali
-ista	-(i)ota, -oto	-are
-istica	-(i)tano	-eggiare
-ismo	-acco	-izzare
-ità	-ano (-iano)	-ificare
-zione	-ardo	
	-asco	
	-ate	
	-atto	
	-eggiante	
	-eno	
	-ense	
	-eo	
	-esco	
	-ese	
	-iale	
	-ico (-itico)	
	-igiano	
	-ino	
	-istico	
	-ita	
	-occo	
	-olo	
	-otto	
	-Ø (suffisso zero)	

Tabella 1: Suffissi detoponimici italiani

Abbiamo registrato 5 suffissi nominali, 24 suffissi aggettivali e 4 suffissi verbali. Si può osservare che i suffissi aggettivali sono i più numerosi, e che ci sono solo 5 suffissi nominali, ma va ricordato che, a seconda del contesto, quasi tutti i suffissi etnici potrebbero rientrare anche nella categoria dei

<sup>3</sup> I suffissi etnici qui riportati sono elencati secondo la versione più concisa di Dardano (2009: 109–110). Grossmann e Rainer (2004: 405–408) ne elencano, invece, ben 34, secondo la statistica e gli studi di Crocco Galeas (1991), che non includono gli etnici extraitaliani. I suffissi etnici omissi dalla tabella 1 vengono usati raramente e sono relativi a pochi toponimi, in alcuni casi a un solo esempio: *-ata*, *-aro* (*-are*, *-ere*, *-ero*), *-aiolo* (*-arolo*), *-ito*, *-ingo* (*-engo*), *-ente*, *-one*, *-erno*, *-oo*, *-ello*, *-inco*, *-occo*, *-ore*, *-uso*, *-acino*, *-acolo*, *-ertino* (*-urtino*), suffissi greci: *-io*, *-iaco*, *-aico*.

suffissi nominali. Tra i suffissi verbali italiani, le forme detoponimiche in *-are* (ad es. *italianare*) sono assai rare e oggi soppiantate dai verbi in *-izzare*, per cui questo suffisso<sup>4</sup> non viene preso in considerazione nella tabella 5.

La situazione diventa più complessa nella lingua serba, per via dei differenti approcci alla suffissazione proposti da diverse opere analizzate.

nominali	aggettivali	verbali
-ac / -ka, -kinja, -ica -(j)anac / -(j)anka, -ijanac -(j)ak / -(j)anka -ak / -kinja -an / -anka -anin (-čanin, -janin, -ljanin) / -anka (-čanka, -janka, -ljanja) -ejac / -ejka -ez / -eskinja -elj / -eljka -ica -in / -ka -inac / -inka -inja, -kinja -ist(a) -istika -izam -je -ka (da m. -ac) -lija / -lijka -ština -uša Ø / -ka, -ica, -(k)inja	1. -anski, -inski 2. -ački 3. -ski, -čki, -ški, -ki 4. -ejski 5. -istički	-čiti -ificirati -iti -izovati, -izirati -ovati

Tabella 2: Suffissi detoponimici serbi

La lista dei suffissi nominali varia da soli 4 maschili e 4 femminili (Klajn 2007), a 9 m. e 8 f. in Piper & Klajn (2014). Gli studi sulla formazione delle parole presentano, naturalmente, un panorama più dettagliato di questo

<sup>4</sup> A essere precisi, il morfema *-are* non è un suffisso, ma la desinenza dell'infinito per i verbi della prima coniugazione, mentre i suffissi "propri" sarebbero *-izz-*, *-egg-*, *-ific-* o il suffisso zero (Grossmann e Rainer 2004: 450); comunque, per semplificare questa analisi, tratteremo anche la desinenza *-are* come parte del suffisso verbale. Lo stesso vale per le forme dell'infinito nella lingua serba.

campo lessicale: così Klajn (2003) elenca 15 suffissi maschili, 6 femminili e uno che forma nomi di genere neutro (-je).

Tra i suffissi aggettivali si riscontrano meno differenze: le grammatiche serbe riportano di solito 3 suffissi aggettivali (-ski, -ški, -čki), ma in alcune, come quella normativa di Piper & Klajn (2014) e in Klajn (2003, 2007) viene citato solo il suffisso -ski, mentre tutte le altre forme sono considerate le sue varianti, allomorfe o composte (-ki, -čki, -ški; -anski, -inski, -ački, -ejski, -istički).

Infine, i suffissi verbali sono presentati soltanto in Klajn (2003), che riporta i 5 presenti nella tabella 2.

Considerate le differenze di terminologia e d'uso, la tabella 2 riporta i suffissi largamente presenti nelle opere analizzate (sebbene solo alcuni tra i suffissi elencati siano produttivi), mentre vengono omesse alcune varianti di etnici regionali, limitate a pochi esempi meno conosciuti. Ciò risulta in 15 suffissi nominali maschili, cui corrispondono 13 suffissi femminili (incluse le varianti) e 1 neutro, 7 suffissi aggettivali e 5 suffissi verbali. Le differenze nel numero di suffissi riscontrati sono dovute anche al concetto diverso di variante; cioè, alcune grammatiche classificano molti esempi come varianti di un solo suffisso (ad es. -ano e -iano, o -ski e -čki), mentre altre li trattano come suffissi autonomi.

Possiamo constatare che nella lingua serba esistono vari suffissi allomorfi (con più varianti). La variante del suffisso che verrà aggiunta per formare detoponimici dipende dall'ultima consonante del nome di base, cioè del tipo di alternanza fonetica che questa consonante, o anche vocale, eventualmente richiede; ne elencheremo gli esempi in seguito.

### 2.1. Suffissi nominali

Tra i suffissi nominali nelle lingue confrontate, ad esclusione degli etnici, possiamo individuare molti tratti paralleli, sia morfologici che semantici.

Suffissi nominali italiani	Suffissi nominali serbi (etnici esclusi)
-ista: italianista, arabista, russista, serbista	-ist(a): italijanist(a), arabist(a), rusist(a), srbist(a) -kinja /(raro -ica)
-istica: italianistica, croatistica, russistica, serbistica	-istika: italijanistika, kroatistika, rusistika, srbistika
-ismo: grecismo, anglicismo, ispanismo, turchismo	-izam: grecizam, anglicizam, hispanizam, turcizam
-ità: italicità, sicilianità, milanesità	-ština: engleština, francuština, italijanština

-zione: americanizzazione, arabizzazione, germanizzazione, russificazione	-cija: amerikanizacija, arabizacija, germanizacija, rusifikacija
	-ina (+ po-, deriv. parasintetica): Sava>Posavina, Drava>Podravina
	-je (+ po-, za-, deriv. parasintetica): Dunav>Podunavlje, Sava>Posavlje, Tisa>Potisje

Tabella 3: Suffissi nominali

I suffissi italiani detoponimici *-ista*, *-istica*, *-ismo*, *-zione*, e in misura più ridotta anche *-ità*, trovano i propri equivalenti nei suffissi serbi *-ista*, *-istika*, *-izam*, *-cija* e, parzialmente, *-ština*. Questi suffissi producono sostantivi detoponimici, soprattutto dalle basi aggettivali e nominali (che possono includere anche i nomi delle lingue), tranne il suffisso *-zione/-cija*, che è deverbale ed è associato ai verbi in *-izzare*.

Tra quelli elencati, il solo a riferirsi a persone è il suffisso *-ista*, che in italiano ha la stessa forma al singolare per il genere maschile e femminile, mentre in serbo per il genere femminile viene usato il suffisso *-kinja* o più raramente *-ica* – it. *italianista*, m. f. – sr. *italijanist(a)*, m., *italijanstkinja/italijanistica* f.

Il suffisso *-ista* è tra i più produttivi suffissi italiani in generale, ma nel caso dei detoponimici si riferisce alla professione di studiosi di cultura, lingua o letteratura dei popoli, il cui nome, o il nome della cui lingua, rappresenta la base<sup>5</sup> (Grossmann e Rainer 2004: 14; Klajn 2003: 244). In questo modo, si associa ai suffissi *-istica/-istika* che formano i nomi femminili per i rispettivi ambiti di studio – it. *italianistica*, sr. – *italijanistika* (Grossmann e Rainer 2004: 248), nonché al suffisso *-ismo/-izam* che nella sua accezione detoponimica forma i termini linguistici per i forestierismi originari dalle lingue nella base (*italianismo* – *italijanizam*). Va notato che la radice per tutti i suffissi elencati è spesso grecizzante o latineggiante, soprattutto notevole nella lingua serba che ha forme differenti di toponimi di base (Klajn 2003: 244): it. *inglese*>*anglista*, *anglistica*, *angli(ci)smo*, sr. *engleski*>*anglista/-kinja*, *anglistika*, *anglicizam*, *hrvatski*>*kroatista*, *kroatistika*, *kroatizam*, *crnogorski*>*montenegrista*, *montenegristika* (ma non per *srpski*>*srbista*, *srbistika*), ecc. In accezioni più astratte, *-ismo/-izam* può

<sup>5</sup> Negli esempi come *milanista* o *romanista*, che indicano tifosi delle squadre del Milan o della Roma, la radice non è propriamente un toponimo, cioè il nome della città, ma quello della squadra. Comunque, *romanista* può avere l'accezione di studioso di Roma o delle lingue e letterature romanze.

indicare il comportamento o un tratto tipico del toponimo o etnico di base, oppure l'ammirazione per tutto quello che ne proviene (*americano*>*americanismo*, *Balkan*>*balkanizam*).

Il suffisso *-ità* genera nomi astratti femminili che, se la radice è un toponimo o un etnico, indicano una qualità intrinseca alla cultura o alla personalità degli abitanti del toponimo in questione: *italianità*, *sicilianità*, *grecità*, *slavità*, *lombardità* ecc. Vi corrisponde in parte il suffisso serbo *-ština* (Klajn 2003: 210), il quale, però, se riferito alle qualità astratte introduce per lo più una sfumatura negativa o perfino spregiativa (*amerikanština*, *evropejština*, *jevrejština*, *francuština*).

I nomi verbali in *-zione* e *-cija*, che esprimono l'azione prodotta dai verbi in *-izzare* (*-izirati/-izovati*), o in casi piuttosto rari, quelli in *-ificare* (*-ificirati*), sono praticamente equivalenti nell'italiano e nel serbo.

Invece, solo nella lingua serba sono riscontrabili i suffissi detoponimici che formano altri toponimi mediante la derivazione prefissale-suffissale, cioè parasintetica, con l'aggiunta del prefisso *po-* e dei suffissi *-ina* e *-je*. Questi derivati parasintetici indicano più spesso regioni attraversate da fiumi, i cui nomi di solito sono alla base, talvolta con alcune alternanze fonetiche: *Morava*>*Pomoravlje*, *Sava*>*Posavina*. Il suffisso *-ina* crea toponimi femminili, mentre *-je* crea nomi di genere neutro.

## 2.2. Suffissi aggettivali

Dato che i suffissi italiani che formano aggettivi etnici sono ovviamente molto più numerosi, qui ne abbiamo individuati soltanto i più produttivi, per poterli paragonare ai suffissi detoponimici aggettivali nella lingua serba.

Suffissi aggettivali italiani più produttivi	Suffissi aggettivali serbi
-ese (-ense): milanese, francese, inglese, monacense, parmense, panamense	-ski (-čki, -ški, -ki): italijanski, američki, njujorški, bečki
-(i)ano: americano, italiano, peruviano	-anski, -inski: venecijanski, vizantinski
-ino: parigino, montenegrino, spalatino	-ački: slovenački, zagrebački, kruševački
-ico: britannico, balcanico, germanico	-ejski: korejski, evropejski
-istico: italianistico, slavistico, anglistico	-istički: rusistički, slavistički, anglistički

Tabella 4: Suffissi aggettivali

Osserviamo alcune differenze interessanti in queste due colonne, dovute alle differenze tra l'italiano e il serbo dal punto di vista della flessione:

- mentre i suffissi italiani aggettivali sono ovviamente più numerosi, tra i suffissi aggettivali serbi si riscontrano molte varietà allomorfe

degli stessi suffissi, e così ad esempio, a seconda della terminazione del tema, il suffisso *-ski* può diventare *-ški*, *-čki* o semplicemente *-ki*, per via delle diverse alternanze fonetiche (Klajn 2007: 180). Sono inoltre assai comuni suffissi composti dal morfema *-ski* e un altro morfema che gli precede, come nei casi di *-anski*, *-inski* ecc;

- nella tabella sono riportati soltanto gli esempi di genere maschile, per mancanza di spazio. Gli aggettivi italiani maschili in *-o* hanno la forma per il genere femminile in *-a*, a differenza degli aggettivi in *-e* che hanno la stessa forma per entrambi i generi. La lingua serba conosce invece tre generi: maschile, femminile e neutro, e mentre gli aggettivi maschili al nominativo finiscono in *-i*, gli aggettivi femminili avranno la desinenza in *-a*, e quelli neutri in *-o*: *venecijanski karneval*, *italijanska zastava*, *njujorško pozorište*;
- i suffissi italiani *-ese* (*-ense*), *-(i)ano* e *-ino* possono essere sia nominali che aggettivali, quando formano gli etnici. Ciò vale anche per il suffisso *-ico* in misura più limitata. Invece il suffisso italiano *-istico*, come tutti i suffissi aggettivali nella colonna a destra, è esclusivamente aggettivale.

### 2.3. Suffissi verbali

I suffissi verbali sono pochi, ma produttivi in entrambe le lingue analizzate. Tutti i suffissi produttivi italiani appartengono alla 1a coniugazione (o classe flessiva).

Suffissi verbali italiani	Suffissi verbali serbi
	Derivazione parasintetica (+ prefisso <i>po-</i> )
	<i>-čiti</i> : <i>pon(j)emčiti</i> , <i>poturčiti</i>
	<i>-iti</i> : <i>posrbiti</i> , <i>poengleziti</i> , <i>potalijaniti</i>
	Suffissazione
<i>-eggiare</i> : <i>latineggiare</i> ( <i>-eggiante</i> : <i>latineggiante</i> ) <i>-izzare</i> : <i>europizzare</i> , <i>italianizzare</i> , <i>germanizzare</i> , <i>sanremizzare</i> ( <i>-izzante</i> : <i>greccizzante</i> ) <i>-ificare</i> : <i>russificare</i>	<i>-izovati</i> , <i>-izirati</i> : <i>evropeizovati</i> , <i>italijanizovati</i> , <i>germanizovati</i> , <i>latinizirati</i> , <i>kroatizirati</i> <i>-ovati</i> : <i>srbovati</i> , <i>hrvatovati</i> (intr.) <i>-ificirati</i> : <i>rusificirati</i>

Tabella 5: Suffissi verbali

La differenza subito evidente dalla tabella 5 è che nella lingua serba è talvolta presente anche la derivazione parasintetica (prefissale-suffissale), non prevista però nell'italiano. Nel caso dei suffissi verbali serbi, il suffisso *-iti* spesso richiede anche un prefisso per formare il verbo transitivo, di



solito il prefisso *po-*: *pon(j)emčiti*, *posrbiti*, *potalijaniti*, il che corrisponde al suffisso italiano oggi più produttivo, *-izzare*: *germanizzare*, *serbizzare*, *italianizzare*. Anche il suffisso serbo della stessa origine, *-izovati*, con la varietà meno comune *-izirati*, è oggi molto più produttivo dei precedenti. Soltanto il suffisso *-ovati* forma verbi intransitivi.

Bisogna comunque fare una distinzione tra i suffissi verbali italiani, perché *-eggiare*, a differenza di *-izzare*, forma di solito verbi intransitivi, che spesso comportano una connotazione negativa e raramente sono detoponimici (in effetti, abbiamo riscontrato solo un esempio nel verbo *latineggiare* – “attenersi all’uso latino, o parlare o scrivere usando espressioni latine”, questo è anche l’unico esempio del verbo italiano che non sia transitivo). Da notare anche le forme del participio presente in *-eggiante*, che appaiono anche nei verbi in *-izzare* come *-izzante*, come aggettivi col significato di imitazione o somiglianza (*latineggiante*, *grecizzante*).

I verbi in *-izzare* e *-izovati/-izirati*, come pure alcuni sostantivi negli esempi della tabella 3, hanno frequentemente la radice latineggiante o grecizzante: *croatizzare*, *anglicizzare*, *germanizovati*, *helenizovati*.

### 3. ETNICI

I suffissi che formano gli etnici italiani sono, in generale, più numerosi dei suffissi etnici nel serbo, ma in entrambe le lingue confrontate i suffissi etnici sono più numerosi di quelli riportati nelle tabelle. Limitandoci ai suffissi più citati nella letteratura (soprattutto Dardano e Grossman e Rainer), abbiamo omesso quelli che compaiono in uno o due esempi regionali o dialettali, e abbiamo incluso i suffissi più rari solo se vengono menzionati più volte nelle diverse opere analizzate.

Suffissi etnici italiani, nominali e aggettivali	Esempi
-(i)ota, -oto	cairota, cipriota, tokiota
-(i)tano	napolitano, palermitano, anconetano
-acco	polacco
-ano (-iano)	italiano, africano, bostoniano
-ardo	savoiaro, nizzardo
-asco	comasco, bergamasco, monegasco
-ate	ravennate, assisiate, urbinate
-atto	bellunato (<Belluno), caprolatto (<Caprarola)
-eno	cileno, iracheno, madrilenno

-ense	panamense, statunitense, ostiense
-eo	europeo, raguseo
-esco	pantesco (>Pantelleria)
-ese	bolognese, irlandese, piemontese
-iale	laziale, provenzale, badiale (<Badia Tedalda)
-ico (-tico)	dolomitico, libico, asiatico
-igiano	parmigiano, trevigiano, marchigiano
-ino	fiorentino, reggino, montenegrino
-ita	moscovita, vietnamita, istanbulita
-occo	bustocco (<Busto Arsizio)
-olo	spagnolo, romagnolo, brianzolo (>Brianza)
-otto	badiotto, chioggiotto, rovigotto
-Ø (suffisso zero)	svizzero, toscano, ceco

Tabella 6: Suffissi etnici italiani

Nella lingua serba, come già notato nella sezione 1, i criteri per trattare un suffisso come autonomo o meno differiscono notevolmente in opere diverse, e anche qui l'elenco riportato è ridotto<sup>6</sup>.

Suffissi etnici nominali serbi	Esempi
-ac/-ka, -kinja, -ica	- Japanac/Japanka, Irac/Irkinja, Balkanac/Balkanka
-(j)anac/(j)anka	- Amerikanac/Amerikanka, Sicilijanac/Sicilijanka
-(j)ak / -(j)anka, -kinja	- Poljak/Poljakinja, Tuzlak/Tuzlanka
-an/-anka	- Italijan/Italijanka
-anin (-čanin, -janin, -ljanin), / -anka (-čanka, -janka, -ljanka)	- Kotoranin/Kotoranka, Zagrepčanin/Zagrepčanka, Rimljanin/Rimljanka
-ejac/-ejka	- Evropejac/Evropejka
-ez/-eskinja	- Kinez/Kineskinja, Englez/Engleskinja
-in/-ka, -kinja, -inka	- Jevrejin/Jevrejka, Srbin/Srpkinja, Gruzin/Gruzinka
-inac/-inka	- Dalmatinac/Dalmatinka, Firentinac/Firentinka
-lija/-lijka	- Bečlija/Bečlijka, Nišlija/Nišlijka
Ø / -ka, -ica, -(k)inja	- Brazil/Brazilka, Madar/Madarica, Čeh/Čehinja

Tabella 7: Suffissi etnici serbi, con la mozione femminile

Anche con queste liste ridotte, si osserva che il numero dei suffissi etnici italiani (22) è doppio rispetto ai suffissi etnici serbi (11, senza contare i suffissi di mozione femminile). Comunque, il numero totale dei suffissi etnici produttivi nelle due lingue confrontate non varia molto: in italiano

<sup>6</sup> Sono omesse le forme rare, limitate a uno o due esempi (-elj in *Bokelj*, -enac in *Nazarenac*, -išnik in *Krajišnik* ecc.), con l'eccezione di -ejac per la frequenza del termine *Evropejac*.

i più produttivi sono i suffissi *-ese (-ense)*, *-ino* e *-(i)ano* (Dardano 2009: 110), mentre in serbo lo sono soprattutto *-ac*, *-anin* e *-anac* (Klajn 2003: 52, 58; Piper & Klajn 2014: 223).

Come già notato, la maggior parte degli etnici italiani, con alcune eccezioni, può essere usata sia in funzione nominale che aggettivale, mentre gli etnici serbi mantengono forme separate per nomi e aggettivi: *Portogallo > portoghese, lingua portoghese; Portugal(ija) > Portugalac/Portugalka, portugalski jezik*. Va notata anche la grafia differente, nel senso che gli etnici in italiano di solito non vengono scritti con la maiuscola, se non si tratta dei popoli antichi, mentre la maiuscola per gli etnici nominali serbi è obbligatoria, e per gli etnici aggettivali si usano invece sempre le minuscole.

Mentre nei deonomastici etnici italiani nominali e aggettivali, come *-ano* o *-esco*, il genere femminile viene derivato semplicemente cambiando la desinenza *-o* in *-a* (*italiano > italiana*), oppure la desinenza in *-e* o *-a* come *-ese* o *-ista* include entrambi i generi al singolare (*il milanese/la milanese, il milanista/la milanista*), nella lingua serba questo avviene soltanto negli aggettivi, che conoscono anche il genere neutro (*francuski/francuska/francusko*), mentre per la derivazione dei nomi femminili esistono appositi suffissi, soprattutto quando si tratta di etnici (*Italijan > Italijanka, Grk > Grkinja, Madar > Madarica*, ecc.). Dalla tabella 7 è ovvio che i suffissi di mozione femminile sono molto più numerosi nel serbo.

A proposito dell'influenza di altre lingue, tra i suffissi italiani etnici ci sono più suffissi stranieri che tra quelli serbi (Grossmann e Rainer 2004: 406–408; Klajn 2003: 223, 227, 241). Gli influssi forestieri sono individuabili nei suffissi *-oto*, *-(i)ota*, *-ita*, *-iaco*, *-aico* (greci), *-eno* (dallo spagnolo *-eño*, per il quale esiste anche la variante italiana rara *-egno*), o *-ardo* (francese). Invece nel serbo riscontriamo soltanto *-ez* (dall'italiano *-ese*: *Kinez, Milanez, Pijemontez*) e talvolta *-inac* (probabilmente latino<sup>7</sup>: *Firentinac, Vizantinac*) o molto raramente *-alac* (francese<sup>8</sup>: *Provansalac*).

Una caratteristica degli etnici italiani, che non è presente in quelli serbi, è la loro frequente tendenza latineggiante, quando come base di derivazione si usa un antico toponimo latino. Ne riscontriamo esempi anche tra i suffissi più produttivi: *Chieti > teatino, Ivrea > eporediese, Montepulciano > poliziano*. Questa tendenza negli etnici italiani si spiega con “l'intento di conferire alla propria città o paese una dignità superiore, mettendo in risalto la sua antichità” (Grossmann e Rainer 2004: 402).

Entrambe le lingue confrontate conoscono il cosiddetto suffisso zero, specialmente usato nella formazione di etnici: *Grecia > greco, Grčka > Grk; Russia > russo, Rusija > Rus; Repubblica Ceca > ceco, Češka > Čeh*, ecc.

<sup>7</sup> Cfr. Klajn (2003: 241).

<sup>8</sup> V. Klajn & Šipka (2008).

Naturalmente sono più frequenti i casi in cui l'uso del suffisso zero in italiano non corrisponde al suffisso zero in serbo, ma invece viene usato un altro suffisso: *Slovenia* > *sloveno*, *Slovenija* > *Slovenac*; *Svizzera* > *svizzero*, *Švajcarska* > *Švajcarac* ecc.

#### 4. CONCLUSIONE

Nella ricerca presentata abbiamo analizzato il campo onomastico dei detoponimici suffissati nelle lingue italiana e serba.

I suffissi detoponimici nelle lingue confrontate sono nominali, aggettivali e verbali, e appartengono per la maggior parte a suffissi denominali, visto che la base di derivazione sono toponimi. Comunque, nel caso dell'accumulazione dei suffissi, la base può essere anche un aggettivo etnico o un verbo in *-izzare/-izovati*.

In questo campo, i derivati etnici (nomi e aggettivi) sono di gran lunga i più numerosi; sebbene la ricerca non includa soltanto gli etnici, risulta chiaro che i suffissi che formano gli altri tipi di detoponimici sono piuttosto scarsi, anche se produttivi.

È stato necessario ridurre l'elenco dei suffissi etnici riscontrati in entrambe le lingue analizzate. L'abbiamo fatto tenendo conto soprattutto dei suffissi elencati in più opere diverse, omettendo quelli di carattere regionale o dialettale. Anche con questa riduzione, nel numero totale dei suffissi elencati, si nota la sproporzione nella categoria morfologica contenente gli etnici (aggettivi nell'italiano, nomi nel serbo) rispetto alle altre due, limitate a 4-5 suffissi. La difficoltà nell'analisi del materiale onomastico serbo è consistita soprattutto negli approcci linguistici diversi. È naturale che gli studi dedicati alla formazione delle parole (Klajn 2003) siano più esaurienti delle grammatiche generali.

Bisogna inoltre ribadire che, mentre la toponomastica italiana dispone di opere voluminose quale il *Dizionario degli etnici e dei toponimi italiani (DETI)*, che registra più di 8000 toponimi ed etnici, la lingua serba non possiede una fonte simile, ma solo studi sparsi sui toponimi locali di zone geografiche limitate, oppure quelli che si concentrano su un aspetto particolare<sup>9</sup>.

Le equivalenze più evidenti tra l'italiano e il serbo si riscontrano nei suffissi di origine greca *-ista*, *-ismo*, *-istico*, *-istica*, *-izzare* (*-ist(a)*, *-izam*, *-istički*, *-istika*, *-izirati/-izovati*) i quali, insieme all'"internazionale" e latineggiante *-zione* (*-cija*), sono anche i più produttivi tra i suffissi "non etnici". Possiamo concludere che si tratta di componenti "internazionali",

<sup>9</sup> Jelić (2015); Duran (2017). Sono inoltre stati pubblicati diversi articoli sull'argomento (Fekete 1982, Georgijević 1981, Pešikan 1958/1959 ecc.).

che non si limitano soltanto alle lingue analizzate in questa sede. Visto che si tratta di due tipi di lingue, così diverse come lo sono le lingue slave e quelle romanze, è da aspettarsi che i tratti in cui più si assomigliano appartengano a un ambito comune più esteso.

Si nota un influsso italiano nel suffisso etnico *-ez*, mentre non sono riscontrate le influenze serbe sui suffissi italiani. Tra gli etnici, i suffissi più produttivi sono gli italiani *-ese (-ense)*, *-ino e -(i)ano*, e nel serbo *-ac*, *-anin e -anac*. Inoltre, mentre l'italiano per il genere femminile al singolare conosce soltanto le desinenze *-a* ed *-e*, il serbo annovera ben 8 suffissi solo per la mozione femminile (e con un approccio più largo se ne possono interpretare anche 13).

Benché la prima associazione alla derivazione detoponimica siano gli etnici, la nostra ricerca ha rivelato che un numero ridotto di suffissi detoponimici può avere altri significati (professione, ambito di studio, qualità astratta, parola straniera, azione legata all'etnico di base ecc.). Questo campo di studi merita delle ricerche ulteriori, soprattutto perché gli argomenti onomastici nella lingua serba non sono stati ancora approfonditi fino in fondo.

#### BIBLIOGRAFIA

- Crocco Galeas, G. (1991). *Gli etnici italiani. Studio di morfologia naturale*. Padova: Unipress.
- Dardano, M. (2009). *Costruire parole: la morfologia derivativa dell'italiano*. Bologna: Il Mulino.
- Dizionario degli etnici e dei toponimi italiani (DETI)*. (2017). Bologna: Patron.
- Duran, T. (2017). *Toponimi turskog porekla u Srbiji* (dottorato di ricerca). Beograd: Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu.
- Fekete, E. (1982). Nešto o obradi kćetika u našim savremenim rečnicima. In D. Čupić (a cura di), *Leksikografija i leksikologija: zbornik referata* (pp. 317–324). Beograd: SANU.
- Georgijević, S. (1981). O problemima patronima, etnika i kćetika u srpskohrvatskom jeziku. *Onomatološki prilozi, II*, 123–142.
- Grossmann, M. e Rainer, F. (2004). *La formazione delle parole in italiano*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Jelić, M. (2015). *Etnici i kćetici u Vojvodini*. Sombor: Univerzitet u Novom Sadu / Pedagoški fakultet u Somboru.
- Klajn, I. (2003). *Tvorba reči u savremenom srpskom jeziku II: sufiksacija i konverzija*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva – Institut za srpski jezik SANU; Novi Sad: Matica srpska.
- Klajn, I. (2007). *Grammatica della lingua serba*. Belgrado: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

- Klajn, I. & Šipka, M. (2008). *Veliki rečnik stranih reči i izraza*. Novi Sad: Prometej.
- Neologismi: parole nuove dai giornali* (2009). Roma: Istituto Treccani.
- Pešikan, M. (1958/1959). O građenju imena stanovnika u odnosu na imena zemalja i mesta. *Naš jezik IX*, 5–6, 196–205.
- Piper, P. & Klajn, I. (2014). *Normativna gramatika srpskog jezika*. Novi Sad: Matica srpska.

## DETOPONYMICAL SUFFIXES IN ITALIAN AND SERBIAN

### Summary

The paper presents the process of deriving deonomastic terms from toponyms by means of suffixes, through the research which compares Italian detoponymical suffixes with those in Serbian language. Using the contrastive approach, the paper analyzes morphological and semantic differences and similar features, with morphological classification of derived words as a starting point. The results show that suffixed terms derived from toponyms represent an onomastic field that does not include only demonyms (*romano, belgradese, parigino*), but also other derived terms that are productive in both compared languages (*italianista, arabismo, slavistico*). However, demonyms and their derivations remain the most numerous part and can become basic words for other detoponymical suffixes (*greco>grecizzare>grecizzazione*). The number of productive suffixes in the compared languages is limited, and most reciprocally similar features are discovered in “international” suffixes, of Greek or Latin origin.

Keywords: *detoponymical suffixes, toponyms, suffixation, demonyms, Italian, Serbian.*

*Sandro Cergna\**  
Università degli Studi di Pola

PER UN CONTRIBUTO AL DIALETTO ISTRITO  
DI ROVIGNO: OSSERVAZIONI SUL *SAGGIO*  
*DI DIALETTO ROVIGNESE – IL MENDICANTE*  
*D'AMORE* DI ANDRJA UORGANI  
(A CURA DI PIETRO KANDLER)

Abstract: Nel lavoro si presenta un'analisi stilistica e metrica comparata tra un poemetto in dialetto istrioto di Rovigno, pubblicato nel 1846, e testi di poeti della tradizione classica italiana del Quattrocento. Dal raffronto emergono stilemi e motivi tipici della poesia aulica, quali l'amore non corrisposto, la sofferenza da ciò causata, la derisione dell'innamorato da parte dell'aggraziata giovane, ma anche il tono ironico – e appena celato – dell'autore, il tutto però elaborato in chiave popolareggiante attraverso l'accorto uso del dialetto istrioto di Rovigno<sup>1</sup>.

Parole chiave: *Rovigno, dialetto, istrioto, poemetto, Kandler, Istria.*

Circa vent'anni dopo le prime testimonianze in dialetto istrioto di Dignano d'Istria – apparse su fogli volanti tra il secondo e il terzo decennio del XIX secolo –, assistiamo, nel 1846, alla pubblicazione sulla rivista "L'Istria" di Trieste, diretta da Pietro Kandler<sup>2</sup>, di un poemetto in ottava rima

---

\* [scergna@unipu.hr](mailto:scergna@unipu.hr)

<sup>1</sup> Rovigno (in croato Rovinj) è una città di circa 13000 abitanti, situata sulla costa occidentale dell'Istria. Seguì, fino alla fine della Seconda guerra mondiale, le alterne vicende storiche dell'Italia nordorientale, per passare, nel 1947, sotto la giurisdizione jugoslava e, dal 1992, sotto quella croata. Vi si conserva ancora, dai pochi parlanti italiani rimasti in seguito all'esodo del 1945, l'antico dialetto istrioto nella variante rovignese. Tale idioma neolatino, preveneto, era parlato fino al XIII–XIV secolo in gran parte dell'Istria sudoccidentale, con propaggini anche a nord e all'interno della penisola; sopravvive ancora – profondamente venetizzato – nei paesi di Valle, Gallesano e Sissano. A Fasana si è estinto intorno alla seconda metà del XX secolo; a Dignano non si parla più da una decina di anni circa. Cfr. Tekavčić (1980), Ursini (1989), Cergna (2012: 3–15), Crevatin (2013: 9–11).

<sup>2</sup> Sulla nascita della rivista triestina e sulla ricca e proficua attività storiografica svolta dal Kandler assieme ai suoi collaboratori, cfr. Budicin (2015). Per ulteriori fonti sul

dal titolo *Saggio di dialetto Rovignese*. Il poemetto però – forse per motivi di spazio –, non fu pubblicato interamente sulle pagine della rivista, che si limitò a riportare quattordici ottave inframmezzate da quattro indicazioni sulla relativa omissione del testo, per cui – ad oggi – ci è ignota la versione originaria e completa del componimento rovignese. Né la breve nota posta in calce al testo stesso fornisce notizie più approfondite a proposito del poemetto. Scrive, infatti, il Kandler: “Questi brani di poesia sono tolti da un poemetto inedito scritto nel 1843, in cui l’Autore fa parlare uno stupido mendicante, figurandolo un poeta estemporaneo”<sup>3</sup>.

Dai versi, però, emerge il nome del *poeta estemporaneo*: Andrja Uorgani, verosimilmente un nome fittizio dietro cui forse si cela l’autore reale della poesia, o semplicemente un nome d’invenzione con il quale l’autore ha voluto indicare il protagonista del poemetto. Ma un altro nome ancora, che compare nel precedente n. 16–17 de “L’Istria” dobbiamo qui prendere in considerazione: Nino Vagabrina (probabilmente trattasi anche qui di pseudonimo) il quale, il 15 marzo 1846, inviò alla redazione “la traduzione delle due solite narrazioncelle in dialetto rovignese”<sup>4</sup> perché, come apprendiamo dalle parole del redattore della rivista, non riteneva che “quelle pubblicate nel numero precedente”<sup>5</sup> rispecchiassero la genuina espressione vernacola, ma “si scostassero dal vero” a causa dell’errata trascrizione della pronuncia originaria<sup>6</sup>. Possiamo fin d’ora constatare, quindi, l’interesse che fin dall’inizio della pubblicazione de “L’Istria” il Kandler dedicò, accanto ai suoi principali interessi storico-archeologici, alla produzione letteraria, e poetica in particolare, nei vari dialetti della penisola. Interesse che permarrà, come attestano le pagine della rivista, fino allo spegnimento del foglio, nel 1852.

Nel numero 13–14 la rivista pubblicava il primo di una serie di articoli dal titolo *Saggio di dialetti istriani* in cui trovarono spazio soprattutto trascrizioni di “narrazioncelle” – come le due di cui sopra –, dialoghi, componimenti poetici, brani tratti da antichi statuti e riportati, di volta in volta, in uno dei dialetti dell’Istria, nonché corredati da note esplicative con rispettiva introduzione (tra quelli considerati, troviamo a più riprese pubblicazioni in rovignese e diganese, le uniche di area istriota). Nel numero succitato venivano presentate

---

settimanale kandleriano e sulla eterogeneità storiografica dei contributi, si veda ancora: Salimbeni (1991), Radossi (2014).

<sup>3</sup> In “L’Istria”, a. I, 30 maggio 1846, n. 31–32, p. 128.

<sup>4</sup> In “L’Istria”, a. I, 28 marzo 1846, n. 16–17, p. 61. Si tratta di due brevi favole gnomico-morali. Si veda anche, a p. 47 in nota, la lettera del sette giugno 1846 del dalla Zonca al Kandler, sulle “due narrazioncelle”.

<sup>5</sup> Ibid. Per “numero precedente” il Kandler intendeva il numero 13–14, pubblicato il 14 marzo 1846.

<sup>6</sup> Ibid.



due storielle nei dialetti di Trieste, Rovigno e Dignano<sup>7</sup>: quella di due uomini e di una mannaia, e un'altra, più precisamente una favola, in cui si narra della formica operosa e previdente e della cicala spensierata e perdigiorno. Il Vagabrina quindi, non soddisfatto della versione rovignese dei due brevi scritti, si premurò di far pervenire al giornale una diversa stesura degli stessi, che la redazione pubblicò nel n. 16–17 con alcune brevi note introduttive nelle quali il redattore, rivolgendosi a “Persona, che assunse nome (come sembra) immaginario”<sup>8</sup>, lo ringraziava del favore e lo pregava di inviargli “qualche saggio di più lungo discorso”<sup>9</sup>. La conferma che il Vagabrina non sia rimasto sordo all’invito rivoltogli dal Kandler, è data dalla risposta di quest’ultimo al rovignese, in cui lo informa che

La Redazione dell’“Istria” ha ricevuto i versi inviati col foglio dei primi d’aprile corr., ne rende grazie, e si chiama avventurata di trovarsi in contatto con sì operoso e zelante cultore di uno dei dialetti istriani. La Redazione ha d’uopo di venire a più vicino concambio di pensieri e parole. Se la persona che assunse il nome di Nino Vagabrina dubita che il Redattore sappia custodire un segreto, o se speciali motivi gli impediscano di manifestarsi, noi lo rispetteremo; solo ricerchiamo d’indicarci il modo con cui sia possibile di fargli pervenire nostre lettere.<sup>10</sup>

Da quanto finora riportato risulta che dal n. 19–20 fino al n. 31–32 sulle pagine de “L’Istria” non compare pubblicato alcun componimento in versi in dialetto rovignese, come pure in nessun altro vernacolo istrioto. Sarà solo in quest’ultimo numero, datato 30 maggio 1846<sup>11</sup>, che il Kandler pubblicherà con il titolo di *Saggio di dialetto Rovignese* il lamento d’amore inviatogli, è ipotizzabile, da tale Nino Vagabrina, dietro il cui pseudonimo potrebbe forse celarsi Piero Angelini, autore del poemetto *Lementi de Fimjta incontro Pjiro su murùs*, o altri appartenenti alla famiglia Angelini<sup>12</sup>. In calce

<sup>7</sup> Le trascrizioni in dialetto istrioto di Dignano sono di Giovanni Andrea dalla Zonca.

<sup>8</sup> “L’Istria”, n. 16–17, cit.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> In “L’Istria”, a. I, 11 aprile 1846, n. 19–20, p. 73. Purtroppo, dalle ricerche effettuate presso l’Archivio diplomatico della Biblioteca civica di Trieste, non è emersa la lettera cui fa riferimento il Kandler nella sua risposta al Vagabrina.

<sup>11</sup> Da questa fonte citeremo d’ora in poi i versi tratti dal *Saggio*, pubblicato alle pagine 127 e 128.

<sup>12</sup> È qui importante notare come non pochi fossero i membri dell’illustre famiglia rovignese degli Angelini, soprattutto nel XVIII e XIX secolo (e fino ad oggi con il fine poeta in istrioto rovignese, Gianclaudio Angelini), a dedicarsi alla composizione poetica. Così, da una ricerca di Giovanni Radossi e Antonio Pauletich (1976: 247–277), veniamo a sapere che “Antonio Angelini *fu Angelo* (morto nel 1808) fu egregio cultore delle Muse e dotto giureconsulto. [...] Pubblicò parecchie composizioni poetiche volanti, od inserite in raccolte del momento” (F. Glezer, *Memorie di Rovigno*, Bontempo, Pola 1885, in G.

al componimento, accanto alla breve postilla di cui sopra, sono riportate delle essenziali note esplicative nelle quali s'informa il lettore sulla giusta pronuncia dei dittonghi rovignesi, sulle soluzioni adottate dalla redazione nella trascrizione dei versi, nonché sul significato di alcuni termini di più difficile interpretazione. Nessun riferimento però viene fatto all'autore del testo, in osservanza, evidentemente, con quanto espresso dal Vasgabrina nella lettera "dei primi d'aprile" (fig. 1).

canto dell'inno della Vergine, cui l'eco delle colline ripetendo moltiplica, più grata rendendone l'armonia, e fra lo sparo d'armi d'ogni maniera intrecciando carole la festeggiano. T'immagina di vedere una madre circondata da suoi figliuoletti che pieni di esultanza le saltellano intorno, e chi una mano le prende e chi l'altra, affettuosamente baciandola; quale le si attacca alla gonnola, quale le ginocchia le abbraccia, sponendo le cento cose in un multisono cicalo, ed ora da una parte, ora dall'altra le fanno amoroso assalto per avere un bacio, una carezza. Durante il tragitto, che all'incirca è di mezz'ora, parte della gente di processione, e i cavalli girano il seno alla spicciolata, per andarsi a ricongiungere a' suoi presso la chiesetta di *S. Felice*, e la musica avvisa delle sue armonie l'allegrezza della toccante cerimonia.

Chi pensasse essere codesto uno spettacolo da profanare la sacra funzione, piuttostochè infervorare gli animi nella divozione, consideri le esteriori formalità e le pompe del culto religioso; consideri, e quì gridi pure, que' canti e quelle musiche che fra le stesse pareti del santuario costringono quasi gli animi più bisognosi di esterni eccitamenti a raccogliersi nel sentimento della pietà e della fede, a pensare invece agli amori del *Pirata*, agli adulteri amplessi di *Parisina*, alle buffonerie di un *Barbiere di Siviglia*, ai tradimenti, alle seduzioni, agli omicidi e simili. La religione, madre discreta, per mezzo de' sensi s'apre la via al cuore; seguendo, se così può dirsi, l'uomo nelle case, nelle botteghe, nelle officine, sui campi, lo guida per vie molteplici al fine unico. Dominata dal suo spirito, tutte le opere umane divengono suoi strumenti, sono stimoli che potentemente a poggiar alto aiutano il sentimento; essa possiede la virtù di ca-

campagna, e lo stesso solenne passaggio per la piazza, in oggi colla ciocca d'ulivo, e dopo il rendimento di grazie in duomo, ognuno va a pranzare a casa sua.

Così hanno termine le Rogazioni di Rovigno, co-deste feste religioso-popolari, che l'uomo mettono in comunicazione con Dio e coi defunti, e coi fratelli l'accomunano e parte conservano delle antiche memorie e tradizione.

C. MARIA CAVERZA.

\*) Oltre la piccola chiesa della Madonna delle Grazie, cui si visita ogni giorno, e il duomo, se ne visitano otto il primo dì, undici il secondo e diciannove il terzo. Il territorio, sebben breve, altre ancora ne conta, e di più ne contava, come altresì la città, ora dirute.

### Saggio di dialetto Rovignese. (\*\*)

Al scumiscia a cantà un gran bravuura:

Cun pano vjirdo, ruosso e culùr viula  
Ningouna duona xi visteida ancuurra,  
Nè cavj d'uoro indrjssa, ch'una sùla  
Che cul sù gran sprendùr la me 'namuura:  
E tanto biella che meio nùn s'è  
Xeì, che gjilla me ciù la libartà,  
E la me fà dei e nòto suspeirà.

\*\*) Abbiamo creduto bene, nell'impossibilità di dare coi tipi i veri segni che determinino la pronunzia di molte parole del dialetto Rovignese, d'insegnare tutte quelle vocali contrassegnandole col corsivo che dovrebbero esser poste di sopra la susseguente, oppure omesse, ma che non restano mute e si pronunziano. - Inoltre le vocali *a, u*, a cui facciamo susseguire un'altra simile in corsivo, chè si pronunziano come fossero realmente due *a* o due *u*, dovrebbero avere una lineaetta orizzontale; e la dovrebbero pur avere le vocali *e* ed *o* che si debbono pronunziare larghe e a cui noi sopraffoniamo un accento acuto. L'*i* si pronunzia sempre largo; l'*j* col vero suono italiano.

LA REDAZIONE.

Fig. 1. La prima ottava del Saggio di dialetto Rovignese, con, sotto, le brevi annotazioni linguistiche (da "L'Istria", a. I, 30 maggio 1846, n. 31-32, p. 127).

Radossi - A. Pauletich, op. cit., p. 258). Sonetti composero anche Antonio Angelini *fu Stefano* (1798-1863), e soprattutto Giuseppe Angelini (1762-1838) di cui sappiamo dal Glezer, come riportano i due autori (1976: 260), che fu "dottore, letterato, versato in poesia, avvocato, poi giudice". Egli scrisse, inoltre, le famose *Sestine in difesa di Rovigno* contro le critiche dell'abate Lazzaro Spallanzani. Ma alla poesia non fu estraneo neppure il padre di Piero Angelini, Giacomo dott. Angelini, che Radossi e Pauletich indicano come "il più insigne tra gli Angelini", e riportano dal Glezer: "Tutti i viventi lo ricordano per quanto fece di bene in generale al suo paese. Scrisse delle buone poesie, la maggior parte inedite" (op. cit., 264). Da quanto esposto, risulta evidente la difficoltà di attribuire a qualcuno di essi la composizione del *Mendicante d'amore*, tanto più che non si hanno finora conoscenze certe di loro componimenti in dialetto istrioto rovignese (eccetto per Piero Angelini, autore dei *Lementi*) ma solo in lingua italiana. Quindi, pur considerata la nota vocazione degli Angelini a dedicarsi alla composizione in versi, non possediamo, purtroppo, elementi certi per riportare a uno di loro la composizione del *Mendicante*.

Ritornando all'analisi del poemetto, vediamo che esso rientra nella forma della poesia messa in musica, e quindi della poesia popolare che, come scrive Lorenzo Renzi, “è sempre accompagnata dalla musica: dalle villotte friulane ai *mutos* e *mutettos* sardi [...]” (Renzi 1991<sup>4</sup>: 36), eseguita soprattutto nelle rappresentazioni giullaresche del XV secolo – e prima – nella forma metrica di ottave di endecasillabi a rima ABABABCC (“ottava toscana”) e nominata *strambotto* o *rispetto*, o ancora, come nel nostro caso, *rispetto continuato*. Era questo un particolare tipo di componimento in ottave in cui il discorso lirico, rusticale o amoroso o più spesso una contaminazione dei due, era appunto continuato entro una successione più o meno lunga di strofe di otto versi.

Tra le stanze per strambotti – come pure venivano chiamate – di argomento rusticale, vale la pena ricordare la *Nencia da Barberino* di Lorenzo de' Medici, cui Luigi Pulci rispose con la *Beca da Dicomano*, stravagante rappresentazione della già parodiata invocazione d'amore lorenziana. A prevalere, quindi, in questi componimenti d'intonazione popolareggiante ma di interpretazione aulica e che, a partire dal XV secolo prenderà la forma dell'ottava (Bontempelli 1978), era una ben dosata e felice commistione tra il sentimento d'amore, non scevro da punte di sensualità, a volte scopertamente scurrile, e una disposizione ridanciana, come è il caso della quinta ottava della *Nencia*:

“Ben si potrà tenere avventurato / Chi sia marito di sì bella moglie; / Ben si potrà tener in buon di nato / Chi arà quel fioraliso senza foglie; / Ben si potrà tener santo e beato, / Che si contenti tutte le sue voglie / D'aver la Nencia e tenercela in braccio, / Morbida e bianca che pare un sugnaccio.” (Bontempelli 1978: 251).

Da questa fonte citeremo d'ora in poi i versi tratti dal poemetto di Lorenzo de' Medici, pubblicato alle pagine 250–260. Va detto, però, che neppure Angelo Poliziano si mostrò ritroso verso questo modo di poetare. Anzi: la raffinata musicalità che troviamo nelle sue opere maggiori – in cui echeggiano motivi della poesia classica e trecentesca –, si riflette pure, con la stessa eleganza, nei rispetti continuati e spiccioli, in cui a predominare sono invece temi e immagini della vita e della poesia popolare fiorentina a lui coevi. E ciò, come rileva Bontempelli, perché “mentre il Magnifico e il Pulci tendono a mettere in burla la materia popolare, il Poliziano la tratta con lo stesso amore che l'erudita e mitologica” (Bontempelli 1978: 86). Si tratta difatti, nel caso di Lorenzo – escludendo da questa riflessione il Pulci – non di una adesione culturale o empatica al mondo rustico e subalterno che con i versi della *Nencia* andava rappresentando, quanto invece di una sua immedesimazione ironica e distaccata, *mimetica*, con quel mondo: un *divertissement*. Pur conoscendo bene quell'ambiente, Lorenzo è sempre consapevole dello iato intellettuale e di sensibilità che da quello lo divide.

Infatti, come giustamente avverte Hermann Grosser: “L’autore della *Nencia*, pur rappresentando questo mondo primitivo e rustico, resta sempre il signore di Firenze e il raffinato letterato che è, e questo mondo lo interessa ma nel contempo lo diverte” (Guglielmino e Grosser 1996: 602). E sulla stessa scia del Grosser, osserva acutamente Franco Brevini come “la poesia in dialetto si è offerta sempre, non come esito naturale, ma come ribaltamento della poesia illustre, come antimodello di un modello che la precedeva e che le attribuiva senso” (Brevini 2010: 62).

Lo stesso carattere prevalentemente burlesco lo ritroviamo nel poemetto pubblicato dal Kandler sulle pagine de “L’Istria”. Si tratta anche qui, come ha mostrato già esemplarmente Brevini per la *Nencia* lorenziana (Brevini 1999: 68), di una “struttura modulare”, in cui l’autore sviluppa motivi derivanti dalla tradizione nenciale, distribuendoli poi, ordinatamente e quasi a mo’ di entità autonome, entro il tessuto narrativo, avvicinandosi così alla tecnica del montaggio nella produzione cinematografica. A prevalere però nel *Saggio* kandleriano è il tono mesto, a tratti più apertamente lamentoso, mai però scoraggiato, del povero *mendicante*. Come a dire che, se pure nel poemetto del Vagabrina vi è un’intenzione parodistica, questa non sconfinava nell’esuberanza caricaturale che nella rappresentazione del mondo subalterno troviamo invece nei poemetti di Lorenzo o di Pulci; qui è maggiormente sentita, a tentare un accostamento con la tradizione, la presenza più pacata, quasi elegiaca, del Poliziano. Certo non vi mancano formulazioni topiche attraverso le quali l’autore prende le distanze dal suo personaggio, raffigurandolo entro una dimensione d’ingenua e popolarezza rozzezza, evidenziando così la disposizione ironica con cui si avvicina a questo mondo. È il caso, per esempio, degli ultimi due versi della quinta strofa dove, dopo un lungo elenco di privazioni e sofferenze causate dall’amore non corrisposto, tipiche di tale produzione, l’autore, non senza ironia, indirizza il discorso poetico dell’innamorato verso la “direttrice metaforica” (Jakobson 2010: 40): “*Che par al grande amur i’ jè sempre fan*” (“Che per il grande amore ho sempre fame”), e metonimica: “*Che sazià nu ma pol trj ster de pan*” (“Che saziare non mi possono tre staia di pane”). Ma altri e vari sono ancora i richiami nel poemetto del Vagabrina con la tradizione e con il topos del lamento: il motivo dello struggimento, della pena e della sofferenza causate dalla passione d’amore percorrono l’intero testo e trovano un illustre riferimento già nella *Nencia* del Magnifico. Scrive, infatti, il rovignese (I 5, 7, 8.): “[...] *cùl su gran sprendùr la me ‘namuura: / [...] gjlla me ciùl la libartà, / E la me fa dei e nóto suspeirà*” (“[...] col suo gran splendore m’innamora: / [...] lei mi toglie la libertà, / E giorno e notte mi fa sospirare”); e già Lorenzo (I 1, 2): “Ardo d’amore, e convienmi cantare / Per una dama che mi strugge il core”. Troviamo poi nel rovignese il motivo della consunzione causata dal tormento amoroso (V 1, 2) “*La me vâ consumando douto quanto / Nchin*

*che gninte de meio nùn restarò*” (“Mi va consumando tutto quanto / Fino a che niente resterà di me”) che ricalca, fedelmente, la stessa immagine del Vallera laurenziano (X 1–6): “La m’ha sì concio e in modo governato / Che più non posso maneggiar marrone, / Ed hammi drento così avviluppato / Ch’io non posso inghiottir già più boccone / E so’ come un graticcio diventato”. Non manca poi nel *mendicante* la descrizione – spesso in forma d’iperbole, e quindi non senza un ammiccante sorriso al lettore – delle bellezze della donna amata, sia fisiche sia morali, come pure l’elogio, vero e proprio panegirico, della sua condotta virtuosa e impeccabile (III 1–8):

Parchi xi tanta la sù gran baljssa  
 Che la fa ‘namurà i piani e i monti,  
 A val piùn al sprendùr d’una su drjssa  
 Che duto ‘l staato dei piùn grandi cònti;  
 I su custrumi bai, la su savjssa  
 Nun sa pol numerà cun duti i cuonti  
 Ningouna lengua dei nùn puodaràvo  
 Le su vjrtù ch’al fià ghe mancaràvo.<sup>13</sup>

E anche qui la vicinanza con i moduli espressivi e gli stilemi laurenziani è evidente. Ecco, infatti come Lorenzo fa vedere al pastore Vallera la sua Nencia (I 5): “Ella non trova di bellezza pare”, o ancora – e qui riecheggiano parodicamente la lirica stilnovista, stilema da cui invece il roviginese si tiene sempre estraneo – (III 1–4): “Non vidi mai fanciulla tanto onesta / Né tanto saviamente rilevata: / Non vidi mai la più pulita testa, / Né sì lucente né sì ben quadrata”.

Un altro elemento tipico del genere è pure l’immagine – anche questa di antica tradizione – della pena d’amore quale causa, o eccesso, che porta allo sviamento, alla pazzia dell’amante giacché vittima del fatale sentimento. Nel Vagabrina tale *errore* – che si risolve in impotenza e straniamento – viene efficacemente raffigurato con la metafora della prigionia (VII 1–3): “*Cumù i’ nùn siè puoi duopo in sta parzon / Chi m’ebbio strassinà a patei cusseio, / Che dabuoto i’ jè piersa la razon*” (“Io non so poi come in questa prigionia / Chi mi abbia trascinato a soffrire così, / Che di colpo ho peso la ragione”); passaggi, questi, che troviamo susseguentisi anche in Lorenzo. Si lamenta, infatti, Vallera (X 6–8, XI 1, 2): “Tanta pena mi dà e passione; / Ed ho fatiche assai, e pur sopportole; / Ché m’ha legato con cento ritortole. // Io son sì pazzo della tua persona, / Che tutta notte io vo traendo guai”. E ancora nei *Rispetti continuati* del Poliziano: “Io mi solevo andar libero e sciolto, /

<sup>13</sup> “Perché tanta è la sua bellezza / Da far innamorare piani e monti, / Vale più lo splendore di una sua treccia / Che l’intera ricchezza dei più grandi signori; / I suoi bei costumi, la sua saggezza / Non vi è modo di enumerarli tutti / Nessuna lingua potrebbe dire / Le sue virtù ché il fiato gli mancherebbe.”

Or nelle forze sue mi tiene Amore. / [...] / Tu hai le redini in man del duro morso, / E di me puoi disporne al tuo comando” (Bontempelli 1978: 94).

Ma alla sofferenza e al vortice passionale dell’amante, antitetico è invece l’atteggiamento di fredda indifferenza e malcelata irrisione dell’amata nei confronti del giovane. Essa, insensibile e dura, ci riporta alla *petrosa* dantesca o al motivo dell’amante fatto oggetto di dileggio, come in Petrarca ([...] al popol tutto / favola fui gran tempo [...])<sup>14</sup>. Anche qui la crudeltà della donna non si ferma al rapporto interpersonale ma va oltre, fino a ricercare l’irrisione e la beffa anche del vicinato, come già lamentava Vallera, dove “molto si canzona” (XI 5) o, più esplicito: “Stato m’è detto che tu mi dileggi” (XIV 5). E il Vagabrina, di riflesso (V 3–6): “*E puoi ancuora la se dà gran vanto / Ch’incontra meo piùn दौरa la sarò; / E la vol malsipàme ancuora tanto / Ch’al mondo a le me’ pale reidarò*” (“E poi ancora si dà gran vanto / Che contro me sarà ancor più dura; / E vuole farmi ancora tanto disperare<sup>15</sup> / Che il mondo riderà alle mie spalle”).

Abbiamo qui individuato alcuni parallelismi topici che rinviano a una vicinanza e a una lezione ben assimilata con gli esiti più notevoli della tradizione letteraria italiana – e poetica in particolare – da Dante ai grandi del Quattrocento. Ma altri se ne potrebbero elencare, accreditati tutti da quel particolare *modus scribendi* codificato dagli stilnovisti – e ancora prima dai lirici provenzali – e istituzionalizzato dalle rime del Petrarca. Un repertorio, questo, cui si continuerà incessantemente ad attingere, come ben dimostra anche il poemetto del Vagabrina, immettendo sì delle varianti ma sostanzialmente giocando su stilemi, motivi, espressioni e immagini accolte e avvalorate dall’intera tradizione precedente. Così, tra gli altri calchi adottati dal Nostro, vi troviamo (VI 3, 4) il motivo tipico dei capelli biondi e gli “[...] *uocci ciari / Ch’passa i còri de doute le bande*” (“[...] occhi chiari / Che trapassano i cuori da parte a parte”), né manca l’efficacissima ma abusata figura dell’antitesi, qui però resa ancor più espressiva dalla disposizione chiasmica (VIII 2): “*I pjùro sempro noto e deì cantando*” (“Piango sempre notte e di cantando”), o l’invocazione – d’ariostesca memoria – dopo la sequela di lamenti, all’amata (IX 1–3, 8): “*Ah! par pietà nùn stà scampame veia, / Nùn essi piùn cun meo cousseio spiataada, / Nùn me fa veivi piùn ‘n malincuneia [...]* / *E ma fjsso butà ‘n desaparascion*” (“Ah! per pietà non sfuggirmi, / Non essere più con me così spietata, / Non mi far vivere più in malinconia [...] / E farmi cadere nella disperazione”). Stilema, questo, molto frequente anche nei rispetti di Poliziano: “Per dio, madonna, donami soccorso, / Perch’io non mora giovinetto amando: / [...] / Soccorrimi oramai: merzè chiamando / Finir mi sento il core in te sperando” (Bontempelli 1978: 94).

<sup>14</sup> *Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono*, vv. 9–10, in Petrarca (1964<sup>4</sup>: 3).

<sup>15</sup> Per il verbo *malsipame* l’autore riporta nella nota: “Trattarmi male – farmi disperare”.

Il lamento del Vagabrina si differenzia però dai componimenti simili per la mancanza – almeno per quanto interessa le strofe che ci sono pervenute – dell’elemento idillico della natura. Anzi, nei versi del nostro poeta è assente qualsiasi riferimento al mondo esterno, se non per una breve iperbole (VI 5–8): “*Tante giùsse de aqua in douti i mari / Mei deigo che nùn xì, ne in bùsco giande, / Quanti suspeiri ch’jè tirà par teio*” (“Tante gocce d’acqua in tutti i mari / Dico che non ci sono, né in bosco ghiande, / Quanti i sospiri che ho tratto per te”), ma anche qui esclusivamente in funzione del suo sentimento di afflizione, causato dall’innamoramento non corrisposto, tanto che “[...] *scouro al zjil xì davantà par meio*” (“[...] oscuro è diventato per me il cielo”).

Ciò che invece avvicina il poeta de *Il mendicante* ai rispetti continuati del Poliziano (e ad alcune canzoni a ballo sia poliziane, sia laurenziane) è – oltre a un sentimento più mite e l’assenza di eccessi iperbolici e caricaturali tipici dell’opera di Lorenzo e del Pulci – l’attenzione nei confronti della fugacità del tempo e della precarietà della vita umana e, in particolare, della caducità della sua età più bella: la giovinezza. Scrive, infatti, Vagabrina (X):

Al diz: inchin ca zùvani i’ signémo  
 Almanco un può gudéne, parché puoi  
 Vieci senza pensà i’ daventarémo:  
 Né par nostro cuntento gnanca fjòi  
 De poudi cunsulasse i’ nùn varémo:  
 De la muur donca femo ‘l teibidòi,  
 Nùn lassemo passà sti ani bai,  
 Parchì s’i’ passa i’ nun’ d’ e turna mai.<sup>16</sup>

L’ottava del rovignese sembra qui un’efficace sintesi di consimili meditazioni sul veloce ed ineluttabile trascorrere del tempo. Meditazioni già elaborate, oltre che dal Poliziano, dal suo mecenate e compagno nella notissima *Canzona di Bacco*, entrambi modelli principali, possiamo arguire, cui si rifà il Vagabrina. Ma mentre nel Poliziano il messaggio s’inserisce sempre entro un rapporto allocutivo (“Prendi bel tempo, innanzi che trapassi, / Gentil fanciulla, el fior degli anni tuoi”) (Bontempelli 1978: 89), e il tempo è inteso quasi esclusivamente come fattore deleterio e deturpante nei confronti della bellezza fisica della giovane (“Veggio cambiare el tuo vago semblante, / La tua bellezza come un fior si fugge”) (Bontempelli 1978: 88), nel Vagabrina le coordinate ideologiche mutano sensibilmente, rivolgendosi il messaggio dell’autore non più alla donna esclusivamente

<sup>16</sup> “Dice: fin che siamo giovani / Godiamo almeno un po’, perché poi / Vecchi senza pensarci diventeremo: / Né conosceremo il diletto di avere dei figli / Con i quali poterci consolare: / Lasciamoci dunque prendere dall’amore, / Non lasciamo passare questi anni belli, / Perché se passano non ritorneranno più.”

bensì al *noi*, prefigurazione già squisitamente borghese della coppia unita nel vincolo matrimoniale e poi, soprattutto, familiare, con inoltre il preciso riferimento ai figli. Vincolo, questo, del tutto assente nei versi dei due quattrocentisti: sia in Lorenzo sia in Poliziano non troviamo accenno né al matrimonio né ai figli. Possiamo quindi rilevare come quest'ultimo elemento, a differenza degli altri fin qui riscontrati, allontani il Vasgabrina dai modelli, inserendolo invece pienamente nell'ideologia razionale e concreta del ceto borghese del suo tempo. Il Vasgabrina così innesta, sul modello della tradizione, il motivo moderno e previdenziale della famiglia e, inoltre, il godimento nel *mendicante* non è più visto in funzione esclusivamente edonistica come succedeva in Poliziano, in cui: “[...] ‘1 tempo vola, e non s’arreston l’ore / E la rosa sfiorita non s’apprezza: / Dunque allo amante tuo fanne un presente: / Chi non fa quando può, tardi si pente” (Bontempelli 1978: 91), ma diventa bensì lo strumento per assicurarsi, da *vieci*, grazie ai figli, un previdenziale sostentamento.

Se a prevalere nel rispetto rovignese è quindi un tono di leggerezza amena o, al più, di un'ironia moderatamente contenuta nella descrizione dello struggimento d'amore dell'amante, non vi manca però il compiacimento per il doppio senso e per il gusto dell'irrisione spicciola e sensuale, come nel caso della presentazione che l'autore fa della bella giovane subito dopo essersi soffermato sulle sue doti di virtù, saggezza e costumatezza. Il nome della giovane sembra così la cartina di tornasole, dietro la quale l'autore cela la vera immagine della ragazza. Essa si chiama

[...] la gran Gudenscia,  
 Che de majuure stade nùn de' xì  
 E biella purassè, de gran sapienscia.  
 Ma cateiva cùn meio ch'i' nùn puoi dei  
 Quanto la me fa pierdi la passenscia:  
 Se la me vuolta puoi le su palpjre  
 Le deliscie del zjil i' vido vjre.<sup>17</sup>

Il nome è già un'esplicita rivelazione: esso, come un concentrato degli opposti, racchiude in sé il fiore della virtù “[...] *biella purassè, de gran sapienscia*” e l'asperità, la labilità (dal quinto all'ottavo verso: irascibile e capricciosa) – attributi tradizionalmente ascritti alla donna fino alle soglie dell'età moderna. Emerge così, dai versi del rovignese, una donna la cui femminilità *cateiva* trova esatto riscontro in quanto, a un secolo e mezzo di distanza dalla rappresentazione del Vasgabrina, scriverà della donna Nadia Fusini: “Effimera, volubile, qual piuma al vento, la donna è colei che non sa

<sup>17</sup> “[...] la gran Godenzia, / Che di maggiori non ce ne sono state / Bella è assai, e di gran sapienza. / Ma cattiva con me ch'io non lo posso dire / Quanto mi fa perdere la pazienza: / Se poi mi rivolge le sue palpebre / Vedo le vere delizie del cielo”.



amare. Ma suscita amore” (Fusini 2004: 103). E, al di là dello struggimento del povero Andrja Uorgani, è lo scompiglio dell’autore reale ciò che ci si svela verso dopo verso dalla lettura del poemetto. Scompiglio che è provocato in lui da una figura femminile “dall’esistenza dispersa, frammentata, persa in un’evasione continua. Esistenza votata alla fuga” (Fusini 2004: 103), come fuggevole è, nella penultima ottava – l’unica in cui, possiamo dire, si riveli genuino l’afflato poetico – la bellissima e nitida immagine de “*i usài ch’ i’ zjra inturn’ i neidi*” (“gli uccelli che girano intorno ai nidi”), a rappresentare, con mirabile levità e non minore grazia, l’appressarsi a lei di “*chi che [la] duura*” (“chi [l’] adora”). Ma è soprattutto nei primi quattro versi che la poesia si scioglie dall’ingarbugliato e a volte sconnesso discorso poetico che aveva caratterizzato le precedenti stanze per farsi ora puro, spontaneo sentimento, confidenziale preludio all’aerea immagine di cui sopra:

Se biella ti me pari cù ti reidi  
 Biella ti son quando ti pjuri ancuurra,  
 Cù ti trùvi baroufa, cù ti creidi  
 Chi ca ta vjdo douti se ‘namuurra,  
 Che cumù i usài ch’ i’ zjra inturn’ i neidi  
 Cousseio ‘nturno ta ven chi che te duura;  
 Ningun se pol sazià ‘n le tu’ baljsse.  
 Douti resta ligadi ‘n le tu’ drjsse.<sup>18</sup>

E come suona dolce quest’incipit con valore concessivo! Attenua e smussa in un unico verso tutta l’aridezza e la convenzionalità di costrutti messi in rima e incasellati entro, a volte, una poco connessa – se non incoerente – o troppo artificiosa struttura logico-discorsiva. È il caso, per fare solo un esempio tra i molti che si potrebbero addurre, degli ultimi due versi della stanza 12: “*Nùn ma n’ inpuorta de cuuri a la muorto / Pur che cùn teio i’ pudisso vè me’ suorto*” (“Non m’ importa di correre alla morte / Purché con te potessi avere miglior sorte”). Qui invece sentiamo risuonare, semplice e lirico il ritmo della poesia. Innanzitutto nella cadenzata distribuzione degli accenti che determina, nell’intervallo speculare tra i dittonghi *ie* e *ei*, una fluidità espressiva, che si riflette nel parallelismo dei due primi versi e nell’antitesi fonico-semantica, quasi chiasmica, *reidi-pjuri*. Un ulteriore effetto sonoro, poi, è dato ai versi dall’allitterazione della liquida *r*, compresa quasi sempre tra due vocali, per cui i versi si aprono a una melodica scorrevolezza che si protrae lungo l’intera ottava. Ma è soprattutto l’allitterazione *t-ti* che comparando ben sedici volte in otto versi mette in forte risalto la

<sup>18</sup> “Se bella tu mi appari quando ridi / Bella tu sei anche quando piangi, / Quando bisticci, quando gridi / Chiunque ti vede di te s’innamora, / Come gli uccelli che girano intorno ai nidi / Così girano intorno a te quelli che ti adorano; / Nessuno si può saziare delle tue bellezze. / Tutti restano avvinti nelle tue trecce”.

figura della donna desiderata, fin quasi a fondersi, a diventare un tutt'uno con i versi<sup>19</sup>. E il dettato poetico non scade in sofisma neanche quando, nei due ultimi versi della stanza, fa rimare *baljsse* (bellezze) con *drjsse* (trecce): di nuovo un parallelismo che si riflette nelle due uguali unità prosodiche delle due coppie di emistichi e nell'incipit antitetico “*Ningun-Douti*”. E non sfugga, per ultimo, il motivo di boiardesca memoria – ricordiamo qui solo gli “inamorati augelli”, i “vaghi augeleti” dal madrigale I dell’*Amorum liber primus* – (Boiardo 1927: 10) o, già prima, di trobadorica reminiscenza dove i versi in cui gli “[...] aucel / Chanton, chascus enlor lati / Segon lo vers del novel chan” (“[...] uccelli / Cantano, ciascuno nella sua lingua / Secondo la melodia del nuovo canto”) (Mölk 1986: 24), confermano quanto inizialmente accennato sull’esecuzione musicata di tali componimenti. Difatti, come scrive Beltrami, *strambotto* andrebbe riportato al provenzale *estribot* (Beltrami 1994), e da questo, quindi, al *trobar*, termine con il quale “si deve intendere non soltanto ‘comporre poesie’, ma anche ‘comporre musica’” (Mölk 1986: 49); musica, quella del *Mendicante* rovignese, che, possiamo concludere, non dovette essere estranea all’alveo della tradizione cantata delle *arie da nuoto* e delle *bitinàde* rovignesi (Di Paoli Paulovich 2017).

#### BIBLIOGRAFIA

- Beltrami, P. G. (1994). *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino.
- Boiardo, M. M. (1927). *Il Canzoniere*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese.
- Bontempelli, M. (1978). *Il Poliziano, il Magnifico, lirici del Quattrocento*. Firenze: Sansoni.
- Brevini, F. (1999). *La poesia in dialetto. Tomo primo*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Brevini, F. (2010). *La letteratura degli italiani*. Milano: Feltrinelli.
- Budicin, M. (2015). Da *L’Istria* del Kandler (1846–52) agli *Atti XLV*, *Atti*. Centro di Ricerche Storiche, Rovigno, vol. XLV, 7–56.
- Cergna, S. (2012). *La produzione poetica istriota dell’Istria sudoccidentale dal 1835 ad oggi*. Tesi di dottorato. Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu.
- Crevatin, F. (2013). Presentazione. In L. Benussi, *Vocabolario italiano-rovignese e Appendice del vocabolario del dialetto di Rovigno d’Istria 1992–2013* (pp. 9–11). Rovigno: Comunità degli Italiani “Pino Budicin”.

<sup>19</sup> Anche qui, come nella lettura che della poesia di Leopardi *A Silvia* ha dato Stefano Agosti, la disseminazione nel testo della consonante *t* potrebbe forse evocare il vocativo *tu*, il pronome atono *ti* e l’aggettivo *tuo*, rendendo così palese l’occultamento della “libido vocativa” che si celerebbe dietro l’insistente richiamo della donna. Cfr. Renzi (1991: 25–26).

- Di Paoli Paulovich, D. (2017). La musicalissima Rovigno nei suoi generi di canto. *Atti. Centro di Ricerche Storiche, Rovigno*, vol. XLVII, 439–493.
- Fusini, N. (2004). La passione del male. In E. Pellegrini, *Le spietate*. Cava de' Tirreni: Avagliano Editore.
- Guglielmino, S. e Grosser, H. (1996). *Il sistema letterario. Quattrocento e Cinquecento*. Milano: Principato.
- Jacobson, R. (2010<sup>4</sup>). *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli.
- “L'Istria”, a. I, 28 marzo 1846, n. 16–17.
- “L'Istria”, a. I, 11 aprile 1846, n. 19–20.
- “L'Istria”, a. I, 30 maggio 1846, n. 31–32.
- Mölk, U. (1986). *La lirica dei trovatori*. Bologna: Il Mulino.
- Petrarca, F. (1964<sup>4</sup>). *Canzoniere*. Torino: Einaudi.
- Radossi, G. e Pauletich, A. (1976). Compendio di alcune cronache di Rovigno di Antonio Angelini. *Atti VI*, I, 246–374). Rovigno: Centro di ricerche storiche di Rovigno.
- Radossi, G. (2014). *Il carteggio Pietro Kandler – Tomaso Luciani (1843–1871)*. Rovigno: Centro di ricerche storiche di Rovigno.
- Renzi, L. (1991<sup>4</sup>). *Come leggere la poesia*. Bologna: Il Mulino.
- Salimbeni, F. (1991). Pietro Kandler. In F. Semi, *Istria e Dalmazia. Uomini e tempi* (Vol. I, pp. 295–297. Trieste: Del Bianco Editore.
- Tekavčić, P. (1980). Il posto dell'istroromanzo nella Romània Circumadriatica. *SRAZ XXIV*, 21–46.
- Ursini, F. (1989). Istroromanzo. Storia linguistica interna. In G. Holtus *et al.* (a cura di), *Lexikon der Romanistischen Linguistik* (pp. 537–548). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

A CONTRIBUTION TO THE ISTRIT DIALECT OF ROVIGNO:  
OBSERVATIONS ON THE *ESSAY IN THE ROVIGNO DIALECT –*  
*THE BEGGAR OF LOVE* BY ANDRJA UORGANI  
(EDITED BY PIETRO KANDLER)

Summary

The paper presents a comparative stylistic and metric analysis between a poem in the Istriot dialect of Rovigno, published in 1846, and texts by poets of the classical Italian literary style of the fourteenth century. The comparison reveals the typical style and motifs of courtly poetry, such as unrequited love, the suffering caused by it, the teasing of the lover by the frivolous young girl, but also the ironic – and barely hidden – expression of the author, all presented popularly through the intelligent use of the Istriot dialect of Rovigno.

Keywords: *Rovigno, Dialect, Istriot, poetry, Kandler, Istria.*



*Jacopo Santoro\**  
Università degli Studi di Padova

## MARIO PRAZ TRADUTTORE DEL *CORVO* DI EDGAR ALLAN POE

Abstract: L'articolo si pone l'obiettivo di analizzare dal punto di vista storico-linguistico e metrico-stilistico una delle prime traduzioni di Mario Praz dalla lingua inglese e di ricostruire un quadro generale riguardante il suo metodo di traduzione. Si è scelta la traduzione del *Corvo* di Edgar Allan Poe poiché in essa si vedono in embrione tutti i procedimenti traduttivi che andranno poi a comporre le linee guida che Praz sempre seguirà nelle proprie rese in lingua italiana. Scelte caratterizzate, come risulta da un'analisi dei testi critici nei quali l'autore riflette sulla sua teoria di traduzione, dal continuo tentativo di individuare e rendere nella lingua d'arrivo le dominanti che costituiscono le principali ragioni di composizione e la posizione culturale che il testo da tradurre ricopre nella lingua di partenza. Nel tradurre *Il Corvo* Praz decide perciò di mantenere quanto più possibile la forma metrica dell'originale, adattandola al sistema versificatorio italiano; inoltre ricalca il complicato schema rimico e le continue tessiture foniche del testo originale mentre dal punto di vista linguistico fa una serie di scelte volte a richiamare il linguaggio arcaizzante di Poe. Esito finale della traduzione è un testo che si avvicina all'atmosfera dell'originale, trasponendone insieme il fascino e alcuni limiti poetici.

Parole chiave: *Praz, traduzione, Il Corvo, Poe, dominanti, stilistica.*

### 1. TEMPI E MOTIVI DELLA TRADUZIONE

Nel 1921 Mario Praz affrontava una delle sue prime traduzioni, *Il corvo*<sup>1</sup>, forse la più celebre poesia di Edgar Allan Poe. La scelta del venticinquenne critico romano non stupisce più di tanto, sia per la coerenza con i suoi interessi cronologici<sup>2</sup> quanto con quelli tematici ed estetici<sup>3</sup>; inoltre entrambi gli autori percorrono il non certo troppo battuto ambito della

---

\* [jacopo.santoro@studenti.unipd.it](mailto:jacopo.santoro@studenti.unipd.it)

<sup>1</sup> Poe e Praz (1921).

<sup>2</sup> Nel 1925 uscirà infatti *Poeti Inglesi dell'Ottocento*; v. Praz (1925).

<sup>3</sup> Non a caso nel 1930 usciva la sua più famosa raccolta di saggi: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica.*

saggistica dell'arredamento d'interno<sup>4</sup>. Non a caso egli tornerà sui motivi della traduzione di questo testo in un breve saggio dove dirà:

Le versioni del Corvo quasi non si contano, da quella del povero Ernesto Ragazzoni a quella perpetrata dal sottoscritto che da giovane, come tutti i giovani, ebbe il suo momento d'infatuazione pel poeta che i critici anglosassoni [...] si sforzano, e si sforzano piuttosto invano, di farci considerare in una luce ben più modesta di quella fulgidissima della quale ci par di vederlo aureolato nel Parnaso dei sommi (Praz 2003: 144).

Come è facile vedere, il giudizio critico sul poeta americano è ambiguo: egli risulta agli occhi di un più adulto Praz sia poeta adatto a facili infatuazioni giovanili sia poeta in grado di difendere la somma gloria dei suoi versi dagli attacchi riduzionistici portati avanti dai critici anglosassoni. Questa ambiguità di giudizio è anche nella *Postfazione* (Poe e Praz 2012) al volume *Il corvo*<sup>5</sup>, dove Praz rimprovera a Poe l'eccessiva rozzezza dello stile, imputandogli di accontentarsi di raggiungere un facile effetto con immagini "approssimative e vistose" (Poe e Praz 2012: 113) e di comporre versi macchinosi a causa dell'eccessivo calcolo razionale; ma alla fine non riesce a negarne del tutto la suggestività<sup>6</sup>. La poesia di Poe per Praz ha dunque "lo stesso tipo di vitalità fissa, allucinata di molti dei suoi racconti: la pseudovitalità delle figure di cera" (Poe e Praz 2012: 113) e manca "di quel soffio indefinibile che è la vita stessa" (Poe e Praz 2012: 113); al contempo però Praz sceglie di tradurre *Il corvo*, e di rendere il testo cercando quanto più possibile di rispettare le scelte stilistiche dell'autore americano; e fa ciò perché riconosce a Poe una grandezza che va oltre qualunque strumentazione tecnica di maniera, cioè la grandezza di un autore in grado di far trasudare dalle proprie opere la propria angoscia personale<sup>7</sup>. Non sarà forse azzardato dire che questa angoscia emerge così forte proprio perché Poe sembra eclissare, tanto in alcuni racconti quanto nel *Corvo*, la propria soggettività, mostrando nelle prose un intreccio sempre razionalmente inattaccabile e nella poesia la forma della tradizione spogliata di qualunque trasporto autoriale, costruendola a tavolino nei contenuti e nelle forme<sup>8</sup>;

<sup>4</sup> Poe scrive *The Philosophy of furniture* nel 1840 (cfr: Poe (2014)); per l'opera di Praz cfr: Praz (1964).

<sup>5</sup> Edizione il cui testo è preso a riferimento per questa analisi.

<sup>6</sup> "E si vedrà perché un deliberato premer di pedale su simili elementi, debba produrre sul lettore ingenuo un effetto irresistibile" (Poe e Praz 2012: 113).

<sup>7</sup> "[...] che si chiami subconscio o parte subliminare e inconfessabile dell'anima, Poe ce ne ha fatto sentire per primo la presenza nelle sue opere" (Praz 2003: 148).

<sup>8</sup> Operazione che l'americano esplicita nel saggio *Philosophy of composition* uscito nel 1846, appena un anno dopo la prima comparsa del *Corvo*.

operazione che ricorda l'ultimo Beethoven secondo Thomas Mann<sup>9</sup>: il musicista e lo scrittore, eliminando il soggetto dalle loro opere con una forma matematicamente costruita, toglierebbero ad esse qualunque possibilità di comunicare una qualsivoglia scintilla vitale proveniente dall'autore, evocando nei fruitori un sentimento di morte.

Proprio la capacità di far emergere questa angoscia, unita all'attenzione quasi ossessiva per il significante e gli aspetti fonici – sia in poesia che in prosa –, garantirà all'americano enorme fama già presso alcuni poeti a lui contemporanei e della generazione successiva. Nella *Philosophy of composition*<sup>10</sup> Poe infatti dichiara che scopo primo della poesia è ottenere un effetto sul lettore, e non tanto il pieno intendimento del testo poetico; e all'ottenere suddetto effetto devono concorrere tutti gli aspetti della poesia, partendo dalla scelta del tema per arrivare alla sua veste formale e fonico-ritmica, passando per le scelte lessicali e di immagini evocate. Quanto appena detto fa capire molto bene l'influenza su Baudelaire prima e sui simbolisti francesi poi che Poe dovette esercitare, al punto che il giovane Mallarmé lo poté ritenere un padre putativo per la sua *poesia pura*<sup>11</sup>; ma Praz ridimensiona l'entusiasmo del francese faticando a vedere questi esiti poetici come già maturi nel Poe versificatore, sulla cui capacità stilistica il critico romano è, come abbiamo visto sopra, abbastanza scettico<sup>12</sup>.

Poe sarebbe dunque considerabile “un parente povero, sia pure; ma di quei poveri che poi lasciano milioni agli eredi” (Praz 1972: 94), e si capisce così come questo progenitore di una parte del Novecento letterario abbia richiamato l'attenzione estetica dell'Anglista.

---

<sup>9</sup> Il musicista tedesco nella sua ultima produzione infatti, secondo Mann, sarebbe riuscito nell'operazione di eclissare del tutto la propria soggettività dalla composizione, così da presentare la forma tradizionale spogliata di ogni apporto individuale. Ma questa spoliatura angoscia l'ascoltatore, perché la pura forma evoca con perturbante memoria il più grande rimosso collettivo dell'umanità, la morte. Cfr. *Doctor Faustus*, cap. VIII. (v. Mann 1947/2017).

<sup>10</sup> Pubblicata da Poe per la prima volta nel 1846 in *Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art*; la traduzione italiana utilizzata è reperibile in Poe e Praz (2012).

<sup>11</sup> Per approfondire il rapporto tra Poe e Mallarmé si veda Martoccia (2008).

<sup>12</sup> “Ma occorre dir subito che tale onore d'antesignano della «Poesia pura» spetta al Poe soltanto per un equivoco. Lungi dall'aver dato i primi esempi di composizione mancanti di ogni contenuto discorsivo o concettuale e racchiudenti tuttavia la possibilità d'infiniti significati suggeriti dalla cellula musicale del verso (ché tale è il senso che da Mallarmé in poi ha il termine di «poesia pura»), il Poe subordina la piena intelligenza d'una poesia all'immedesimarsi con la situazione reale e coi sentimenti che esprime” (Poe e Praz 2012: 107).

## 2. LE IDEE SULLA TRADUZIONE DI PRAZ E LA *PHILOSOPHY OF COMPOSITION*

La traduzione del *Corvo* probabilmente doveva fornire a Praz un'ottima palestra nella quale mettere a punto la sua metodologia e le sue idee sulla tradizione, e in particolare sulla traduzione in versi di un testo poetico. È infatti noto che il testo di Poe fu accompagnato fin quasi da subito<sup>13</sup> da un testo critico-teorico, la *Philosophy of composition*, in cui Poe, un poco per celia un poco seriamente, vivisezionava il proprio testo analizzandone razionalmente ogni aspetto contenutistico e tecnico-stilistico, per spiegare come esso sia divenuto il testo finale.

Questa forte limitazione autoriale nell'interpretazione del testo doveva rappresentare una grossa sfida alle idee traduttorie di Praz, convinto sostenitore del bisogno che il testo tradotto non venga a discostarsi, se non nelle inevitabili differenze che comportano le diversità delle due lingue fatte entrare a contatto, dal testo originale. Si rende dunque necessario tentare di ricostruire le linee generali del pensiero sulla traduzione del critico romano.

Innanzitutto Praz ritiene la traduzione in versi della poesia non solo possibile, ma necessaria per il mantenimento del valore poetico dell'opera di partenza<sup>14</sup>. Il motivo di questa dichiarazione risiede nella concezione della poesia del critico, convinto sostenitore del fatto che una poesia ridotta al solo contenuto, privata delle proprie peculiarità ritmico-stilistiche, altro non sia che una riduzione prosastica<sup>15</sup>; concezione che comporta per necessità estetica, quasi ontologicamente legata all'essenza stessa della poesia, la resa in versi nella lingua di arrivo dell'opera di partenza<sup>16</sup>.

Questa strenua difesa della resa traduttoria in versi però non comporta assolutamente una resa libera, sottomessa all'arbitrio del traduttore. Praz sostiene infatti che si debba certo tradurre in versi, ma che sia necessario farlo con il sostegno di una puntuale conoscenza filologica, storica, psicologica del testo originale per non tradirne il messaggio e gli intenti. Ne consegue che il traduttore debba essere "prima di tutto un critico e un interprete: ma un critico il quale invece di dire spiegatamente come egli costruisca la situazione spirituale del suo autore, lo dice rifacendo sé a immagine e similitudine di

<sup>13</sup> *Il corvo* esce per la prima volta nel 1845 per *The American review*; la *Philosophy of composition* l'anno successivo, cfr. Nota 11.

<sup>14</sup> "Ogni versione in prosa di un'opera poetica è già fallita in partenza, perché la logica del discorso corrente è diversa da quella del fantasma poetico" (Praz 1956: 15).

<sup>15</sup> "I concetti, le immagini di una poesia non hanno un valore a sé stante, indipendente dall'alone di melodia onde son circumfusi" (Praz 1925: 8).

<sup>16</sup> "Si comprende allora la ragione della traduzione in versi, ragione estetica, intima e non ragione pratica, dettata da criteri estrinseci di mimetismo" (Praz 1925: 8).



quell'autore stesso, rivivendo appunto quella situazione fantasticamente invece che dialetticamente" (Praz 1925: 7). Dunque il traduttore di poesia dovrà ricalcare, per quanto possibile, il metro dell'originale, specie nei testi adottanti una forma chiusa, poiché questa diventa parte della ragione estetica e della capacità suggestiva dell'opera; e questa necessità si vedrà ben soddisfatta nelle traduzioni messe in atto da Praz, che sempre strizzano l'occhio alla forma dell'originale.

Praz parla esplicitamente anche delle scelte linguistiche del suo modo di tradurre: egli, nell'*Introduzione a Poeti inglesi dell'800* afferma di aver, per quanto gli sia stato possibile<sup>17</sup>, sempre operato una serie di scelte volte a ricalcare le soluzioni stilistico-linguistiche dell'originale<sup>18</sup>; tutto ciò con l'intento di offrire alla cultura di arrivo un prodotto certo traslato, ma quanto più possibile corrispondente alla posizione che questo doveva rivestire nella cultura di partenza.

Questa metodologia del tradurre detta sicuramente alcune linee guida fondamentali, ma non pone alcuna prescrizione vincolante: per Praz la teoria è valida solo se poi permette di approcciare efficacemente il testo da tradurre<sup>19</sup>.

Dunque, l'idea di traduzione di Praz sembra essere eminentemente quella di un critico, non di un poeta che potrebbe tendere alla rielaborazione del testo originale; egli sembra delineare una serie di procedure traduttive che tendono a un sistema *source oriented* che però tenga presente la necessità di ben far acclimatare l'opera di partenza nella cultura di arrivo, operazione questa fondata sull'individuazione e la resa quanto più fedele possibile della *dominante* (o delle *dominanti*) che costituisce, filologicamente, storicamente, psicologicamente il motivo d'esistenza del testo di partenza nella sua cultura nativa; Praz cerca nelle sue traduzioni di individuare le caratteristiche estetiche e/o informative che rendono l'opera di partenza importante nella cultura da cui deriva e di trasmetterli, adattati ma non variati nella loro essenza, alla cultura d'arrivo.

Si capisce ora molto bene quanto la *Philosophy of composition* dovesse risultare al contempo un punto di riferimento e un forte limitatore alla libertà nella resa in italiano del *Corvo*, dato che Poe in questo saggio sembra individuare esattamente le *dominanti* del proprio testo, in un certo senso obbligando Praz a seguire la sua linea interpretativa. In questo saggio

<sup>17</sup> "Certo, la differenza tra quegli autori sarà ben lontana dall'essere, in italiano, quale in inglese, perché la mia individualità non poteva non interferire [...]" (Praz 1925: 7).

<sup>18</sup> "Il Coleridge, per esempio usa arcaismi [...] non si meravigli dunque il lettore di fronte a parole inusitate" (Praz 1925: 7).

<sup>19</sup> "In sede teoretica si può ragionar quanto si vuole sull'argomento tradurre; ma di fatto ciò che importa non è il tradurre, ma la traduzione, questa traduzione" (Praz 1925: 10).

del 1846 infatti l'autore americano mette in luce passo passo gli strumenti utilizzati per comporre le proprie poesie, lamentando la cattiva abitudine di tanti suoi colleghi di non sapere o non volere, per malcelato narcisismo, ricostruire razionalmente i processi e le scelte che hanno informato le loro opere.

Prima di riassumere i contenuti del saggio utili ai fini di questo elaborato<sup>20</sup>, andrà però certamente detto che molti ritennero questo testo dell'americano un mero *divertissement* letterario, per non sminuire il lavoro poetico che dovrebbe essere libero da tecnicismi eccessivi e guidato da ispirazione quasi divina; mentre altri, tra i quali un giovane Mallarmé, videro in esso un testo programmatico della poetica dell'americano (Poe e Praz 2012: 111–112). Praz sembra non prendere una posizione netta sulla serietà critica del saggio di Poe, limitandosi a dire che la presenza o meno del calcolo non sminuirebbe nulla della poesia dell'autore di Boston; e prosegue anzi dicendo che semmai di calcolo e di raffinatezza stilistica nei versi del Poe ve ne è troppo poco, appagandosi egli di raggiungere un effetto sicuro anche se formalmente poco curato (Poe e Praz 2012: 113); si unisce così al giudizio che Huxley dà su Poe, quello di un “gentiluomo per natura, disgraziatamente inquinato da un cattivo gusto incorreggibile poiché la sostanza di Poe è raffinata, è la sua forma che è volgare”<sup>21</sup>; volgarità che lo stesso Praz riconosce individuandone la causa prima nella volontà del Poe di far poesia seguendo una strettissima logica meccanica per i ritmi e la costruzione strofica de *Il corvo* (v. Poe e Praz 2012: 113).

Ad ogni modo Praz dimostrerà, come vedremo nell'analisi dettagliata del testo, di tenere ben presente questo scritto per far aderire quanto più possibile la propria traduzione agli intenti dell'originale, seguendo così la propria idea che la traduzione debba rendere sempre, per quanto possibile, gli intenti e il contesto di nascita del suo originale; e sarà forse per questo che anche la traduzione di Praz si ammantava di una sfarzossissima ma trita veste poetica, intesa nella sua accezione più deteriore e ironica<sup>22</sup>.

Nel saggio Poe inizia dicendo che, per necessità legate a contingenze materiali, il *Corvo* doveva nascere come un prodotto in grado d'incontrare sì il favore della critica ma che al contempo dovesse arrivare a larghi strati di pubblico. Poe passa quindi a delucidare tutta la serie di scelte formali

---

<sup>20</sup> Per questa analisi si analizzeranno soltanto gli aspetti del saggio che Praz sembra aver tenuto in considerazione nella sua traduzione. Per la lettura integrale del testo rimando alla traduzione di Ludovica Koch (1986) o alle numerose edizioni dell'originale, reperibile anche online.

<sup>21</sup> Citato in Poe e Praz (2012: 116–117).

<sup>22</sup> Praz rimprovera infatti a Poe “l'insistenza su certi motivi e clichés carichi di quel che volgarmente si chiama «contenuto poetico»” (Poe e Praz 2012: 113).

da lui effettuate, partendo dalla lunghezza; su questa egli dice, seguendo Coleridge (Poe e Praz 2012: 107), che il poema, per essere interamente poesia e non alternare alle accensioni liriche momenti prosastici, deve essere necessariamente tanto breve da consentire un'unica seduta di lettura: da qui la scelta dei 108 versi del *Corvo*.

Segue la riflessione sull'effetto da dover suscitare nel lettore e questa riflessione trova nella Bellezza, unico campo esclusivo della poesia per l'americano<sup>23</sup>, l'emozione da dover evocare nel lettore. Una volta scelta la bellezza come effetto, Poe deve trovare il registro più adatto ad esprimerla; perciò dopo una breve riflessione giunge a notare che la bellezza quando si manifesta ai suoi più alti apici stimola sempre a malinconiche lacrime gli spiriti sensibili; da ciò deriva che il registro che più le si adegua è un registro di tristezza, e che la malinconia è il *modus exprimendi* più adeguato al bello e perciò alla poesia.

Capita dunque la lunghezza, l'effetto e il registro che il testo avrebbe dovuto avere, Poe passa a indagare con quali strumenti tecnici egli avrebbe meglio potuto raggiungere gli obiettivi prefissatisi.

Lo strumento più immediato che Poe rintraccia è quello del ritornello o *refrain*, che suscita un piacere universale perché con la sua caratteristica, la monotonia, esso comunica al lettore una piacevole sensazione di percezione di unità; ma Poe non si accontenta di ciò: egli decide di mantenere il ritornello fisso ma di cambiarne il senso posizionandolo in diversi contesti, accentuandone così ancor di più la ripetitività, poiché l'uso variato della stessa parola non fa altro che sottolineare il fatto che la parola utilizzata sia sempre la stessa (Poe e Praz 2012: 86). La scelta del *refrain* comporta inoltre di necessità la divisione strofica. Per variarlo così spesso egli ha chiaramente bisogno di un ritornello che possa facilmente essere adattato a contesti testuali diversi, quindi lo sceglie di una sola parola; parola che si rivela essere, quasi necessariamente, *nevermore*, poiché egli voleva una parola che "dovesse risultare sonora e suscettibile di un'enfasi protratta" (Poe e Praz 2012: 86) e la parola sopra vista ha in sé sia la *o* lunga (per Poe la più sonora delle vocali) che la *r* (la più prolungabile delle consonanti), oltre ad esprimere pienamente la malinconia che l'autore si era prefissato come registro. Scelta la parola, all'americano si poneva il problema di coniugare la ripetizione di questa con la credibilità della storia: dato che un uomo dotato di razionalità non avrebbe mai ripetuto solo e soltanto quella parola, ecco la scelta di farla pronunciare prima ad un pappagallo, poi mutato in un corvo perché molto più in linea con l'atmosfera del testo.

---

<sup>23</sup> "Il piacere allo stesso tempo più intenso, più esaltante e più puro credo che lo si trovi nella contemplazione del bello" (Poe e Praz 2012: 85-86).

A questo punto Poe decide di parlare della metrica del testo, iniziando con una requisitoria verso i colleghi poeti colpevoli, a suo dire, di non aver mai sfruttato le infinite possibilità delle combinazioni di varietà metriche e strofiche per ottenere una struttura metrica che fosse *originale*, individuando il motivo di questa negligenza nel fatto che per esserci originalità non ci vuole intuizione o impulso ma attenta e razionale ricerca. Egli dice dunque originale non tanto il ritmo o il metro del *Corvo* (“il ritmo è trocaico e il metro una tetrapodia acatalettica alternata a un eptametro catalettico, ripreso nel ritornello del quinto verso e chiuso da un tetrametro catalettico” (Poe e Praz 2012, 90)), ma ritiene originale la composizione della strofa fatta utilizzando questo ritmo e questo metro; ciò porta ad avere un’inedita composizione strofica in cui il piede utilizzato è il trocheo e che vede il primo verso di ogni strofa “composto da otto di questi piedi; sette e mezzo il secondo verso; otto il terzo; sette e mezzo il quarto e il quinto; tre e mezzo il sesto” (Poe e Praz 2012, 90) (si capisce ora il rimprovero di pedanteria matematica mosso da Praz alla poesia di Poe, per il quale cita un passo di *Orfismo della parola* di Francesco Flora<sup>24</sup>). A questa struttura metrica Poe dice di aver applicato inoltre un uso estensivo della rima e dell’allitterazione, che in effetti danno al testo una notevole uniformità fonica.

Da questo breve riassunto si possono ricavare tutta una serie di nodi dall’autore ritenuti centrali nella sua poesia, vale a dire: l’importanza della forma chiusa e delle rime unite all’allitterazione, che comportano un ritmo e una sonorità spesso ossessivamente ritornanti su loro stessi, in coerenza con il continuo ritorno all’amata Lenore dell’amante protagonista del testo; la scelta tematico-contenutistica, centrata sulla bellezza, cosa che implica un registro linguistico-stilistico di malinconia, la qual cosa si materializza in un linguaggio arcaizzante, ampolloso e, in un certo senso, da noi oggi percepito come fastidiosamente poetico<sup>25</sup>.

Vedremo ora come Praz ha cercato di rendere quanto appena visto nella sua traduzione del poema.

### 3. LA TRADUZIONE DEL *CORVO* DI MARIO PRAZ

La traduzione del *Corvo* di Mario Praz esce per la prima volta nel 1921 per *Rivista d’Italia*. In essa Praz sembra far reagire tutte le sue teorie sulla traduzione che nel paragrafo 2 si è tentato di sintetizzare. Praz infatti deci-

<sup>24</sup> “Servirsi del potere ragionato per far poesia, significa voler suonare il violino coi guantoni della boxe” citato in Poe e Praz (2012: 113).

<sup>25</sup> “[...] d’immagini poetiche come quelle ora elencate egli si serve come di tessere musive, e ne stipa i suoi versi, in modo da influire sul lettore con un procedimento che ha qualcosa della tecnica pubblicitaria nella sua insistenza” (Poe e Praz 2012: 108).

de di provare a rendere l'atmosfera del testo originale mantenendone con quanta più attenzione possibile gli aspetti metrici, stilistici, fonico-ritmici e linguistici. Dalla volontà di far acclimatare il testo nella cultura di arrivo, rendendone i caratteri che ne costituiscono la posizione peculiare che esso riveste nella cultura di partenza, derivano infatti le scelte (conservative nei confronti dell'originale) di mantenere la forma chiusa con il suo schema rimico e di richiamare quanto più possibile la tessitura fonica del testo inglese; allo stesso scopo sembra concorrere l'intento di ricreare, con scelte lessicali e sintattiche arcaizzanti e strizzanti l'occhio alla tradizione poetica italiana più antica, la suggestione che Poe vuole esercitare sul lettore tramite "l'insistenza su certi motivi e clichés carichi di quel che volgarmente si chiama contenuto poetico" (Poe e Praz 2012: 107).

Il tentativo di adesione al testo originale più evidente è certamente il mantenimento della rima in *-ore*, tanto centrale nella riflessione che Poe fa sul suo testo, con il perfetto corrispettivo italiano in *-ora*, pur essendo Praz ben consapevole dell'assenza di un termine in *-ora* esattamente corrispondente nel senso al *nevermore* inglese. Per questo Praz dice di aver cercato di "arieggiare il ritmo e il suono dell'originale anche a costo di un espediente sforzato, il "mai più ora" e dice di non essersi fatto scrupolo d'aver tradito anziché tradotto un capolavoro" (Poe e Praz 2012: 122), pur di riuscire a trasmettere al pubblico italiano le intenzioni poetiche tanto attentamente espresse da Poe nella *Philosophy of composition*.

Passeremo ora ad analizzare nel dettaglio alcune delle scelte particolari che compongono il sistema generale qui sopra esposto.

### 3.1. La metrica

Innanzitutto, la traduzione è in versi; Praz inoltre decide di trasporre il preciso e apparentemente complesso sistema metrico del testo originale<sup>26</sup> mantenendo identica la struttura strofica e adattando quella versale al sistema metrico italiano tramite la resa della struttura quantitativa del testo di partenza (che ha quattro piedi, quindi otto sillabe, per ogni emistichio) con l'ottonario italiano, raddoppiato nei primi cinque versi di ogni strofa e ripetuto solo una volta nell'ultimo verso di ognuna di esse, che ospita il ritornello; in questo modo egli replica perfettamente la quantità sillabica dei versi di Poe (che sono, per i primi cinque versi di ogni strofa, dei tetrametri trocaici acatalettici alternati a degli eptametri catalettici, aventi quindi rispettivamente sedici e quindici sillabe, chiusi da un tetrametro catelettico che ha sette sillabe). Questa scelta inoltre sembra in perfetta coerenza con l'origine supposta dell'ottonario italiano, che per D'Ovidio deriverebbe dall'emi-

<sup>26</sup> Cfr. Paragrafo 3.

stichio dell'ottonario trocaico resosi autonomo<sup>27</sup>, ottonario trocaico che è l'esatto corrispondente latino del metro utilizzato da Poe nel suo poema.

Riporterò ora il primo verso e il secondo della prima strofa in inglese e in traduzione in modo da esemplificare quanto appena detto:

*Once upon a midnight dreary,* |<sup>28</sup> *while I pondered, weak and weary*<sup>29</sup>, — — — — — | — — — — —

*Over many a quaint and curious* | *volume of forgotten lore* — — — — — | — — — — —

*Una mezzanotte grave,* | *meditavo affranto e frale* 1 3 5 7 | 3 5 7

*su volumi strani e rari* | *di dottrina ch'or s'ignora:* 3 5 7 | 3 5 7

Visto poi lo spazio dato da Poe nella *Philosophy* alla riflessione sull'importanza del ritornello, all'accurata scelta fonica effettuata per giungere al rimante in *-ore* (Poe e Praz 2012: 87), alla sottolineatura dell'"uso estensivo della rima e dell'allitterazione" (Poe e Praz 2012: 91), l'Illustre Anglista decide di mantenere lo schema rimico dell'originale che è così schematizzabile: (a) ab (c) c (c) bbb. Va da sé che uno schema così ossessivo e ricco di rime interne non è facilmente trasponibile in un'altra lingua (specie se quest'ultima ha una fonetica sostanzialmente diversa come è il caso dell'italiano nei confronti dell'inglese) mantenendo al contempo il pieno senso del testo; ma Praz ci riesce in quasi tutte le occasioni, pagando a volte il piccolo dazio della sostituzione di una rima perfetta con una rima imperfetta (egli utilizza per lo più l'assonanza in sostituzione di alcune rime interne non replicabili); ciò si può ben vedere dal precedentemente riportato esempio, dove la rima perfetta *dreary* : *weary* è resa con l'assonanza tra *grave* e *frale*; varrà la pena, sebbene gli esempi di questo stratagemma siano molto presenti nel testo, riportarne almeno un altro esempio tramite la resa traduttoria di I, 3<sup>30</sup>:

*While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,* →  
*in sopor quasi ero assorto, quando giunse un subito urto,*

<sup>27</sup> "E propriamente un emistichio del tetrametro trocaico acatalettico, cioè a chiusa non cretica o sdrucchiola, e perciò detto dai latini ottonario trocaico" (D'Ovidio 1932: 224).

<sup>28</sup> In questo come in altri casi seguenti il simbolo | è utilizzato per indicare la cesura tra i due emistichi versali.

<sup>29</sup> Sia il testo inglese che la traduzione sono in Poe e Praz (2012). Per quanto riguarda le citazioni dei versi di entrambi i testi si è scelto di usare il corsivo per segnalare sia quelle del testo inglese che quelle della traduzione.

<sup>30</sup> Quando verranno citati versi dei due testi si è scelto per comodità di indicarli numerando la strofa con numero romano e il verso con numero arabo, mancando nell'edizione di riferimento una numerazione progressiva dei versi.

particolarmente interessante poiché la rima interna *napping* : *tapping* viene mantenuta grazie all'utilizzo di un istituto trecentesco qual è la rima siciliana, presente tra le parole *assorto* : *urto*; rima siciliana che torna anche nella terza strofa (*paura*, v. 2 : *implora*, v. 4; *ancora*, v. 6) e nell'ottava (*positura*, v. 2 assona con *ombra*, vv. 4 e 5 e rima con *ora*, v. 6).

Praz inoltre sembra voler richiamare l'accentuazione fissa del metro trocaico utilizzando quanto più possibile l'ottonario "classico", con accenti principali sulla terza e sulla settima sillaba<sup>31</sup>, che coprono il 78% dei versi totali; inoltre, all'interno degli ottonari accentati in terza e in settima sede spiccano quelli con *ictus* di 3<sup>a</sup>–5<sup>a</sup>–7<sup>a</sup> (35%) e quelli con accenti principali di 1<sup>a</sup>–3<sup>a</sup>–5<sup>a</sup>–7<sup>a</sup> (30%) a conferma del tentativo di emulare quanto più possibile la musicalità fissa del testo originale. A titolo di esempio riporto la scansione metrica della prima strofa:

*Una mezzanotte grave, | meditavo affranto e frale* 1 (3) 5 7 | 3 5 7  
*su volumi strani e rari | di dottrina ch'or s'ignora:* 3 5 7 | 3 5 7  
*in sopor quasi ero assorto, | quando giunse un subito urto,* 3 5 7<sup>32</sup> | 1 3 5 7  
*come s'un picchiasse sordo | l'uscio della mia dimora.* 1 3 5 7 | 1 3 5 7  
*Mormorai: «sarà qualch'ospite, | ch'urta l'uscio alla dimora:* 3 5 7 | 1 3 7  
*questo sol: null'altro ancora.* 1 3 5 7

Mi pare infine interessante notare che l'ottonario di 3<sup>a</sup>–7<sup>a</sup> (e per lo più quello, in un certo senso più ripetitivo e pesante, con accentuazione di 1<sup>a</sup>–3<sup>a</sup>–5<sup>a</sup>–7<sup>a</sup>) sia sempre usato nel luogo più in vista delle strofe, vale a dire la chiusa mono-ottonaria che ospita il ritornello; certo Praz è in questa resa aiutato dal fatto che un terzo di questi versi sono identici<sup>33</sup> (in inglese *quoth the raven, «nevermore»* reso in italiano con *Disse il Corvo: «Mai più, ora»*):

- I, 6: questo sol: null'altro ancora. 1 3 5 7
- II, 6: senza nome qui da allora. 1 3 5 7
- IV, 6: ombra, là; null'altro ancora. 1 3 5 7
- V, 6: solo, e poi più nulla ancora. 1 3 5 7
- VI, 6: vento egli è, null'altro ancora». 1 3 5 7
- VII, 6: si posò, null'altro ancora. 3 5 7
- VIII, 6: Disse il Corvo: «Mai più, ora» 1 3 5 7

<sup>31</sup> Beltrami (2011: 197).

<sup>32</sup> Si è preferito qui contare come accento principale quello di 5<sup>a</sup> piuttosto che quello di 4<sup>a</sup>. Infatti "quasi" sintatticamente ha più rilevanza e potrebbe perciò essere ritenuto a ragione un miglior foriero di ictus rispetto a "ero". Ma l'evidente inerzia ritmica della strofa ha fatto preferire una lettura con accento principale di 5<sup>a</sup> su "ero".

<sup>33</sup> Inserisco di seguito la scansione dei versi chiudenti ogni strofa, omettendo i versi identici qualora si ripetano.

- IX, 6: con tal nome: «Mai più, ora». 3 5 7  
 XI, 6: “Non più mai, giammai più, ora”». 3 5 7  
 XII, 6: dir volea con «Mai più, ora». 1 3 5 7  
 XIII, 6: Lei non preme mai più, ora! 1 3 5 7  
 XVIII, 6: non risorge più da allora! 3 5 7

La scansione dei versi è stata effettuata tenendo conto dell’evidente inerzia ritmica del testo: si sono perciò considerati accenti principali alcuni accenti dubbi (ad esempio, il 3° in V, 6) se in 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, o 7<sup>a</sup> posizione; per lo stesso motivo, e per evitare un continuo contraccento di 6<sup>a</sup>–7<sup>a</sup>, si è scelto di considerare come accento principale quello di 5<sup>a</sup> in tutti i casi in cui sono a contatto le parole *mai* e *più*, entrambe possibili portatrici di *ictus* (cfr. v. 6 delle strofi dall’VIII alla XVII). È certo possibile considerare il contraccento di 6<sup>a</sup>–7<sup>a</sup>, soprattutto vista la dialefe tra *più* ed *ora* presente nei versi sopra indicati. Questa lettura, per quanto corretta, mi pare però poco in linea con le idee sulla traduzione di Praz, che ipotizzo abbia preferito questa scansione cantilenante e senza increspatura contraccentuativa per rendere l’andamento ritmicamente fisso del testo originale, in modo da rendere “la vitalità fissa, allucinata” (Poe e Praz 2012: 113) che egli ritiene abbia la poesia di Poe<sup>34</sup>.

Una traduzione che tenga conto in questa maniera di fattori esterni al solo contenuto di certo non può essere letterale. E se abbiamo già visto come anche lo stesso Praz<sup>35</sup> fosse consapevole della necessità di tradire in alcuni luoghi la lettera del testo inglese (unico modo per non tradirla in nulla sarebbe stata una traduzione di servizio in prosa, inammissibile nell’ottica del critico romano) non si è ancora notato come ciò si rifletta nel rapporto tra il metro e la sintassi. Infatti risultano nel testo italiano alcune inarcature in più rispetto a quelle presenti nell’originale, e Praz sembra in questo seguire una tendenza tipica della traduzione italiana, che, forse per una propensione maggiore all’*enjambement* insita alla propria tradizione poetica, tende a restituire testi tradotti molto meno rispettosi del rapporto uno a uno tra il verso e la frase presenti nei testi modello. A ciò andrà poi aggiunto il problema della naturale necessità di riorganizzare il rapporto metro–sintassi, inevitabile quando in traduzione si decide di mantenere la misura versale e le varie rime. Alcuni esempi ben chiariranno quanto finora detto:

<sup>34</sup> Questa interpretazione sembra inoltre confortata anche dalle parole di Poe che in un altro suo saggio teorico, *The rationale of verse*, dove l’americano dice esplicitamente che uno stesso andamento ritmico protratto lungo il testo può portare a scandire con lo stesso ritmo versi altrimenti leggibili in maniera diversa (Il testo originale è reperibile online al seguente link: [https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Poe\\_Rationale.pdf](https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Poe_Rationale.pdf); manca invece una traduzione italiana affidabile).

<sup>35</sup> Cfr. Paragrafo 2.



II, 1–3: *Ah, distinctly I remember it was in the bleak December. / And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor. / Eagerly I wished the morrow;—vainly I had sought to borrow → Fu in dicembre, mi rammento, e ciascun tizzo morendo / movea sopra il pavimento il suo spettro, ed io l'aurora / col desio bramavo solo, poi ch'invan cercai consolo.*

Qui l'originale non presenta alcuna inarcatura; Praz invece traduce inserendo due inarcature tra il soggetto e il verbo principale tra i vv. 1–2 e ancora tra i vv. 2–3; si nota inoltre una maggior tendenza all'ipotassi di contro alla scelta giustappositiva dell'originale (v. 3: la coordinata *vainly I had sought to borrow* è trasformata nella causale *poi ch'invan cercai consolo*); infine è evidente il turbamento dell'ordine naturale dei costituenti al v. 2 (il complemento oggetto è allontanato dal verbo con l'inserimento del complemento di luogo).

XI, vv. 1–2: *Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken, / "Doubtless," said I, "what it utters is its only stock and store → Stupefatto per tal botta e risposta, ch'avea rotta / la quiete: «Ogni sua merce è quel ch'egli mette fuori,*

Qua l'anticipazione del complemento di causa obbliga la traduzione italiana ad aggiungere un'inarcatura tra verbo e oggetto della subordinata completiva.

XII, vv. 4–5: *Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore— / What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore → meditai qual maulaugurio quell'augel dei tempi ch'ora / non son più, lo strambo e tristo e sinistro augel d'allora.*

Nell'originale l'utilizzo di *yore* permette a Poe di terminare la sua frase in concordanza con la fine del verso, Praz invece utilizzando il sintagma *dei tempi ch'ora non son più* è "costretto" a distribuirlo tra i due versi inarcando tra questi la relativa, oltre a variare l'originale che ripete *yore*.

XIV, vv. 1–3: *Then, methought, the air grew denser; perfumed from an unseen censer / Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor. / "Wretch," I cried, "thy God hath lent thee—by these angels he hath sent thee → L'aer parve allor più denso, quasi fosse infuso incenso / invisibil da serafi de' cui passi era sonora / la mia stanza. Ed io: «Dolente! Con quegli angeli Iddio scende.*

L'anticipazione di *infuso* nel testo italiano crea un'inarcatura tra il sintagma nominale formato da *incenso* e il suo aggettivo *invisibil*; inoltre, nel testo inglese non c'è *enjambement* tra i versi 2 e 3 mentre una rottura è presente nei versi italiani, che vedono la frattura forte tra il verbo *era sonora* e il suo soggetto *la mia stanza*.

Ad un principio simile risponde la tendenza del testo italiano ad aumentare le cesure tra i due emistichi non coincidenti con i limiti sintattici di questi, cosa che serve inoltre a rendere meno macchinalmente scandita la versificazione del poeta americano. Ne sono alcuni esempi, tra i molti possibili:

IV, 3: *But the fact is I was napping, | and so gently you came rapping, → ma sopito m'ero quando | siete giunto voi picchiando* dove la cesura cade all'interno della subordinata temporale, tra la congiunzione e il verbo di essa;

VIII, 2: *By the grave and stern decorum | of the countenance it wore, → tanto grave il suo sussiego | era, in quella positura.* Qui la cesura cade tra il soggetto e il verbo, separando oltretutto tra i due emistichi la copula e il nome del predicato;

IX, 2: *Though its answer little meaning | —little relevancy bore; → ben che irrilevante e senza | senso avesse la parola:* dove ad essere rotto dalla cesura è il sintagma aggettivale *senza senso*, interrotto tra la preposizione e il sostantivo;

X, 1: *But the Raven, sitting lonely | on that placid bust, spoke only → Ma posando sol sul placido | busto, il Corvo, quasi l'animo* dove ancora una volta è un sintagma nominale composto da aggettivo e sostantivo a cadere a cavaliere dei due emistichi;

XIII, 2: *To the fowl whose fiery eyes now | burned into my bosom's core; → i cui fiammei occhi in fondo | al mio petto ardean tuttora;* dove il complemento di stato in luogo, *in fondo al mio petto*, si trova interrotta dalla pausa dei due emistichi.

### 3.2. Il contenuto "volgarmente poetico": tratti arcaizzanti nel lessico e nella morfosintassi nella traduzione praziana

Come detto nell'introduzione di questo terzo paragrafo, Praz mette in moto tutta una serie di stratagemmi per cercare di rendere il linguaggio arcaizzante di Poe nella sua traduzione italiana. Va detto che, essendo l'italiano una lingua con una tradizione poetica di alcuni secoli più antica e avendo una lingua letteraria molto più conservativa rispetto all'inglese, le frecce alle quali Praz può attingere dalla sua faretra sono numerose e molto stratificate nel tempo (andando dalla poesia delle origini fin quasi alla sua stessa epoca). Quanto appena detto comporta che spesso Praz si trovi ad innalzare ancora di più la temperatura stilistica già alta del testo originale; questo per far sì che il contesto italiano, ben più abituato all'innalzamento

di tono del discorso poetico di quello inglese, recepisca quanto i versi di Poe dovessero suonare arcaici e aderenti alla tradizione all'orecchio di un inglese di metà ottocento.

Da un punto di vista molto generale a questo innalzamento e arcaizzazione del dettato concorrono innanzitutto le numerosissime apocopi (ce ne sono svariati esempi lungo tutto il testo; per economia si citeranno solo quelle presenti nella prima strofa: *or*, v. 2; *sopor*, v. 3; *s'un*, v. 4; *qualch'ospite*, v. 5; *sol*, v. 6); sempre in questa linea generalmente arcaizzante s'iscrivono altri fenomeni morfologici come l'utilizzo del pronome personale di terza persona *ei* in luogo di *egli*, e a maggior ragione di *lui* (VII, 3 *ei non fece alcun saluto*; XI, 4 *quei lai ch'ei disse*), e la forma dell'imperfetto senza fricativa labiodentale sonora (II, 2: *movea*; XI, 4: *avean*; XII, 1 *sorridea*; XII, 6 *volea*), utilizzi questi che sono utili anche a mantenere il computo sillabico dei versi.

Numerosissime sono le scelte lessicali effettuate pescando da un registro linguistico che all'altezza del 1921 era già sentito come desueto. Si riportano solo alcuni significativi esempi:

I, 1: *frale* è allotropo letterario del più comune *fragile*, utile al contempo al computo sillabico e all'assonanza interna con il precedente *grave*;

I, 4; *chamber* viene reso sineddoticamente con *dimora*, mantenendo la sfumatura non comune di *chamber*<sup>36</sup> e la fondamentale rima in *-ora*;

II, 3: *eagerly I wished* viene reso con *col desio bramavo* dove sia la preposizione articolata agglutinata, sia l'allotropo letterario *desio* e l'uso di *bramavo* innalzano il tono rispetto all'originale; al verso 4 sempre della seconda strofa *surcease of sorrow* viene reso con *tregua al duolo*, e qui l'allotropo letterario *duolo* sembra coerente con l'altrettanto arcaico *surcease*, in una sorta di compensazione;

III, 1: *serico* è certo arcaico ma al contempo è anche il corrispettivo perfetto del *silken* inglese e la terna *serico, vago, mesto* (per l'originale *silken, sad, uncertain*) richiama facilmente alla memoria del lettore italiano echi petrarcheschi;

IV, 2: *venia* per rendere *forgiveness* ha valore arcaizzante; al verso 4 della stessa strofa *fuora* (forma arcaica e poetica di *fuori*) è usato in maniera del tutto originale rispetto all'originale verso inglese (*And so faintly you came*

---

<sup>36</sup> *Chamber* nel senso di camera da letto appartiene alla lingua arcaica come indicato nell'Oxford English Dictionary. Per verificare frequenza e arcaicità delle parole usate da Poe in lingua inglese si è fatto riferimento alle rispettive voci dell'opera vocabolariale suddetta.

*tapping, tapping at my chamber door*;) probabilmente per mantenere la sempre fondamentale rima in *-ora*;

V, 1: *darkness* è reso con *tenebrore*, termine poetico e arcaizzante utile alla rima interna con *timore*, e tutto questo verso viene in realtà rielaborato ai fini della resa della rima interna originale (*Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing* → *Gli occhi per quel tenebrore spinti in dubbio ed in timore*; è facilmente visibile il cambiamento di soggetto dall'*I* inglese a *gli occhi* praziani);

VI, 1: qua si vede nel secondo emistichio una frase nominale estremamente letteraria (*pieno il cuore di doglianza*) dove l'anastrofe lieve sembra quasi sottolineare la rima in *-anza* (che accende ricordi addirittura provenzali per l'utilizzo del sostantivo suffissale) ottenuta con l'utilizzo di un altro allotropo letterario; ciò rende un secondo emistichio molto più "comune" dal punto di vista lessicale di Poe: *all my soul within me burning*, sebbene anche in esso si possa osservare l'anastrofe di *within me* tra soggetto e verbo;

VII, 2: lo *yore* di partenza, letterario, è reso altrettanto letterariamente con il sintagma *lungi d'ora*.

È però l'VIII strofa a rappresentare il parossismo letterario di entrambi i testi, probabilmente per il carattere ironico che le assegna l'esigenza narrativa: in questa strofa infatti il Corvo entra nella stanza e viene visto per la prima volta dall'Amante, che in un primo momento si fa beffe della figura grave dell'uccello. Nell'originale si ha infatti tutta una serie di parole arcaiche o letterarie come *decorum*, *countenance*, *craven* che, uniti all'utilizzo dell'aggettivo possessivo arcaico *thy* in luogo di *your* e alla posposizione del vocativo («*Tough thy crest be shorn and shaven, thou,*» *I said, «art sure no craven / ghastly grim and ancient Raven wandeing from the nightly shore* –), danno un innalzamento di tono sensibile; e Praz non esita a seguire il testo di partenza utilizzando termini quali *augel*, *negro* ed *egro* al v.1 oltre a *sussiego* e *positura* al v. 2; va inoltre detto che il termine *positura*, afferendo al campo semantico dell'araldica<sup>37</sup> sembra strizzare l'occhio all'originale *craven*<sup>38</sup>, poiché, pur non traducendolo direttamente, rimanda allo stesso campo semantico cui fa riferimento il gioco di parole presente nell'originale.

IX, 1: *augello* rende l'altrettanto arcaico termine, atto a indicare un volatile generico, *fowl*; tutto il verso 3 è reso in maniera molto arcaica (*For we cannot help agreeing that no living human being* → *convenir dobbiam*

<sup>37</sup> Cfr. La voce *Positura* nel *Grande dizionario della lingua italiana*.

<sup>38</sup> Cfr. La nota 1 del traduttore in Poe e Praz (2012: 18).

*che niuna viva umana creatura*) tramite l'utilizzo di numerose apocopi e di *niuna*, allotropo letterario di nessuna; al verso 5 *sculto* è latinismo, in luogo del più comune *scolpito*;

X, 3; il sintagma *non proruppe in altri lai*, con *lai* che è termine dantesco, è usato per rendere l'inglese *nothing farther than he uttered* che non ha questa sfumatura letteraria.

Nell'XI strofa abbiamo invece un quasi incredibile abbassamento di tono al verso 1 nella resa di *by reply so aptly spoken* con *con tal botta e risposta*, ma Praz sembra quasi voler compensare questa necessità impostagli dal mantenimento della rima al mezzo (*botta – rotta*) profondendosi in due versi fortemente letterari (il 4 e il 5: *sin ch'avean quei lai ch'ei disse sol quel ritornello ancora / sin ch'ai guai di sua speranza ritornello fu, che accora*) per i molti elementi poetici come il termine *lai*, le forme *ei* e *avean* e i numerosi troncamenti, oltre all'*ordo verborum* fortemente turbato, con il verbo *in cluasola* del verso 5.

XVI, 3: *spirto* è forma sincopata e letteraria di *spirito*.

Infine in XVIII, 1 abbiamo il termine *svolando*, di ascendenza pascoliana e dannunziana e molto usato nelle traduzioni da Leone Traverso (Organte 2018: 269), per il non letterario *flitting*.

È interessante notare inoltre come Praz alcune volte eviti le ripetizioni a stretto giro dell'originale, forse per venire incontro alla maggiore tendenza alla *variatio* tipica della lingua italiana (I, 4: *As of some one gently rapping, rapping at my chamber door. → come s'un picchiasse sordo l'uscio della mia dimora.*; II, 4: *From my books surcease of sorrow- sorrow for the lost Lenore- → tra i miei libri, tregua al duolo per la persa Leonora*).

Anche sintatticamente le scelte di traduzione di Praz si orientano verso una lingua sentita come poetica e retoricamente costruita, innalzando spesso l'artificialità del testo di partenza. A questo proposito va ancora una volta detto che nell'operazione l'Anglista è aiutato dalla maggior flessibilità di costruzione del periodo dell'italiano rispetto a quello inglese e da un'eredità poetica, quella della Penisola, più propensa al turbare l'ordine normale dei propri costituenti sintattici. Anche per questo aspetto alcuni esempi significativi, tra i molti:

III, 2: qui abbiamo un dittico di verbi riflessivi con il pronome enclitico (*penetravami, assillavami di fantastica paura*). È possibile giustificare la prima di queste enclisi con la legge di Tobler-Mussafia, regola tipica dell'italiano antico (Bruciale 2010) e perciò contribuente ad attribuire al testo quell'aura di poeticità arcaica, trecentesca, alla quale anche altri fattori concorrono. La

seconda enclisi non è giustificabile con la stessa legge, ed è perciò precisa scelta stilistica del traduttore che forse vuol ricalcare l'originale inglese nella posposizione del complemento oggetto al verbo (*Thrilled me—filled me*); la doppia enclisi è utile poi per avere sinalefe tra i due verbi e rientrare nel computo sillabico;

simile è il discorso da fare per IV, 1 (*Ecco, si fe' forza il cuore; senza indugio più: «Signore*) dove la posposizione dell'avverbio *più*, oltre a dare una certa patina letteraria, ricalca l'originale *hesitating then no longer* ed evita la sinalefe tra *più* e *indugio* che avrebbe falsato il computo dell'ottonario; al verso 2 (*chiedo a voi venia, credetemi, o signor,» dissi «o signora*) abbiamo un innalzamento rispetto all'originale ottenuto tramite la posposizione e lo scioglimento del pronome obliquo del complemento di termine *a voi* rispetto all'inglese neutro *truly your forgiveness I implore*; al verso 3 abbiamo un'anastrofe accompagnata da una perifrasi lessicalmente connotata (*ma sopito m'ero quando siete giunto voi picchiando*) che ancora una volta alza la temperatura retorica rispetto all'originale *I was napping*, dove *to nap* è certo meno letterario di *assopirsi*;

VII, 5: il verso è turbato da un iperbato (*Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door* → *dove un busto era di Pallade sul portal della dimora*) che mette ancor più in risalto il nome di Pallade, scelto da Poe per la sua sonorità e per sottolineare la natura intellettuale del suo protagonista (Poe e Praz 2012: 92);

XV, 5: questo verso (*Dì, se balsamo evvi in Gilead- dillo, dillo, ad un che implora!»*) vede l'utilizzo congiunto dell'avverbio di luogo *più* letterario *vi* unito alla sua posposizione al verbo essere, cosa che dà un effetto arcaizzante ma che al contempo serve alla sinalefe con *balsamo* e perciò al computo sillabico.

Infine, anche dal punto di vista morfologico si individuano diverse scelte fatte con l'occhio volto al passato della tradizione letteraria italiana; ne sono ottimi esempi, oltre al già citato e quasi onnipresente uso delle apocopi e degli imperfetti senza fricativa labiodentale:

IV, 5: *That I scarce was sure I heard you"— here I opened wide the door* → *che mi parve udirvi appena», — l'uscio apersi tutto, allora* qui Praz utilizza la forma arcaica *apersi* in luogo di *aprii*; va però notato che in questo stesso verso il traduttore rende *I scarce was sure* con *mi parve udirvi*, dove *parve* è meno poetico dell'altrettanto utilizzabile *parse*<sup>39</sup> per l'esigenza di

<sup>39</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/parere2/>; si rimanda inoltre alla voce *parere* del *Grande dizionario della lingua italiana*.

mantenere la disseminazione fonica della sibilante presente nell'originale (*scarce was sure*) rendendola in italiano con quella della fricativa labiodentale (*parve udirvi*);

V, 4: Praz utilizza *susurrare*, forma meno usata del più comune *sussurrare*<sup>40</sup>;

IX, 1: *Mi stupii d'udir parlando chiaramente augello strambo*; qui possiamo notare un utilizzo del gerundio di pertinenza dell'italiano antico<sup>41</sup>, venendo questo modo utilizzato in luogo di un participio presente in quanto ha in questo verso valore relativo; questo uso sembra dipendere dalla necessità di mantenere l'assonanza interna tra *parlando* e *strambo*;

X, 3: l'inglese *not a feather then he fluttered* è reso con *non fruscio uscìo dall'ali* e il verbo *uscìo* con epitesi della *o* è ancora una volta una forma arcaica; l'uso di questo verbo sembra essere adatto a rendere l'assonanza della frivativa labiodentale sorda dell'originale trasponendola in una rima inclusiva a strettissimo contatto (*fruscio – uscìo*);

è curioso il fatto che al verso 3 e 4 della quattordicesima strofa, segnalando accortamente in nota, Praz utilizzi transitivamente il verbo *scendere* (*la mia stanza. Ed io: <<Dolente! Con quegli angeli Iddio scende / tregua a te, tregua e nepente*<sup>42</sup> *dal pensier di Leonora*), probabilmente per fare in modo di mantenere l'assonanza interna al verso tra *dolente* e *scende*; al verso 5 della stessa strofa inoltre si può osservare che l'imperativo inglese *forget* è tradotto, senza apparente motivo se non l'intento arcaizzante, con l'imperativo proclitico *ti scorda*, forma di questo modo verbale tipica della lirica italiana tradizionale<sup>43</sup>, dove viene utilizzata per accentuare il patetismo; questo utilizzo è coerente con la situazione narrativa di questa strofa dove l'amante invoca non ascoltato un balsamo capace di guarirlo dal dolore per la scomparsa Leonora;

XV, 1: l'inglese "*Prophet!*" said I, "*thing of evil!—prophet still, if bird or devil!*" è reso con «*O profeta*» urlai «*flagello! Sii tu demone od augello!*»

<sup>40</sup> *Susurrare* in *Grande dizionario della lingua italiana*. La forma scempia, presente fin dalle origini, è ancora in D'Annunzio e in Manzoni, mentre Pascoli e Carducci sembrano preferire la forma geminata.

<sup>41</sup> "In italiano antico, diversamente da quello che accade nella lingua moderna, la proposizione gerundiale poteva anche fungere da attributo a un nome, vale a dire come frase relativa" (Egerland 2010).

<sup>42</sup> Altro termine letterario, usato da D'Annunzio, Pascoli e Carducci, cfr. *Nepente* in *Grande dizionario della lingua italiana*.

<sup>43</sup> Cfr. RVF 39 in Petrarca (2018) e la canzone XXXII del libro II delle rime di Bernardo Tasso (1995).

Dove si vede l'utilizzo di *sii*, che è forma arcaica della terza persona del congiuntivo presente<sup>44</sup> e non, come potrebbe sembrare a un lettore moderno, un imperativo.

#### 4. L'IMPORTANZA DELLA RESA FONICA NELLA TRADUZIONE DI PRAZ

Poe, sempre nella *Philosophy of composition* (Poe e Praz 2012: 91), dice di aver fatto un uso estensivo *del principio della rima e del principio dell'allitterazione*. E in effetti, anche solo a una prima lettura del testo, è impossibile non rimanere stupiti di quanto ossessive siano le trame foniche del testo, accompagnate spesso da ripetizioni di interi lessemi anche a strettissimo contatto (alcuni esempi: I, 4: *As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.*; II, 4 *From my books surcease of sorrow—sorrow for the lost Lenore*) o la ripetizione in successione di versi identici o quasi (III, 4–5 *'Tis some visiter entreating entrance at my chamber door / Some late visiter entreating entrance at my chamber door*).

Se da una parte Praz, seguendo in questo una consuetudine tipica della lingua letteraria italiana, tende a variare le ripetizioni più evidenti (traduce infatti i primi due esempi sopra riportati in questo modo: I, 4: *come s'un picchiasse sordo l'uscio della mia dimora.*; II, 4 *tra i miei libri, tregua al duolo per la persa Leonora*) dall'altra compie sforzi enormi per mantenere quanto più possibile la suggestione data dai continui echi fonici (che tanta parte gioca nel fascino immediato che suscitò il poema di Poe), non limitandosi al semplice mantenimento dello schema rimico, già di per sé di difficile resa<sup>45</sup>, ma replicando, a volte variate, molte delle tessiture foniche e delle allitterazioni del testo inglese.

Alcuni esempi, uniti ad altri riportati nei paragrafi precedenti, ben chiariranno quanto Praz dovesse considerare vitale questo aspetto:

I, 1: *once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,* → *Una mezzanotte grave, meditavo affranto e frale.* Qui Praz sembra rievocare l'allitterazione presente in *weak and weary* rendendola con la ripetizione del nesso *fra* in *affranto e frale*;

V, 2: *Doubting, dreaming dreams no mortals ever dared to dream before;* → *con stupor sognando sogni quali niuno osò sinora* dove l'allitterazione

<sup>44</sup> Una forma praticamente identica si ha nell'*Inferno* dantesco: cfr. Dante Alighieri, *Inferno*, I, 65–66: “«Miserere di me» gridai a lui, / «qual che tu sii, od ombra od omo certo!»”.

<sup>45</sup> Cfr. Paragrafo 3.1.



della dentale (*doubting, dreaming dreams [...]dared to dream*) viene sostituita da quella della sibilante (*stupor sognando sogni [...] osò sinora*) cosa che spiega anche la preferenza di *sinora* rispetto a *finora*;

VII, 1: *Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter*, → *Spalancai le imposte, quando lì, sfrusciando, svolazzando*, dove la ditologia allitterativa *flirt and flutter* viene resa in sibilante da *sfrusciando, svolazzando*;

VIII, 4: *Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore* → *torvo corvo che migrando vieni dalla notturna Ombra*. L'assonanza *ghastly grim* è sostituita dalla rima *torvo corvo* a strettissimo giro;

XI, 3: *presa da un padrone triste che sciagura strinse strinse* che traduce il verso 3 e parte del verso 4 dell'originale: *Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster / Followed fast and followed faster till his songs one burden bore*. Qui si può notare una delle poche deroghe di Praz all'eliminazione delle ripetizioni a stretto giro, anzi egli in questa occasione rende l'assonanza dell'originale *Followed fast and followed faster* trasformandola nell'allitterazione della sibilante presente in *sciagura strinse strinse* con una ripetizione a contatto assente nell'originale;

XII, 3: traducendo i versi 3 e 4 dell'originale (*Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking / Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore*) con *e, affondando nel velluto, sogno sopra sogno aggiunto / meditai qual malaugurio quell'augel dei tempi ch'ora* Praz innanzitutto ritarda ancor di più la comparsa della principale, inserendo la modale tra l'incidentale e quest'ultima. Inoltre, rende alla perfezione l'allitterazione di *Fancy unto fancy* con *sogno sopra sogno*, anzi aumentando il numero di parole allitterate;

XIV, 1: *Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer* → *L'aer parve allor più denso, quasi fosse infuso incenso* dove la ripresa fonica originale presente in *unseen censer* viene resa con l'allitterazione del fono *in* di *infuso incenso*, e ripresa in più all'inizio del verso successivo con il termine *invisibil*;

XVIII, 2: la paronomasia dell'originale in *On the pallid bust of Pallas* viene resa, forse con anche maggior sottolineatura dell'originale vista la maggior vicinanza, con *busto pallido di Pallade*.

## BIBLIOGRAFIA

- Beltrami P. G. (2011). *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino.
- Brucale L. (2010). Legge Tobler-Mussafia. In *Enciclopedia dell'italiano A-L*. Roma: Treccani.
- D'Ovidio, F. (1932). *Versificazione romanza: poetica e poesia medievale* (vol. 1). Napoli: Guida.
- Egerland V. (2010). Gerundio. In *Enciclopedia dell'italiano A-L*. Roma: Treccani.
- Mann, T. (2017). *Doctor Faustus*, traduzione di Luca Crescenzi. Milano: Mondadori.
- Martocchia, G. (2008). Mallarmé traduttore di Poe. *Annali online di Ferrara – Lettere*, Vol. II, 80–120.
- Organte, L. (2018). *Poesia e traduzione a Firenze (1930–1950)*. Padova: Antenore.
- Petrarca, F. (2018). *Canzoniere*. Milano: Mondadori.
- Poe, E. A. (1986). *Filosofia della composizione e altri saggi*, a cura di Ludovica Koch. Napoli: Guida.
- Poe, E. A. (2014). *The Philosophy of Furniture*. Scotts Valley: Createspace Independent Pub.
- Poe, E. A. e Praz, M. (1921). Il corvo. *Rivista d'Italia*, 399–402.
- Poe, E. A. e Praz, M. (2012). *Il Corvo; filosofia della composizione / Edgar Allan Poe*, traduzione a cura di Mario Praz; con illustrazioni di Gustave Dorè. Milano: SE.
- Praz, M. (1925). *Poeti inglesi dell'ottocento*. Firenze: R. Bemporad.
- Praz, M. (1956, Dicembre). Problemi del tradurre. *Scuola e cultura del mondo*, 1, pp. 14–19).
- Praz, M. (1964). *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti del gusto della decorazione interna attraverso i secoli*. Milano: Longanesi e Co.
- Praz, M. (1972). Poe, genio d'exportazione. In *Il patto col serpente. Paralipomeni di «La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica»* (pp. 41–118). Milano: Mondadori.
- Praz, M. (2003). Fortuna di E. A. Poe nel primo centenario della morte. In *Cronache letterarie anglosassoni* (vol. II, pp. 144–148). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Tasso, B. (1995). *Rime I: I tre libri degli Amori*. Torino: RES.

MARIO PRAZ TRANSLATOR OF EDGAR ALLAN POE'S  
*THE CROW*

## Summary

The article analyses one of Mario Praz's first translations from the English language. The analysis supports a metric-stylistic and historical-linguistic point of view, and results in an illustration of the translator's main methods. Edgar Allan Poe's translation of *The Crow* was selected for its translation-choice examples, which Praz will use in his future Italian translations. These choices, as seen through his critical works' analysis, during which the author reflects on his translation methods, are characterized by the continuous attempt to identify and transpose the dominants that constitute the main reasons of composition and the cultural position that the source text has in its own language. In his translation of *The Crow*, Praz decides to maintain the original metric shape as much as possible, and adapts it to the Italian metric system. Moreover, he retraces the intricate rhyming scheme and the many phonic textures of the original text. From the linguistic point of view, he makes many choices to recall Poe's archaic language. The final outcome is a text that comes close to the original text's atmosphere and transposes his charm together with some of his limits.

Keywords: *Praz, translation, The Crow, Poe, dominants, stylistic.*



*Rita Scotti Jurić\**

Università “Juraj Dobrila” di Pola

*Lorena Lazarić\*\**

Università “Juraj Dobrila” di Pola

## GIANNI RODARI: PAROLE PER PENSARE, PAROLE PER AMARE

Abstract: I dilemmi che da sempre tormentano coloro che si occupano di traduzione poetica possono venir riassunti in due quesiti di base: il primo, di natura prevalentemente filosofica, se è possibile tradurre la poesia, e il secondo, di natura pratica, come tradurre un testo poetico (Campanini 2001). Questo saggio racchiude un tentativo di traduzione poetica dall'italiano al croato di alcune filastrocche/poesie di Rodari accompagnato da riflessioni operative, senza la pretesa di proporre un modello ideale anche perché “la bontà di una traduzione non può stabilirsi a priori” (Praz 1925: 10) ma può avere solo una validità contingente, legata ai gusti dell'epoca oppure ai valori estetici e ideologici del singolo traduttore. Ciò significa che più che il plauso della critica, sarà il consenso del pubblico vasto ed eterogeneo a esprimere un giudizio di accoglienza o di rifiuto. La dinamica delle operazioni linguistiche e concettuali che hanno generato la versione definitiva delle presenti traduzioni è stata molto complessa e discussa considerando che nell'effettuare le singole scelte traduttologiche è stato necessario tenere conto simultaneamente di molteplici e diversi fattori nella loro interazione: contenuto, ritmo, rime, assonanze, significati, costumi, cultura.

Parole chiave: *Gianni Rodari, traduzione poetica, globalità, località, cultura e tradizione.*

### 0. INTRODUZIONE

Gianni Rodari, scrittore e giornalista italiano (Omegna, Lago d'Orta, 23 ottobre 1920 – Roma, 14 aprile 1980), di professione faceva l'insegnante. Dopo il 1944 diresse i giornali *Ordine Nuovo* e *Pioniere* e collaborò al quotidiano *L'Unità*. Ricorrono cento anni dalla sua nascita, un numero che lascia incredulo chi lo conosce attraverso i suoi libri, storie moderne incarnate in una forma “classica”: universale, eterna, perfetta. Le innumerevoli storie che compongono l'opera rodariana sono una fonte inesauribile di

---

\* rscotti@unipu.hr

\*\* lorena.lazaric@unipu.hr

creatività e con una semplicità geniale raccontano, da decenni, una realtà sempre attuale e ispirano un'attività che allo scrittore stava molto a cuore: il gioco. Il gioco linguistico, quello fantastico, trova grande spazio nei suoi racconti e fa parte delle tante forme che Rodari ha saputo dare alla fantasia, tramite invenzioni che sono e rimarranno insuperabili. Le sue raccolte di storie diventano un piccolo tesoro per i lettori di ieri e di oggi, e una grande sorpresa che attende quelli di domani.

“Le favole dove stanno? // C'è n'è una in ogni cosa: // nel legno del tavolino, // nel bicchiere, nella rosa.” (Rodari 1972: 137), recita l'autore nella filastrocca *La bella addormentata* della raccolta *Filastrocche in cielo e in terra*. Rivoluzionaria, perché al posto dei protagonisti avventurosi ed esotici porta alla ribalta artigiani, operai, modesti impiegati, emigranti, padri di famiglia costretti a combattere con magri stipendi. Illuminati dalla luce della poesia essi rivelano le meraviglie del quotidiano, delle piccole gioie domestiche, delle grandi speranze e dei grandi ideali: la fratellanza universale, l'integrazione razziale, la non violenza. La cooperazione e la solidarietà prendono il posto della competizione e il potere del denaro perde ogni incanto. “Con divertimento l'autore dissacra la matita rossa e blu, ridimensiona gli errori degli scolari, gioca con le parole, introduce il nonsense, capovolge i proverbi e pone le basi d'un modo nuovo d'essere uomini e di vivere l'infanzia” (Buongiorno 1995: 125). Rodari ha la capacità di parlare di cose serissime con la levità nell'aria, l'ironia e la leggerezza (Boero 2007). Nella sua completezza, egli scrive rivolgendosi ai piccoli ma con l'intento di farsi capire anche dai grandi muovendosi fra la fantasia e la realtà che ci circonda in quanto sa che il mondo della fiaba non finisce con il trapasso del bambino dalla prima infanzia alla fanciullezza. Scrive fiabe e racconti “legati a una fantasia incredibilmente sfrenata, ma che collega secondo la ‘logica’ del bambino strane cose, strani avvenimenti, delle associazioni che un adulto rifiuterebbe, ma che per il bambino sono reali” (Denti 2014: 75–76). Le sue fiabe sono calate nel mondo che circonda il bambino, nella società, con l'intento di stimolare l'interesse del lettore per il mondo dell'oggi, di quello che è chiamato il sociale, il pubblico, oltre che per la vita privata.

## 1. LE TRADUZIONI DI GIANNI RODARI NEL MONDO

Prima di discutere delle problematiche traduttive in generale è doverosa una lettura critica della fortuna di Rodari all'estero: infatti, i libri da lui scritti negli anni cinquanta hanno avuto grande diffusione specialmente nell'Est europeo, qualche anno dopo in America Latina, Asia e Australia, mentre dal

2002 le sue opere sono approdate anche negli Stati Uniti. In tal modo sono apparse traduzioni nelle più svariate lingue del mondo: dal giapponese al lituano, dallo slovacco allo sloveno, dallo spagnolo al cinese, al mongolo, al brasiliano, all'argentino, al vietnamita e poi traduzioni in inglese e francese.

Nel panorama letterario italiano il fenomeno di Gianni Rodari è particolare, in quanto costituisce un raro caso di autore divenuto famoso in patria solo dopo essere stato tradotto all'estero. Si tratta di "effetto di rimbalzo" dovuto all'enorme successo ottenuto innanzitutto in Unione Sovietica. Nel corso degli anni la fortuna della sua produzione è andata crescendo impetuosamente e oggi le sue opere risultano tradotte in cinquantatré lingue e in cinquantacinque Paesi<sup>1</sup>. Le prime traduzioni di Rodari risalgono al 1953, quando *Le avventure di Cipollino* e *Il libro delle filastrocche*, i suoi primi due libri, usciti in Italia nel 1951, vengono pubblicati rispettivamente in Bulgaria e in Unione Sovietica, inaugurando il suo grande e rapido successo nei paesi socialisti. Attraverso la lingua russa le opere di Rodari vengono tradotte dapprima, nel 1954, in Cina e Mongolia e poi, tra gli anni Settanta e Ottanta, nelle numerose lingue delle repubbliche sovietiche: uzbeko, altai, kazako, jakuto, georgiano, azero, tagico, armeno e tataro. A queste si aggiungono il lituano, l'ucraino, l'estone e il lettone. *Le avventure di Cipollino*, in cui il protagonista guida la rivolta pacifica contro l'oppressore, si afferma come la sua opera più popolare: nel 1954 viene pubblicata in Polonia, Germania dell'Est e Cecoslovacchia, successivamente in Ungheria, Albania e infine in Jugoslavia, tradotta nelle diverse lingue della federazione. Di grande popolarità godono anche le opere posteriori, in modo particolare *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, la cui prima traduzione esce nel 1963 in URSS, e *Il viaggio della freccia azzurra* in Polonia nel 1955.

In Occidente la diffusione di Rodari si afferma molto più tardi rispetto agli Stati oltrecortina, con *Avventure di Cipollino* in Francia e Giappone nel 1956 e negli anni Sessanta con *Le favole al telefono* nella Germania federale e nel Regno Unito. Negli anni Ottanta iniziano le numerose traduzioni greche, giapponesi, francesi, spagnole, catalane, basche, galiziane e asturiane. Nel 1970 Rodari vince il premio internazionale Hans Christian Andersen<sup>2</sup> e negli anni Ottanta le sue opere raggiungono nuovi paesi: i Paesi Bassi (*Favole al telefono*, 1983), il Portogallo (*Le avventure di Cipollino*, 1984),

---

<sup>1</sup> Questi dati sono stati ampiamente reperiti nel saggio di Andrea Palermitano, *Gianni Rodari in altre lingue*, 14/05/2020. Testo disponibile sul sito <https://www.newitalianbooks.it/it/gianni-rodari-nel-mondo/> [Consultato il 15/11/2020].

<sup>2</sup> Rodari è l'unico italiano ad aver ricevuto il premio Hans Cristian Andersen, noto anche come il "Piccolo Premio Nobel" della narrativa per l'infanzia, conferito dal 1956. Testo disponibile sul sito [https://it.wikipedia.org/wiki/Premio\\_Hans\\_Christian\\_Andersen](https://it.wikipedia.org/wiki/Premio_Hans_Christian_Andersen) [Consultato il 12/1/2020].

l'Iran (*La torta nel cielo*, 1985), la Danimarca e la Norvegia (*Grammatica della fantasia*, 1987), la Svezia (*Grammatica della fantasia*, 1988) e la Siria (*La torta nel cielo*, 1989, prima traduzione in arabo). Nella Federazione Russa le traduzioni si moltiplicano fin dai primi anni Novanta, dal mar Baltico alla Siberia. Più lenta ma costante è la diffusione dei suoi libri in altri ex paesi socialisti come la Bielorussia, la Slovacchia, la Slovenia, la Croazia e la Repubblica Ceca. Ormai entrato saldamente nel panorama internazionale della narrativa per l'infanzia, *Grammatica della fantasia* è il primo libro edito in Brasile nel 1982 e negli Stati Uniti nel 1995. Nelle Americhe Rodari comincia a la sua fortuna traduttiva solo dopo il Duemila. Negli ultimi decenni le sue opere raggiungono mercati editoriali nuovi, come la Thailandia (*Favole al telefono*, 1992), la Corea del Sud (*Favole al telefono*, 1998) e il Vietnam (*Le avventure di Cipollino*, 2009). Nello stesso periodo i libri di Rodari tornano a circolare in Cina (Palermitano 2020). Le prime traduzioni in tedesco risalgono agli anni Cinquanta e Sessanta, in particolare con *Zwiebelchen (Le avventure di Cipollino)* e *Gutenachtgeschichten am Telefon (Favole al telefono)*. Negli anni Settanta avviene la pubblicazione di *Kopfblumen*, una raccolta di filastrocche.

## 2. LE TRADUZIONI IN CROAZIA

L'attività letteraria di Gianni Rodari nasce per caso, con una filastrocca per una bambina di nome Susanna, in seguito pubblicata nell'angolo dedicato ai bambini de *L'Unità*. In un'altra occasione, su richiesta di una lettrice, pubblicò una filastrocca a suo figlio malato, e da allora non si fermerà più. Divenne famoso come scrittore per bambini, prima con la sua raccolta di poesie *Filastrocche in cielo e in terra*, 1960 (traduzione croata *Brojalice na nebu i na zemlji*), e poi romanzi. *Il romanzo di Cipollino*, 1951 (ristampato nel 1959 come *Le avventure di Cipollino*, traduzione croata *Čipolino*), è una finzione allegorica sulla lotta di una piccola nazione contro gli sfruttatori. La narrazione ha anche elementi di una favola perché i personaggi sono frutta e verdura, ma è chiaro che rappresentano le persone. Movimento, immaginazione e chiara espressione degli orientamenti sociali sono le caratteristiche di questa prosa dinamica e avventurosa. L'autore sviluppa anche una storia socialmente impegnata nel suo romanzo *Il viaggio della Freccia Azzurra* del 1954, dove raffigura una ribellione di giocattoli in fuga dal negozio per bambini poveri. La moltitudine di personaggi mitologici, e alle volte insoliti, che Rodari introduce nella sua prosa apre delle possibilità per una trattazione arguta dei più svariati temi della vita moderna. Anche qui, nella sua narrazione, l'autore usa spesso l'iperbole come elemento espressivo particolarmente efficace. Seguono *Gelsomino nel paese dei bugiardi*



(1958), *Favole al telefono* (1962), *La torta in cielo* (1966), *Il pianeta degli alberi di Natale* (1970), *Tante storie per giocare* (1971) e numerose altre opere. Rodari è un intenditore nel caratterizzare i personaggi che delinea con dialoghi vividi e dettagli interessanti; le loro caratteristiche insolite sono la base per un'espressione convincente della filosofia di vita, dell'etica e dell'atteggiamento nei confronti dei problemi umani. La sua narrazione è intrisa di allegria e sottile umorismo (Zalar 2011). In Croazia, le opere di Rodari vengono tradotte negli anni Sessanta e Settanta, da rinomati traduttori quali Ratko Zvrko, Pavao Pavličić, Ljerka Car-Matutinović e Slobodan Lazić, alcuni dei quali sono anche scrittori. Sono stati pubblicati principalmente dalle case editrici Mladost e Vjeverica, in diverse ristampe, il che dimostra un forte interesse del giovane pubblico croato. L'influenza della sua poetica, in senso di stima e prestigio, ha condizionato parecchie opere di Grigor Vitez, Dubravka Ugrešić e altri narratori fantasy contemporanei.

Di Gianni Rodari sono state tradotte sei opere tra le quali il libro con più pubblicazioni è certamente *Le avventure di Cipollino* (sei edizioni più una traccia audio per ipo e non vedenti di Ratko Zvrko e due edizioni di Ljerka Car-Matutinović). Un forte interesse hanno destato pure le opere *Il pianeta degli alberi di Natale* (*Planeta ispunjenih želja*, tradotto da Pavao Pavličić con cinque edizioni) e *Il viaggio della freccia azzurra* (*Putovanje Plave Strijele*, quattro edizioni più una traccia audio per ipo e non vedenti nella traduzione di Ljerka Car-Matutinović e Slobodan Lazić). *Favole al telefono* (*Telefonske priče*), *Gelsomino nel paese dei bugiardi* (*Đelsomino u zemlji lažljivaca*) hanno avuto un'unica edizione, mentre *La torta in cielo* (*Torta na nebu*) ha vissuto una seconda edizione. Dal libro *La Freccia Azzurra* è stato tratto l'omonimo film d'animazione nel 1996. Il grande successo delle opere di Rodari in Unione Sovietica li ha portati alla realizzazione anche di cartoni animati, come *Cipollino* (1961), recentemente tradotto e diffuso in Italia per il mercato *home video* come *Rassejannyj Džovanni* (1969), tratto da *La passeggiata di un distratto*<sup>3</sup>.

In Croazia, il debutto di Rodari in teatro è avvenuto grazie alla Compagnia teatrale di Virovitica con le *Favole al telefono* (*Telefonske priče*) nella regia di Dražen Ferenčina, che ha firmato anche la drammaturgia insieme a Draško Zidar, con le scenografie di Mijo Pavelko, i costumi di Mijo Pavelko e Vanda Grba e le musiche di Igor Karlić.

---

<sup>3</sup> Testo disponibile sul sito [https://it.wikipedia.org/wiki/Gianni\\_Rodari](https://it.wikipedia.org/wiki/Gianni_Rodari) [Consultato il 23/10/2020].

### 3. TEORIE, CORPUS E METODOLOGIA DELLA RICERCA

Dopo un'aggiornata rassegna della fortuna traduttiva di Gianni Rodari nel mondo, siamo passati all'individuazione e alla catalogazione delle traduzioni in Croazia a partire dalle primissime traduzioni del 1960 fino a oggi. Il valore di tali traduzioni è argomentabile dal fatto che la letteratura per l'infanzia costituisce uno dei primi strumenti espressivi dei giovani lettori ed è la base della loro comprensione del mondo (Reynolds 2011). Le storie raccontate sono una fonte inesauribile di immagini, vocaboli, comportamenti, strutture e spiegazioni necessarie per fare esperienza (Garavini 2014). Tenendo presente questa necessità intellettuale e didattica abbiamo voluto dare il nostro apporto traducendo alcune poesie non conosciute al giovane pubblico croato. Il compito non è stato per niente facile in quanto, pur conservando la sua identità storica, il metatesto ha assunto un'altra identità, nella quale il testo originale è sempre riconoscibile e vivo (Formicola 2015). Partendo dal presupposto che un'opera per bambini, per raggiungere un pubblico più ampio e avere successo, deve rivolgersi a due destinatari differenti, il pubblico primario e il lettore adulto (Shavit 1980), ne consegue che abbiamo dovuto tener conto di ambedue i livelli di espressione (Ewers 2009). Pertanto la ricerca si prefigge di dimostrare che nella traduzione di opere per l'infanzia gli elementi culturali subiscono un alto numero di manipolazioni. Il nostro obiettivo è quello di fornire una traduzione di alta qualità, cosa generalmente trascurata nell'ambito della traduzione per l'infanzia (Scotellaro 2020), attraverso un'armonizzazione terminologica in lingua croata che potrà far conoscere la letteratura per l'infanzia italiana in Croazia. L'analisi mira dunque a individuare quali tipi di "shift" (Garavini 2014) si verificano durante il trasferimento di elementi culturali specifici dal sistema di partenza a quello di arrivo e quali sono le principali strategie utilizzate al fine di assicurare una maggiore leggibilità dei testi tradotti.

Il taglio teorico dal quale si è partiti per accedere all'analisi dei testi si basa sulla Skopostheorie, di Katharina Reiß e Hans J. Vermeer (1984), che sposta l'enfasi sull'equivalenza e sulla fedeltà al testo di partenza verso approcci descrittivi, incentrati sugli scopi della traduzione, sulle funzioni e sullo status della cultura di arrivo. Il concetto centrale alla base di questa teoria è lo *skopós*, ovvero "purpose, aim, goal, finality, objective; intention" (Vermeer 1996: 4), lo scopo o la funzione della traduzione che rappresenta il fattore decisivo di un progetto traduttivo. Una traduzione "funziona" nel sistema di arrivo se soddisfa le aspettative del lettore del testo di arrivo alla forma testuale e alla funzione (Vermeer 1996). Christiane Nord (1991) aggiunge allo *skopos* il concetto di "loyalty" con il quale definisce la responsabilità del traduttore sia verso il mittente del testo di partenza che verso il destinatario

del testo di arrivo. Questo principio morale implica il non voler deludere le convenzioni e le aspettative dei fruitori della traduzione, esplicitare, in caso contrario, le eventuali ragioni di un tale comportamento. Nord (1991), inoltre, è dell'opinione che in una traduzione letteraria gli elementi "stranieri" dovrebbero essere visibili, cosa che non avviene nella traduzione delle opere per l'infanzia, dove, invece, si tende a sostituire nomi di personaggi, usi e costumi con elementi più vicini alla cultura del lettore. Seguendo queste indicazioni teoriche il corpus esaminato e tradotto dall'italiano al croato ha compreso sei poesie di Rodari. Facciamo presente che l'autore è stato tradotto soltanto nella prosa mentre nessuno finora ha osato tradurre i suoi versi. Le sei poesie sono state analizzate e discusse entro due filoni distinti e cognitivamente separati: quello del Rodari universale, la cui tematica è presente in tutte le culture a prescindere dalla lingua veicolare, e quello del Rodari locale, con caratteristiche tipiche del territorio e della cultura italiana. Per il primo filone abbiamo scelto le poesie *Le parole*, *Pesi e misure* e *Speranza* e per il secondo *La testa del chiodo*, *Il povero ane* e *Filastrocca corta e matta*.

#### 4. ANALISI DEI TESTI

Se per traduzione intendiamo una pura e semplice transcodificazione linguistica, siamo concordi con gli autori che sostengono la tesi dell'intraducibilità della poesia (Folena 1994). Anche i poeti stessi appartenenti a differenti epoche e aree linguistiche hanno dichiarato l'impossibilità di mantenere nella traduzione il significato integrale di un testo poetico. Già Dante nel *Convivio* scriveva "nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare, senza rompere tutta la sua dolcezza e armonia" (VII: 16) accennando alla violenza del processo traduttivo che spezza un legame armonico e frantuma un'unità non ricostituibile. Per la natura divina e profetica della poesia, la concezione del poeta come demiurgo nega implicitamente la possibilità di ricreare in un altro codice linguistico il messaggio poetico e vede nella traduzione (necessariamente traditrice) una profanazione dell'atto creativo. L'essenza del messaggio poetico è possibile mantenere solo attraverso un processo che ha la stessa intensità di quello originale (Bassnett 1993). D'altro canto, Steiner (2019) polemizzando contro i teorici dell'intraducibilità, dichiara che l'attacco alla traduzione è solo una debole forma di attacco al linguaggio stesso. "Il pregiudizio dell'intraducibilità viene automaticamente a cadere se si intende il tradurre non come ricerca di equivalenze semantiche o formali, ma nella sua più ampia accezione di attività linguistica che presiede a qualsiasi tipo di scambio comunicativo, fra lingue diverse o anche nell'ambito della stessa lingua" (Campanini 2002: 8). Ora, arrivando al merito di questo saggio, dob-

biamo affermare che tradurre la letteratura per l'infanzia non è facile come potrebbe sembrare di primo acchito. Questo tipo di traduzione viene spesso sottovalutato, in quanto considerato semplice e poco importante. Difatti la traduzione deve tener conto della dualità narrativa, ovvero la difficoltà di dover attirare contemporaneamente il gruppo principale di destinatari, costituito dai bambini e quello secondario e autoritario, rappresentato dagli adulti (Puurtinen 1995). Puurtinen (1995) suggerisce a tal proposito che la sottovalutazione della letteratura per l'infanzia è dovuta al fatto che tratta argomenti apparentemente semplici e che secondo alcuni si basa su schemi ricorrenti in termini di struttura, personaggi e lingua.

Il pensiero poetico di numerose liriche di Rodari è fortemente legato alla sua terra e alla sua cultura, forse troppo palesemente ancorato all'ambiente locale e presuppone che il lettore conosca le problematiche messe in gioco: dai nomi dei personaggi ai nomi di montagne e città. Ci sono brani e poesie che palesano una grande conoscenza del territorio e che invita tutti a ridiventare abitanti del proprio posto, partendo dalla compilazione di una mappa personale del posto che includerà uno studio della vegetazione, degli animali, della geologia e della storia locale. Tutti questi elementi, nelle liriche di Rodari, riguardano un gruppo circoscritto di persone che appartengono alla cultura italiana e che comprendono le espressioni metaforiche, le abitudini linguistiche dei fiorentini, i falsi accrescitivi, i giochi linguistici. Analizzando superficialmente il testo si nota un continuo e costante utilizzo di lessemi specifici indicanti nomi, località, oggetti ben precisi e tangibili: il cortile, il Colosseo, Trastevere, Ponte Sisto, una miriade di nomi concreti e di persona. Il suo parlato è pieno di forme linguistiche delle parlate locali, immagina "conseguenze fantastiche determinate dagli errori di ortografia che hanno il potere di modificare la realtà" (Califano, 1998: 31) e così si crea una lingua in continuo rapporto con il lettore, un linguaggio vivace e vitale che racconta l'Italia.

L'altra faccia della sua poetica è rivolta al pensiero universale, alle tendenze universali, perché il desiderio di denunciare alcuni atteggiamenti, comportamenti e abitudini non è più solo limitato agli italiani, ma a tutti gli uomini, all'intera umanità. Sono idee e concetti generali e astratti applicabili a tutti gli individui, leggi universalmente accettate: il valore e il significato delle parole, i pesi e le misure, la speranza. Le sue parole sono chiare, pacifiste, dette senza ambiguità. Questo è il messaggio universale della sua opera che dimostra anche una grande ricchezza ed eleganza poetica. Il pacifismo, l'antimilitarismo, l'internazionalismo, l'uguaglianza sociale, il lavoro, i diritti fondamentali degli uomini, tutti ricavati dall'esperienza pratica dello scrittore, occupano molte pagine delle opere di Rodari e vengono rappresentati come ideali universali e indispensabili per la salvezza di una Terra ancora troppo malata.

## 4.1. Rodari universale

Presentano gli elementi dell'universalità delle liriche rodariane, passiamo all'analisi delle soluzioni traduttive e le diverse proposte quali segnali di specifiche poetiche e politiche traduttive. Ogni traduzione contiene una visione personale dell'attraversamento/superamento dei confini linguistici e culturali, e questi approcci possono essere particolarmente chiari dal modo in cui sono stati tradotti gli antroponimi che in Rodari sono marcati semanticamente (Grgić Maroević & Roić 2019).

<i>Le parole</i>	Riječi
<p><i>Abbiamo parole per vendere parole per comprare parole per fare parole ma ci servono parole per pensare. Abbiamo parole per uccidere parole per dormire parole per fare solletico ma ci servono parole per amare. Abbiamo le macchine per scrivere le parole dittafoni, magnetofoni microfoni telefoni. Abbiamo parole per fare rumore, parole per parlare non ne abbiamo più.</i></p>	<p>Imamo riječi za prodaju riječi za kupovinu riječi koje tvore riječi al' trebamo i riječi za razmišljanje. Imamo riječi za ubojstvo riječi za spavanje riječi za škakljanje al' trebamo i riječi za ljubav. Imamo strojeve za pisanje riječi diktafone, snimače mikrofone telefone. Imamo riječi za stvaranje buke, riječi za govor nemamo ih više.</p>

*Il secondo libro delle filastrocche* (Rodari 1985: 3)

*Il secondo libro delle filastrocche* di Gianni Rodari comprende filastrocche che mettono in evidenza la libertà dei bambini. Questo libro prosegue idealmente il cammino delle notissime *Filastrocche in cielo e in terra* con divertenti trovate in rima. Il primo problema traduttologico nel quale siamo incappati è la traduzione dei verbi italiani che in croato possono venir riprodotti in due modi:

1. usando i sostantivi provenienti dai verbi, ossia i nomi verbali (in croato glagolske imenice: *prodavanje, kupovanje, stvaranje, ubijanje, voljenje, govorenje*) dato che l'ortografia croata non permette l'uso di *per* [za] + verbo all'infinito (*za prodati, za kupovati, za stvarati*, ecc.). Ci sono casi in cui il sostantivo verbale è un nome derivato da un verbo e ha tutte le proprietà di un nome e nessuna proprietà del verbo (*leggere-lettura; uccidere-uccisione*).

2. usando i sostantivi veri e propri (*prodaju, kupovinu, ubojstvo, govor*). Nel caso specifico della traduzione di questa poesia abbiamo optato per la seconda possibilità traduttiva ritenendola più consona alla lingua croata. In tal caso abbiamo però dovuto rinunciare alla rima. Laddove non era possibile usare i sostantivi veri e propri ci siamo ancorati alla prima soluzione decidendo per i sostantivi provenienti dai verbi.

Rodari termina le prime due strofe con una sentenza apostrofata con *ma*, congiunzione avversativa che in croato viene ripresa con *ali* (con troncamento) per mantenere il ritmo recitativo. Le parole *Diktafone, magnetofone // mikrofone // telefone* [dittafoni, magnetofoni // microfoni // telefoni] potrebbero evocare la stessa omofonia dell'originale italiano. Rimaniamo perplessi sul termine *magnetofone* che in croato è ormai una parola desueta e ci sembra logico sostituirla con quella oggi in uso *snimač* (nell'accusativo *snimače*). Questa poesia è stata tradotta avvalendoci di ambedue le opportunità grammaticali offerte dalla lingua croata che denotano due proposte diverse a seconda del gusto estetico personale (Pistone 2001).

<i>Pesi e misure<sup>4</sup></i>		Utezi i mjere	
<i>Non puoi pesare in metri né il pane né il panettone, né misurare in litri l'altezza del Resegone ...</i>	A B A B	Ne možeš vagati u metrima Ni kruh ni slastice fine ni mjeriti u litrama visinu planine...	A B A B
<i>Non compri a chili la stoffa se vuoi farti il cappotto: non si vendono a ettari i funghi per il risotto.</i>	– B – B	Ne kupuješ tkaninu na kilograme želiš li si sašiti kaput: ne prodaju se u hektarima gljive za rižot.	– B – B
<i>Lo so, tu non confondi i pesi e le misure: sei del sistema metrico un gran campione ... Eppure ...</i>	– B B	Znam, ti ne brkaš utege i mjere nikad: u metričkom sustavu ti si prvak ... Ali ponekad...	– B B
<i>Nel misurare gli uomini puoi sbagliare anche tu: il più ricco, il più forte li stimi un po' di più...</i>	– B – B	U mjerenju ljudi može pogriješiti svatko: nabogatijeg, najsnažnijeg naučiti više cijeniti prilično je lako...	– B – B
<i>C'è chi misura il prossimo magari dal suo colore, mentre dell'uomo conta non la pelle, ma il cuore.</i>	– B – B	Ima onih koji mjere bližnjeg možda po njegovoj boji, dok kod čovjeka važnost ne koža, već srce kroji.	– B – B

<sup>4</sup> Testo disponibile sul sito: <https://www.poesie.reportonline.it/poesie-di-gianni-rodari/poesia-di-gianni-rodari-pesi-e-misure.html> [Consultato il 10/11/2020].

Nel verso *puoi sbagliare anche tu* Rodari si rivolge a ognuno di noi personalmente, elemento che viene mantenuto nella traduzione *možeš i ti pogriješiti*. Volendo invece portare il messaggio a un livello più universale si potrebbe optare per *može pogriješiti svatko* [tutti possono sbagliare], frase maggiormente esortativa. Lo stesso ragionamento può venir fatto per le varianti *malo si više naučio cijeniti* [li stimi un po' di più], versione personalizzata, rispetto a *naučiti više cijeniti prilično je lako* [imparare a rispettare di più è piuttosto facile], versione più impersonale, quindi tendente a diventare generalizzata, quasi una tesi moralistica. L'aver scelto la traduzione più universale, collettiva, rivolta a tutti è un atteggiamento giustificato come anticipazione del messaggio universale e proverbiale di Rodari presente nell'ultima strofa. Oggi numerosi bambini stanno vivendo un dramma senza fine quello del pericoloso rischio di denutrizione, freddo, malattie, perdita di familiari, migrazioni forzate, morti, amputazioni, mancanza di ogni diritto basilare, in primis il loro "diritto alla vita e al gioco". Con la consueta sensibilità ed eleganza egli tratta un tema estremamente delicato: il razzismo.

*Panettone* e *Resegone* non sono termini significativi per la comprensione della poesia, benché siano stati scelti del poeta (molto probabilmente) per creare la rima, fattore non indifferente quando si parla di poesia. Ciò nonostante, una minima sostituzione dei termini non cambia il valore e il senso delle due parole. È possibile che la parola *panettone* sia stata inserita da Rodari per il suono che rinvia a "pane" (presente nello stesso verso), ma non troviamo ragioni plausibili per non sostituirlo ad es. con "focaccia". Similmente, il lessema *Resegone* (ossia nome di una montagna, poco conosciuta ai più) riunisce in sé alcuni semi di "spazialità", "dimensionalità", "verticalità". L'identificazione di queste tre unità minime di contenuto ci autorizza a trovare un altro sostantivo (nome proprio o comune) avente gli stessi atomi di significato, questa volta più vicini alla sfera culturale dei giovani lettori. In questo verso abbiamo preferito riprendere il nome comune di *montagna* [*planina*] mantenendo per di più la rima dell'originale. Un'altra possibile soluzione sarebbe quella di conservare il nome *panettone* essendo ormai un dolce conosciuto un po' in tutto il mondo, ma accettando per forza il nome di *Resegone* che non è una montagna conosciuta ai bambini croati. In tal caso si dimostrerebbe utile aggiungere la parola *vrh* [cima] come *pars pro toto* o sineddoche di montagna.

<i>Speranza</i>		Nada	
<i>S'io avessi una botteguccia fatta d'una sola stanza vorrei mettermi a vendere sai cosa? La speranza.</i>	— B — B	Kad bih imao dućančić koji stane u jednu sobu htio bih prodavati znaš što? Nadu.	— B — B
<i>«Speranza a buon mercato!» Per un soldo ne darei ad un solo cliente quanto basta per sei.</i>	— B — B	“Nadu nudim povoljno!” Za jednog bih gosta za novčić dao koliko je za šest dosta.	— B — B
<i>E alla povera gente che non ha da campare darei tutta la mia speranza senza farla pagare.</i>	— B — B	A siromasima koji nemaju od čega živjeti kao bih svu svoju nadu a da ništa ne moraju platiti.	— B — B

*Filastrocche in cielo e in terra* (Rodari 1972: 87)

Questo stile liscio, semplice, versatile, facilmente comprensibile deve rimaner tale anche nella traduzione croata. A fare da padrone è il messaggio forte che traspare da ogni singolo verso e si materializza (come di consueto in Rodari) sull'ultimo verso dove vive il suo apogeo, un assunto di una morale condivisa. L'esortazione a non arrendersi mai e a tenere sempre alta la speranza sono doti e qualità che dovrebbero animare ogni persona, esser accessibili a tutti e dunque “a buon mercato”. Rodari ha saputo dare, con un'umanità indescrivibile, voce a chi di voce, spesso, ne aveva poca.

#### 4.2. Rodari locale

Tradurre i versi di Rodari ai bambini croati vuol dire andare oltre la pura corrispondenza tra parole delle due lingue diverse: si deve entrare nel mondo infantile di cultura croata e comprenderlo tenendo presente le abilità cognitive e la maturità emotiva di fruitori con cultura diversa da quella italiana. Inoltre, è necessario scegliere un lessico parimenti interessante e vivace, che offre ai giovani destinatari una forte motivazione alla lettura, ma anche la possibilità di crescere creativi, inventivi e di approcciarsi a un mondo fantastico spesso lasciato in disparte.



<i>La testa del chiodo</i>		Glava čavla	
<i>La palma della mano</i>	–	Ruke, dlanovi	A
<i>i datteri non fa,</i>	B	nisu planovi,	A
<i>sulla pianta del piede</i>	–	nitko se neće popeti na taban	B
<i>chi si arrampicherà?</i>	B	ali hoće li ipak netko na tavan?	B
<i>Non porta scarpe il tavolo,</i>	–	Stol ne nosi cipele	–
<i>su quattro piedi sta:</i>	B	Na četiri se noge naslanja:	B
<i>il treno non scodinzola</i>	–	vlak repom ne maše	–
<i>ma la coda ce l'ha.</i>	B	a rep ima.	B
<i>Anche il chiodo ha una testa,</i>	–	I čavao ima glavu,	–
<i>però non ci ragiona:</i>	B	al' njome ne razmišlja, ne:	B
<i>la stessa cosa c'è</i>	–	istome su pak	–
<i>a più d'una persona.</i>	B	i neke osobe sklone.	B

*Filastrocche in cielo e in terra* (Rodari 1972: 15)

Il linguaggio di Rodari semplice e diretto, ironico e delicato descrive emozioni e sentimenti e insegna ai bambini le cose importanti della vita, permettendo loro di arrivare alla profondità delle cose vere. “La palma della mano” e “la pianta del piede” sono termini metaforici che come tali una volta tradotti perdono quell’immagine mentale che si crea nella lingua originale. Difatti la forma femminile ‘palma’ si riferisce all’albero dei datteri da cui derivava etimologicamente (De Mauro & Mancini 2000: 1437). Pianta, dal latino *planta* (De Mauro & Mancini 2000: 1522), è un nome generale che comprende tutti i vegetali che espandono in aria i rami e le foglie. Per questo motivo il significato si estende anche sulla parte piatta e larga di sotto il piede inferendogli le caratteristiche di fondamenti e stabilità come le radici di una pianta. Questa caratteristica semantica, dove una parola ha due significati, si perde nella traduzione in croato che riproduce i due concetti non con valori metaforici ma con semplici sostantivi: palma della mano vs. palma – *dlan* vs. *palma*; pianta del piede vs. pianta vegetale – *taban* vs. *biljka*. Una possibilità traduttiva potrebbe essere quella di ricorrere alla salvaguardia dell’assonanza (fattore non trascurabile nella poesia) mediante parole che conservano una corrispondenza fonetica e lo stesso ritmo come nel caso di: *dlanovi/planovi* e *taban/tavan*. In tal caso però nuovamente abbiamo sacrificato l’impostazione generale di Rodari che gioca sul doppio senso del significato delle parole. Volendolo assecondare la traduzione anche in questa doverosa esigenza, proponiamo di sostituire i primi quattro

versi (improponibili in croato nel format originale) inserendo altre parti del corpo umano come *uši* e *kosa* che in croato hanno due significati diversi: *uši* le orecchie e le cimici; *kosa* i capelli e la falce.

<i>Il povero ane</i>		Jadan <i>Ane</i> <sup>5</sup>	
<i>Se andrete a Firenze</i>	–	Ako idete u Firencu	–
<i>vedrete certamente</i>	B	vidjet ćete gore	B
<i>quel povero ane</i>	–	tog štenca <i>Ane</i>	–
<i>di cui parla la gente.</i>	B	o kom ljudi zборе.	B
<i>È un cane senza testa,</i>	–	On je pas bez glave,	–
<i>povera bestia.</i>	B	zvijer kojom se bave.	B
<i>Davvero non si sa</i>	–	Stvarno se ne zna	–
<i>ad abbaiare come fa.</i>	B	kako lajati uspije.	B
<i>La testa, si dice,</i>	–	Glavu,	–
<i>gliel'hanno mangiata...</i>	B	pojeli mu, kažu...	B
<i>(La "c" per i fiorentini</i>	–	(Slovo «k» firentinci	–
<i>è pietanza prelibata).</i>	B	u slast smažu)	B
<i>Ma lui non si lamenta,</i>	–	Al' on se ne žali	–
<i>è un caro cucciolone,</i>	B	štene je ljupko	B
<i>scodinzola e fa festa</i>	–	maše repom i slavi	–
<i>a tutte le persone.</i>	B	i žensko i muško.	B
<i>Come mangia? Signori,</i>	–	Kako jede? Gospodo,	–
<i>non stiamo ad indagare:</i>	B	nećemo istraživati:	B
<i>ci sono tante maniere</i>	–	postoji mnogo načina	–
<i>di tirare a campare.</i>	B	kako preživljavati.	B
<i>Vivere senza testa</i>	–	Živjeti bez glave	–
<i>non è il peggio dei guai:</i>	B	Nije najgora stvar:	B
<i>tanta gente ce l'ha</i>	–	toliko je ljudi ima	–
<i>ma non l'adopera mai.</i>	B	al' da je koristi bar.	B

*Il libro degli errori* (Rodari 1964: 20)

*Il libro degli errori* ci porta in un universo linguistico disordinato e scomposto in cui il magico Rodari trasforma in divertimento i noiosi esercizi grammaticali e ogni svista linguistica, muta in gioco le regole della nostra grammatica aprendo un dialogo fitto e ricchissimo con i lettori. La scelta della filastrocca *Il povero ane* è stata una vera sfida traduttiva. Vediamo in ordine le presupposizioni dalle quali siamo partiti per giungere a una chiave di lettura logica da poter applicare alla traduzione.

<sup>5</sup> In italiano *ane* è una versione abbreviata della parola *cane*. Nella traduzione la parola viene usata come il nome proprio dell'animale.

Il titolo poteva venir tradotto nei seguenti modi: “Jadan *rek*”, “Jadan *uko*” o “Jadan *as*”, come abbreviazione della parola *cane* a seconda del nome attribuitogli nelle diverse parti della Croazia: in Istria “*brek*”, in Slavonia “*ćuko*” e nelle regioni dove si parla lo standard (*pas*). Questo nel caso si ritenesse corretto mantenere l’idea iniziale del poeta di “toglierli la testa”. Ovviamente i tre tentativi di tradurre il termine dell’animale sono fallimentari in quanto le regioni che usano i tre termini non hanno l’abitudine di tralasciare, trascurare, nella pratica orale, la prima lettera.

Un’altra strada da percorrere potrebbe essere quella di trovare un’altra parola, un altro animale, che inizia con una lettera che realmente in qualche parte della Croazia si ha l’abitudine di saltare o semplicemente pronunciare in maniera differente dallo standard. Ovviamente una tale soluzione mette a dura prova la traduzione che non sarà più tale, ma si tratterà di versione in quanto il testo verrà adattato alla situazione concreta vissuta dai parlanti croatofoni. In tal caso il rinvio a Firenze e alla pronuncia toscana della *c* aspirata, ovvero della gorgia, si perderà del tutto.

Una terza possibilità è quella di lasciare il testo come un lembo di terra extraterritoriale che racconta la storia linguistica dei parlanti fiorentini. La traduzione tiene conto delle lacune culturali e linguistiche dei lettori croatofoni e ne avvicina il contenuto e il messaggio ricorrendo a una spiegazione a pie’ di pagina: la parola *ane* deriva dalla parola *cane* ma le viene omessa la “*c*” iniziale, come conseguenza della caratteristica fonica dei Toscani.

<i>Filastrocca corta e matta</i>		Brojalica kratka i šašava	
<i>Filastrocca corta corta 8</i>	A	Brojalica kratka kratka 8	A
<i>Il porto vuole sposare la porta, 11</i>	A	Vrat želi oženiti vrata svaka, 11	A
<i>la viola studia il violino 9</i>	B	viola violinu uči svirati 9	B
<i>il mulo dice: – Mio figlio è il mulino –; 13</i>	B	svijet kaže: – Moja će se kći Svjećica zvati –; 13	B
<i>la mela dice: – Mio nonno è il melone –, 12</i>	C	medo kaže: – Moj se djed zove Medenjak –, 12	C
<i>il matto vuole essere un mattone 11</i>	C	ovaj šaš pak želi biti šašav čak 11	C
<i>e il più matto della terra 9</i>	D	a najluđi na svoj planeti 9	D
<i>sapete che vuole? Fare la guerra. 11</i>	D	znate li vi što želi? Ratovati. 11	D

*Prime fiabe e filastrocche* (Rodari 2011: 60)

Il quarto e il quinto verso della poesia nell’originale propongono delle soluzioni ritmiche comprese nelle false parole alterate, diminutivi e accrescivi (*viola/violino; mulo/mulino, mela/melone, matto/mattone*). Le soluzioni in croato sono di diversa natura in quanto si tratta di parole derivate (*svijet/svjećica; medo/medenjak; šav/šašav*) con l’intento di mantenere lo stesso morfema lessicale. Nel secondo verso le parole *porto/porta* aventi lo stesso morfema lessicale diventano maschile o femminile a seconda del morfema

grammaticale –o oppure –a aggiunto. In croato abbiamo scelto le parole *vrat/vrata* che, pur non avendo lo stesso significato semantico (*collo/porta*), rendono lo stesso effetto sonoro. Un caso a parte è la corrispondenza dei termini *viola/violino* mantenuti nella traduzione in croato in quanto termini internazionali di strumenti musicali. Interessante in questa filastrocca è il fatto che la rima AABBCDD, la lunghezza del verso e l'assonanza nella traduzione croata sono stati rispettati in assoluto.

## 5. CONCLUSIONE

Mossi dall'impulso di rendere nella lingua croata qualcosa di fortemente allettante e stimolante in italiano, abbiamo deciso di tradurre Gianni Rodari, per la sua fantasia sfrenata che crea innumerevoli e inimmaginabili provocazioni traduttive. La sua delicata ironia, il linguaggio diretto e tuttavia denso di significati, i giochi di parole, le rime, le riflessioni scanzonate sulla lingua e sugli errori che possono dar luogo a mondi inaspettati, sono un'ulteriore sfida per il traduttore che ha bisogno di perizia, fantasia e grande sensibilità per ricreare nella propria lingua il fitto intreccio di significati e musicalità dell'originale<sup>6</sup>. La traduzione di queste poesie deve rimanere ugualmente interessante, vivace, ironica, deve far ridere, e quindi non comporta solo la traduzione interlinguistica, ma richiede anche l'adattamento del testo alla cultura e all'età del giovane lettore. Partendo dal presupposto che “Tradurre vuol dire situarsi *tra* le lingue. Stare *tra* le lingue. Rispondere alla parzialità di ogni lingua con un passaggio di confine” (Prete 2011: 12), il nostro problema stava esattamente nel mezzo tra una lingua e l'altra, esplicitato tra “traduzione neutralizzante” e “traduzione straniante” da un lato, e “belle infedeli” e “brutte fedeli” dall'altro (Rossi & Sofò 2015: 12). Analizzando e traducendo una piccola, ma esemplificativa parte delle opere di Rodari abbiamo dovuto risolvere una a una ciascuna di queste sfide. Solo tramite un lavoro traduttivo dettagliato, sodo e leale possiamo offrire ai bambini croati l'opportunità di imparare ad apprezzare la cultura italiana, da un lato, e diventare più tolleranti e aperti verso una cultura diversa dalla loro, dall'altro (Garavini 2014).

---

<sup>6</sup> Reperibile su: <https://www.punto-italiano.it/gianni-rodari-eventi-podcast-iniziative-per-il-maestro-della-fantasia> [Consultato il 12/12/2020].

## BIBLIOGRAFIA

- Alighieri, D. (1988). Convivio. In C. Vasoli & D. De Robertis (a cura di), *Opere minori* (tomo I, parte II). Torino: U.T.E.T.
- Bassnett, S. (1993). *La traduzione. Teorie e pratica*. Milano: Bompiani.
- Boero, P. (2007). Ah, come sono belle, certe volte, le cose sbagliate. In F. Lullo & T. V. Viola (a cura di), *Il cavaliere che rompe il calamaio* (pp. 13–24). Novara: Interlinea.
- Buongiorno, T. (1995). *Dizionario della letteratura per ragazzi. I personaggi, le trame, i temi d'attualità*. Milano: A. Vallardi, Garzanti.
- Califano, F. (1998). *Lo specchio fantastico. Realismo e surrealismo nell'opera di Gianni Rodari*. Trieste: Edizioni EL.
- Campanini, S. (2001). Dinamica traduttiva di un testo poetico: The Departing Island di Iain Crichton Smith. In G. Parks (a cura di), *Traduzione poetica e dintorni* (pp. 99–109). Trieste: Università degli studi di Trieste.
- Campanini, S. (2002). *Strategie e metodi della traduzione poetica*. L'Harmattan Italia: Torino.
- De Mauro, T. & Mancini, M. (2000). *Garzanti etimologico*. Milano: Garzanti linguistica.
- Denti, R. (2014). *Le fiabe sono vere*. Novara: Interlinea.
- Ewers, H.-H. (2009). *Fundamental Concepts of Children's Literature Research: Literary and Sociological Approaches*. New York and London: Routledge.
- Folena, G. (1994). *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi.
- Formicola, C. (2015). Tradurre poesia! Tradurre poesia? *Bollettino di studi latini*, XLV, 1, 92–111. Napoli: Paolo Loffredo editore.
- Garavini, M. (2014). *La traduzione della letteratura per l'infanzia dal finlandese all'italiano: l'esempio degli albi illustrati di Mauri Kunnas*. Turku: Annales universitatis turkuensis.
- Grgić Maroević, I. & Roić, S. (2019). Gianni Rodari: organičko i tehničko kao etičko. *Detinjstvo Childhood*, 44 (2), 11–16.
- Nord, C. (1991). Scopus, Loyalty, and Translation Conventions. *Target* 3 (1), 91–109.
- Palermitano, A. (2020). *Gianni Rodari in altre lingue*, 14/05/2020. Testo disponibile sul sito <https://www.newitalianbooks.it/it/gianni-rodari-nel-mondo/> [Consultato il 15/11/2020].
- Pistone, M. (2001). Uso dei nomi verbali. L'infinito. In *Lingua italiana. Sintassi* (parte prima, capitolo XX). Testo disponibile sul sito <https://www.mauriziopistone.it/testi/sintassi/capitolo120.html> [Consultato il 10/12/2020].
- Praz, M. (1925). *Poeti inglesi dell'Ottocento*. Firenze: Bemporad.

- Prete, A. (2011). *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Puurtinen, T. (1995). *Linguistic Acceptability in Translated Children's Literature*. Joensuu: University of Joensuu.
- Reiß, K. & Vermeer, H. J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Reynolds, K. (2011). *Children's Literature: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Rodari, G. (1972). *Filastrocche in cielo e in terra*. Torino: Einaudi.
- Rodari, G. (1964). *Il libro degli errori*. Torino: Einaudi.
- Rodari, G. (1985). *Il secondo libro delle filastrocche*. Torino: Einaudi.
- Rodari, G. (2011). *Prime fiabe e filastrocche*. San Dorligo della Valle, Trieste: Edizioni EL.
- Rossi, G. & Sofo G. (2015). *Sulla traduzione. Itinerari fra lingue, letterature e culture*. Chieti: Solfanelli.
- Scotellaro, F. (2020). *Da Rodari a Pavićević, le sfide di tradurre letteratura per l'infanzia*. Intervista a Marija Spasić e Elisa Coppetti alla Ca' Foscari di Venezia, 9/6/2020. Testo disponibile sul sito [https://www.unive.it/pag/14024/?tx\\_news\\_pi1%5Bnews%5D=9039&cHash=680603700ed2d091c1274f4409366b96](https://www.unive.it/pag/14024/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=9039&cHash=680603700ed2d091c1274f4409366b96) [Consultato il 22/10/2020].
- Shavit, Z. (1980). The Ambivalent Status of Texts: The Case of Children's Literature. *Poetics Today*, vol. 1 (3), *Special Issue: Narratology I: Poetics of Fiction*, 75–86. Duke University Press. Testo disponibile sul sito <https://www.jstor.org/stable/i303048> [Consultato il 7/4/2021].
- Steiner, G. (2019). *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*. Milano: Garzanti.
- Vermeer, H. J. (1996). *A Skopos Theory of Translation (Some Arguments for and against)*. Heidelberg: TextconText.
- Zalar, D. (2011). Gianni Rodari. In V. Višković (a cura di), *Hrvatska književna enciklopedija*. (vol. 3, p. 589). Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

### Sitografia

- [https://it.wikipedia.org/wiki/Gianni\\_Rodari](https://it.wikipedia.org/wiki/Gianni_Rodari)
- <https://www.poesie.reportonline.it/poesie-di-gianni-rodari/poesia-di-gianni-rodari-pesi-e-misure.html>
- <https://www.punto-italiano.it/gianni-rodari-eventi-podcast-iniziativa-per-il-maestro-della-fantasia>
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Premio\\_Hans\\_Christian\\_Andersen](https://it.wikipedia.org/wiki/Premio_Hans_Christian_Andersen)

## GIANNI RODARI: WORDS TO CONSIDER, WORDS TO LOVE

## Summary

The dilemmas that have always tormented those who deal with poetic translation can be summarized in two basic questions: the first, of a predominantly philosophical nature questioning the possibility to translate poetry, and the second, of a practical nature, questioning how to translate a poetic text (Campanini 2001). This essay offers an attempt of poetic translation of some nursery rhymes/poems by Rodari, from Italian into Croatian. The translation is accompanied by some functional reflections, without pretending to propose an ideal model, since “the quality of a translation cannot be established a priori” (Praz 1925: 10), but it can only have a fortuitous validity, being linked to the tastes of the specific customs of a time period or to the aesthetic and ideological values of an individual translator. This means that what will count more than critical approval is the consent and willingness of the vast and heterogeneous public to express a judgment of acceptance or rejection. The dynamics of the linguistic and conceptual operations that generated the final version of these translations was very complex and discussed considering that, in making of the individual translation choices, it was necessary to simultaneously take into account multiple and different factors in their interaction: content, rhythm, rhymes, assonances, meanings, customs, culture.

Keywords: *Gianni Rodari, poetic translation, globalism, locality, culture and tradition.*





## *Segnalazioni*



Marija Bradas\*  
Università Ca' Foscari Venezia

Rodari, Dani (2020). *Jasminko u zemlji Lagariji*, traduzione di Marija Spasić. Beograd: Jeti. Un contributo belgradese al festeggiamento del centenario della nascita di Gianni Rodari

Il concetto dell'errore creativo e la tecnica del rovesciamento sono fondamentali nell'opera di Gianni Rodari (1920–1980), il più importante scrittore per l'infanzia del Novecento italiano, giornalista, pedagogo e intellettuale, l'unico scrittore italiano ad aver vinto il Premio Andersen. Per Rodari sbagliare le storie vale a dire “affrontare la libertà senza paura” e rovesciare, smontare le fiabe significa dare loro una nuova vita. Il rovesciamento come strategia serve anche a sciogliere i meccanismi prestabiliti offrendo ai bambini e ai ragazzi nuove possibilità creative attraverso cui perseguire la verità, come sostenuto dallo stesso Rodari nel suo unico libro teorico *La grammatica della fantasia* (1973). In quest'atmosfera del mondo visto alla rovescia appare simbolico il festeggiamento del centenario rodariano iniziato un anno prima e contato appunto a rovescio, dal 23 ottobre 2019 al 23 ottobre 2020. Il portale [100giannirodari.com](http://100giannirodari.com), dedicato ai festeggiamenti del centenario e alla diffusione dell'opera di Rodari, testimonia delle numerose iniziative (incontri, mostre, convegni, dibattiti) che si sono svolte in Italia e nel mondo nonostante le restrizioni imposte dalla pandemia. Il sito raccoglie inoltre notizie sull'enorme mole di nuove pubblicazioni e traduzioni dei libri di Rodari.

Il triplice anniversario (100 anni dalla nascita, 50 dal Premio Andersen, 40 dalla scomparsa) è stato anche l'occasione per la pubblicazione di due saggi sulla vita e sull'opera letteraria di Rodari: *Lezioni di Fantastica. Storia di Gianni Rodari* della storica Vanessa Roghi (Laterza, 2020) e *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari* di Pino Boero, esperto di

---

\* [marija.bradas@unive.it](mailto:marija.bradas@unive.it)

letteratura per l'infanzia (Einaudi Ragazzi, 2020). Entrambi gli studi sottolineano la complessità della figura di Rodari e contribuiscono al superamento (tra l'altro già avviato) della visione che relega Rodari esclusivamente alla dimensione della letteratura per l'infanzia. Sempre nel 2020 è uscito anche il Meridiano con le *Opere* di Rodari a cura di Daniela Marcheschi che lo consacra definitivamente come uno scrittore classico a tutto tondo.

Tradotto in più di cinquanta lingue, Gianni Rodari ha riscosso una particolare fortuna nelle culture e lingue slave ottenendo uno straordinario successo nell'URSS (cfr. il volume *Cipollino nel Paese dei Soviet* di Anna Roberti). Sebbene la ricezione che Rodari ha avuto in Serbia non si possa comparare con quella russa e bulgara, gli anni Duemila segnano un rinnovato interesse per questo autore: nel biennio 2007–2008 la casa editrice Kreativni centar pubblica le traduzioni di *Le favole al telefono*, *La torta in cielo* e *C'era due volte il barone Lamberto*, mentre alcune filastrocche e altri estratti delle opere di Rodari escono sulla rivista per l'infanzia «Mali Neven» nel 2008 e 2011. Nell'anno del centenario esce invece il romanzo per ragazzi *Gelsomino nel paese dei bugiardi* (1958) nella traduzione di Marija Spasić e per i tipi di Izdavaštvo Jeti, giovane casa editrice specializzata nella letteratura per l'infanzia, che nello stesso anno ha pubblicato anche una nuova traduzione di *Cuore* di De Amicis.

*Gelsomino nel paese dei bugiardi* contiene tratti distintivi di tutta l'opera di Rodari sia sul piano tematico sia su quello stilistico: la leggerezza, l'ironia, il tema della diversità, l'invito a cambiare il mondo, il potere della parola e gli onnipresenti gatti, simbolo dell'indipendenza di pensiero. Il tema dei gatti, ricorrente in Rodari, è inoltre di ispirazione biografica, come è rivelato nella *Grammatica della fantasia*, dove l'autore parla del padre fornaio morto di broncopolmonite dopo aver cercato di salvare dalla pioggia “un gattino rimasto isolato tra le pozzanghere”. *Gelsomino nel paese dei bugiardi* narra le avventure di due amici fuori del comune: Gelsomino, un giovanotto dalla voce troppo forte che gli procura sciagure e infine lo costringe all'esilio, e Zoppino, un gatto con tre zampe disegnato su un muro e portato in vita proprio dalla straordinaria voce di Gelsomino. I due amici si incontrano “nel paese della bugia”, dove “la verità è una malattia”, nel mondo alla rovescia dove i gatti non miagolano ma abbaiano, e dove il pane si compra in cartoleria e si chiama inchiostro. Alla parte in prosa, divisa per capitoli con titoli in versi, Rodari aggiunge un'appendice di filastrocche di Gelsomino che narrano gli stessi eventi in versi. Il valore giocoso della lingua, realizzato attraverso nomi parlanti, rime, abbinamenti estrani e numerosi giochi di parole, rappresenta la maggiore sfida per il traduttore (nel nostro caso la traduttrice) che ha il compito di trasmettere nella lingua di arrivo questa giocosità che è la caratteristica dominante del testo di partenza. Tale sfida richiede particolare perizia e fantasia, ma nello stesso

tempo offre maggiore spazio per l'autorialità del traduttore: l'adattamento alla cultura di arrivo e la maggiore flessibilità nella traduzione appaiono quasi indispensabili se si considera il genere e il pubblico per cui è pensato. Infatti, già a partire dal titolo, *Jasminko u zemlji Lagariji*, si ha l'impressione che la traduttrice abbia seguito questa scia di pensiero, sacrificando qualche volta la piena equivalenza semantica all'invenzione linguistica e ottenendo risultati notevoli nel campo della giocosità. I nomi dei due protagonisti, *Jasminko* e *Šepavko*, sono resi felicemente attraverso il calco, e analogamente all'originale anche in serbo si tratta di due diminutivi che rimano tra di loro e sottolineano l'intimità dell'amicizia. Nella traduzione di altri antroponimi la traduttrice ha adoperato la stessa tecnica, quando è stato possibile: i nomi parlanti dell'altissima zia Pannocchia, di Benvenuto-Mai seduto e di Calimero la Cambiale sono resi con *tetka Pritka*, *Dragojlo-Nesedilo* e *Kalimero Menica*. Più raramente la traduttrice mantiene i nomi invariati ('Bananito' *Bananito*) o lievemente adattati ('re Giacomone' *kralj Đakomo Veliki*). *Zemlja Lagarija*, che sta per *Paese dei bugiardi*, è persino più efficace dell'originale perché la traduttrice ha creato un toponimo con lo stesso significato, dal quale ha inoltre derivato l'aggettivo *lagarijski* ('la lingua dei bugiardi' *lagarijski jezik*) dando maggiore credibilità linguistica a questo paese.

I numerosi modi di dire sono di frequente tradotti con i corrispettivi equivalenti: 'più pieno di un uovo' *puno kao oko*, 'brutto come una spia' *ružan kao akrep*, 'povero in canna' *siromašan kao crkveni miš*, 'dormivano come sassi' *spavali kao klade*, 'tagliare la corda' *potprašiti pete*, 'lo stomaco pieno di rospi' *stomak pun progutanih knedli*. A livello generale, tuttavia, nella traduzione delle espressioni idiomatiche, gergali e popolari di cui pullula il testo di Rodari si nota a tratti una maggiore aderenza all'oralità e alle espressioni popolari rispetto al testo fonte. Questo atteggiamento è illustrato nella traduzione dell'espressione verbale 'tornare in sé', che è resa con 'opasuljiti se', un verbo decisamente più popolare e colorito: "Ma Gelsomino, tornato in sé, capì di averla fatta grossa." (13) *Međutim, kad se Jasminko opasulji, shvati da je zabrljao*. (11) Lo stesso procedimento si ha nella resa di alcuni verbi che nella traduzione creano maggiore effetto di oralità: 'scappare' *klisnuti*, 'non far passare' *ratosiljati se*, 'lanciare lontano le scarpe' *zavrļačiti cipele*. La voce gergale 'gattabuia' viene resa con l'equivalente gergale in serbo *buvara*, ma la traduttrice opta per voci gergali anche quando Rodari non le utilizza, come nella resa di 'prigione' con *ćorka*. Ne emerge che la traduzione rappresenta in alcuni passaggi una maggiore varietà linguistica rispetto al testo fonte. Le soluzioni interessanti si hanno anche nella resa della lingua dei bambini: "E adesso, a nanna." (40) *A sad, pravac spavanjac!* (41), dove l'aggiunta della parola *pravac* crea rima con *spavanjac* e rende bene lo stile di Rodari, che usa spesso le rime anche

all'interno dei testi in prosa. Si nota inoltre la preferenza della traduttrice per le scelte lessicali meno scontate, come nell'uso di due turchismi per la resa di 'putiferio' *dževa* e di 'casupola' *udžerica*.

L'adattamento culturale si verifica solo in due casi: nella sostituzione del gioco di carte di 'briscola', che è meno conosciuto in Serbia rispetto al Montenegro e alla Croazia, con il più vastamente conosciuto *tablič*, nonché in un paragone molto specifico che, se tradotto letteralmente in serbo, perderebbe il suo aspetto figurativo: l'espressione 'due baffi da brigadier di pubblica sicurezza' è tradotta come *sa brcima Kraljevića Marka*, facendo riferimento all'eroe dei canti epici serbi. Tale resa sarebbe discutibile in una prosa per adulti, mentre ha ragione di esistere in un testo per l'infanzia che ha salde radici nella cultura popolare e nell'oralità. Queste radici sono particolarmente visibili nelle filastrocche con cui si chiude il libro e che sono rese con grande fantasia in serbo, come dimostra la traduzione della poesia *Quanti pesci ci sono nel mare? (Koliko riba ima u moru?)*, "dedicata a Zoppino, ghiotto di pesce" *za Šepavka, koji tamani ribu*:

Tre pescatori di Livorno	Iz Livorna tri ribara
disputarono un anno e un giorno	većala vazdan i još godinu dana
per stabilire e sentenziare	da se utvrdi i presudi
quanti pesci ci sono nel mare.	koliko je riba u morskoj vodi.
Disse il primo: «Ce n'è più di sette,	Prvi reče: više od sedam recimo,
senza contare le acciughette».	ako inćune ne brojimo.
Disse il secondo: «Ce n'è più di mille,	Drugi reče: više od hiljadu tu je
senza contare scampi ed anguille».	ne računajući škampe i jegulje.
Il terzo disse: «Più di un milione!».	Treći reče: od milion više,
E tutti e tre avevano ragione.	pa da su svi u pravu utvrdiše.

*Jasminko u zemlji Lagariji* insieme alle parole di Rodari trasporta in serbo anche la visione che l'autore ha della lingua, intesa come gioco e come risorsa inesauribile di creatività. Dopo più di sessant'anni dalla prima pubblicazione, questo libro che insegna come smontare notizie false e mondi rovesciati conferma la sua attualità.

Nataša Gavrilović\*  
Università di Belgrado

Bozzola, Sergio (2020). *Retorica e narrazione del viaggio. Diari, relazioni, itinerari fra Quattro e Cinquecento*. Roma: Salerno Editrice.

Cristoforo Colombo, Amerigo Vespucci, Antonio Pigafetta, Jean de Léry sono soltanto alcuni dei nomi che incontriamo nel tragitto in cui ci porta Sergio Bozzola, storico della lingua italiana all'Università di Padova, con il suo lavoro dedicato alle varie forme di scritti di viaggio tra Quattro e Cinquecento. Nella loro fluidità sfuggente, che spazia dalla forma di diario o di lettere alle relazioni, persino piccoli trattati, questi testi hanno una caratteristica in comune – il bisogno di avvicinare quei luoghi affascinanti e lontani, molto spesso oltre ogni aspettativa del lettore. Ne scrive anche L. Ariosto, in un'ottava del suo capolavoro (VII, 1), richiamata dallo studioso (p. 40):

Chi va lontan da la sua patria, vede  
cose, da quel che già credea, lontane;  
che narrandole poi, non se gli crede,  
e stimato bugiardo ne rimane:  
che 'l sciocco vulgo non gli vuol dar fede,  
se non le vede e tocca chiare e piane.  
Per questo io so che l'inesperienza  
farà al mio canto dar poca credenza.

I viaggiatori però, «questi scriventi che non sono quasi mai scrittori» (p. 38), proprio come non lo sono i mercanti nel lavoro di Alessio Ricci (*Mercanti scriventi*, 2005), risultano privi di strumenti lessicali e linguistici *tout court* adatti ad esprimere, a *raccontare* le proprie esperienze odepatiche. Pertanto, l'autore si concentra sull'analisi della loro veste linguistico-stilistica e retorica, in virtù della quale vengono scoperti dei procedimenti e dei mezzi espressivi usati per comunicare l'ineffabile. Allo stesso tempo,

---

\* natasa.gavrilovic@fil.bg.ac.rs

proprio questi tratti linguistico-stilistici e retorici testimoniano l'incessante bisogno di narrare, bisogno che va al di là degli intenti pragmatici (commerciali, politici) e che nel contempo indica forse il formarsi dell'esperienza stessa, una volta messa sulla carta. L'ammirazione quindi, «prima visiva ed estetica che tecnica, stupefatta e non commerciale» (p. 40) si rispecchia nella lingua, soprattutto in alcune costanti che dallo studioso vengono sottolineate.

Il primo capitolo è dedicato alle figure della meraviglia, intrinseche ai viaggi esotici e lontani quali quelli compiuti dai nostri autori. S. Bozzola ne individua l'iperbole («Non credo sia al mondo animal di più intendimento di questo [l'elefante]», F. Carletti, p. 24) e l'enumerazione («la figura più stabile e per così dire organica alla letteratura di viaggio», p. 69) come figure privilegiate per esprimere lo stupore davanti allo sconosciuto. Oltre ad esse, ne vengono individuate altre, figure di accrescimento quali elativi, insieme alle dittologie elative («El paexe suo si è *fructuosissimo e copiosissimo* e d'acque [...]», Da Mosto, p. 17), e ad elativi per via perifrastica («e fasege de molte confectione bianche de zucharo, *che sono in tuta perfection* [...]», *Ibid.*), così come la comparazione e la similitudine, a cui spesso si ricorre per avvicinare l'esotico ignoto al noto («les forêts, bois et herbes de cette contrée-là aussì verdoyantes *que sont celles de notre France ès mois de Mai et de Juin*; [...]», J. De Léry, p. 25). Segue la disamina dei procedimenti e delle figure individuati attraverso tre perimetri tematici: il viaggio, le persone e gli ambienti/le città.

Due tratti su cui spesso si insiste nelle scritture di viaggio, come osserva l'autore, sono la molteplicità e la varietà, ovvero la variegata molteplicità. Nel secondo capitolo, quindi, lo studioso analizza i riflessi linguistici di questi motivi ricorrenti, vale a dire le figure della pluralità, «figure che nella loro stessa forma elencativa e plurale traducono il motivo, l'oggetto della rappresentazione» (p. 47). Vi troviamo la ripetizione, in forma di polisindeto, anafora, epifora, così come l'enumerazione e di nuovo le dittologie; oltre ad esse, vengono individuate l'addizione omogenea e quella eterogenea («tutti quei procedimenti che attivano quello che potremmo definire un processo di amplificazione orizzontale del racconto di viaggio», p. 54). Citiamo solo un esempio di enumerazione con l'iperbolica conclusione, tratta dal testo di Ludovico de Vartema: «Quivi sono bonissime uve e persiche, melacotogni, melagranate, agli fortissimi, cepole mezane, nuce buonissime, meloni, rose, fiori, noce persiche, fiche, cucuze, cetri, limoni e melangolo, *in modo che è un paradiso*» (p. 53). Tuttavia, non sono solo le figure e i procedimenti a riflettere il contenuto e la natura di questi scritti – lo è anche la sintassi. Come notato da S. Bozzola, le forme di sintassi semplificate, paratattiche, diventano «il correlativo di uno sguardo disarmato, non in grado di stabilire nell'ordine reale delle cose, e dunque nemmeno nella sintassi alcuna gerarchia o implicazione» (pp. 63–64).



La terza e penultima tappa di questo viaggio riguarda la già menzionata natura fluttuante dei testi tra la funzione documentale e quella emotiva del viaggiatore scrivente. Vengono quindi esaminati due poli: «il polo del documento» e «il polo della narrazione». Da una parte, data la natura non fittizia dei testi, emerge la necessità di certificazione autoptica che si concreta, secondo lo studioso (oltre che nella presenza cospicua del verbo *vedere* e dei suoi sinonimi, e nell'*adtestatio rei visae*), nella temporalità e nell'esattezza. Entrambe si realizzano in virtù della precisione delle date e delle misure («[...] vedemmo salir della terra due grandissimi rii, o fiumi, che l'uno veniva del ponente e correva a levante, e teneva di larghezza 4 leghe, che sono 16 miglia, e l'altro correva del mezzodì al settentrione, e era largo 3 leghe», Vespucci, p. 78), tutte informazioni rilevanti dal punto di vista pragmatico, odepotico-commerciale. D'altra parte, però, vi troviamo anche delle indicazioni generiche, tracce della dimensione soggettiva dell'esperienza, della *narrazione* («E stati alquanti giorni, il generale se ne venne per a Cucim [...]», Giovanni da Empoli, p. 76). Il polo della narrazione, poi, come spiega lo studioso, è caratterizzato maggiormente dal discorso riportato («una delle principali strutture che trasformano il documento in narrazione», p. 92) e da altri artifici narrativi quali lo slittamento del tempo verbale (dall'imperfetto al perfetto – vera e propria tecnica narrativa), o l'uso presentativo di *ecco*, pregno di drammaticità e tensione emotiva.

Oltre alla dovizia di esempi che accompagnano il testo, nell'ultimo capitolo l'autore offre «tre letture narrative», rispettivamente di Antonio Pigafetta («La morte di Magellano»), Ludovico di Vartema («Camuffamento, seduzione e fuga») e Francesco Carletti («Francesco Carletti alle Marianne»), nelle quali si incarna quanto detto nei capitoli precedenti.

Un viaggio oltre i confini del proprio mondo ma anche oltre i limiti della propria lingua, quello che ci offre Sergio Bozzola. Lo studio prezioso ed esaustivo di queste carte mostra ancora una volta il fascino e l'importanza degli scritti di confine, al margine tra letterario e non letterario, come fonte inesauribile non solo di dati storico-culturali o di geografia, ma testimonianze altrettanto valide sulla storia della lingua e della letteratura, italiane ed europee. D'altronde, non a caso il lavoro fa parte della collana *Forme e stili di testo*, diretta dall'autore stesso insieme a Chiara De Caprio, una collana che presta particolare attenzione «a tipologie “ibride” e di confine, con l'obiettivo di ricostruire intersezioni e commistioni fra tradizioni letterarie ed extra-letterarie».



# ITALICA BELGRADENSIA

*Izdavač*

UNIVERZITET U BEOGRADU  
FILOLOŠKI FAKULTET  
KATEDRA ZA ITALIJANSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST

*Priprema i štampa*

ČIGOJA ŠTAMPA

*Tiraž*

50 primeraka

Beograd, 2021.

CIP – Каталогизacija y publikaciji  
Народна библиотека Србије, Београд

811.131.1

ITALICA Belgradensia / odgovorni  
urednik Nikša Stipčević. – 1975, br. 1-  
- Beograd : Univerzitet u Beogradu  
Filološki fakultet, 1975- (Beograd :  
Čigoja). – 24 cm

Tekst na italijanskom i srpskom jeziku.  
- Nije izlazio od 1976. do 1988. godine.  
ISSN 0353-4766 = Italica Belgradensia  
COBISS.SR-ID 165600130