

Università degli Studi di Trieste
Dipartimento di Scienze del Linguaggio
dell'Interpretazione e della Traduzione

Ljiljana Avirović

La traduzione poetica in Croazia
(Il caso dell'*Aminta* di Torquato Tasso)



Edizioni
Università
di Trieste

Dipartimento di Scienze del Linguaggio,
dell'Interpretazione e della Traduzione
via F. Filzi 14
34132 Trieste
Tel. 040 676 2323
Fax 040 366735

Impaginazione: Alberto Severi

Edizioni Università di Trieste, 2012

eISBN: 978-88-8303-454-1

Prima edizione a stampa:

“C.L.E.U.P.”

Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova, 1999

In copertina: riproduzione della copertina della seconda versione
dell'*Aminta* (Venezia, 1597)

Indice

1. Il plurilinguismo e la traduzione	5
1.1. Cenni storici: lingua, pubblicazioni, traduzioni	5
1.2. Produzione endogena: autori-traduttori	11
2. Aspetti teorici della traduzione poetica	33
3. La fortuna dell' <i>Aminta</i> in Croazia	40
4. L' <i>Aminta</i> di Zlatarić e di Čale: analisi metrica e lessicale	47
5. Conclusioni	74
6. Bibliografia	81

Ringraziamenti

Per i preziosi suggerimenti e l'aiuto generosamente offerto, ringrazio Natka Badurina, Roberto Benedetti, Graziano Benelli, Patrizia Bevilacqua, Franco Crevatin, Luigi Dabacelli, Tonko Maroević, Marija Mitrović, Franco Rupeni, Alberto Severi, Mirko Tomasović, Margerita Ulrych, Ivan Verč.

1. Il plurilinguismo e la traduzione

1.1. Cenni storici: lingua, pubblicazioni, traduzioni

L'attività traduttiva nei centri della Dalmazia, dell'Istria e del Litorale adriatico croato¹ risale agli inizi della dominazione della Repubblica di Venezia, poiché quest'ultima, oltre a intrattenere stretti rapporti economici con i comuni di quest'area, deteneva anche il controllo sulla loro produzione culturale. L'oligarchia locale impediva ai cittadini della Dalmazia, come anche a quelli di Dubrovnik/Ragusa², di dotarsi di proprie stamperie, volendo contrastare con questa precauzione il diffondersi di ogni possibile forma di propaganda diversa da quella imposta dal governo. I centri dell'editoria erano perciò tutti in Italia (Venezia, Roma, Ancona, Loreto), da dove i testi in lingua croata venivano reimportati, benché sia noto che a Dubrovnik erano attivi alcuni librai del luogo, tra cui un certo *librarius* Don Paul Vukašinović. Ci sono inoltre "tentativi di fondare una tipografia, ma se si tiene conto che gli editori italiani si sforzarono di soddisfare da soli le necessità del popolo dalmata, non stupisce il fatto che anche questo progetto sia fallito" (Torbarina 1997: 336).

Nelle diverse città croate gli insegnanti giunti dall'Italia intrapresero spesso la professione di librai. È il caso di Daniele Clario/Danijel Clarius, approdato a Dubrovnik per insegnare grammatica, filologia e retorica, ma che abbinò a tale attività anche quella della diffusione dei libri, che riceveva su ordinazione dall'editore veneziano Aldo Manuzio. Della corrispondenza epistolare tra Clario e Manuzio molto è andato perso, ma le dediche apposte sui

1 *Hrvatsko primorje*, area che si estende da Rijeka/Fiume al monte Velebit e comprende le isole di Cres/Cherso, Lošinj/Lussino, Krk/Veglia, Rab/Arbe e parte dell'isola di Pag/Pago.

2 L'esonimo in italiano delle città menzionate nel testo viene fornito accanto al loro endonimo attuale laddove citate per la prima volta.

numerosi volumi che i due si scambiarono, testimoniano a sufficienza l'andamento e il clima della loro collaborazione.³

L'intensità delle relazioni culturali tra l'Italia e le città d'oltremare riceve comunque il riscontro più significativo nel cospicuo numero dei testi in lingua croata pubblicati in larga parte dallo stesso Manuzio e prima di lui dal suocero Andrea Torresano d'Asola. Così Marko Marulić (1450-1524) consegnò alle stampe a Venezia il suo poema epico *Judita* (1521), Petar Zoranić (1508-1569 ca) il suo *Planine* (Montagne, 1569), primo romanzo pastorale croato in prosa e versi e Dominko Zlatarić (1558-1613) la sua traduzione dell'*Aminta* di Torquato Tasso (1580).

Anche gli autori istriani stampavano le loro opere in Italia: così Franjo Glavinić (1585-1652), che pubblicò nel 1642 a Udine il suo *Szvitlost duše verne* (Confessionario cattolico), tradotto in italiano per due motivi da lui stesso evidenziati nella prefazione al volume, ovvero da un lato la scarsa dimestichezza degli italo-foni presenti “su nostre terre dell'oltre Adriatico” nei confronti della lingua croata e dall'altro il bilinguismo dei suoi conterranei istriani, che consentiva loro di apprezzare anche la letteratura in italiano.⁴ Nel suo articolo *Talijanski jezik u djelima Franje Glavinića*, S. Malinar sostiene che la lingua

3 Verso la fine del 1500 Clario lamenta: “literae tuae ad me breves et raro perferuntur.” Il raffreddamento dei rapporti con Manuzio è forse riconducibile al seguente episodio: Clario non era riuscito a vendere una partita di libri inviatagli dall'editore veneziano, che in una lettera gli segnalò, molto cordialmente, l'inadempienza. Di rimando il libraio di Dubrovnik, in una lettera del 1510, lo informò della sua intenzione di restituire i libri “quorum onere et molestia cupio liberari”, giustificando la decisione con le gravi difficoltà dei commerci attraverso l'Adriatico, dovute alle guerre e alle incursioni dei pirati, e sottolineando che due navi ragusee cariche di 60.000 monete d'oro erano state depredate dalle triremi veneziane. Sulla vicenda cfr. Torbarina J., *Kroatističke rasprave*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, pp. 333-336.

4 Nella sua *Historia tersattana* (1648) Glavinić annotava: “I Forestieri ivi si fermano volentieri. I nativi sono Slavi, e tal'è anco l'idioma loro, benché ancora dell'Italiano si servino, per la vicinanza, e commercio, che hanno con quelli...” (“Canonici et altri Preti, che celebrano in due linguaggi, cioè Latino, e Slavo loro naturale”) (Malinar 1989: 271).

veicolare di questi ultimi era in ogni caso il dialetto, ovvero uno degli idiomi regionali italo-romanzi, nel quale si esprimevano generalmente anche i politici e gli intellettuali (Malinar 1989: 271).

Particolarmente fiorenti furono i rapporti economici e culturali tra la Repubblica di Dubrovnik⁵ e le città italiane, sebbene, costantemente in lotta contro la Serenissima, Dubrovnik preferisse piuttosto intessere relazioni con Genova, Firenze, Ancona, Napoli e Messina (per i più alti incarichi della Repubblica, i fiorentini, i romani e gli anconitani avevano, tra l'altro, diritto di precedenza). La lingua italiana, già affermata come lingua del commercio, si impose come veicolo di cultura grazie all'impegno di intellettuali, vescovi e funzionari italiani residenti in loco. Tra coloro che contribuirono alla vita culturale della Repubblica ricorderemo il poeta Johannes de Ravenna (1384-1387), allievo diretto di Petrarca, l'ellenista Xenophon Philelpus (1460-1470) e il grammatico Stefano Flischus (1444-1459), il cui *Variationes sive sententiarum synonyma*, tradotto nelle principali lingue europee, fu tra i più autorevoli testi didattici dell'epoca⁶. Nelle accademie i vari insegnamenti erano impartiti in latino, ma i docenti giunti dall'Italia portavano con sé le novità letterarie del tempo, cosicché nelle scuole venne introdotto progressivamente anche l'uso dell'italiano. Benché all'inizio le scuole avrebbero dovuto fornire ai loro giovani allievi solo la formazione elementare, con il crescere delle ambizioni assunsero quasi a livello universitario (Torbarina 1997: 332).

5 La *Dubrovačka republika* nasce dalla neocostituita *Ragusium*, fondata agli inizi del VII secolo dai fuggiaschi della distrutta Epidaurus (Cavtat) e di Salona (Solina). Subito dopo la sua fondazione, Dubrovnik acquisì lo statuto di comune (*komuna*) e a partire dal XV secolo si costituì in Repubblica (*Respublica Ragusina*), retta da un governo oligarchico. Il commercio e le attività marinare diedero splendore alla piccola Repubblica, ove regnava "l'armonia tra i ceti" (*Non bene pro toto libertas venditur auro*: "la libertà non si vende per nessun oro del mondo", recita un'iscrizione scolpita su una delle fortezze cittadine). A partire dalla seconda metà del XVI secolo iniziò per Dubrovnik la fase del declino politico ed economico, culminata con l'occupazione e con l'annessione francese del 1808. Al Congresso di Vienna (1815) la Repubblica cessò ufficialmente di esistere.

6 Cfr. Torbarina J., *op. cit.*, p. 332.

La formazione domestica, "emozionale", era però tutta in lingua croata. In particolare le donne, anche d'alto lignaggio, raramente sapevano parlare una lingua diversa da quella impiegata tra le mura domestiche (non solo con la servitù, ma anche con i figli) e si esprimevano nel croato del popolo, lo *slovinski* o "illirico", come le autorità veneziane (e qualche volta gli autori stessi) usavano designare questa lingua.⁷ In ogni caso, già verso la fine del XVI secolo molte erano in grado di esprimersi compiutamente in italiano. Un esempio paradigmatico in tal senso è dato dalla nobildonna Cvijeta Zuzorić/Flora Zuzzeri (1555-1600 ca), che forse scriveva poesie in lingua italiana, ma che senz'altro si esprimeva bene anche in croato. Approdata ad Ancona insieme con il marito, l'ex console di Dubrovnik Bartolomeo Pescioni, Cvijeta fu notata da un certo Giulio Mosti, che pregò il poeta Torquato Tasso di comporre alcuni versi in suo onore. Quest'ultimo acconsentì, dedicando all'amico (ma soprattutto a donna Flora) tre sonetti e cinque madrigali.⁸ Molti poeti croati hanno tratto ispirazione dalla musa Cvijeta. Così è per Dominko Zlatarić, Miho (Michele) Monaldi (1540-1592), Miho Bunić Babulinov (1541-1617) e per il filosofo Nikola Vitov Gučetić/Nicolò Vito di Gozze (1549-1610) che nel suo *Dialogo della bellezza detto Antos* (1581), composto in italiano e pubblicato a Venezia, la fa conversare in italiano con la propria consorte⁹. Ma si ispirarono alla sua figura anche Ivan Kukuljević (1816-1889), August Šenoa (1838-

7 Cfr. a questo riguardo, Šimunković Lj., *Mletački dvojezični proglassi u Dalmaciji u 18. stoljeću* (Proclami veneziani nella Dalmazia del XVIII secolo), Književni krug, Split, 1996, p. 12, dove l'autrice individua tre tipi di denominazione con cui i Veneziani indicavano la lingua croata: hrvatski (hervavzchi o hervaski, harvacki o harvaski, arvacki, arvaski o arvashi), slovinski, ilirski.

8 Nella prima edizione critica delle *Rime* di Tasso, il curatore A. Solerti colloca questi versi nella sezione dedicata alle liriche scritte su commissione ("Rime amorose composte ad istanza d'altri"), segnatamente "alla preghiera del signor Giulio Mosti (che) loda Ancona, dove vide la nobildonna ragusea di nome Fiordispina".

9 Cfr. Gučetić, Nikola Vitov, *Dialogo della bellezza detto Antos* (Dijalog o ljepoti, Dijalog o ljubavi), traduzione in croato con testo originale a fronte a cura di N. Badurina, MOST/The bridge, Zagreb, 1995.

1881), Ivan Trnski (1819-1910) e, nel nostro secolo, Antun Šoljan (1932-1993), Pavao Pavličić (1949) e Luko Paljetak (1943), autore dell'apocrifo *Il giardino segreto. Diario di F. Susseri, gentildonna Ragugea*, ove i riferimenti storici alla protagonista e alla sua epoca si intrecciano con la libera invenzione letteraria¹⁰.

Se nell'entroterra croato era maggiormente diffusa la lingua endogena, nelle aree costiere le relazioni con l'Italia imposero la pratica del bilinguismo (e anche il trilinguismo), largamente testimoniata anche da testi extraletterari.¹¹

Le autorità veneziane si rivolgevano ai cittadini dalmati in croato (*slovinski*) secondo un'usanza sopravvissuta sino al XVIII secolo; nei proclami la traduzione del testo italiano era introdotta di norma da formule del tipo: *bichie ucignien Sctampati u Iezik Talianski i Slovinski obchieni za vechiu lasnost i obchieno razumglienie / dase moxe boglie razumiti / da se bude laxgne razumiti* (sarà stampato in italiano e in slavo volgare perché sia universalmente intelligibile / a garanzia della sua piena e universale intellegibilità / perché risulti

10 La fama e il clamoroso caso hanno ispirato al poeta contemporaneo Luko Paljetak il p resunto “diario di Cvijeta Zuzorić”, un apocrifo abilmente composto, con riferimenti a p ersone e a vvenimenti reali, intercalati da situazioni oniriche e ragionamenti inventati: L. Paljetak, *Il giardino segreto. Diario di F. Susseri, gentildonna Ragugea*, in “Dubrovnik, Hrvatska kultura u o zračju Sredozemlja/Mediterrana,” (Dubrovnik, Cultura croata nell'ambiente del Mediterraneo), Matica hrvatska, Dubrovnik, 1995, pp. 204-238.

11 Per quanto concerne il fenomeno del plurilinguismo nel territorio della costa adriatica, cfr. anche Milani Kruljac, N., *Lingua ed identità nel contesto istriano*, in “Istria nobilissima. Antologia delle opere premiate”, Unione Italiana – Fiume / Università Popolare-Trieste, 1995, pp. 103-144. La studiosa annota: “Venezia non ha svolto mai, se non indirettamente, una politica linguistica; non v'erano discriminazioni né di lingua né di razza, e le leggi venivano pubblicate su più colonne affiancate con il testo riportato in latino, in dialetto veneziano o, a seconda delle diverse realtà amministrative locali, in greco e in «illirico», dal momento che la classe dirigente veneziana non ha mai sofferto di alcun tipo di pregiudizio da questo punto di vista, ferma restando la fedeltà a S. Marco e ai rappresentanti del Doge (...)” (Milani Kruljac 1995: 105).

facilmente intellegibile) (Šimunković 1996:13). Tra i numerosi esempi di documenti di questo tipo vi è il proclama n. 46 del 1776:

GL'ILLUSTRISSIMI ED ECCELLENTISSIMI SIGNORI /
INQUISITORI / ALLE COSE DEL LEVANTE, DALMAZIA,
ED ALBANIA =
PRISVITLI I PRIUSVISCENI GOSPODA / INQUISITORI /
STVARIM ISTOKA, DALMAZIE I ARBANIE:

- *Devenuta essendo la Clemenza dell'Eccellentissimo Senato...*
= *Buduchi daje na occin nacin odlucila Millost Priusviscenoga*
Senata...

1. lipnja 1776.

Figliuoli de qu: Z. Antonio Pinelli, Stampatori Ducali
(Šimunković 1996: 39).

Il lavoro dei traduttori dell'epoca, benché imprescindibile, era quasi di regola anonimo, e le firme poste in calce ai proclami delle autorità veneziane sono in genere quelle dei funzionari amministrativi. Non è chiaro se questi documenti fossero redatti a Venezia o a Zadar/Zara. “Di fatto, - osserva a tale riguardo la studiosa Ljerka Šimunković - la cancelleria zaratina era, subito dopo quella veneziana, la più autorevole della Serenissima, e il suo dipartimento lavorava esclusivamente in croato. D'altronde questa lingua aveva assunto una funzione di primo piano nella politica di Venezia, in termini sia sociali (come misura della comunicazione tra il potere e la popolazione locale) sia di politica estera, per ciò che concerneva le relazioni diplomatiche con la Bosnia e con l'Impero ottomano. È molto probabile che un dipartimento analogo, sebbene più piccolo, fosse attivo anche a Venezia” (Šimunković 1996: 47).

I traduttori in croato al servizio della Serenissima erano di norma esponenti dell'aristocrazia o del clero dalmati, residenti per vari motivi a Venezia. Dagli atti relativi al procedimento giudiziario intentato nel 1747 a i danni di Filip Grabovac, imputato di alto tradimento nei confronti della Repubblica come autore del libro *Cvit razgovora i jezika iliričkoga aliti arvatckoga* (Il fior fiore della favella e della lingua illirica o croata) risulta che, per avvalersi di una traduzione attendibile dei capi d'accusa, il Tribunale fece ricorso ad alcuni traduttori dalmati residenti a Venezia (Šimunković 1996: 47).

Nel libro *Fra Filip Grabovac, buditelj i mučenik narodne misli u prvoj polovici XVIII vijeka* (Fra Filip Grabovac, patriota e martire del pensiero popolare della prima metà del XVIII secolo), K. Eterović riferisce di un caso analogo in termini ancor più circostanziati: “(...) l’Ufficio di traduzione dei capi d’accusa incaricò come traduttore un certo Nadale Nassi, ma per garantire la piena aderenza della sua versione con l’originale gli affiancò cinque supervisori: Nicola Cambi, Francesco e Girolamo Fanfogna e due frati del convento di S. Francesco alla Vigna: padre Jerko, originario di Sinj e padre Marko, originario della Bosnia. Tra gli atti dell’accusa la traduzione di Nassi è pertanto controfirmata da questi ultimi” (Eterović 1927: 76).

1.2. Produzione endogena: autori-traduttori

Le prime esperienze letterarie in lingua croata risalgono al XIV secolo. Si tratta per lo più di testi in prosa (leggende, agiografie, miracoli, racconti), mentre la produzione in versi è documentata da un numero piuttosto esiguo di leggende e di vite dei santi. L’ampia diffusione e in molti casi anche il buon livello di espressione letteraria raggiunto dalla lingua croata nell’area del litorale adriatico, nelle isole del Quarnero come pure nell’attuale Bosnia (Bihać, Bužim¹², Banja Luka) sono attestati anche da diverse epigrafi glagolitiche del XV secolo rinvenute in queste zone. Una di queste è dedicata al principe Juraj Gašparović-Mikuličić, riformatore della città bosniaca di Bužim. Databile intorno al 1495, il testo, qui di seguito fornito in trascrizione, è scritto in prosa rimata:

TA GRAD SAZIDAL IZ FUNDAMENTA
IZIBRANI KNEZ JURAJ MIKULIČIĆ

-
- 12 Bužim (Čava) è dopo Bihać la più grande città medioevale della Krajina. Situata sulla sommità di una altura nei pressi della strada Otoka-Cazin, è ritenuta una delle migliori costruzioni militari della Bosnia. Usata anche come castello e fortilizio dei nobili è composta da una città interna e da una esterna, quest’ultima costruita da Juraj Mikuličić. L’iscrizione in glagolitico, qui riportata come mero esempio di prime “stilizzazioni letterarie”, si trovava fino al 1878 sulla porta di accesso alla città di Bužim. Oggi è conservata in un museo di Zagreb.

U NU VRIME
 VA VSE HRVATSKOJ ZEMLI BOLEGA ČOVIKA NE
 BIŠE
 ZAČ' U KRALA MATIEŠA U VELIKI POČTEN'I BIŠE
 ZAČ OD CARA TURSKOGA UGARSKOJ ZEMLI MIR'
 NAŠAL BIŠE
 I CAR' RIM'SKI TA GA DOBRIM' ČOVIKOM ZOVIŠE
 I VSAKI OD TIH POGLAVIT DAR' DAL' MU BIŠE
 A HRVATI GA ZA NENAIVIST HER'CEGOM' IVANIŠEM'
 POGUBIŠE
 KI LI SE OČE TAKIM' ČOVIKOM ZVATI
 NEKA TAKOV' GRAD' IZ FUDUMENTA IMA IZ'ZIDATI
 TERE IMA SEBI TAKO (...) ¹³ (Hercigonja 1994: 237).

La produzione letteraria, in particolar modo nel contesto dalmata, non prescinde mai dalla produzione di testi tradotti. Quasi tutti gli autori del XV e XVI secolo furono anche traduttori, sia perché in tal modo introducevano nella cultura endogena testi di rilievo europeo, sia perché non di rado venivano considerate come opere autonome.

La produzione letteraria dei più importanti autori di questo periodo (Marulić, Hektorović, Lucić, ...) è sempre arricchita dalle loro traduzioni, e la traduzione fu spesso tenuta in considerazione come esercizio letterario, tanto che sul frontespizio di un'opera tradotta non veniva neppure citato l'autore (Zlatarić). Tale situazione è riscontrabile fino al XVIII secolo e oltre. Un esercizio letterario e il

13 Nel saggio *Tropismena i trojezična kultura hrvatskoga srednjevjekovlja* (La cultura trilingue del Medioevo croato) E. Hercigonja ripercorre lo sviluppo dell'alfabetizzazione nei territori croati tra il IX e il XV secolo, fornendo una minuziosa documentazione sullo stato della lingua e della letteratura croate nel periodo in esame. L'epigrafe qui citata recita in traduzione: "Questa città eretta dalle fondamenta / è opera del principe eletto Juraj Mikuličić / del tempo in cui / sul suolo croato non v'era uomo migliore, / ché fu tenuto in gran stima dal re Mattia / ché ottenne pace per la terra ungarica dall'imperatore turco / ché ebbe reputazione di uomo retto presso l'imperatore romano / e dai potenti riscosse ogni beneficio / ma fu ucciso dai Croati per rancorosa invidia a Ivaniš erceg. / Chi ambisce alla sua fama / dovrà erigere dalle fondamenta una città pari a questa / e a sé dovrà così (...)".

modello traduttivo è la traduzione regressiva di Tommaseo, nonché l'opera traduttiva di Kombol.

Gli esempi di tale approccio non sono rari neanche in tempi recenti. La conferma più significativa in tal senso è data dalla traduzione dell'*Aminta* tassiano a opera di Frano Čale (1993).

Nella seconda metà del XV secolo, nel territorio della Repubblica ragusea e in altri comuni della Dalmazia erano ormai mature le circostanze storico-sociali atte a favorire un pieno sviluppo della letteratura e delle attività culturali in genere (nel 1385 Dubrovnik aveva acquisito la propria definitiva indipendenza politica da Venezia). In questa fase le tematiche e gli avvenimenti storici essenziali per la vita della nazione croata trovano la loro veste letteraria nel poema epico, il cui sviluppo sarebbe proseguito per tutta la durata del XVI secolo, aprendosi all'influsso dei classici della letteratura latina (soprattutto Virgilio), nonché dei massimi cantori della tradizione epica dell'Umanesimo italiano e croato.

Questo genere letterario, che divenne il depositario dell'ideale estetico e insieme della coscienza sociale dell'epoca (così Marko Marulić, narrando nel poema *Judita* le gesta dell'eroina biblica che riscattò la propria città natale, sottendeva un messaggio per i suoi contemporanei soggetti al giogo ottomano), conosce forse il suo più alto interprete nel poeta raguseo Ivan Dživo Gundulić (1589-1638), che dedicò gli ultimi dieci anni della sua vita alla stesura del celebre poema *Osman*, cronistoria della repentina ascesa al potere del sultano turco Osman II, della sconfitta inflittagli dall'armata polacca (1621) e del suo declino. Gli storici della letteratura sono concordi nel riconoscere la profondità della Weltanschauung di Gundulić, ma soprattutto la sua magistralità di poeta nel tratteggio degli episodiche del poema (la battaglia di Hoćim, il viaggio di Alipaša nei Balcani e il suo arrivo presso la corte di Varsavia, gli episodi romantici con Sokolica e Krunoslava e i tumulti di Costantinopoli), nonché il suo apporto innovativo rispetto al modello letterario di riferimento, la *Gerusalemme liberata* del Tasso.

Il *coté* croato è determinante negli autori ragusei e spalatini di questo periodo. Essi si sentivano diversi, consci della propria appartenenza al mondo slavo, un'entità all'epoca non pienamente comprensibile, ma che comunque inglobava un territorio che giungeva

sino alla Polonia e a Mosca. I dalmati furono i custodi di un universo latente, un universo ancora in nuce, ma al contempo furono partecipi, e in modo fermamente convinto, del mondo cattolico, rispetto al quale si posero come mediatori.

Emblematica in tal senso è la figura di Marko Marulić, primo in Europa a tradurre in latino i due sonetti di Petrarca *Poi che voi et io più volte abbiam provato e l'vo piangendo i miei passati tempi*, nonché la celebre canzone finale del *Canzoniere*, *Vergine bella, che, di sol vestita*. La scarsità delle testimonianze attendibili circa la vita di questo scrittore spalatino è in qualche modo controbilanciata dal suo imponente e variegato opus, da cui emerge tutta l'aspirazione all'universalismo che fa di questo autore uno dei massimi esponenti della tradizione umanistica.

Marulić fu un fecondissimo autore trilingue. La maggior parte della sua produzione è costituita da scritti in latino, che gli valsero una straordinaria fama internazionale. Si tratta da un lato di poesie umanistiche (elegie, odi, inni, epigrammi, enigmi) impostate nei loro diversi arrangiamenti metrici e prosodici sui canoni medievali, e dall'altro di testi in prosa a carattere morale, teologico e apologetico che evidenziano la profonda erudizione teologica e biblica dell'autore e l'alto livello della sua espressione latina. Il più diffuso fu *De institutione bene vivendi per exempla sanctorum* (Venezia, 1507), che ha conosciuto una sessantina di edizioni attestate, dodici delle quali in lingua italiana, seguito per notorietà dall'*Evangelistarium* (Venezia, 1500), con una ventina di edizioni e di traduzioni in italiano, croato, spagnolo, francese e fiammingo. Il capolavoro in versi latini è la *Davidiade* pubblicato solo nel 1954, poema epico-religioso in quattordici canti e di 6756 esametri dattilici, strutturalmente ricollegabile alla tradizione dell'epopea virgiliana e cristiano-medievale, mentre sul piano stilistico e poetico rispecchia i canoni della letteratura rinascimentale. Se degli scritti in italiano di Marulić si è conservato purtroppo solo qualche esemplare, la sua produzione in lingua croata (per lo più ancora in forma manoscritta) è testimoniata da un vasto numero di opere, che evidenziano la profonda sensibilità dell'autore nei confronti della tradizione poetica nazionale, che egli cercò di europeizzare. La più alta valorizzazione della dignità dell'espressione poetica in volgare è resa da Marulić nel poema epico *Judita* (1521) attraverso l'adozione del dodecasillabo doppiamente

rimato, invalso nella letteratura religiosa locale a partire dal Medioevo e che con Marulić raggiunge il massimo livello di realizzazione espressiva. Anche in questo caso Marulić compone nel rispetto dei canoni strutturali imposti dal genere, ma al contempo attualizza l'aspetto poetico del testo, mediante il ricorso alla stilizzazione cortese dei personaggi e dei luoghi, realizzando in tal modo "l'equilibrio al triplice punto di partenza dell'autore: *poeta doctus* (poeta che domina le leggi del poema epico e dei procedimenti poetici), *poeta cristianus* (interprete degli insegnamenti della Chiesa, dell'ideale di santità e della morale) e "rimatore" (poeta in volgare)" (Tomasović 1996: 33).

L'aspetto forse più trascurato del contributo di Marulić alla letteratura europea riguarda la sua opera di traduttore da più lingue (dall'italiano in latino, dall'italiano in croato, dal latino in croato e viceversa), opera che invece sembra costituire un aspetto complementare della sua creazione letteraria. Marulić scelse di tradurre in latino il primo canto dell'*Inferno* di Dante e l'ultima poesia del *Canzoniere* di Petrarca, e in croato autori come Catone, san Bernardo, san Bonaventura e Tommaso di Kempis. Il rapporto intrattenuto da Marulić con il testo originale varia dalla trasposizione letterale a quella libera, sino alla pratica della parafrasi e dell'adattamento. Ai poli estremi di questa oscillazione lo studioso Mirko Tomasović colloca le versioni maruliciane dell'opera *De imitatione Christi* di Tommaso di Kempis, nonché del primo canto dell'*Inferno* dantesco. Nella traduzione di quest'ultimo Marulić sembra ispirarsi ai modelli umanistici a lui più congeniali, nonché a criteri poetici personali; con estrema disinvoltura rende gli endecasillabi con esametri dattilici e adatta l'originale al gusto della propria epoca, attraverso una serie di digressioni mitologiche e di amplificazioni retoriche. Nel tradurre un passaggio della scena dell'incontro tra Dante e Virgilio (*Inferno*, canto I, 64-87), inserisce una variante del verso di apertura dell'*Eneide*, mentre al v. 108, laddove Dante cita i tre personaggi dell'*Eneide*, Marulić li accompagna con una descrizione minuta, come a voler testimoniare il proprio rapporto con il poeta romano. Nel caso dell'opera *De imitatione Christi* la traduzione di Marulić è invece caratterizzata da un'estrema fedeltà nei confronti dell'originale, reso attraverso il reperimento in croato di termini, espressioni e formule conformi allo stile e al ricco vocabolario dell'autore, come se il carisma e

l'importanza di questo testo, ritenuto il "quinto Vangelo", avesse risvegliato nel traduttore un senso di rispetto e di responsabilità, tale da metterlo al riparo dal pericolo di un'interpretazione errata.

Un altro scrittore dell'area dalmata contribuisce all'arricchimento della letteratura del luogo mediante la traduzione e la conoscenza dell'italiano e del latino; si tratta di Petar Hektorović, poeta e traduttore, nato a Hvar / Lesina nel 1487 e morto a Stari Grad / Cittavecchia nel 1572. Si presume abbia frequentato la scuola latina a Split, ma non si esclude che abbia portato a termine gli studi presso la scuola umanistica croata di Hvar. Visse prevalentemente a Stari Grad, dove realizzò gran parte delle sue opere.

Della produzione originale di Petar Hektorović si sono conservate quattro missive in versi, una in prosa dedicata a Mikša Pelegrinović, nonché la sua opera più significativa, un'ecloga dal titolo *Ribanje i ribarsko prigovaranje i razlike stvari ine* (Pesca, discorsi di pescatori e altre cose), pubblicata a Venezia nel 1568 e che rappresenta al contempo un libro di viaggi e un diario autobiografico. Il testo contiene aforismi, enigmi, frammenti didascalici nonché diverse trascrizioni di narrazioni della tradizione orale (che fanno di questo autore il primo melografo croato); ma la sua particolarità è data soprattutto dalla lingua e dalla struttura compositiva (una variante del dodecasillabo caratterizzata da un ricco repertorio di rime).

Delle traduzioni di Hektorović si è conservato invece un frammento della sua versione croata dei *Remedia amoris* di Ovidio (*Knjige Ovidijeve od lika ljubenoga*, 1528), che giunse alla pubblicazione solo nel 1897. Nel suo libro *Dike ter hvaljenja* (Elogi e critiche), lo studioso e poeta Tonko Maroević (1941) ripercorre le singolari vicissitudini del manoscritto di questa versione, nonché il suo destino critico e storico-letterario.¹⁴

14 Le prime testimonianze storico-letterarie relative a Hektorović elogiano anzitutto l'opera di traduttore. Così il suo contemporaneo Vinko Pribojević, nel celebre discorso *O podrijetlu i zgodama Slavena* (Sulle origini e sulle vicissitudini degli Slavi), tenuto in latino nel 1525 nella chiesa san Marco di Hvar e pubblicato a Venezia nel 1532, affermava: "egli ha reso in eleganti versi in lingua illirica il testo di Ovidio *O ljubavnom lijeku (Remedia amoris)* senza trascurare di esso una sola parola". Quasi due secoli dopo, il poeta spalatino Jerolim Kavanjin,

Il testo è ormai da secoli materia di dibattito, sebbene, come rileva Maroević, tale dibattito non sia mai stato supportato da sufficienti analisi, e ciò malgrado Hektorović, alla stregua dei suoi predecessori Marko Marulić (nel 1516) e Hanibal Lucić (nel 1519), avesse lasciato testimonianze sul suo pensiero circa la traduzione. Lo studioso russo Petrovskij, il cui giudizio è rimasto per lungo tempo il più autorevole, non ravvisa in questa versione alcun rapporto con il testo del poeta di Sulmona, addebitando la sua ineleganza alle amplificazioni e alla dispersività delle rime in esso contenute¹⁵.

Resta il fatto che Hektorović aveva ascritto una notevole importanza all'atto di tradurre, e che nella missiva indirizzata a M. Pelegrinović aveva descritto le difficoltà di tale impegno, in special modo laddove si opera "a mani legate" (*svezanimi nogami*)¹⁶, ovvero quando si ha a che fare con la traduzione del verso. Nella missiva, forse per prevenire eventuali critiche, forse per un certo vezzo, il traduttore confessava la propria inadeguatezza in tal senso. In ogni caso la traduzione è concepita da Hektorović come atto interpretativo (*tumačenje*). Sebbene egli non sia un esempio di fedeltà e di rigore filologico in senso moderno, appare in ogni caso lontano dalle libere perifrasi in voga al suo tempo. Diversamente da Lucić, che offrì l'*Eroide* ovidiana ai propri lettori per metterli in guardia dagli inganni dell'amore, Hektorović, con un analogo intento "pedagogico", decise di tradurre unicamente quelle parti del testo ritenute utili per il suo pubblico. Quanto alla metodologia da lui impiegata, nella stessa missiva afferma di aver tradotto in versi "secondo il mio costume precedente" (*skladajući u pisni po pridnjemu običaju mojem*), laddove l'espressione è da riferire in tutta evidenza alla forma del verso, ovvero a quel dodecasillabo che ricorre in tutte le sue opere posteriori. D'altronde sembra che proprio il suo dodecasillabo stia alla radice

annoverando i grandi della letteratura croata, scriveva: "*Mudra Petra Etorija/ Nij mi omučat, ki prenese / Vas pismenik Ovidija/ Od ljuvene lijeka tresce / U prikladne pietke naše, / Da ni slovci neostaše*". Cfr. a questo riguardo, Petrovskij N., *O sočin'enijah Petra Gektorovića* (1487-1572), (Delle opere di Petar Hektorović...), Kazan', 1901, p. 76.

15 Petrovskij, *op. cit.* p. 76 e succ.

16 Il testo recita letteralmente "a piedi legati" qui tradotto "a mani legate", secondo l'espressione italiana.

della critica espressa da Petrovskij che, figlio del suo secolo, pretendeva da Hektorović il conseguimento di un equivalente dell'esametro e del pentametro, in un'epoca in cui invece il dodecasillabo doppiamente rimato costituiva la norma linguistica¹⁷.

Che il dodecasillabo di Hektorović non sia affatto monotono, lo dimostrano i versi da lui coniatosi sin dalla prima pagina della sua versione, ciascuno dei quali è diverso nell'intonazione ritmica:

Ja ljubljah goruće, druzi bihu lašnji,
i ljubim, znaj, vruće još i dan današnji. (9-10)

oppure:

Ako ki ljubjenih radostan pribiva,
budi mu vitar tih korablji kud pliva. (15-16)

o ancora:

Tko ne može podnit neka brime sparti,
ter nećeš uzrok bit nikomur od smarti. (23-24)

Pur senza conseguire la pregnanza e la compattezza del modello ovidiano, ciascuno di questi esempi rivela una solida architettura. Il primo e il secondo distico, conchiusi a livello semantico e con formulazioni proverbiali analoghe al distico elegiaco latino, pur non essendo uniformi dal punto di vista ritmico, soddisfano comunque l'istanza isometrica, ma dopo una prolungata elencazione diventano facilmente monotoni o ambigui.

Le amplificazioni di Hektorović non appaiono, inoltre, come arbitrarie diluizioni dei versi ovidiani:

Discite sanari, per quem didicistis amare;
Una manus vobis vulnus opemque feret. (46-47)¹⁸

17 A tale proposito cfr. Gortan V., *O Elektri Dominka Zlatarića* (Sull'*Elettra* di Dominko Zlatarić), *Zbornik radova Filozofskog fakulteta*, vol. II, Zagreb, 1954, p.175.

18 I versi latini dei *Remedia amoris* sono citati secondo l'edizione Bornecque H., Paris, 1930.

Ecco, ad esempio, i quattro versi che traspongono il contenuto ovidiano di questo distico, contenente un fortunato paradosso amoroso («stessa mano vi porterà la ferita e il rimedio»):

Neka vas ozdravi ki vas pri učaše
živit u ljubavi i slajat nje čaše;
Neka one ruke ozdravit vas budu
Ke vam duše muke i rane u trudu. (49-52)¹⁹

Qui si ravvisa, accanto a una tendenza all'amplificazione metaforica, anche il più ambizioso intento di instaurare con l'introduzione dell'anafora (*Neka*) un'equivalenza parallela rispetto all'originale, sebbene in luogo del raffinato "a" allitterativo *discite/didicistis* il traduttore consegna il più rigido parallelo delle due frasi espresse all'imperativo.

Se si considera inoltre che la versione croata è più lunga dell'originale latino di 22 versi, risulta evidente come tale amplificazione dovesse essere in qualche modo distribuita. Hektorović segue questa direzione in modo abbastanza univoco: in nove casi il distico latino viene "aperto" con quattro versi in croato, mentre in un caso, in modo legato, trasforma quattro versi latini in otto versi croati. Fatto curioso è che proprio questa parte più amplificata abbia finito per suscitare maggiore curiosità dello studioso Petrovskij, parte a Hektorović particolarmente cara, poiché ne parlava nelle proprie missive. A questo modo di comporre l'autore si avvicina in particolar modo nella sua opera letteraria *Ribanje*... A dire il vero, estrapolati dal loro contesto i versi possono sembrare non tradotti da un'opera di Ovidio.

I versi in questione sono i seguenti:

Naprišno nastoj van dat misli ljubene,
čin' da tvoj konj počan prem hodit usprene.
Zlo sime ter ne goj, bud' da t' se uzgrusti,
dokole čemer svoj po tebi ne pusti.
Vrime je čudna stvar uzmožna na sviti,

19 Letteralmente: sappiate guarire da colui che vi insegnò ad amare. La stessa mano vi dia ferita e rimedio.

ko čini grozd jadar napokon sagnjiti,
ko čini da zriju žita, klas da usiše,
ka drobnom, ja viju, travon se podviše. (93-100)

che nell'originale di Ovidio hanno questa forma:

Opprime, dum nova sunt, subiti mala semina morbi,
Et tuus incipiens ire resistat equus.
Nam mora dat vires; teneras mora percoquit uvas
Et validas segetes, quod fuit herba, facit. (81-84)

laddove nella traduzione è impossibile travisare il significato “formativo” dello stile di Hektorović.

L'importanza della traduzione data da Hektorović del testo ovidiano, più che risiedere nel suo valore storico (è la terza, dopo quella tedesca del 1484 e quella italiana dello stesso anno e anticipa di molto la traduzione inglese del 1599 e quella portoghese del 1613), sta nel fatto che Hektorović, pur con tutte le sue “manchevolezze” rispetto all'originale, abbia saputo imporre una serie di valori autonomi, mettendo a dura prova la lingua in cui traduceva.

Di traduzione si è occupato anche Hanibal Lucić/Annibale Lucio, scrittore e poeta nativo di Hvar (1485 ca - 1553), amico di molti letterati suoi contemporanei, tra cui Petar Hektorović. La sua produzione letteraria è costituita da un breve canzoniere di stile petrarchesco (*Pisni ljuvene*, Poesie d'amore), da otto missive, da due epitaffi, dal dramma *Robinja* (La schiava), da un elogio alla città di Dubrovnik (*U pohvalu grada Dubrovnika*) e da un ciclo di sei sonetti celebrativi composti in italiano. Come traduttore Lucić fu il primo a rendere Ovidio (*Eroide*) in lingua croata. Le sue opere furono pubblicate postume dal figlio Antun a Venezia nel 1556. Nella sua lirica il teorico Torbarina ravvisa l'influsso di Petrarca, Bembo e Ariosto.

In una missiva in cui all'amico spalatino Jeronim Martinčić narra le sue recenti vicissitudini di guerra avvenute in concomitanza con le incursioni ottomane nell'isola di Rodi, ai versi 152-153 scrive:

Zatvoren tamo tja ne čuješ u kutu,
Mornarom kako ja koji sam na putu...²⁰

A destare stupore è come Lucić, dall'isola di Hvar, si rivolgesse al suo amico spalatino considerandolo relegato in un "angolo" dove a stento poteva essere raggiunto da ogni notizia. Questi versi hanno conosciuto varie interpretazioni, da cui si discosta in particolare quella proposta da Franjo Rački (1828-1894)²¹, il quale li interpreta in questo senso: "Tu non hai occasione di ricevere notizie sulle incursioni turche nell'isola di Rodi, come me, che abito in un'isola ove giungono navi da ogni dove, aggirando Split, esposta alla minaccia dell'invasore." In qualità di suddito veneziano, Lucić invidiava a ragione i ragusei per la loro indipendenza, ma come uomo di cultura non poteva lamentarsi della rete di informazioni di cui godeva la sua isola, dove la flotta veneziana andava a svernare.

Il sistema di scolarizzazione e l'opportunità per Hvar di ricevere le novità letterarie erano il risultato dell'importanza assegnata dal governo della Serenissima a questo suo possedimento. Così sull'isola, già a quel tempo, risultavano "classici" non solo Petrarca, ma pure Ariosto e Bembo, tutti autori ben noti a Lucić.

Il suo ciclo di sonetti composti in italiano resta comunque un aspetto della sua produzione in attesa ancora di approfondimento. Si tratta di versi scritti in onore di alcune personalità veneziane (Vittorio Diedo, Matteo Maripetro, Gianmatteo Bembo, Marcantonio Mulla e Nicola Bondomero), versi che dal punto di vista letterario non sono molto riusciti. La loro importanza è dovuta al fatto che, tra i cinque notabili in questione, figura il fratello del poeta veneziano Pietro Bembo.

20 "Laddove stai chiuso nell'angolo / non puoi sapere quel che so io, che sto coi marinai (tr. Lj. A.)". Tutte le citazioni dei versi di Lucić sono tratte dal volume *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (Cinque secoli di letteratura croata), vol. VII, a cura di Marin Franičević, Zagreb, 1968.

21 Cfr. a tale riguardo Rački F., *Pjesme Petra Hektorovića i Hanibala Lucića*, in *Stari pisci hrvatski* (Vecchi scrittori croati), vol. VI, Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1874, p. XL.

Menzionare i sonetti di Lucić è d'obbligo laddove si affronti il tema del plurilinguismo degli autori croati di epoca rinascimentale.²² Benché privi, come si è detto, di un significativo valore letterario, essi appaiono nondimeno come una sorta di sperimentazione o di “banco di prova” a livello metrico e stilistico. Vero è che Lucić non tentò mai la via del sonetto in lingua croata,²³ ma in lingua italiana, il che testimonia se non altro la sua conoscenza delle possibilità e della struttura del sonetto, che egli tenne a riprodurre pedissequamente.

Ma la fioritura letteraria in terra croata avvenne anche grazie al contributo di autori come Šiško Menčetić/Sigismondo Menze (1457 - 1527), che con il suo dodecasillabo *Blaženi čas i hip najprvo kad sam ja* elaborò una sorta di metapoema del petrarchesco *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno*, nonché Džore Držić/Giorgio Darsa (1461 - 1501) e Marin Držić/Marino Darsa (1508 - 1567), che nei loro canzonieri si ispirarono al petrarchismo, a dire il vero un po' di seconda mano, di un Serafino dell'Aquila (1466 - 1500) o di un Benedetto Gareth o Cariteo (1450 ca - 1514), e infine Dinko Ranjina/Domenico Ragnina (1536 - 1607), altro sofisticato interprete del petrarchismo europeo. Emblematico è poi il caso di Sabo Bobaljević Glušac/Sabino Bobali il Sordo (1530 - 1585), autore di due

22 I sonetti di Hanibal Lucić sono conservati in una trascrizione più recente rispetto all'originale presso la Biblioteca dell'Accademia croata delle arti e delle scienze (Hrvatska Akademija znanosti i umjetnosti), ms. n. 867 dal titolo *Sonetti di messer Anibal Lucio Lesignano, scritti a diversi*. I sonetti in questione sono: IN LAUDE DELLI CLARISSIMI MESSER VITTOR DIEDO ET MESSER MATHEO MARIPETRO, SUOI CONTI E PROVEDITORI; AL CLARISSIMO MESSER MATHEO MERIPETRO, SUO CONTE ET PROVEDITORE, LESINA; IN LAUDE DEL SIGNOR GIANMATHEO BEMBO, PROVEDITORE DI CATTARO; AL SUO DEGNISSIMO CENSORE MESSER MARC' ANTONIO DA MULLA, DALMATHIA; AL CLARISSIMO SIGNOR IL SIGNOR MARC' ANTONIO MULLA; AL CLARISSIMO SIGNOR IL SIGNOR NICOLAO BONDOMER, CAPITANES DEL GOLFO DEGNISSIMO. Un'annotazione sulla copia manoscritta ne indica la provenienza dalla prima edizione dello *Skladanja izvarsnih pisam razlicih*, pubblicato a Venezia con l'intestazione “Per Francesco Marcolini, MDLVI.”

23 Cfr. Petrović S., *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti*, Rad JAZU, 359, Zagreb, 1968.

canzonieri bene riusciti, il primo dei quali in italiano. Anch'egli, che padroneggiava la lingua italiana come i grandi cantori della sua epoca, avvertì l'urgenza di rendere omaggio alle patrie muse e scrisse un canzoniere in croato, un po' meno fluente del primo, forse perché l'espressività manierista italiana offriva maggiori opportunità. Dagli autori italiani i poeti ragusei attinsero spunti e motivi, anche se sotto il profilo formale rimasero fedeli ai canoni della letteratura croata, prediligendo il dodecasillabo doppiamente rimato all'endecasillabo italiano o al sonetto, genere questo che a Dubrovnik non fu mai acquisito appieno.

Naturalmente vi sono delle eccezioni, come Ilija Crijević/Elio Lampridio Cerva/Aelius Lampridius Cervinus (1463 - 1520), poeta laureato in Campidoglio, che scrisse esclusivamente in un latino quattrocentesco molto raffinato e che detestò la madrelingua e la produzione autoctona al punto di definirle una *stribilido (kriještanje) illirica*. Ma Elio Lampridio rappresenta, per così dire, un caso limite; gli altri autori intrattennero con la lingua croata un rapporto più equilibrato, prediligendola in poesia o nei testi teatrali e ricorrendo invece all'italiano o al latino nei trattati scientifici.

La situazione si definì ulteriormente nel XVII secolo, quando le scuole fondate dai gesuiti cominciarono a diffondere un ottimo italiano, in special modo grazie all'opera del poeta toscano Camillo Camilli (morto a Ragusa nel 1615), agli inizi del secolo rettore dell'Ateneo di Dubrovnik. Con i suoi *Cinque canti*, consegnati alle stampe assieme alla sua aggiunta alla *Gerusalemme liberata* (Goffredo, 1583), Camilli "esportò" in Dalmazia quel modello tassiano che in seguito avrebbe così profondamente influito su Ivan Gundulić. Camilli fu anche autore di un elogio alla "città dai due nomi", il primo (Ragusa) invalso nel commercio internazionale e il secondo (Dubrava o Dubrovnik) usato in patria e invocato dai connazionali della costa dell'Adriatico occidentale, tra cui il già nominato poeta Hanibal Lucić.

Quanto i ragusei fossero duttili nell'assimilare gli elementi della cultura italiana lo dimostra emblematicamente il caso di Dominko Zlatarić, che conosceva la letteratura dei suoi contemporanei, traduceva i classici greci e latini, e fu il primo traduttore dell'*Aminta* del Tasso. Anche le traduzioni (sebbene il più delle volte parziali) della *Gerusalemme liberata* trovarono posto in ambito raguseo e

croato: Ivan Gundulić tradusse e rielaborò l'*Armida*, breve scena drammatica tratta dal canto XX e rappresentata a Dubrovnik prima del 1620, il curzolano Petar Kanavelić (o Kanavelović 1637 - 1719) diede una versione parziale del capolavoro tassiano e infine Antun Matijašević Karamanić/Karamaneo (1658 - 1721), poeta di Vis/Issa che componeva in italiano e in latino, tradusse il primo e il secondo canto.

Gli autori ragusei, e i croati in genere, del periodo umanistico-rinascimentale produssero opere di indubbio valore storico-artistico in virtù del loro bilinguismo o trilinguismo. La loro versatilità nel comporre in croato, in italiano e in latino, oltre a rispondere alla necessità di comunicare con l'interlocutore d'oltre Adriatico e di far parte della comunità culturale europea, deve essere messa in relazione proprio con l'esclusiva identità culturale di Dubrovnik, unica terra, tra le "Slave del Sud", a custodire fieramente e gelosamente la propria autonomia politica da Venezia e dal Turco.

In un articolo in cui delinea la tipologia del trilinguismo letterario nella Dalmazia dei secoli XVI - XVIII, Sante Graciotti avverte: "il fenomeno del plurilinguismo in singoli letterati o – più raramente – in singole letterature riveste volta a volta caratteri così vari, che è impossibile sia chiuderlo dentro una comune fenomenologia, che riportarlo alle stesse cause storico-sociali. È certo comunque che, parlando di plurilinguismo, noi supponiamo già una manifestazione diversificata di una stessa realtà e quindi ascriviamo già in partenza le varie espressioni linguistiche ad uno stesso alveo generativo – singolo o collettivo che esso sia" (Graciotti 1983: 21).

Il plurilinguismo letterario nella Dalmazia dei secoli XVI - XVIII rimanda inevitabilmente alla complementarità delle culture radicate in quell'area, che hanno espresso, ciascuna nella propria lingua, il carattere unitario della sua realtà composita. In altri termini, il plurilinguismo letterario in Dalmazia circoscrive un fenomeno multiculturale, ovvero agisce in qualità di veicolo di un unico, condiviso sistema di valori, seppure molto variegato. "La Dalmazia - prosegue nel suo articolo Graciotti - è l'unica area europea che ci permetta di studiare non in vitro, ma in natura, non in un singolo individuo, ma in una comunità, non in un momento della storia, ma per un lungo periodo storico, il libero rapporto - e il valore delle opzioni che esso provoca - tra la letteratura e le lingue di cui essa si

può servire (...) Contemporaneamente siamo in grado di studiare meglio che non altrove – proprio per il libero gioco delle scelte che in Dalmazia abbiamo – l’effettiva relazione che intercorre tra la lingua del popolo (ethnos) e tra la lingua e cultura. (...) Le tre lingue di cui contemporaneamente e per tutta la vastità del suo territorio la Dalmazia si serve, durante un certo periodo della sua storia, per il lavoro e la creazione letteraria, non circoscrivono tre diversi popoli, né corrispondono a tre distinte formazioni culturali, né danno origine a tre letterature autonome” (Graciotti 1983: 323).

Molti significativi esempi di plurilinguismo nella produzione letteraria croato-dalmata di questo periodo si manifestano anche all’interno dei singoli testi. Uno di questi casi è dato dalla poesia di Marko Marulić *Molitva suprotiva Turkom* (Invocazione contro il Turco). Si tratta di un componimento in croato di 170 versi, accompagnato dal messaggio in latino: “SOLUS DEUS POTEST NOS LIBERARE DE TRIBULATIONE INIMICORUM NOSTRORUM TURCORUM SUA POTENTIA INFINITA”²⁴, mediante cui il poeta, sintetizzando il tema drammaticamente espresso nei suoi versi, si rivolge idealmente al pubblico europeo, indifferente verso il destino delle nazioni travolte dalla conquista ottomana.

Dove l’impiego parallelo di due lingue all’interno di un unico testo risulta particolarmente emblematico, è nella coeva poesia maccheronica croato-dalmata. In questo contesto si verificò un significativo scambio fra autori appartenenti a contrapposti universi politici, ideologici e sociali. Così i cittadini della Repubblica indipendente di Dubrovnik si rivolgevano in tono ironico agli abitanti di Korčula/Curzola o di Kotor/Cattaro, sudditi della Serenissima, mediante un idioma che mescolava elementi di croato e latino, o di croato e italiano.

Il poeta raguseo Paskoje Primović (1565 - 1619) esordisce così in uno scritto indirizzato ai suoi vicini curzolani “amici-nemici”:

Cari fradei Curzolani! Hoćete nam malo reći,
Čto ima biti, Dubrovčani da su vami tač mržeći?

24 Cfr. Paljetak, L., *Jantarna kocka* (Il dado di ambra), Znanje, Zagreb, 1982, pp. 20-24.

Kad li u Krkru gladom mrete (**o ingrata maestranza!**)
A Ragusei ricorrete per fermenti all'usanza.
Dubrovnik vas svedj pomaga, a vi njemu nijeste grati.²⁵

Un altro componimento di Primović si apre con le parole di un abitante di Kotor, che dispensa consigli ai curzolani su come trattare i ragusei:

Fratres carissimi, senaduri od blata,
Consegl' ovaj primi od vašega brata.
Quoniam vos amo semperque ambo
Tako mi živ damo, Volvica i Sabo.
Erubesco quidem, ne nahodim mira,
Ne znam kamo idem, **opprimor ab ira.**²⁶

Gli effetti della comicità, derivanti dall'impiego distorto o grossolano di uno dei media linguistici della letteratura croata, furono abilmente sfruttati dai commediografi e in genere dagli autori di opere burlesche di questo periodo. Così nella pastorale *Ljubica* (Viola) del poeta di Hvar Marin Gazarović (1575 - 1638 ca), uno dei protagonisti - il mercante veneziano Keko (Checco, Francesco) - si presenta in questi termini al suo arrivo nella città dalmata:

Dobro dano **mia speranza**
Dojdi ovde ti **diro** ča.
Scolta moje drag Pastiro,
Presto ogni cosa diro,
Non son miga un forfante
Son bentaško Mercadante...
E son vegniu qua kupiti
Da che possa mi dobiti,
kavre, bravi, ovce, ovne,
Pur che biti loro bone.²⁷

25 Kurelac F., *Runje i Pahuljice*, (Lanugine e fiocchi), s.n., Zagreb 1916, p. 161.

26 *Ibidem*, p. 69.

27 Maroević T., *Zrcalo Adrijansko* (Specchio Adriatico), Rijeka, 1989, p. 46.

Nei testi del commediografo Marin Držić/Marino Darsa, e in particolare nel suo capolavoro *Dundo Maroje* (tradotto in italiano dapprima con il titolo *I nobili ragusei*, poi con quello di *Zio Maroje* e infine *Paron Maroje*)²⁸, il linguaggio allusivo e ambiguo sottende un'aspra polemica nei confronti della classe politica dominante. Držić assimilò moltissimi elementi della commedia classica e italiana, al punto che alcuni (Cronia) considerano il suo teatro una mera operazione di calco letterario.²⁹ Altri studiosi (primo fra tutti Frano Čale) sottolineano invece l'originalità dei suoi testi³⁰, sostenendo che la creazione artistica di Držić trascende i suoi modelli di riferimento (uno di questi fu l'*Aulularia* di Plauto per la commedia *Skup - L'avaro*). Se è infatti vero che in *Dundo Maroje* l'autore prende spunto dalla novella VIII 10 del *Decameron* di Boccaccio, è altrettanto vero che egli ne elabora l'intreccio narrativo per costruire un messaggio pienamente autonomo.³¹

La novità del teatro di Držić sta nell'estrema colloquialità del suo linguaggio. Nel XVI secolo i commediografi croati, conformemente agli schemi della commedia dell'arte, incastonavano nei dialoghi elementi del dialetto, della parlata desueta e del linguaggio maccheronico per caratterizzare in senso comico o realistico i loro personaggi. Al contempo, in ordine a un'impostazione letteraria

28 Marino Darsa, *I nobili ragusei*, tr. Lino Carpinteri e Mariano Faraguna, Del Bianco, Udine, 1969; Marino Darsa, *Zio Maroje*, tr. Liliana Missoni, Hefti, Milano, 1989, *Padron Maroje*, tr. Andrea Blagojević, rappresentato dal Dramma italiano di Rijeka, estate 1999.

29 A tale riguardo cfr. Cronia A., *Teatro serbo-croato*, Nuova Accademia Editrice, Milano, 1955. Particolarmente severo in tal senso è il giudizio dello studioso sul teatro di Marin Držić (cfr. pp. 22-23).

30 Cfr. a questo proposito anche Marchiori J., *Riflessi del teatro italiano nel Dundo Maroje di Marino Darsa*, in "La rivista dalmatica", p. IV, fasc. I-II, Venezia, 1958.

31 Sull'argomento cfr. Kolumbić N., *La novella VIII 10 di Boccaccio come ossatura dell'intreccio narrativo della commedia Dundo Maroje dello scrittore rinascimentale croato Marin Držić (1508-1567)*, in *Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Olschki, Firenze, 1978, pp. 371-391.

ancora una volta all'insegna del plurilinguismo, immettevano nei loro testi italianismi ed elementi della lingua italiana e dei suoi dialetti (veneziano, napoletano, pugliese) pur senza "importarli", bensì "coniandoli" in proprio.³² Ciò che costituisce la particolarità dell'opera di Držić, è che nelle sue commedie il linguaggio maccheronico, al di là dall'essere un elemento meramente convenzionale, esprime la reazione dell'autore rispetto alla realtà e alla tradizione letteraria del suo tempo, in linea con la sua visione manieristica del mondo e con la sua poetica. Esempi di linguaggio maccheronico in *Dundo Maroje* si incontrano sin dall'inizio, dove Bokčilo, alla domanda di Tripče "Che ha questo pover omo?", risponde: "Misser, ga boli, fiol spenzuto denari, doglia!". Qui la mescolanza tra l'italiano e il croato, determinata da un'esigenza di caratterizzazione del personaggio, non risulta comica di per sé; la sua comicità deriva piuttosto dal contesto complessivo della commedia.

Come elementi attigui alla parlata maccheronica risultano le espressioni in italiano che i personaggi di *Dundo Maroje* traducono in croato: "Siate il ben vegnuo, dobar si došao"; "Che bone nove? Imate li ča novo otuda"; "Che altrimenti ti porterà il diavolo, uzet te će velik vrag".³³ La contrapposizione dei mondi, la caratterizzazione dei personaggi e la comicità pura si riflettono in questo scambio di battute:

Primo oste: Alla Sciocchezza, ali segno della Sciocchezza bon vin, bone starne, bon capponi, galline, saciotti da Bologna, bon pan soprattutto. Nasa un poco, signor che color.

Bokčilo: Signor misser ošte, dar ogledat vin.

Secondo oste: Junako dobro od Schiavunia, vino dobro, tako mi boga.

Da valente commediografo, Držić impiegò questi procedimenti linguistici consapevole delle sue fonti e della loro possibile rielaborazione in altre lingue.

32 Cfr. a tale riguardo Čale F. *Usporedbe i tumačenja*, Matica Hrvatska, Dubrovnik, 1991, p. 117.

33 Tutte le citazioni da questa commedia sono desunte dall'edizione Marin Držić, *Novela od Stanca, Dundo Maroje*, a cura di F. Čale, Školska knjiga, Zagreb, 1991, pp. 66-68, 72.

L'appartenenza culturale a due mondi - l'ecumene latina e quella slava - ha quindi determinato l'espressione dei letterati croati in questa fase storica. Coscienti delle loro matrici e della loro lingua, nondimeno i poeti volevano essere partecipi della cultura del tempo e condividere i principi umanistici di una letteratura sovranazionale, di cui tradussero i migliori esempi. Senza questi presupposti sarebbero incomprendibili non solo le ragioni per cui in quell'area si sviluppò un così vivo interesse nei confronti della letteratura italiana ed europea, ma anche le premesse che hanno determinato, in un Paese la cui lingua ha una ridotta diffusione europea, la nascita di una lunga e prestigiosa pratica della traduzione letteraria.

Nel suo saggio sulla letteratura ragusea Josip Torbarina afferma che la critica e la storiografia letteraria sono frequentemente incorse in errore sopravvalutando o sottovalutando il valore di questa esperienza³⁴. Così, nella prima categoria rientrano a suo avviso coloro che, non conoscendo la letteratura italiana, erano soliti scambiare per creazioni originali imitazioni che altro non erano se non un riflesso dell'opera altrui, oppure che attribuivano le imitazioni italiane dei classici al diretto influsso degli autori greci o latini. Alla seconda categoria appartengono invece coloro che, conoscendo sommariamente la letteratura italiana, hanno negato qualsivoglia originalità alla letteratura ragusea, che avrebbe mutuato forme e contenuti da quella d'oltremare. Secondo i sostenitori di questa tesi, i versi di Šiško Menčetić, di Đore Držić o di Dinko Ranjina, per il fatto stesso di far propri i temi e lo stile della poesia italiana, non sarebbero altro che un puro esercizio mimetico senza traccia di autenticità, né di poetica alcuna. Costoro, prosegue Torbarina, sono gli stessi che, dopo aver approfondito il Cinquecento italiano, hanno deciso di cercarlo negli autori della letteratura ragusea, tralasciando il dato più importante, vale a dire i loro specifici percorsi individuali. Infine, un altro errore del discorso critico è ravvisabile, secondo Torbarina, nella ricerca di una "scuola classica" (*klasična škola*) in ambito raguseo, scuola che, a differenza dell'Italia, nella Dubrovnik cinquecentesca non è mai esistita.

Come sempre, conclude Torbarina, la verità si situa nel mezzo, e il fatto che gli studi sulla letteratura ragusea si occupino generalmente

34 Torbarina J., *op. cit.*, pp. 485-488.

degli autori maggiormente esposti all'influsso della letteratura italiana, non implica che questi autori siano i migliori esponenti della letteratura croata dell'epoca. A tale riguardo lo studioso lamenta l'insufficienza di indagini sulla poesia di Dominko Zlatarić, o di Andrija Čubranović/Andrija Zlutar, altro poeta raguseo della prima metà del Cinquecento, di cui è sconosciuta anche la data di nascita e di morte, ma al quale sono da attribuire le quarantaquattro poesie d'amore del florilegio di Nikša Ranjina³⁵. Torbarina ammette che il proprio entusiasmo nei confronti dei poeti ragusei è forse animato da una certa parzialità, che lo ha spinto a non occuparsi nello specifico di altri generi "eccellenti" della letteratura ragusea, come quello epico o drammaturgico, ma d'altro canto sottolinea che ogni discorso critico sulla felicità o meno dell'influsso della poesia italiana su quella ragusea non può prescindere dall'esame dei singoli autori (così, a suo avviso, tale influsso risulta positivo nel caso di Zlatarić, mentre non lo è nel caso di poeti come Menčetić o Držić). Pertanto, conclude lo studioso, i critici che hanno ravvisato nella letteratura ragusea un mero tentativo di imitazione di quella italiana non hanno tenuto conto del carattere individuale e della coscienza nazionale che invece, a un esame attento, emerge da questi testi, caratterizzati dalla medesima simbiosi slavo-latina riscontrabile nell'architettura di quelle terre.

La fioritura dell'attività letteraria in Dalmazia nel corso del XV, XVI e XVII secolo, e l'affermarsi in città come Dubrovnik, Split,

35 Sul florilegio di Nikša Ranjina cfr. Avirović Lj., *Petrarca e il petrarchismo: aspetti della traduzione del sonetto in croato*, in "Il bianco e il nero", n. 3, Studi di filologia e di letteratura, Editrice Forum, Università degli Studi di Udine, Udine, 1999.

A conferma del giudizio di Torbarina giungono anche le tre edizioni del florilegio di Ranjina *Pjesme Šiška Menčetića Vlahovića i Gjore Držića* (Poesie di Š.M e di Gj.D.), a cura di V. Jagić, in *Stari pisci hrvatski* (Vecchi scrittori croati), vol. II, Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjestnosti - JAZU, Zagreb, 1870; *Pjesme Šiška Menčetića i Gore Držića i ostale pjesme Ranjinina zbornika* (Poesie di Š.M. e G.D. e altre poesie della raccolta di Ranjina), a cura di M. Rešetar, in *Stari pisci hrvatski*, vol. II, JAZU, Zagreb, 1937; *Džore Držić: Pjesni ljuvene*. (Dž.D.: poesie d'amore), a cura di J. Hamm, in *Stari pisci hrvatski*, vol. XXXIII, JAZU, Zagreb, 1965.

Zadar e H var di una pleiade di poeti, scrittori, drammaturghi e traduttori, fu in larga parte determinata dall'alto grado di sviluppo economico e di urbanizzazione dei centri di questo versante dell'Adriatico, a dispetto delle continue incursioni turche, guerre e devastazioni, e malgrado la proibitiva politica culturale intrapresa dall'amministrazione veneziana. Le varie traduzioni dei classici greci e latini, e in seguito della migliore poesia italiana, ebbero un ruolo determinante in questo contesto, ma il critico che oggi si appresta a valutarle non può prescindere dalla conoscenza dei principi teorici che regolavano questa disciplina. Nel XVI secolo l'imitazione dei poeti italiani, lungi dall'essere un fenomeno squisitamente dalmata, costituì un canone letterario acquisito da tutte le letterature europee nell'intento di prendere le distanze dal modello medievale. Alcune di queste letterature tentarono non solo di imitare in traduzione i moduli strofici e metrici della poesia italiana, ma anche di adeguare la loro produzione poetica nazionale a questo modello. La poesia croata rinascimentale ha tentato di resistere a questa sfida, facendo tesoro dei suoi "antichi" ottonari come pure del suo dodecassillabo doppiamente rimato. In altre letterature europee il problema venne risolto menzionando direttamente le fonti, ossia parlando di *italianizzazione*, che pertanto assurge al rango di termine comparatistico, scervo da qualsivoglia significato peggiorativo. (Tomasović 1985: 9-11).

Nel corso dei secoli si sono intrecciati i destini individuali di autori-traduttori croati che, grazie al loro plurilinguismo, collegarono le due sponde dell'Adriatico. La maggior parte di essi gravitò culturalmente verso l'Italia, assunta a modello letterario, ma si conoscono anche esempi in controtendenza, come quello di Nicolò Tommaseo (1802-1874), grammatico, lessicografo e scrittore italiano originario di Šibenik/Sebenico, che in un dato momento della propria vita decise di tornare alla sua "prima lingua". Si tratta, è vero, di un esempio relativamente recente, ma evidenzia bene non solo il processo che può condurre un autore bilingue a una data opzione linguistica, bensì le implicazioni che quest'ultima comporta a livello letterario. Tornato nel 1839 nella sua città natale dopo l'esilio francese, Tommaseo si dedicò alla stesura della sua prima prosa nella lingua della madre, quella "illirica", in seguito da lui stesso tradotta in italiano. Nell'articolo *Dva jezika i dvije domovine u "ilirskoj" elegiji Nikole Tommasea* (Due lingue e due patrie nell'elegia "illirica" di

Nicolò Tommaseo) la studiosa M. Katušić ravvisa nelle *Iskrice* (Scintille), non a caso composte da Tommaseo in memoria della madre, un atto di riappropriazione della sua “prima” lingua e, attraverso essa, di tutto un mondo espressivo che solo quella lingua poteva veicolare. Lo stile dell’elegia dedicata alla madre, composta in dialetto icavo, si riallaccia per molti aspetti a quello delle traduzioni di testi sacri in uso a quell’epoca e i cui echi sono rintracciabili anche nella coeva poesia popolare croata. “Nella sua prima prosa in croato - osserva Katušić - Tommaseo assume un atteggiamento imitativo, fondendo in un’unica sintesi gli stili di questi due generi letterari nonché reminiscenze di autori antichi e moderni” (Katušić 1989: 258). Tra le ragioni che determinarono la scelta di Tommaseo, la studiosa ravvisa la convinzione, da parte di quest’ultimo, che la bellezza della sua madrelingua risiedesse proprio nell’espressività dei testi sacri, divenuti patrimonio del popolo attraverso i secoli.

Seppur scritta con gusto e calore slavo, l’elegia risentiva di alcuni errori grammaticali, per cui Tommaseo ne affidò la cura redazionale al concittadino e amico Spiro Popović/Spiridione Popovich (1808 - 1866), poeta e traduttore delle sue opere. Al proprio “maestro d’illirico” Tommaseo si rivolge con gratitudine nella seconda delle *Iskrice* (*Ako ja nakon polovice svog života počinjem izušćivati riječi svoje materinske, tebi sam Spiro, dužan; a radujem se, da sam tebi dužan.*), i cui echi danteschi appaiono per altro meno forti che non nell’autotraduzione (“Se a p iù che mezza la vita, io comincio a balbettare la materna mia lingua, a te, Spiridione, lo debbo: e piacermi doverlo a te.”)³⁶. Quanto al “balbettio” nella lingua materna (“in sì lunga assenza dimenticata del tutto”), Katušić avverte che non bisogna prendere alla lettera questa espressione, perché giunge dalla penna di un grande e sempre insoddisfatto linguista, che per di più redasse le sue *Iskrice* dopo soli otto giorni di “studio” della lingua croata (Katušić 1989:238). L’elegia fu edita per la prima volta a Venezia nel 1840 come parte del volume *Dell’animo e dell’ingegno di Antonio Marinovich*, che contiene anche la sua traduzione in italiano svolta

36 La citazione del brano in croato è tratta da Tommaseo N., *Iskrice*, Zagreb, 1888, p. 12; per la sua traduzione in italiano cfr. Tommaseo N., *Scintille*, redazione definitiva a cura di M. Zorić, in “*Studia Romanica Zagabriensia*”, n. 4, Zagreb, 1957, p. 63.

dallo stesso Tommaseo. Successivamente il testo originale venne pubblicato nel 1844 a Zagabria sulla rivista “Danica ilirska” (VII/1841, n. 13), con il titolo *Niekoliko riečih na uspomenu majke moje* (Qualche parola in memoria di mia madre). Gran parte fu poi tradotta e pubblicata a Catania nel 1916³⁷. Il traduttore, avendo a sua disposizione l’edizione veneziana, che include undici *Iskrice*, le tradusse ignaro dell’esistenza della versione del Tommaseo. Il caso ha voluto che undici *Iskrice* fossero in seguito ritradotte in croato sulla base della versione italiana di Tommaseo.

2. Aspetti teorici della traduzione poetica

Qualsiasi riflessione teorica circa le problematiche poste dalla traduzione in versi non può prescindere dal riconoscimento di un dato sostanziale, vale a dire la specifica organizzazione del linguaggio poetico. Ciò impone necessariamente al traduttore la scelta di un particolare approccio, che tenga conto in primo luogo della disponibilità, all’interno del patrimonio poetico della sua lingua, dei corrispettivi necessari a restituire la forma del testo originale.

Il linguaggio poetico è organizzato in base a principi marcatamente distinti da quelli che regolano il discorso prosastico, a livello sia formale che semantico. L’indebolimento dei legami sintattici all’interno del verso deriva proprio dal fatto che non sono essi a costituire l’unico fattore di organizzazione del discorso: l’andamento sintattico si spezza ogni volta a fine verso, mentre i singoli segmenti connessi debolmente dalla sintassi, appaiono invece legati dalla rima nonché da varie forme di parallelismo. Il linguaggio poetico è contrassegnato inoltre da un lessico imposto anche dalla forma, caratterizzato in genere da lemmi brevi, che si prestano di più a essere collocati all’interno dello schema metrico (a tale proposito J. Levy constata che, nella prosa ceca, la lunghezza media di un’unità lessicale è pari a 2,4 sillabe, mentre nella poesia si limita a 1,8 sillabe) (Levy

37 Cfr. Katušić M., *L’articolo italiano: un problema di traduzione*, in *Studia romanica et anglica zagabriensia*, vol. XXVII, n. 1-3, SRAZ, Zagreb, 1982, p. 187.

1982: 236), ma sono questi solo alcuni aspetti da cui può emergere la particolarità di questa forma espressiva rispetto alla prosa.

La traduzione in versi richiede non solo un talento e una versatilità particolari nell'uso della lingua d'arrivo, ma anche una conoscenza approfondita delle convenzioni metriche storicamente in uso nei due sistemi poetici venuti a contatto, al punto che la moderna teoria della traduzione ravvisa non di rado nella figura del poeta quella che meglio soddisfa questi requisiti. Lo studioso Frano Čale, pur negando la possibilità di apprendere il metodo della traduzione poetica (Čale 1994: 7), riconosce che la teoria può comunque coadiuvare il processo traduttivo. In un articolo intitolato *O starijim hrvatskim prijevodima talijanskih djela*³⁸, lo studioso esamina il contributo offerto in tal senso da tutta una serie di teorici della traduzione, dal suo “antico conterraneo” san Girolamo, che nell’epistola *De optimo genere interpretandi* approntò una sorta di vademecum per il traduttore (*non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu*) a F austro da Longiano, autore del *Dialogo del modo de lo tradurre d’una lingua in altra lingua* (Venezia, 1556), un testo che Čale definisce il primo contributo italiano alla teoria della traduzione.

La disputa tra i teorici classici verte anzitutto sulla necessità dell’atto di tradurre. Lo scontro assunse particolare veemenza nella prima metà del XVI secolo. Alcuni umanisti italiani sostenevano che il greco e il latino fossero lingue espressive al punto da non richiedere alcuna forma di traduzione e che la lingua italiana non potesse reggere al confronto con autori come Aristotele o Cicerone. Tra coloro che negavano la necessità di tradurre dal latino in volgare figura Francesco Amodio, che espresse tale convinzione nel suo *Dialogo de la lingua italiana* (1530 ca); ma tra i fautori di questa tesi vi furono anche eminenti autori in lingua volgare, come Pietro Bembo (1470 - 1547), Baldassarre Castiglione (1478 - 1520) e Ludovico Ariosto (1474 - 1533), che sul piano speculativo rimasero scettici circa la possibilità di elaborare buone traduzioni.

38 Čale F., *O starijim hrvatskim prijevodima talijanskih djela* (Traduzioni classiche croate della letteratura italiana), in *Hrvatsko talijanski književni odnos* (Rapporti letterari italo-croati), a cura di Mate Zorić, Zavod za znanost o književnosti, Filozofskoga fakulteta Sveučilišta, Zagreb, 1994, pp. 7-37.

I letterati croati dell'epoca, tra cui il poeta Dominko Zlatarić, primo traduttore dell'*Aminta*, non furono estranei a questa visione e aderirono al canone dell'*imitatio*, che conferiva ai loro lavori lo statuto di creazioni originali. La coscienza letteraria dell'epoca si andò comunque evolvendo sino al punto in cui i teorici delle accademie cominciarono ad assegnare valore anche alla traduzione in quanto tale. A Dubrovnik, l'Accademia dei Concordi (*Akademija Složnijeh*) fu scenario di accese dispute che ebbero per protagonisti letterati italiani come Sperone Speroni, Giovan Battista Gelli, Lodovico Castelvetro, Alessandro Piccolomini e Fausto da Longiano. Nella riflessione in merito alle circostanze che fecero emergere la dicotomia circa l'opportunità di tradurre *ut interpres* o *ut orator* nel senso ciceroniano, oppure *verbum de verbo* o *sensum de sensu* secondo quanto prescritto da san Girolamo, Frano Čale rileva come già all'epoca di Marin Držić/Marino Darsa (1508 - 1567) i traduttori dalmati ponessero molta attenzione nel rendere il senso e non le parole dei poeti italiani.

L'eredità lasciata in Croazia da questo straordinario dibattito è tale che anche un traduttore del nostro secolo come Čale riconosce non solo l'impossibilità di conferire dignità al processo traduttivo, prescindendo dalle teorie formulate dai classici, ma anche l'impossibilità di comprendere le traduzioni dei classici della letteratura italiana a prescindere dalle teorie a esse coeve.

Nel suo libro *La traduzione: teorie e pratica* Susan Bassnet illustra le sette categorie impiegate dal teorico André Lefevere per classificare i vari approcci alla traduzione poetica³⁹. "In sostanza – osserva a tale riguardo Bassnet – lo studio di Lefevere conferma le ipotesi di Anna Cluysenaar, poiché i difetti nelle strategie che egli esamina sono dovuti a un'enfasi eccessiva su uno o più elementi della poesia, a discapito della totalità dell'opera. In altre parole, nella scelta di un insieme di criteri metodologici da seguire il traduttore ha dato maggior rilievo ad alcuni elementi alle spese di altri e questa incapacità di considerare il poema una struttura organica conduce a una traduzione oggettivamente sbilanciata." (S. Bassnet 1993: 114). Così, la *traduzione fonemica* tenta di riprodurre il suono della LP nella LA offrendo al

39 Lefevere André, *Translating Poetry, Seven Strategies and a Blueprint*, Van Gorcum, Amsterdam, 1975.

contempo una parafrasi accettabile del contenuto dell'originale; questo metodo produce buoni esiti nella trasmissione dell'onomatopea, ma in definitiva dà luogo a una traduzione mal costruita e in molti casi priva di senso. Il limite della *traduzione letterale* (e in minor misura e per altri aspetti anche del metodo della *poesia trasformata in prosa*) è di distorcere il senso e la sintassi del testo in LP nel tentativo di riprodurlo parola per parola, mentre la *traduzione metrica*, per il fatto di concentrarsi sulla fedele riproduzione del metro impiegato nell'originale, finisce col penalizzare l'organicità del testo. Le conclusioni di Lefevere sono particolarmente severe nel caso della *traduzione rimata*, la quale impone una duplice "schiavitù", al metro e alla rima, e che in genere approda a esiti meramente "caricaturali". La *traduzione in versi liberi* implica, dal canto suo, restrizioni imposte dalla scelta della struttura, ma offre al contempo al traduttore l'opportunità di ottenere una maggiore accuratezza e letteralità. Infine, l'*interpretazione* conserva la sostanza dell'originale, ma ne distorce la forma al punto da non avere con esso più nulla in comune.

Nell'ambito metodologico della traduzione poetica croata, una riflessione sistematica circa i possibili rapporti intercorrenti tra il verso originale e il verso tradotto è offerta da Zoran Kravar nel suo articolo *Izvorni i prijevodni stih. Tipologija njihovih odnosa*⁴⁰, ove considera la categoria del verso metrico così come data nel contesto della letteratura europea. Kravar evidenzia come il concetto di similitudine (intesa in senso aristotelico) e altre figure a essa affini (analogia, adattamento) si sia imposto come idea-guida non solo della prassi della traduzione poetica, ma anche dell'approccio dei teorici della letteratura, laddove formulano il proprio giudizio critico sul rapporto tra un testo tradotto e il suo originale.

Il concetto di similitudine, riferito alla prassi o al discorso critico sulla traduzione letteraria, investe di norma questo o quell'elemento isolato. L'originale e la sua traduzione possono essere paragonati a livello dei rispettivi contenuti o del significato di singole parole o frasi, laddove il grado di similitudine tra questi elementi viene

40 Kravar Z., *Izvorni i prijevodni stih. Tipologija njihovih odnosa* (Verso originale e verso tradotto. Tipologia del loro rapporto), in *Tema "stih"* (Il tema "verso"), Zavod za zn anost o književnosti, Filozofskoga fakulteta Sveučilišta, Zagreb, 1993.

misurato in base agli strumenti propri dell'analisi stilistica. Nel caso specifico della traduzione poetica (intesa come traduzione del verso con il verso), l'unità a cui la similitudine viene riferita è il verso stesso, strutturalmente definito dallo schema metrico, dall'organizzazione strofica, dalla funzione compositiva e dall'*ethos* (o *aptum*), ovvero dal suo attestarsi storicamente in una data categoria di testi poetici⁴¹. Quest'ultimo aspetto costitutivo del verso può rappresentare in alcuni casi uno scoglio quasi insormontabile per il traduttore. "Vi sono stili poetici – osserva – in cui l'impronta dell'*ethos* locale è particolarmente presente e nei cui elementi caratteristici si riflette un determinato universo nonché uno specifico patrimonio lessicale. Questi stili, seppur trasposti adeguatamente sotto il profilo metrico, suonano come un bizzarro miscuglio maccheronico. Ne è un esempio il decasillabo asimmetrico della nostra tradizione orale. I tentativi della sua riproduzione in lingua tedesca - incluso l'*Hasanaginica* nell'adattamento di Goethe -, se non altro dall'ottica di un lettore "slavo del sud", rasentano involontariamente il grottesco" (Kravar 1993: 64).

La prassi della traduzione poetica insegna che la similitudine tra il verso tradotto e il verso originale non può soddisfare né la globalità dei valori impliciti nel verso, né tutti gli elementi impliciti in ciascuno

41 L'espressione "*ethos del verso*" (*ethos stiha*), nel suo significato di aura associativa che il verso riceve in rapporto a un dato genere letterario e alla sua tradizione, è mutuata da W. Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, München, 1946, p. 22. La capacità della forma del verso di evocare una specifica tradizione storico-poetica è stata analizzata in particolare da Sveto Petrović, che pone questo concetto alla base della sua semantica del verso (*semantika stiha*). A tale riguardo cfr. Petrović S., *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti* (Il problema del sonetto nella vecchia letteratura croata), Rad JAZU, 350/1968, p. 5 e s gg. nonché *Semantika srpskog i hrvatskog stiha u drugoj polovini 19. vijeka* (Semantica del verso serbo e croato nella seconda metà del XIX secolo), *Oblik i smisao* (Forma e senso), Novi Sad, 1986, p. 288. L'aspetto in questione è inoltre al centro di uno studio di Pavao Pavličić dal titolo *Stih u drami & drama u stihu* (Il verso nel dramma e il dramma nel verso), Zavod za znanost o književnosti, Sveučilišna Naklada Liber, Zagreb, 1985.

dei suoi valori. Il rapporto di similitudine tra verso originale e verso tradotto è quindi in tutta evidenza un rapporto di similitudine sempre parziale, in cui gli elementi formali corrispondono ma si differenziano quelli metrici, o in cui si instaura una corrispondenza metrica di tipo approssimativo. Pertanto, conclude Kravar, nell'analisi del rapporto tra il verso originale e il verso tradotto, deve intervenire anche il concetto antitetico a quello di similitudine, vale a dire quello di discordanza o di disomogeneità.

Il grado zero della similitudine si ha nel caso in cui il testo in versi viene tradotto in prosa. Si tratta di una metodologia che, a detta di Kravar, meriterebbe maggiore considerazione da parte dei teorici, perché in determinati contesti culturali essa riscuote un particolare favore (oltre a non conoscere reali alternative), ma anche perché dimostra che alcuni elementi del linguaggio poetico (come l'intonazione o il lessico) possono essere conservati anche sacrificando il verso (gli stili poetici basati ad esempio su figure semantiche come la metafora, il paragone o simili, di norma sopportano bene la traduzione in prosa). Malgrado le evidenti manchevolezze, conclude lo studioso, questa metodologia presenta indubbi vantaggi rispetto alla traduzione "verso a verso", primo fra tutti la capacità di trasmettere il contenuto dell'originale senza sottoporlo a distorsioni.

Non si discostano molto dal grado zero di similitudine le traduzioni che rendono il verso metrico con un verso più debolmente organizzato (come il verso libero) o improvvisato. Oggi, secondo Kravar, non sono rari i traduttori che, non già per una consapevolezza di ordine metodologico, quanto piuttosto per la loro ridotta dimestichezza con la metrica, ricorrono al verso libero o a certe forme di versificazione che non hanno alcun riscontro nel repertorio poetico né della lingua di partenza né di quella di arrivo.

La traduzione poetica è forse il tramite privilegiato della ricezione delle opere delle diverse letterature straniere e assume un valore particolarmente significativo nel caso delle cosiddette "letterature minori", sia nel campo dei rapporti interculturali, sia in quello della versificazione nella propria lingua, che si evolve anche attraverso la traduzione, come dimostra il caso della poesia rinascimentale croata, che adottò stili e generi della tradizione europea, e italiana in particolare, proprio grazie all'operato dei traduttori. Gli studiosi di

letteratura comparata riconoscono oggi l'indissolubilità del legame tra letteratura originale e letteratura tradotta. In Croazia, dove i più insigni teorici della traduzione sono in genere dei traduttori, questi due ambiti sono ormai saldamente intrecciati e definiscono un contesto in cui la traduzione letteraria funge da indicatore dei rapporti tra la cultura ricevente e quelle di riferimento.

In Croazia la traduzione "verso a verso", che storicamente ha avuto i suoi massimi interpreti nei poeti dalmati, è ancor oggi la metodologia più in uso. Per menzionare solo alcuni nomi di traduttori, che hanno contribuito a perpetuare nel tempo questa tradizione, si citerà Mihovil Kumbur (1883-1955), che traspose in croato l'opera di Goethe, la *Divina Commedia* e il XX canto della *Gerusalemme liberata*, o August Šenoa, già ricordato come traduttore dei sonetti di Tasso. Un sostanziale contributo in tal senso viene inoltre da una pleiade di scrittori e poeti dalmati che hanno dato nuova linfa all'odierna poesia croata con le loro traduzioni di Dante, Petrarca, Tasso e di altri poeti europei. Tra questi traduttori ricordiamo Vladimir Natorč (1876 - 1949), Josip Torbarina (1902 - 1986), Frano Čale (1927 - 1993), Mirko Tomasović (1938), Tonko Maroević (1941), Mladen Machiedo (1935), Olinko Delorko (1910) e Nikola Miličević (1922 - 1998). Nel volume *Kroatističke rasprave* (Dispute di croatistica, 1997), l'italianista e anglista Josip Torbarina raccoglie molti dei propri saggi; nell'articolo *Talijanski utjecaji na pjesnike Dubrovačke Republike* (L'influsso italiano sui poeti della Repubblica ragusea), egli esamina in modo particolareggiato il periodo fino al 1527, continuando lo studio fino alla fine del XVI secolo. Nella seconda parte del saggio lo studioso va alla ricerca degli elementi italiani presenti nella poesia ragusea, con particolare riferimento a quella di Šiško Menčetić, Đore Držić, Dinko Ranjina e Dominko Zlatarić.

La problematica del rapporto tra il verso originale e il verso tradotto è oggi in Croazia un tema molto studiato. Sono infatti sempre di più i traduttori che esaminano i propri lavori con gli strumenti dell'analisi metrica e stilistica. Emblematico in tal senso è il volume di Mirko Tomasović *Traduktološke rasprave* (Dispute traduttologiche) pubblicato a Zagabria nel 1996 e in cui il traduttore parla delle traduzioni di Marulić, dell'importanza epocale della versione della *Divina Commedia* di Kumbur, nonché delle proprie versioni di

Petrarca e del Tasso, introducendo in tal modo il lettore nel proprio “laboratorio”, per svelargli i meccanismi della genesi della sua traduzione del sonetto petrarchesco. Tomasović è anche il traduttore della *Gerusalemme liberata*, di cui ha pubblicato la versione di alcuni canti.

Chiude un cerchio traduttivo, imponendosi all’attenzione dei teorici e dei traduttori della nostra epoca, la versione dell’*Aminta* di Torquato Tasso creata da Frano Čale, edita nel 1993 e impreziosita dal testo originale italiano, da quello della prima traduzione di Dominko Zlatarić, dalle due appendici *Tumač iz Ljubmira* (Interpretazione delle espressioni zlatariciane) e da *Rječnik* (Vocabolario) dei termini impiegati da Zlatarić. Il volume di Čale contiene anche un saggio denso di riflessioni sulla traduzione del suo predecessore.

3. La fortuna dell’*Aminta* in Croazia

La fortuna dell’*Aminta* in Croazia ha inizio verso la fine del XVI secolo, a seguito della pubblicazione a Venezia delle due traduzioni firmate dal poeta raguseo Dominko Zlatarić, ma prosegue ininterrottamente per tutta la durata dei due secoli successivi, riaffiorando a vari livelli anche nell’Ottocento, in special modo fra autori di sensibilità romantica. Lo straordinario interesse nei confronti della pastorale tassiana è testimoniato anzitutto dal corposo elenco delle sue traduzioni (e delle relative riedizioni), che in ordine cronologico risultano essere le seguenti:

- *Aminta*, versione di Dominko Zlatarić (Venezia, 1580);
- *Ljubmir*, versione di Dominko Zlatarić (Venezia, 1597). Il testo conoscerà due riedizioni zagabresi, nel 1852 (col testo originale) e nel 1899;
- *Majka Venera ište Kupida svoga sina od nje izgubljena (Amor fuggitivo)*, versione manoscritta di Sabo Bobaljević Mišetić (1529/1530 - 1585);
- *Raklica*, versione di Savko Gučetić Bendevišević (1600 ca);

- *Radmio*, versione di Dživo Šiško Gundulić (rappresentata a Dubrovnik nel 1700)⁴²;
- *Pesme horvatske (Amor fuggitivo)*, versione di Katarina Patačić adattata al dialetto caicavo (1781);
- *Aminta* (frammento), versione di Andrija Tresić Pavičić (Zagreb, 1893);
- *Aminta*, versione di Frano Čale, che include anche la traduzione croata dell'epilogo della pastorale tassiana *Amor fuggitivo (Bjeganac Amor)* (Zagreb/Dubrovnik, 1993).⁴³

Il successo dell'*Aminta* fu in parte oscurato da quello della *Gerusalemme liberata*, la quale, dall'*Armida* di Ivan Gundulić (breve scena drammatica tratta dal canto XX del poema e rappresentata a Dubrovnik prima del 1620) sino al progetto del traduttore contemporaneo Mirko Tomasović (di cui sinora sono stati editi i primi due canti), ha conosciuto in Croazia una quarantina di versioni.

In ogni caso è possibile dire che i due capisaldi dell'opera tassiana abbiano concorso in egual misura ad alimentare un fervore traduttivo che è andato rinnovandosi nel corso delle epoche, coinvolgendo nomi illustri della letteratura croata, come il poeta Ivan Mažuranić (1814 - 1891), impegnato anch'egli sul terreno della *Gerusalemme liberata*, di cui traspose le prime nove ottave, o come gli scrittori August Šenoa (1838 - 1881) e Vladimir Nazor (1876 - 1949), che del Tasso tradussero sonetti e madrigali.

L'*Aminta* di Dominko Zlatarić è la prima traduzione in assoluto della pastorale tassiana. Il testo comprende già l'insieme dei cori dei finali d'atto del poema, secondo una completezza che le edizioni italiane raggiungeranno solo un decennio dopo⁴⁴. Pubblicata a

42 Il titolo è un nome ripreso da Zlatarić, che nelle sue due versioni lo assegna a due personaggi diversi dell'*Aminta* (nella prima a Ergasto, nella seconda a Tirsi). Radmio è nome di genere maschile.

43 I dati qui riportati sono desunti dal volume *Torquato Tasso e la letteratura croata*, a cura di Frano Čale, Zagreb-Dubrovnik, 1993, pp. 292-298.

44 Cfr. a questo riguardo Sozzi B.T., *Nota sui Cori e sugli "Intermedi" dell'Aminta*, in "Giornale storico della letteratura italiana", n. 126, 1949,

Venezia nell'agosto 1580, anticipò di qualche mese l'uscita dello stesso originale, avvenuta nel dicembre 1580, mese in cui l'editore Aldo Manuzio inviò al Tasso una copia della versione zlatarijana. In seguito, l'artefice di quest'ultima consegnò alle stampe una rielaborazione perfezionata della sua prima versione, intitolata *Ljubmir* (Venezia, 1597), che è poi quella a cui di norma fa riferimento la storiografia letteraria croata.

Nato a Dubrovnik nel 1558, Zlatarić compì gli studi universitari a Padova, dove per i meriti conseguiti nello studio della filosofia e della medicina ottenne la nomina di *rector artistarum* per l'anno accademico 1579/1580⁴⁵. La sua appartenenza a una ricca famiglia borghese gli consentì di sostenere gli oneri di questo prestigioso incarico, come pure di finanziare la pubblicazione della sua prima versione dell'*Aminta* (redatta all'età di ventidue anni), che egli volle stampare a Venezia, crocevia dei più prestigiosi autori e traduttori dell'epoca. I quattro anni di permanenza a Padova consentirono a Zlatarić di acquisire una cultura raffinatissima, nonché di farsi

p. 428: "I cori non appaiono nelle edizioni tutti in una volta, ma in numero via via crescente; appaiono bensì nelle prime stampe, ma non già tutti in tutte, anzi in nessuna tutti, prima dell'aldina del 1590. Nell'autografo (codice Baruffaldi) apparivano soltanto i cori I e V; così pure nella prima stampa, l'aldina del 1580-'81; il coro II si aggiunge nell'edizione Draconi (1580), Viotti (1581), Baldini (1581), Osanna (1581), e nelle successive; il III, in una redazione però diversa (*Gelo ha Madonna il seno e fiamma il volto*), nell'ediz. Baldini (1581); il III nella redazione vulgata, e il IV, e cioè tutti e cinque completi i cori, soltanto nell'aldina del 1590".

- 45 Durante il suo incarico si verificarono tumulti tra gli studenti francesi e quelli tedeschi. Zlatarić riuscì a sedare la rivolta diventata pericolosa per lo stato. Per questo e per altri meriti il doge veneziano Niccolò da Ponte gli conferì il titolo di *eques auratus*. Alcuni mesi più tardi accanto all'Aula Magna fu posta una targa in suo onore. La targa reca la seguente scritta: "Illustrissimo Viro, Dominico Slatarichio Simeonis F. Rhagusino, Equiti Aurato, Rectori splendidissimo, qui suo splendore, ac vigilantia gradum Rectoratus pene dirutum pristino candori restituit, Universitas Philosophorum, et Medicorum in memoriam beneficij pos. V. Kal. Aug. Anno Domini MDLXXX". Cfr. Torbarina, *op. cit.*, pp. 363-364.

conoscere negli ambienti letterari italiani. Tornato in patria, si ritirò nella sua tenuta di Konavle/Canali, dove si dedicò alla traduzione dell'*Elettra* di Sofocle (1597), di *Amore e morte di Piramo e Tisbe* (tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio), nonché alla sua seconda versione dell'*Aminta*. Zlatarić fu anche poeta "in proprio": i suoi *Canti* (*Pjesni razlike*) furono pubblicati postumi. Si spense nel 1613.

Zlatarić traspose l'*Aminta* in dodecasillabi e settenari non rimati (se si eccettuano alcuni versi resi con ottonari), conseguendo in entrambe le sue versioni un alto grado di corrispondenza formale e semantica nei confronti dell'originale, fatto questo che per un'epoca che prediligeva l'*imitatio* intesa come forma di libero poetare costituisce un esempio di assoluta controtendenza. "In età più verde – scriveva a Đurđ Zrinski - mi capitò di trarre un qualche diletto dalla poesia, e mi capita ancor oggi, laddove gli impegni domestici me ne danno agio. Mosso da quel sentimento, e per far più ricca questa nostra lingua di cosa che fosse degna d'esser letta, tradussi, anni or sono, dal "latino", un racconto pastorale di Tasso, poeta tanto amato nella sua lingua che credo ognuno ne sia informato. E diedi alla luce una versione eccellente quanto la mia età immatura consentiva, dedicata a un nostro gentiluomo che seppe apprezzare le mie fatiche. Quindi, con eguale impegno, vollì far croata la greca *Elettra* cercando di far risuonare nei miei versi qualcosa di antico, che recasse in sé tratti aulici e cortesi (...)" (Zlatarić 1899: 3-4).

Scrivono di Zlatarić il traduttore contemporaneo dell'*Aminta* Frano Čale: "Estremamente rispettoso nei confronti della parola, attento all'eleganza del verso, sensibile nell'orchestrazione dei mezzi espressivi, ricercato e conciso nella lingua e sollecito nell'ottenimento di una rima il più possibile pura, Zlatarić, "più artista che poeta" (Kombol) è indubbiamente, nel contesto del classicismo croato, il più alto interprete dell'*Aminta*" (Čale 1993: 13). Nel porre a raffronto il *Ljubmir* con la traduzione spagnola e con alcune versioni inglesi della pastorale tassiana, Čale ravvisa nel testo di Zlatarić un più alto grado di aderenza all'originale, malgrado l'adattamento in croato dei nomi dei personaggi e una serie di omissioni riscontrabili soprattutto nei versi in cui l'autore descrive la vita della corte ferrarese, probabilmente ritenuti dal traduttore raguseo di scarso interesse per il suo pubblico.

Subito dopo le due versioni dell'*Aminta* di Zlatarić si situa cronologicamente quella di Savko Gučetić Bendevišević/Savino Gozze (1531 - 1603), composta prevalentemente in dodecasillabi doppiamente rimati. Nel suo intervento a un convegno internazionale sul Tasso, svoltosi a Dubrovnik nel 1995, la studiosa Natka Badurina si interroga circa le ragioni che dovettero spingere Bendevišević a ritradurre il poema a solo qualche anno di distanza dalla seconda versione zlatariciana. “La versione di Savko Gučetić Bendevišević – osserva Badurina – presenta molti elementi estranei alla pastorale tassiana, e per ciò stesso contrasta con ambedue i lavori di Zlatarić, che viceversa ambiscono al rispetto della forma e del contenuto dell’originale secondo quanto prescritto dai teorici italiani dell’epoca, i quali avevano adattato il canone umanistico dell’*imitatio* alla moda travolgente della lingua volgare. (...) Al contempo in Italia vigeva anche il principio traduttivo opposto, che prescriveva l’adattamento più o meno libero dei classici, allo scopo di avvicinarli al gusto di un pubblico sempre più vasto. Bendevišević, coscientemente o meno, sembra aderire proprio a quest’ultimo canone, in polemica con i traduttori dell’*Aminta* che lo avevano preceduto” (Badurina 1995).

Infine, fra le traduzioni classiche della pastorale tassiana si ricorderà la libera trasposizione di Ivan/Dživo Šiško Gundulić/Giovanni di Sigismondo Gondola (1678 - 1721), intitolata *Radmio* e rappresentata a Dubrovnik nel 1700 dalla compagnia “Smeteni”. In questo testo – che fu variamente trascritto (così che figura anche con il titolo di *Radmio e Raklica*)⁴⁶ – così come in quello di Bendevišević, “nel bel mezzo del mondo etereo del Tasso si mangiano buoi allo spiedo, sfilano cortei nuziali popolari e si incontrano contadini di Konavle che fanno baldoria. L’introduzione di veri, comici pastori, oltre a quelli accademici e letterari, era una caratteristica comune della pastorale croata che le conferiva buoni spunti per motivi antipetrarchisti. Questi motivi, nella pastorale come anche in altri generi letterari e in primo luogo nella lirica, apparvero esattamente come in Italia sotto forma di reazione al petrarchismo

46 Cfr. Bogišić R., *Puni i svestrani razvoj u renesansi: Od ekloge do pastirske igre* (Lo sviluppo completo e generale nel Rinascimento: dall’egloga alla pastorale), in *Hrvatska pastoralna* (La pastorale croata), Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1989, pp. 41-66.

locale, in parte ormai logoro, e si imposero in nome del ritorno al buon gusto e al buon senso” (Badurina 1997: 361).

La moderna versione dell'*Aminta*, offerta dall'italianista e storico della letteratura Frano Čale, rappresenta forse il suo capolavoro traduttivo: godibile e al contempo raffinata, consegue lo standard di un endecasillabo in passato inconcepibile, attenendosi al dettato dell'originale secondo un rigore sconosciuto alla tradizione croata cinquecentesca, un rigore che si è acquisito solo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento.

Nato a Trebinje (Erzegovina) nel 1927, Čale compì gli studi a Dubrovnik, dove trascorse l'infanzia e la prima giovinezza. Docente di letteratura italiana presso l'Università di Zagabria dal 1960 al 1993, organizzò diversi convegni internazionali sulla fortuna di Dante e di Petrarca nei Paesi slavi, i cui contributi sono raccolti nei vari atti da lui stesso curati. Come traduttore, Čale si rivela un insuperabile maestro nel trasmettere le valenze dei grandi classici della poesia italiana, restituite dal suo straordinario talento e dalla sua profonda competenza di filologo. In croato ha tradotto le *Rime* di Dante, il *Canzoniere* di Petrarca, il *Ninfale fiesolano* di Boccaccio, i *Sonetti*, le *Odi* e i *Sepolcri* di Foscolo e infine l'*Aminta*. Scomparso prematuramente nel 1993, ha lasciato un numero cospicuo di opere preziosissime per l'italianistica croata ed europea; la sua produzione saggistica è in larga parte redatta in italiano. Uno dei suoi ultimi lavori, *Torquato Tasso e la letteratura croata* (1993), costituisce il punto di approdo del suo esercizio su questo autore, che ha accompagnato quasi tutto il suo percorso intellettuale. In trent'anni di studio Čale tornò infatti periodicamente al Tasso anche attraverso la frequentazione di autori e di opere coeve, quasi a voler esaurire tutta una serie di motivazioni. Specialista di Petrarca, di Marin Držić e di Ivo Vojnović (1857 - 1929), dei quali curò l'opera omnia nonché svariate edizioni critiche, delineò in qualche modo il proprio approccio all'opera del poeta sorrentino proprio attraverso lo studio di questi autori. Il suo interesse per il Tasso fu altresì l'interesse del critico che aveva esteso la nozione di petrarchismo sino all'antipetrarchismo e al neopetrarchismo. Come traduttore delle liriche di Sabo Bobaljević/Sabino Bobali, Čale compì un passo ulteriore verso la conoscenza dell'opera del Tasso, che fu tra gli autori più letti e più apprezzati nella Dubrovnik cinquecentesca.

Come traduttore Čale ha fatto tesoro del proprio bagaglio teorico-critico: in quanto studioso della letteratura rinascimentale italiana e croata, conosce in modo approfondito i tratti distintivi dei testi di questo periodo. Il suo intento era di conferire alla traduzione una densità di senso tale per cui l'interpretazione moderna risuoni insieme con gli strati letterari antichi, conformemente al disegno sapientemente tracciato da Mihovil Kombol. La letteratura croata, e ragusea nello specifico, non vantava modelli insigni come quello tassiano, incarnato forse, una generazione dopo, soltanto da Dživo Gundulić. Ciò nondimeno Čale poteva avvalersi di tutto ciò di cui disponeva, vale a dire di due tradizioni: il petrarchismo e l'antipetrarchismo. Tradurre il Tasso significò per lui adeguarlo ai tratti di un'espressività poetica ormai fertile di connotazioni tardocinquecentesche, ovvero ai parametri collaudati di una poesia estremamente raffinata, degna della propria tradizione e delle proprie radici.

Il caso di Zlatarić fu emblematico per Čale, quasi una sorta di passaggio obbligato. La prima traduzione croata dell'*Aminta* costituiva un precedente illustre, un *unicum* e quindi una sfida. L'esistenza di questa versione e della sua rielaborazione a opera dallo stesso Zlatarić (*Ljubmir* del 1597), che forse avrebbe potuto dissuadere il traduttore contemporaneo dal cimentarsi con un modello così autorevole, divenne invece l'occasione per rendere omaggio alla generazione dei traduttori che, fedeli all'imperativo di elaborare traduzioni filologicamente rigorose sulla scorta della lezione di Kombol, avevano saputo conferire degna veste ai classici della letteratura italiana. Così, nell'ultima fase della sua attività, Čale volle donare alla letteratura croata una versione moderna di quell'*Aminta* che in questa lingua aveva già debitamente ricevuto la propria veste classica.

Gli esiti conseguiti da Zlatarić furono in una certa misura ripresi da Čale, che dimostra come ispirarsi alle traduzioni "storiche" sia indispensabile per ricreare un'opera del tutto autonoma e attuale. Attraverso un confronto metrico-lessicale tra la versione classica dell'*Aminta* e quella contemporanea, si tenterà di porre in rilievo gli elementi dai quali più significativamente emerge questa dialettica.

4. L'Aminta di Zlatarić e di Čale: analisi metrica e lessicale

Prima di esaminare nello specifico le tre principali versioni croate dell'*Aminta* (le due di Zlatarić e quella di Frano Čale), sarà utile soffermarsi brevemente sulla trasposizione del titolo e dei nomi dei personaggi di quest'opera. Se nella versione del 1580 Zlatarić scelse di riproporre il titolo dell'originale, in quella perfezionata del 1597 optò per il titolo di *Ljubmir*⁴⁷, nome di genere maschile la cui etimologia è verosimilmente riconducibile al sostantivo *ljubav* (amore) e al verbo *ljubiti* (amare) + *mir* (pace o mondo). Quanto ai nomi dei personaggi della pastorale, a eccezione delle figure mitologiche di Amore e del Satiro, nella seconda versione risultano croatizzati.

Nel complesso lo schema delle corrispondenze rispetto all'originale appare così distribuito:

Tasso	Zlatarić (1580)	Zlatarić (1597)
Aminta	Ljubmir	Ljubmir
Silvia	Dubravka	Dubravka
Amore	Kupido	Kupido
Dafne	Jela	Jela
Tirsi	Tirsi	Radmio
Satiro	Satir	Satir
Nerina	Jerina	Bijelka
Ergasto	Radmio	Boljko
Elpino	Elpin	Vilislav

Nella sua traduzione Čale invece trascrive sia il titolo dell'opera, sia i nomi dei singoli personaggi.

47 A conferma di come la traduzione, all'epoca di Zlatarić, fosse ritenuta un'opera autonoma, giunge il frontespizio di questa versione, che non fa alcuna menzione dell'autore: *GLVIBMIR, PRIPOVIES PASTIERSKA: DOMINKA SLATARICHIA V BNEZIH, POLAK ALDA, MDXCVII* (*Ljubmir*, poema pastorale di Dominko Zlatarić, Venezia, presso Aldo...).

Delle due versioni di Zlatarić, la prima emerge storicamente come più rilevante in virtù delle soluzioni metriche adottate. Il suo dodecasillabo non rimato adempie per la prima volta con successo la funzione dell'endecasillabo sciolto italiano, restituendo in ampia misura l'armonia del testo di partenza senza penalizzarne il contenuto. In ogni caso lo schema misto di dodecasillabi e di settenari impiegato da Zlatarić si rivela più aderente al dettato dell'originale di quanto non lo sarebbero stati i dodecasillabi doppiamente rimati in uso nella poesia croata, che con i distici avrebbero di certo gravato la traduzione di una sonorità ridondante. L'alto grado di aderenza metrica nei confronti dell'originale caratterizza sia la prima versione zlataricana - svolta tuttavia ancora all'insegna di un rigore alquanto pedissequo - sia la seconda, più libera nell'andamento ritmico, ma nel complesso fedele all'armonia dell'insieme.⁴⁸

Zlatarić è il primo a introdurre il verso non rimato nella letteratura ragusea, e questo costituisce forse uno dei suoi meriti maggiori. Il suo punto di vista su questo metro, che risulta applicato in entrambe le sue versioni dell'*Aminta*, è esposto nella missiva indirizzata al nobile Miho Mafutić, a cui il *Ljubmir* è dedicato. Il traduttore chiede venia a Mafutić per aver reso la pastorale tassiana in versi sciolti (*odriješen veras*). Spiega di aver dovuto usare questo metro per mancanza di tempo, ma subito dopo si giustifica in questi termini: “se dobbiamo agire così (e sembra proprio di sì) è nel rispetto dei principi che abbiamo ereditato da molti uomini illustri di lingua greca e romana, e poiché non abbiamo a disposizione né ottonari, né trimetri, né senari, né altro genere di verso idoneo per questo tipo di poesia. Perciò sono ricorso a questo verso sciolto, che corrisponde in qualche modo al nostro giambo (così come aveva fatto Aristotele), che pur non usiamo nella lingua parlata” (Zlatarić 1899: 71).

48 Per alcuni aspetti della metrica di Zlatarić, si veda l'analisi proposta da Torbarina J., *Kroatističke rasprave*, (Dispute di croatistica), Matica hrvatska, Zagreb, 1997, pp. 468-488, qui solo parzialmente ripresa. L'autore coglie anche alcune abilità stilistiche di Zlatarić nel ricorrere all'*enjambement*, figura cara a Tasso e ai poeti del secondo Cinquecento. Manca in Torbarina uno studio sulla metrica dei cori, che viene invece privilegiato nel presente contributo.

A giudicare da queste parole, si ha l'impressione che, almeno per quanto riguarda la versificazione, si tratti di un problema risolto sotto l'influsso dei classici greci e latini. Tuttavia va segnalato che in croato l'accento dominante nel ritmo era l'accento trocaico o dattilico; se prendessimo in considerazione anche i cambiamenti intervenuti nella lingua croata dopo Zlatarić, la sua tesi non potrebbe comunque essere condivisa.

Sembra invece che la novità del totale abbandono delle rime fosse in armonia con lo spirito rinascimentale, poiché era impossibile usare la rima che non riscuoteva il favore degli autori antichi. Il problema era di tradurre adeguatamente i loro esametri senza liberarsi delle rime. Lo stesso Zlatarić lascia intuire, nel brano appena citato, che queste furono le ragioni che lo spinsero a scegliere questa nuova misura. Ma perché allora non era ricorso al verso non rimato nelle traduzioni dal greco e dal latino? Malgrado il suo apparente rigore nell'apprendere dai greci e dai latini, egli non intendeva affatto proporre una sorta di "riforma metrica" nel trasporre i giambi di Sofocle o gli esametri di Ovidio. Se si considera che la sua prima versione dell'*Aminta*, in versi sciolti, è situabile cronologicamente prima delle traduzioni di questi due autori, il problema appare ancor più interessante. Secondo Josip Torbarina, Zlatarić non raggiunse mai la raffinatezza del metro qualitativo degli antichi e, similmente ad altri poeti ragusei, fece tesoro soltanto della conoscenza dei poeti italiani. Nella sua dedica, il traduttore si esprime così come si sarebbe espresso un poeta italiano nell'atto di introdurre il metro degli antichi nella letteratura italiana, senza considerare il fatto che queste regole si conciliavano male con la lingua croata, del tutto diversa da quella italiana. Il dato sembra evidente per quanto non sia possibile individuare alcun modello a cui egli si sia rifatto nella propria argomentazione; comunque Zlatarić inventò, traducendo l'*Aminta*, il verso croato non rimato, coniandolo direttamente ed esclusivamente sul metro dell'originale italiano. Come corrispettivo dell'endecasillabo tassiano egli impiega il dodecasillabo, vale a dire una misura metrica che aveva una lunga tradizione nella letteratura ragusea, mentre il settenario tassiano viene adottato senza variazioni.

Con la revoca delle rime Zlatarić libera la letteratura ragusea da un fattore paralizzante. Egli esalta la flessibilità del verso, operando in modo che la fine della frase corrisponda il meno possibile all'unità

metrica. Anche in ciò segue l'*enjambement* e le cesure del verso tassiano.

Ecco un esempio di verso non rimato nella traduzione di Zlatarić:

Sjedahu njeki dan Dubravka i Mila
pod dubom u hladu, i s njima ja sjedah
kad jedna umiča pčela ka onudir
idiješe beruč med cvijetnijeh livadah
doletje iznevar u Mile na lica,
na lica rumena kako cvijet ružice,
ter ju zlo ujede; zač cvijetu biv slična,
možebit scijenjaše, da su cvijet. Tad Mila
poče plač tvoriti ...
(*Ljubmir*, vv. 469-476)⁴⁹

È evidente l'abilità del traduttore nel dominare il ritmo costante di una frase lunga, che quasi impercettibilmente passa da un verso all'altro, tenendo conto delle regole della versificazione, più raffinate di qualsiasi schema metrico applicato dai poeti ragusei che lo avevano preceduto.

Nel caso seguente, in cui i dodecasillabi si alternano a settenari, la sua abilità nello spostamento della cesura e il suo intelligente uso dell'*enjambement* appaiono ancor più incisivi:

Nu onamo pogledaj
ti onoga goluba,
ki slatkim gukanjem laskajuć celiva
pridragu svoju drugu;
nu čuj slavja onoga
ki s grane na granu
prilijeta pojući: ja ljubim, ja ljubim.
I ako ne znaš, zmija
ostavlja čemer svoj i puna želje gre
nać svoga ljubovnika...
(*Ljubmir*, vv. 242-251)

49 Tutti i versi di *Ljubmir* sono ripresi dal volume *Djela Dominka Zlatarića* (Opere di D.Z.), a cura di Pero Budmani, in *Stari pisci hrvatski* (Vecchi scrittori croati), Vol. XXI, Knjižara jugoslavenske akademije (dioničke tiskare), Zagreb, 1899.

Zlatarić non poteva sempre mantenere questo alto standard nell'intero testo, che perciò risulta talvolta discontinuo; in alcuni casi la sua riottosità nei confronti delle regole ferree lo induce a una prosa "in versi". Come in questo passo:

Odnosao plah vjetar s priglasjem zlim, koje
pronije se o tebi, svaki tvoj nepokoj
i nemir sadanji i ki bi t' doć!

(*Ljubmir*, vv. 1544-1546)

Nella versione del 1580 Zlatarić si avventura in amplificazioni, dettate in taluni casi da costrizioni di ordine metrico; si tratta di elaborazioni di singoli segmenti poetici, che in definitiva concorrono a una maggiore intelligenza del testo. Il *Ljubmir*, invece, abbonda di commenti e di amplificazioni che sembrano più dettati dalla logica della messa in scena che non da quella della traduzione. Il Prologo conta 90 versi nella prima versione e 95 nella seconda, mentre il coro del terzo atto comprende 52 versi nella prima versione e 100 nella seconda.

Il testo di Čale segue invece la logica della traduzione verso per verso. Il traduttore contemporaneo si attiene alla quantità dei versi del testo di partenza, senza concedere alcuno spazio alle amplificazioni di cui fa ampio uso il suo predecessore, in special modo nei cori.

Ma ciò che rende sostanzialmente diverso il suo lavoro da quello di Zlatarić è l'impiego dello schema metrico. Zlatarić non seppe o forse non volle coniare endecasillabi, che sostituì con il metro convenzionalmente impiegato nella poesia croata della sua epoca. Čale, invece, ripristina l'endecasillabo e, laddove possibile, ricalca lo schema libero delle rime, ora presenti, ora assenti (nell'originale solo i cori, a tratti, appaiono rimati, mentre nei dialoghi la rima si configura appena).

L'autonomia delle soluzioni metriche adottate da Čale rispetto al suo predecessore emerge in piena evidenza nei cinque finali d'atto riservati ai cori. Qui, infatti, Zlatarić impiega quartine di ottonari secondo le convenzioni metriche del suo tempo, quasi a voler richiamare con la sua versione dell'*Aminta* la tradizione poetica croata, mentre Čale ripropone invariabilmente la sequenza di

endecasillabi e settenari dell'originale, interpretato in maniera più fedele anche dal punto di vista semantico.

Nel Tasso lo schema metrico dei cori è anlogo a quello che contraddistingue tutta la pastorale, con alternanza di endecasillabi e settenari, ma le strofe possono essere organizzate secondo uno schema fisso. Così il coro che conclude il primo atto si configura come una canzonetta di cinque stanze, miste di versi endecasillabi e settenari che si alternano secondo lo schema reiterato a ogni strofa abCabCdeedFf; segue un congedo di tre versi. Zlatarić ritenne, forse in ordine a un'esigenza di maggior cantabilità o perché ciò dovette sembrargli più consono alla moda teatrale dell'epoca, di non ricalcare questo schema metrico.

Si raffronti l'originale con l'interpretazione di Zlatarić del 1580:

O bella età de l'oro,
non già perché di latte
sen' corse il fiume e stillò mele il bosco;
non perché i frutti loro
dier da l'aratro intatte
le terre, e gli angui errâr senz'ira o toscò:
non perché nuvol fosco
non spiegò allor suo velo,
ma in primavera eterna,
ch'ora s'accende e verna,
rise di luce e di sereno il cielo;
né portò peregrino
o guerra o merce a gli altrui lidi il pino;

Ma sol perché quel vano
nome senza soggetto,
quell'idolo d'errori, idol d'inganno,
quel che dal volgo insano
onor poscia fu detto,
che di nostra natura 'l feo tiranno,
non mischiava il suo affanno
fra le liete dolcezze
de l'amoroso gregge;
né fu sua dura legge
nota a quell'alme in libertate avezze,
ma legge aurea e felice
che Natura scolpi: *S'ei piace, ei lice.*

Oh, vik zlatni, lip ti biše,
ne za rados od človjeka
što tecijahu rike od mljeka,
ni iz dublja er med vriše;
ne, jer ralom neticane
zemlje same plod davahu,
ni er zmije ne imahu
gorki čemer za dat rane;
ne, jer oblak ne odivaše
ruho puno tme u sebi,
ni jer vječnim sunce s nebi
primaljetjem svijet gojaše,
ni jer tada ne vidje se
da s nepravde itko pati,
ni jer trga ali rati
plav u tuđ kraj ne prinese;
nu jer samo u toj vrime
ne miješase svoga jada
meu ljuvena mirna stada
ono tašto hudo ime,
ona himba privelika
ono što bi Časti zvano
od ludoga puka i zdano
pak naravi za silnika.
Ne poznaše sved živući
u slobodi oni ljudi

Allor tra fiori e linfe
traean dolci parole
gli Amoretti senz'archi e senza faci;
sedean pastori e ninfe
meschiando a le parole
vezzi e sussurri, ed a i sussurri i baci
strettamente tenaci;
la verginella ignude
scopria sue fresche rose,
ch'or tien ne 'l velo ascose,
e le poma de 'l seno acerbe e crude;
e spesso in fonte o in lago
scherzar si vide con l'amata il vago.

Tu prima, Onor, velasti
la fonte de i diletta,
negando l'onde a l'amorosa sete:
tu a' begli occhi insegnasti
di stame in sé ristretti,
e tener lor bellezze altrui secrete;
tu raccogliesti in rete
le chiome a l'aura sparte;
tu i dolci atti lascivi
festi ritrosi e schivi;
a i detti il fren ponesti, a i passi l'arte;
opra è tua sola, o Onore,
che furto sia quel che fu don d'Amore.

E son tuoi fatti egregi
le pene e i pianti nostri.
Ma tu, d'Amore e di Natura donno,
tu domator de' regi,
che fai tra questi chiostru,
che la grandezza tua capir non ponno?
Vattene, e turba il sonno
a gl'illustri e potenti:
noi qui, negletta e bassa
turba, senza te lassa
viver ne l'uso de l'antiche genti.
Amiam, ché non ha tregua
con gli anni umana vita, e si dilegua.

Amiam, ché 'l Sol si muore e poi rinasce:
a noi sua breve luce
s'asconde, e 'l sonno eterna notte adduce.

(vv. 565-632)

svoj ljut zakon ki dotrudi
ishodeći svakčas ljući,
neg on zakon zlatni koji
sama narav da osudiv,
što je komu ljubko ne udiv
da sve ono dobro stoji.

Tad ljubavi družba mila
igraše se kom zabavom
meu cvijetjem i meu travom
bez plamena i bez strila.

Sjedeć vile i pastijeri
združevahu s riječim smihe,
s njimi šapte, s šapti tihe
jur celove bez zamjeri.

Djevojčica gole tade
otkrivaše ruse bile
i od njedri dunje mile
ke u ruho krije sade.

I čestokrat ljubovnici
među sobom slatko zborēć
vidahu se igre tvoreć
u jezeru ali u rici.

Ti si prva, Časti, bitje
smela vrelu od radosti;
braneć tvojom tom gorkosti
ljuvenojzi žeđi pitje.

Ti nauči da stat budu
oči lijepe priklonjene
i lijeposti njih skrovene
druzim držat, nu zaludu.

Ti gojatnom kose stegnū
dane u vlas tihom hlatku;
ti običaj svaku slatku
stvorit gorku ne uspregnu.

Žvalo riječim ti postavi,
hodu mjeru i ti, Časti,
čini da se bude krasti
što dar biješe od Ljubavi.

I tvoja je dika slavna
u nemiru nas videći
da živemo, čim hineći
svijetu kažeš da si ispravna.

No što čini tva moć mnoga,

od Ljubavi jaki bože,
 u ovoj strani ka ne može
 veličanstva zauzet tvoga?
 San razbijat ovim podi,
 ki su svijetli i uzumnožni,
 a nas, tamni i podložni
 puk, bez tebe živjet odi,
 da na način (jak se prima)
 tamnijeh ljudi dni vodimo.
 Ovi život mi ljubimo,
 ki z godišti mira ne ima.
 Jur ljubimo, jer zahodi
 sunce i pak van istječe:
 nam kad kratke ne doteče
 zrake, vječna noć dohodi.
 (vv. 551-634)⁵⁰

Qui il traduttore, pur restando sostanzialmente aderente ai concetti espressi nel coro, necessita di 21 quartine di ottonari (per un totale di 84 versi) per rielaborarne metricamente il contenuto⁵¹.

Nei finali di ogni atto Zlatarić risulta agevolato dall'alternanza delle rime, per quanto nella dedica che accompagna il *Ljubmir*, indirizzata al nobile raguseo Miho Matufić, si scusi per essere ricorso ai ver-

50 I versi dell'originale tassiano, della prima versione di Zlatarić e quelli di Čale sono desunti dal volume di Frano Čale, *Torquato Tasso e la letteratura croata*, Zagreb/Dubrovnik 1993.

51 A volte ciò che in Tasso è espresso in due versi, in Zlatarić si sviluppa in quattro. Ad esempio, *ma in primavera eterna, / ch'ora s'accende e verna* (vv. 573-574), diviene nella versione del 1580 *ne, jer oblak ne odivaše / ruho puno tme u sebi, / ni jer vječnim sunce s nebi / primaljetjem svijet gojaše* (in parafrasi: non perché la nube indossasse una buia veste, né perché il sole dal cielo coltivasse il mondo con l'eterna primavera), e in quella del 1597 *neg sveđ vedrim i vječnijeme/prolitjem se svijet dičaše, / svijet ki sada raždiže se/a sad zimnu studen pati* (in parafrasi: ma perché sempre il mondo si facesse vanto della serena ed eterna primavera, il mondo che una volta si fa fuoco e un'altra patisce il gelo invernale).

si sciolti⁵², quasi che il verso non legato da rima fosse avvertito come un limite. In seguito alcuni traduttori dell'*Aminta* impiegheranno quartine di ottonari, come Šiško Gundulić che segue lo schema ABAB:

Satir
Malahna je zvijer pčelica,
od nje mala je rana svaka,
nu kad pekne posred lica
huda je boles i opaka,
Nu nije stvari manje zaisto
od ljubavi na ovom sviti
ona bo se svako u misto
zasve er malo može skriti, (...)
(atto II, scena I, vv. 1-8)⁵³

mentre Katarina Patačić, nel suo *Ljubčiča uskok (Amor fuggitivo)*, ricorre solo a quartine con rima baciata AABB:

Iz tretjega neba došestna Kralica,
ja koja mu jesem skupa i Božica,
iščem sina moga uskoka ljubčiča,
ki zevsemi lada maloga Bogčiča.

Ov ki stoprav snočka v krilu mom sedeči,
zbilja li navlast z menum se šaleči,
strelum pozlačenum levu stran mi rani,
ter da od kaštige sebe on obrani. (...)
(vv. 1-8)

52 Cfr. *Djela Dominka Zlatarića* (Opere di Dominko Zlatarić), a cura di Pero Budmani, in *Stari pisci hrvatski* (Vecchi scrittori croati), Zagreb, 1899, vol. XXI, p. 71. “(...) Non disponendo di tempo bastevole, la resi in versi sciolti, a cui le orecchie degli incolti sono più avvezze che alla melodia di Apollo e delle Muse, fatta solo per i poeti. (...) E non avendo noi ottonari, trimetri, senari né gli altri innumerevoli modi della poesia greca e latina, non dubitai nel far uso di questa nostra maniera, che a modo suo si armonizza con quel giambo così frequente da noi (a detta di Aristotele), se anche non nella parlata comune.”

53 I versi di Šiško Gundulić e di Katarina Patačić sono ripresi dal volume *Torquato Tasso Ljuvene rane/Le piaghe d'amore*, a cura di Mirko Tomasović, Matica hrvatska/Međunarodno središte hrvatskih sveučilišta, Zagreb/Dubrovnik, 1995.

Nel *Ljubmir* (1597) il coro del primo atto risulta ancor più ampliato (21 quartine):

Ah vijek zlati, lijep ti biše,
ne jer tada za človjeka
svud tecijehu rijeke od mlijeka,
ni jer dubje medom vriše,
ni jer ralom netegnute
zemlje svaki plod plodijehu,
ni jer s mirom tad idijehu
bez čemera zmiye ljute,

ni jer oblak ne skrivaše
neba krilom pritamnijeme,
neg sved vedrim i vječnijeme
prolitjem se svijet dičaše,

svijet ki sada raždiže se
a sad zimnu studen pati,
ni jer trga ali rati
plav u tuđ kraj ne prinese;

da jer samo u toj vrime
ne stavljaše jada svoga
k slasti stada ljuvenoga
ono tašto hudo ime,

ona himba privelika,
ono što bi Časti zvano
od ludoga puka i zdano
pak naravi za silnika.

Ne poznaše sved živući
u slobodi oni ljudi
ne ljut zakon ki dotrudi
ishodeći svak čas ljući;

neg taj zakon zlati koji
narav sazda pun razblude,
što ugodno komu bude
da sve ono i pristoji.

Tad ljubavi družba mila
dni trajaše tance vode
po cvjeticu na kraj vode
bez plamena i bez strila.

Sjedeć vile i pastijeri
besjedahu i šaptahu,
i slatko se celivahu,
ni im u tom tko zamjeri.

Djevičica gole tada
van kazaše ruse bile,
,i od njedri dunje mile
ke pokriva velom sada.

I čestokrat ljubovnici
s ljubovcami stajahu se
i kupljući igrahu se
u jezeru ali u rici.

Ti najprije, Časti, bitje
smuti vrjelu od radosti,
braneć tvojom tom gorkosti
ljuvenoj si žeđi pitje.

Ti nauči lijepe oči
da prida se sved gledaju,
i da pozor svoj skrivaju
svjetli sunca u istoči.

Ti oplete kose zračne
ke lećahu prije slobodne;
ti raskošne čine ugodne
stvari gorke i divjačne.

Žvalo riječem ti postavi,
hodu mjeru, i ti, Časti,
činiš da se bude krasti
što dar biješe od ljubavi,

ter naš uzdah i boljezni
tva su djela kim se čtuješ.

Da ti koja gospoduješ
vrh naravi i ljubezni,
ti koje se cari boje,
što još ovdje hotje doći
u ove strane kim nî moći
velikosti suuzet tvoje?

San razbijat onim pođi
ki su svijetli i uzmožni,
a nas, tamni i podložni
puk, bez tebe ovđi ođi,
da možemo kako stara
čeljad ona poživjeti.
Mi ljubimo, jer mir s ljeti
život ne ima neg se hara.

Mi ljubimo, jer zahodi
sunce i opet van istječe:
nam, kad kratke ne doteče
zrake, vječnu noć san vodi.
(vv. 599-682)

mentre in Čale ha la seguente struttura:

O, lijepo zlatno doba,
Ne zato jerbo rijeke
Tecijahu mliječne, med cijedahu šume,
Niti jer plod bez pluga
Davahu polja, i jer
Bez otrova i bijesa bjehu zmije,
Ni jer svoj plašt tad nije
Širio oblak tamni,
Već proljećem što traje
I ljeti-zimi sjaje
Bje vedro svijetlo nebo što se smije,
Niti je lađa znala
U rat il s robem doć do tuđih žala,

Već samo jer to ime
Prazno, što bješe kao
Zâblūdâ idol, idol grijeha prosta,
Taj što se poslije njime
Ludi puk dičit stao
Pa tiraninom naravi nam posta
A briga mu izosta
Za slast što sreći vodi
Zaljubljenoga stada,
Nit grub mu zakon kada
Bje znan tim dušam sviknutim slobodi,
Već zlatan, sretan toli
Prirode zakon: *Smije svak što voli.*

Uz cvijeće, vodne limfe,
Plesahu ljupko gorom
Bez luka, zublje, Amori, a s njima
Pastiri su i nimfe

Miješali s razgovorom
Milovanje, a šapat s cjelovima
Svak čvrsto ust' ma prima.
Djevica svježe nage
Pružaje ruže koje
Sad velom skrite stoje,
I grudne dunje, još bez zrele snage.
Jezero, rijeka, često
Bje igri drage s ljubovnikom mjesto.

Velom si prva, Časti,
Prekrila izvor slasti,
Ljuvenoj žeđi vodu strasti ote;
Ti lijepo oči svijuju
Nauči da se kriju,
Da drugom svoje zataje ljepote;
Ti mrežom sk^opī kosu
Što se u vjetar prosu,
Ti slađanu slobodu
Pūti na stid si svela,
Riječima dala uzdu, skromnost hodu;
Ti, Časti, samo dade
Da se što Amor darova nam krade.

Tvoja su djela sjajna
Naš jad i plač sve gori.
Ti, Amorom i Prirodom što vladaš
I krotiš carstva bajna,
Što ćeš u ovoj gori,
Gdje veličinom svojom slabo spadaš?
Idi da nemir zadaš
Snu moćnika i slavnih;
Nas pusti umiljene
Tu i zanemarene
Bez tebe živjet poput ljudi davnih.
Ljubimo, jer sve teži
S godinama je život naš, i bježi.

Ljubimo: Sunce mre pa opet sine,
Kratku nam svjetlost skrije,
A san nad nama noć vječitu svije.
(vv. 666-733)

Emerge nettamente come la scelta di Čale sia stata compiuta in termini del tutto autonomi rispetto a Zlatarić; il traduttore contemporaneo si riavvicina alla stanza di 13 versi, riproducendo fedelmente, laddove possibile - come nella seconda, terza e quinta stanza nonché nel congedo - lo schema metrico del testo di partenza.

Nello stesso coro, all'inizio della quinta stanza, Čale introduce una rima equivoca assente nell'originale, ma comunque in linea con il raffinato gusto stilistico dell'autore.

Tvoja su djela sjajna
Naš jad i plač sve **gori**.
Ti, Amorom i Prirodom što vladaš
I krotiš carstva bajna,
Što ćeš u ovoj **gori**.
(vv. 718-722)

Si ponga ora a raffronto il finale del coro dell'atto II con la prima versione di Zlatarić:

Amore, in quale scola,
da qual mastro s'apprende
la tua sì lunga e dubbia arte d'amare?
Chi n'insegna a spiegare
ciò che la mente intende,
mentre con l'ali tue sovra il ciel vola?
Non già la dotta Atene,
né 'l Liceo ne 'l dimostra,
non Febo in Elicona,
che si d'Amor ragiona
come colui ch'impara:
freddo ne parla e poco;
non ha voce di foco;
come a te si conviene;
non alza i suoi pensieri
a par de' tuoi misteri.
Amor, degno maestro
sol tu sei di te stesso,
e sol tu sei da te medesimo espresso,
tu di legger insegnì
a i più rustici ingegni
quelle mirabil cose
che con lettere amorose
scrivi di propria man ne gli occhi altrui.

Gdi se prima, o Ljubavi,
i od koga to 'e zlamenja
puno i dugo ko se pravi
umjeteonstvo od ljubljelja?
Tko nas uči još izrijeti
stvari, pamet ke doseza
uzdignuta dokli leti
tvojijem krili vrh nebesa?
Ne kaže nam hitros onu
ni Ličeo, ni Atena,
ni Apolo u Elikonu
gdi vri rijeka posvećena.
Malo pravi i studeno
tko govori, kako uči se
tamo; ne ima grlo ognjeno
kakvo za te pristoji se.
On s nevjestim hodom svojim
tve stupaje ne dostiže,
i s otajstvom pored tvojim
misli svoje ne uzdiže.
Ti s', Ljubavi, sama sebi
meštar s tvojom čudnom dikom,
i samo si ti po tebi
izrečena, već po nikom.

tu in bei facondi detti
 sciogli la lingua de' fedeli tuoi;
 e spesso (oh strana e nova
 eloquenza d'Amore!),
 spesso in un dir confuso
 e 'n parole interrotte
 meglio si esprime il core
 e più par che si mova
 che non si fa con voci adorne e dotte:
 e 'l silenzio ancor suole
 aver prieghi e parole.
 Amor, leggian pur gli altri
 le socratiche carte,
 ch'io in due begli occhi apprendereò quest'arte;
 e perderan le rime
 de le penne più sagge
 appo le mie selvagge,
 che rozza mano in rozza scorza imprime.

(vv. 416-458)

Ti pаметni najtupljimi
 zdaješ ono da umiju
 štit što slovni ljubljenimi
 pišeš družim u očiju.
 Ti iz kala dignuv, smijernim
 pomne goru uzvisuješ,
 ti u riječi slatke vernim
 tvojim jezik razdrještuješ;
 i veće krat (o prikrasno
 od ljubavi besjedenje!),
 večkrat jedan uzdah lasno
 van objavi sve željenje;
 i bolje se srce izreče
 govorenjem jur smetenim,
 i vidi se da se stječe
 već neg hitrim i urešenim:
 i sam obraz pomoć kriči,
 kad je srce u potrebi,
 i muk opći imat riči
 i moljenje još u sebi.

Ljubavi, ini Sokratovo
 neka budu pismo štiti
 umjeteonstvo ja ću ovo
 u dvi oči naučiti,
 ter će zgubit pjesni od znanih
 s mojim gorskim, dalek puka
 ke po korah nedjeljanih
 mâ divjačna reže ruka.

(vv. 1031-1082)

Qui Zlatarić, pur variando notevolmente il verso tassiano a tutto vantaggio della cantabilità e della messa in scena, consegue a livello semantico un esito di equivalenza testuale.

La traduzione del coro del secondo atto nella versione del 1597 tende verso la sintetizzazione. Invece delle 14 quartine necessarie per la prima versione, qui Zlatarić ricorre a dodici quartine e la seconda versione del coro dell'*Aminta* ha questa forma:⁵⁴

54 Il coro dell'atto II trasmette quasi per intero il contenuto dell'originale. Le uniche variazioni si registrano al verso 442: *fedeli d'amore / sluge*, "servi"; al verso 444: *il parlar d'amore / od ljubavi besedenje* (seconda versione, v. 1137) e al verso 453: *socratiche carte / mudre knjige*, "libri

Gdje i od koga tomači se
učitelja, o Ljubavi,
ljuven nauk tvoj koji se
toli sumnjen i dug pravi?

Tko napuno umjet rijeti
toj nas uči što doseza
naša pamet, dokli leti
tvojim krili vrh nebesa?

Ne čini nam ni Atena
ni Ličeo slavni oni
znat nauka tač hvaljena
ni sam Febo u Elikoni.

Od ljubavi ki besjede
po učenju i mudrosti
ovijeh mjesta, njih besjede
studene su i male dosti.

Glase od ognja ne imaju,
ki za tvoju vlas pristojе,
ni otajstva dohitaju
tvoga uzvižuć misli svoje.

O Ljubavi! samo vrijedni
učitelj si ti od tebe,
i po način ti naredni
tomačiš se sama od sebe.

Ti svīs učiš najtamniju
čtit čudesa ka družijem
tvojom rukom po očiju
pišeš slovi ljuvenimi.

Ti slugami krasno, uljudno
činiš skladat govorenje;
i večekrat (o pričudno
od ljubavi besidenje!),

večekrat se razbjenima
ričmi ke se jedva reku,
i besjedam smetenima
bolje misli sve izreku.

I prij' birek, ganu k sebi,
neg sva hitra razložnja,
i muk opći u potrebi
imat riječi i moljenja.

O Ljubavi, neka ini
mudre knjige budu čtiti,
ja ću nauk taj jedini
u dvije oči naučiti,

ter od znanijeh pjesni više
prođu moje pjesni od gore,
ka pastijerska ruka piše
u divjačne oštre kore.

(vv.1107-1154).

Così invece Čale:

Amore, koju školu,
Kog učitelja sluša
Tvoj dug i sumnjiv ljuven nauk toli?
Tko uči nas da duša
Iskaže kako voli
Dok na nebo na tvojim kril' ma leti?
Ni učena Atena,
Ni Likej to ne uči,

saggi” (seconda versione, v. 1148), ove si ravvisa un leggero
abbassamento del registro linguistico.

Ni Feb u Helikonu
Gdje Amorovu onu
Riječ nauči govorit.
Hladno i malo zbori,
Njegova riječ ne gori,
Nije ti primjerena,
I misao ne vine
Do tajne ti razine.
Amore, pravi meštar
Samo ti sam si sebi,
Nitko, do ti, izrazio te ne bi.
Ti naučiš da štiju
Najprostiji od sviju
Čudesa ona tvoja:
Ljuvena slova koja
Od tvoje ruke svakom oku spiješ.
Govorom vještīm tvojim
Jezici tvojih vjernika se driješe,
I (čudna li je, nova
Rječitost Amorova!)
Zbrkanim zborom često
Uz riječi prekidane
Bolje se srce zove
I kanda više gane
No uresima učenoga glasa.
Kadšto tišina toli
I govori i moli.

Amore, nek za spise
Sokratske svi se brinu.
Lijep pogled meni dat će tu vještinu.

A rime bit će g^rē
Svih mudrih pera što je,
Sram mojih divljih koje
Urežem grubo ja u kore.
(vv. 1146-1187)

Il traduttore contemporaneo ricerca la massima aderenza alle rime tassiane, rispettandole per ampie sezioni (vv. 1152-1178, 1181-1187) e ricreando il gioco delle alternanze tra versi accoppiati da rima e versi

irrelati, come nel congedo, che presenta lo stesso schema metrico dell'originale (abBcddC).

Il terzo finale d'atto dell'*Aminta* consta di 9 versi (endecasillabi e settenari) con rima abBcddCEe. In Zlatarić (1580) risulta invece di 32 versi suddivisi in 8 quartine di ottonari.

Non bisogna la morte:
ch'a stringer core a core
bastò prima la fede e poi l'amore.
Né quella che si cerca
è si difficil fama
seguendo chi ben ama:
ch'amore è merce e con amar si merca.
E cercando l'amor si trova spesso
gloria immortal appresso.
(vv. 289-297)

Od kamenja oni bil je
i čemeran već neg zmiya,
ljubovniku ki najprija
jur ljubovcu ugrabil je.
Tvrđ je i oni bil, ki take
otprít je mogal tuge,
i bez drage svoje druge,
bez radosti živjet svake.
Ako ono što se ljubi
od života prem hrana je,
kako človyjek živ ostaje,
toj čim žive kad izgubi?
Jeda ima ko ufanje
u toj mu se hranu obrati,
da će za zlom stvar nastati,
ka će smirit svoje stanje,
jak za daždom nebo biva
vedro i sunce za tmom sviti,
i za ledom svakim cvitji
stara Mati lice odiva?
Ali toj se kojim zgađa
inim čudom od Ljubavi,
ka zákônâ svih naravi
ljubovnike oslobađa?
Ali bržek tegaj neće
da umori smrt nemila,
videć da bi život bila,
ne smrt njemu u tej smeće?
Trudni ti su tvoji puti,
o Ljubavi, gdi sladosti
ne imaš, ka se zlom gorkosti
izmiješana pak ne očuti!
(vv. 1367-1398)

Questo coro si distingue completamente dall'originale. Nel Tasso si parla dell'amore che può compensare anche la gloria immortale, e di come non occorra morire per averli entrambi, laddove invece i cori zlatarićiani si dilungano sulla funzione dell'amore e sull'impossibilità di vivere senza di esso, se non in modo particolarmente duro e crudele. Colui che divide l'amante dall'amata è più velenoso di un serpente, ma la natura dell'amore può capovolgere l'ordine delle cose, e dalla volontà può nascere anche la speranza. E così i fedeli d'amore vivono sempre divisi tra il dolore e la speranza, in un miscuglio di dolcezza e di amarezza. Nella versione del 1597 Zlatarić aggiunge anche il caso di colui che ha perso la propria amata e lotta con se stesso tra la vita e la morte. La bellezza femminile è il valore più alto che ci sia. Il traduttore offre l'esempio del giudizio di Paride, che scelse di avere la più bella delle greche anziché il regno e la saggezza. Il ricorso al mito greco instaura quindi un paragone con la condizione del pastore Aminta, turbato dalle parole proferite dalla sua amata.

Ecco il coro dell'atto III nella II versione di Zlatarić:

Prem se kamen može riti
srcem i ljut kako zmija,
tko ljubovcu htje najprija
s ljubovnikom rastaviti.

Tvrd i oni bi ki take
može podnit gorke tuge,
i bez slatke svoje druge,
bez radosti živjet svake.

Ako ono što se ljubi
života se hrana broji,
kako človik živ ostoji,
toj čim žive kad izgubi?

Jeda ufanje steče, koje
u hranu se njemu obrati,
da će što god još nastati,
čim će stanje smirit svoje,
jak za daždom izvedri se
nebo, i gre dan za noći,
i led zimnji bude proći,
ter proljetje objavi se?

Ali otajstvom kojim godi
toj učini Ljubav siona
ka naravi svijeh zakona
ljubovnike oslobodi?

Ali birek tegaj neće,
da umori smrt nemila;
znajuć da bi život bila,
ne smrt njemu u te smeće?

Ter se zgađa da na silu
bude sebi život strti,
život ljući ljute smrti,
tko rič zgubi dragu i milu.

Tko u zlato, tko u znanje,
tko u slavu svita ovoga
stavlja želju srca svoga,
i njom svoje sve uzdanje.

Druzi ine obljubiše
stvari toli, da o sebi
ni o drugom vik po nebi,
van njih, sve dni ne mariše.

Nu najveću ima kripas
priteć k sebi u razbludi
htijenja i misli sve od ljudi
neumrla ženska lišpos

ka je sama naročita
u vridnosti tač da nije
ništor draže ni slavnije
od nje u stranah svijeh od svita.

Zna toj pastir slavne Ide,
meu božicam sudac stavši,
kad mu svaka obećavši
mito, k njemu na sud pride.

Biješe jedna pripravljena
dat mu carstvo, po njoj hteći,
sudit; druga um najveći;
tretja ljepšu od svijeh žena.

Ali maladac taj izbrani
carstvo ništor ne procini,
ni ga visok um prihini
pri Grkinji ka ga zani.

Za toj svu čas od liposti
poda majci od Ljubavi;
a božice ine ostavi
pune srdbe i žalosti.

O gizdava ženo! uresu
vas od svita, daru boži,
koji dike tebi umnoži,
ke nebesom dostojne su;
gdje se može prava sladost
vik bez tebe u ovemu
skusit bitju našem svemu,
ali pokoj, ali rados?

Sve nevolje ke nas more
i razgovor naš skončaju
prid tobom se snebivaju
jak prid suncem snig vrh gore.

Tim nije čudo, da te drži
u tolikoj čovjek scjeni,
kad nas pozor tvoj ljuveni
u blaženstvu ovdí uzdrži.

I nije čudo da pastira
život mrzi, ki od vile
svoje glase ču nemile,
sumnje pune i nemira.

Jeda višnji sumnju taku
i vas nemir i dreselje
budu svrnut u veselje
i u pravu rados svaku!

Daleč bile kobi hude
i zla sluta! Neka živa
ona dugo s njim uživa,
požaliv mu gorke trude!

(vv. 1454-1543)

Čale, invece, ripristina la stanza tassiana di 9 versi con schema metrico abBcddCEe:

Umrijeti nije nužno,
Jer da se srca spoje
Bje dosta vjera, zatim ljubav dvoje.
I neće tko je traži
S teškoćom naći slavu
Slijedeći ljubav pravu,
Jer i za ljubav trgovina važi.
A tražeć ljubav pronade se često
Besmrtnoj slavi mjesto.
(vv. 1473-1481)

Il finale del IV atto dell'*Aminta* è costituito da 12 versi, tutti endecasillabi meno un settenario. Si tratta di un madrigale composto

da 4 terzine, di cui le prime due corrispondono simmetricamente, secondo lo schema ABC ABC CDE eDD.

Ciò che Morte rallenta, Amor, restringi,
amico tu di pace, ella di guerra,
e de 'l suo trionfar trionfi e regni;
e mentre due bell'alme annodi e cingi,
così rendi sembante a 'l ciel la terra,
che d'abitarla tu non fuggi o sdegni.
Non so ire là su: gli umani ingegni
tu placidi ne rendi, e l'odio interno
sgombri, signor, da' mansueti cori,
sgombri mille furori;
e quasi fai co 'l tuo valor superno
de le cose mortali un giro eterno.
(vv. 349-360)

Vaj nesrečo! koli gnjivna
u jad, u plač sve obračaš,
našem dobru čim protivna
svemu doli red privrachaš!

Jak iz trave cvit ki s nebi
u dar ima sve potrebe,
bez zamjeri ke u sebi
bio bi život naš bez tebe.

Prid čemerom tvojim gine
rados, pokoj, mir i milos,
kako magla od planine
ku razgoni vjetra silos.

Krot te kopač ki pogleda
žetvu za moć imat hranu
nađe njivu svù bez reda
od zla vjetra poharanu.

Kroz te putnik od hudoga
gusarina bude ranjen
posred gore gdi nì koga
od koga bi bio obranjen.

Kroz te slavic glas zavija
željno tužeć radi ptića
kej mu s gnizda ljuta zmija
uzme da joj bude pića.

I grlica, kojoj virna
uzmeš druga, kroz te tuži,
i neka je vik nemirna,
neće s družijem da se združi.

Sva su mjesta jur žalosna
kroz jadovnu tvoju silu,
ter nije stvora ki ne pozna
gorki nalip tvoj po dilu.

Najveć narod ljubòvnikâ
bezakonje tvoje pati;
rekbi da je sva tva dika
meu njim nemir zli gledati.

Nu ti ki si moguć toli
nad sve, bože od ljubavi,
kako trpiš da ovoli
tve nesreća sluge davi?
Gdi tvoj biljeg koji vidi,
svud s čemerom svojim grede,
i tve virne dotle slidi
dokli na smrt njin privede.
(vv. 1741-1784)

Se la prima versione di Zlatarić sviluppà il contenuto di questo coro in 11 quartine a rima alternata, la seconda, oltre a registrare nuove soluzioni lessicali, presenta ben 24 quartine⁵⁵:

O božice od milosti
ka greš k srcu, od tuđega
zla noseći trud s hitrosti
da omehšat budeš njega,
od ljubavi bogu, kada
nejaki se nađe u snazi,
sad očita, skrovna sada,
ali verna dvorkinja si.

Jer ga sada razbudiješ,
sada slijediš, sad od sile
braniš, sad mu plam njeguješ,
a sada mu oštriš strile.

Sada za njim slijepim hodiš,
sad si pored s njim vidjeti,
a sad hrliš i prohodiš
brza prid njim koji leti.

A sada mu sliku prijaš,
i u nju se priobraziš,
tuđe prsi ter probijaš,
i na volju u nje ulaziš.

A tko što zna, da kadgod
i on što mož' poznajući,
obrvat nas ne prihodi
varkom, silom ne moguć?

Ter, Milosti sveta, čini
da ga družu časte i scine
u tvom kipu gdi promini
lažuć obraz i haljine.

Zašto srca moć jednoga
tvrda stoji kako kami,
dni, mjesece i lita mnoga,
proć moljenju i strilami.

55 Nella prima versione di Zlatarić il coro parla dell'infelicità che volge tutto in disgrazia e in pianto. Se l'infelicità non ci fosse, la vita scorrerebbe serena e tutto sarebbe come un fiore, che riceve dal cielo tutto ciò di cui abbisogna. Tutti i luoghi subiscono la forza della violenza altrui. Il popolo degli amanti è il primo a patire questa anarchia. Il poeta s'interroga su come il potente dio dell'amore riesca a sopportare simili disgrazie per i suoi fedeli. Sembrerebbe che la disgrazia perseguiti, sino ad annichilirlo, chiunque porti le insegne dell'amore. Nella versione del 1597 il coro dell'atto IV si rivolge a Venere, chiedendole di intercedere presso Amore.

i proč plamu od izbranih
i veselih dvijeju zvezda,
od ljepotom oružanih
lica i punih rajscijeh gizda;
a ljuvene sile i moći,
ali oružja britka njemu
vik ne mogu vrha doći,
ni naudit u ničemu.

Još bog ljuven kad pristupi
striljat jedne prsi koje
od snijega su meka, istupi
mnokrat o nje sve stril' svoje;

a u sebi vijek nijednima
mjesto nijedno podat neće
molbam duzijem ni kracima
duša ka se njega odmeće.

Ter oštriji njega bude
šip, i čini puna gnjiva,
trudna i nijema, bez slobode,
bez oružja i zlje živa.

Neg od višnjih što je s nebi,
i na manje došad, smijenje
prima i snagu svu po tebi,
rič, oružje i uzvišenje.

Sad ti koja tač kriposna
tvoja djela sved objavi,
što bi bolje, bivši pozna,
jer si došla prid Ljubavi?

Ter na noge vili krila
u zelenoj ovoj gori
pripela si i činila
da djevica ognjem gori;

i činiš joj da objia
sad za ljubav brda i hride,
što Dijani dvorec prija
rva lave i medvide.

Ali ne daj da oznobi
vrijeme takoj tvoje dilo;
ni mu skrati čas, zašto bi
druzijem život prikralilo.

Nemoj da tva pomoć kasno,
o božice bude priti,
koja može družijeh lasno
za vele lit poblaziti.

Nju ka žali tega kojim
jur vesela rugaše se,
sad utješi, jer meu tvojim
najvjernijim nariče se.

Ti nje otri lica bijela
od suz groznih, i ako si
ljubavi joj srce splela,
u svih bogov boga izprosi,

da ne plače poražena
toli u tuzi boležljivoj
ljubovnika sad ljubljena,
ner ga živa shrani živjoj,
neka oni u svakomu
pravom dobru segaj svijeta,
živuć jedan u drugomu,
još potraju duga ljeta.

Srid velike sej ljuvene
tužbe i štete svijes razgara
njeki sladak plam u mene
i ufanje smijeno stvara.

(vv. 1910-2005)

Questa amplificazione (una lunga disquisizione filosofico-popolare sul potere dell'amore verso la morte) ha quantomeno del sorprendente, anche perché, come si è detto, va ben oltre quella riscontrabile nella versione del 1580. Si ha l'impressione che Zlatarić abbia nuovamente preso a paratesto l'originale, per elaborare una poesia "in proprio". L'alternanza delle rime consente una perfetta cantabilità; anche qui il traduttore sembra aver scelto il ritmo degli antichi cantari per

conformarsi ai gusti del suo uditorio. Čale, invece, riproduce fedelmente la metrica tassiana anche in questo caso, benché nei primi cinque versi non riesca a reintrodurre le rime:

Amore, stegni što labavi Smrću,
Ti prijatelj si mira, ona rata,
Nad likovanjem likuj joj i vladaj.
Dok lijepe duše spajaš ti i grliš,
Toliko zemlja bude nalik nebu,
Da dostojiš se na njoj bit, ne bježiš.
Na nebu nema ljutnje: ljude težiš
Smiriti, mržnji u srcu i zloći,
Gospode, ne daš uč u srca blaga,
Gdje bijesu nema traga,
I regbi da po tvojoj višnjoj moći
Krugovi vječni na zemlju će doći.
(vv. 1830-1841)

Nel coro che conclude il V atto, Tasso continua ad alternare liberamente endecasillabi a settenari, legandoli talora con la rima, e introducendo un fittissimo intreccio di assonanze, ripetizioni, parallelismi e alitterazioni. Basti considerare le assonanze derivate dai gerundi al secondo e terzo verso, laddove Zlatarić opta per le consuete quartine:

Mnoga gorkos koju skusi
ovi ljubeć i sanhući,
podnoseći i plačući,
u ljuvenoj stojeć uzi,
vidje, ne znam, rasladena
jur može li bit zadosti
sadanjome kom sladosti,
toli ga ode poražena.
Ma nu ako mnogo draže
bez prilike nijedne biva,
i vele se veće uživa
dobro, po zlu kad se ukaže;
o Ljubavi, ja t' za mene
toj ne prošu tve najveće
ni blaženstvo, ni tve sreće;
inih takoj čin' blažene.

Neka t' mene vila moja
 primi k sebi po moljenju
 m^ulu, i kratku još služenju,
 dalek tega nepokoja;
 i neka se napravljene
 našijeh slasti budu zvati
 ne tolike srdžbe i rati
 ni toliko ustrpjenje,
 nu neskladi i neugođaj
 slatki i mili kom od svude
 pokrijepljajuć srca bude
 slijedit il' mir il' pogođaj.
 (vv. 1914-1943)

La seconda versione di Zlatarić ha invece cinque quartine e la seguente forma:

Mnoge gorke tuge koje
 ovi podnil jest ljubeći,
 verno služeć i cvileći
 i ufanje gubeć svoje;
 ne vim ka sa može slados
 svasma osladit. toli draže
 pride za zlom, kad se ukaže,
 dobro, i veću plodi rados,
 ja ne prosim da mi skrasit,
 o Ljubavi, daš najveće
 toj blaženstvo ni tej sreće,
 inih takoj mož poblazit;

neg da mene ma vil primi
 s molbam kracim i službami,
 i žaćine t' slasti nami,
 ne zla s mukam tač ljutimi,
 da rat slatka i neugođaj,
 svade i nesklad, kih združiti,
 za srca nam sjediniti,
 bude drag mir il' pogođaj.
 (vv. 2142-1161)

Čale, oltre a rispettare la posizione dei versi rimati e di quelli irrelati, introduce persino una rima identica assente nell'originale (*način*, vv. 1988, 1993), un artificio stilistico che sembra intervenire quale omaggio del traduttore all'autore e al tempo stesso ai moderni canoni della traduzione equivalente:

Non so se il molto amaro
che provato ha costui servendo, amando,
piangendo e disperando,
raddolcito puot'esser pienamente
d'alcun dolce presente;
ma, se più caro viene
e più si gusta dopo 'l male il bene,
io non ti chieggio, Amore,
questa beatitudine maggiore;
bea pur gli altri in tal guisa:
me la mia ninfa accoglia
dopo brevi preghiere e servir breve:
e siano i condimenti
de le nostre dolcezze
non sì gravi tormenti,
ma soavi disdegni
e soavi ripulse,
risse e guerre a cui segna,
reintegrando i cori, o pace o tregua.
(vv. 140-158)

Ne znam da l'velja gorkost
Što služeć, ljubeć on je osjetio,
Očajno suze lio,
U potpunosti može dobit slada
Ikakve slasti sada.
No ako draž je veća
I poslije zla se više kuša sreća,
Amore, ja ti neću
Blaženost iskat veću.
Usreći samo druge na taj **naćin**,
Nek mene moja nimfa
Po kratkoj molbi, kratkoj službi primi.
Nek ne budu ko začin
Slastima našim teške
Muke na takav **naćin**,
Nek to su blage ljutnje,
Uskrate nek su blage,
Svađe i borbe zatim
Primirje, mir, da srce k srcu vratim.
(vv. 1979-1997)

* * *

Le due versioni di Zlatarić differiscono anche nelle scelte lessicali (in meno di due decenni di distanza alcuni vocaboli sono diventati arcaici, mentre altri si sono imposti come più puntuali). È inoltre possibile che il suo *Ljubmir* si rivolgesse a un pubblico più vasto, poiché ai ragusismi della versione del 1580 subentrano talora espressioni poste a designare concetti di più ampio respiro. Ciò è evidente nella prima didascalia del poema, *Kupido na pastijersku priobražen* (Cupido mascherato alla pastora), che nella rielaborazione del 1597 diviene *Kupido u haljinah pastijerskih*, più conformemente all'originale (*All'Amore in abito pastorale*), o ancora nel primo verso, ove *umane forme*, reso dapprima con *u ljudskom obličju* è in seguito tradotto con *u ljudskoj prilici*.

La prima versione zlataricana appare, come già si è detto, più sintetica e concisa, e nella sua icasticità risulta in molti casi più convincente e più prossima al gusto classico. Un esempio di amplificazione semantica è dato dalla traduzione dei versi 268-270 della pastorale tassiana (*Contento vivi / più che mai fossi, o Tirsi: in*

ozio vivi / e nell'ozio l'amor sempre germoglia), così resi nella versione del 1580: *Pokojan živ', Tirsi, / već neg si ikad bil, i živi u miru, / jer ljubav u miru vazda se ponavlja*, rielaborati in quella successiva con l'aggiunta di un verso assente nell'originale, in cui il traduttore immette un suo segmento metaforico (il fuoco che si alimenta nella quiete): *Živi, Radmile veselo, / već neg prije ikadar u goju i miru, / i živi pokojno, jer vazda ljuven plam/plodi se i goju u mirnom pokoju*. Un altro esempio di amplificazione si riscontra nella trasposizione dei versi 117-118 dell'originale (*Or rispondimi almen: s'altri t'amasse, / gradiresti il suo amore in questa guisa?*) così resi nella prima versione (vv. 204-205): *Nu mi rec', kad bi te tko ini ljubio, / bil'ovako ljubav njegovu primila?*, mentre nella seconda (vv. 220-223) suonano così: *Nu ovo daj samo reci mi ti sada: / kad bi te obljubil ki drugi ljubovnik, / bi li te mrzjela tač ljubav njegovu?*

Un interessante cambiamento si nota ancora nella traduzione del verso 22 dell'originale (*oprar l'armi nei rozzi petti*) che nella prima versione zlatariciana (v. 21) suona: *i tratit oružja u narod sniženi* (spendere le armi contro il popolo minuto), mentre nella seconda (v. 22) viene reso con una metafora: *I prsi pastijerske užizat i strijeljat* (colpire il petto dei pastori e farlo ardere). E ancora: *o dolci baci o cosa altra più cara* (v. 37) viene tradotto da Zlatarić dapprima con *il'slatke celove il koju stvar dražu* (v. 37) e in seguito con *medenijeh celova i slađi* (v. 41), laddove *dolci* viene metaforizzato in “di miele” e *cari* viene liberamente reso con “più dolci”.

Dal punto di vista lessicale Čale si è venuto a trovare in una non facile posizione; da un canto non poteva attingere troppo, o troppo direttamente, da Zlatarić, dal quale è lecito presumere volesse mantenere le distanze per produrre un testo più accessibile al lettore moderno. D'altro canto, ricorrendo a un poeta come Zlatarić, poteva attingere anche da tutti coloro che, da Zlatarić a oggi, hanno dato un'impronta al lessico e al linguaggio poetico croato.

L'intesa fra il traduttore contemporaneo e questa tradizione si evidenzia sin dal primo verso del Prologo della pastorale tassiana: *Tko bi mnio ispod ljudskog lika* (*Chi crederia che sotto umane forme*), ove Čale impiega il verbo *mniti* (dal protoslavo *мънити*, pensare, credere), praticamente scomparso dallo standard attuale della lingua croata. Ma anche nei versi 5, 9 e 17 - *Već od nebeskih najači i veljih* (*ma tra'*

*grandi e celesti il più potente), Jupiter višnji svije vječne munje (e le folgore eterne al sommo Giove) e častohlepna i tašta, sved me goni (vana ed ambiziosa, mi respinge), si prefigura il ricorso a una serie di vocaboli desueti dai forti connotati provenienti dalla letteratura croata tardocinquecentesca, che conferiscono al testo un'intonazione di cortesia rinascimentale (*udvornost*) e di retorica cortese (*ljuvena retorika*). Ciò emerge anche nella scelta di alcune parole-chiave: i sostantivi *ljubovnik* (amante) e il suo corrispettivo *ljubljenik* (amato), da secoli in disuso eppure così immediatamente evocativi della tradizione di Ivan Gundulić -, *službenik* (impiegato), ripreso da Zlatarić nella stessa connotazione amorosa, o *neharna* (prescelto come equivalente di *donna ingrata*), parola portatrice di tratti distintivi non solo cinquecenteschi ma anche arcaici, o ancora in termini ed espressioni come *hladenci* (fonti), *hvoja* (fronda), *zlica* (cattivella), *huda Kob* (destino crudele), *Meštri velji* (gran maestri), che appartengono a un lessico letterario aulico e che nella versione di Čale vivono quasi a livello di incastonature, come tasselli di un mosaico. La traduzione di Čale resta infatti modernissima, e gli arcaismi (circa il 5%) sono in essa impiegati in una misura accettabile per il lettore odierno. In queste forme inusuali si ravvisa il preziosismo dell'operazione letteraria di Čale, che ha saputo ripoetare con esiti di innegabile valore proprio in virtù di una piena aderenza non solo alla parola e al senso, ma allo spessore metrico della parola, alla sua densità espressiva.*

La traduzione di Čale rivela a tratti punte incisive anche rispetto all'originale. Un esempio paradigmatico in tal senso si riscontra nella prima scena dell'atto III (Tirsi e coro).

TIRSI

O crudeltate estrema! o ingrato core!
 o donna ingrata! o tre fiata e quattro
 ingrattissimo sesso! E tu, Natura,
 negligente maestra, perché solo
 a le donne ne 'l volto e in quel di fuori
 ponesti quanto in loro è di gentile,
 di mansueto e di cortese, e tutte
 l'altre parti obliasti? Ah, miserello!
 (vv. 1-8)

TIRSI

Neharno srce! Okrutnosti krajnja!
 Neharna ženo! Tri, četiri puta
 O, preneharni spole! I ti, nehajnice,
 Učiteljice Prirodo, zbog čega
 Ženama tek na lice si i tijelo
 Metnula to što u njima je ljupko,
 Umiljato i ljubazno, a druge
 Zaboravila strane sve? Oh, bijedan!
 (vv. 1188-1195)

Siamo qui in presenza di versi estremamente elaborati a livello sia semantico sia fonetico, in cui *natura negligente (preneharni spole)* e *donna ingrata (neharna)*, si saldano quasi in una rima interna.

Un caso analogo si riscontra nella prima scena del II atto:

SATIRO

Picciola è l'ape, e fa co 'l picciol morso
pur gravi e pur moleste le ferite;
ma qual cosa è più picciola d'Amore,
se in ogni breve spazio entra, e s'asconde
in ogni breve spazio? or sotto a l'ombra
de le palpebre, or tra' minuti rivi
d'un biondo crine, or dentro le pozzette
che forma un dolce riso in bella guancia:
e pur fa tanto grandi e si mortali
e così immedicabili le piaghe.

(vv. 1-10)

SATIR

Pčela je mala, al joj malen ugriz
Neugodne i teške rane zada.
No što je manje nego Amor koji
Uđe u svaki prostor zbit, u svaki
Zbijen se prostor sakrije? Čas pod sjenom
Trepavica, čas među sitne plave
Kovrčice, čas ù jamice, koje
Stvori na lijepu licu ljubak osmijeh,
Pa ipak toli velike, tol smrtno
Napravi rane kojim nema lijeka.

(vv. 734-743)

L'opzione lessicale di Čale appare anche qui molto marcata. I diminutivi in *-ica* e *-ice* (*trepavica/palpebre*; *kovrdžice/biondo crine*; *jamice/pozzette*) arricchiscono infatti il testo di assonanze che se da un lato non trovano riscontro nell'originale, dall'altro si rivelano assolutamente pertinenti a livello semantico. Čale coglie ogni occasione per accentuare quella "sensualità" della parola che è propria del testo tassiano. Non potendo ottenere tutte le corrispondenze, crea di suo, ed è proprio questo che conferisce alla sua lingua quel *quid* che manca alla versione di Zlatarić.

Conclusioni

Ripercorrendo le tappe più salienti della storia delle relazioni culturali intercorse tra l'Italia e la Croazia nel periodo dal XV al XVIII secolo, (con particolare riguardo al XVI), e ai rapporti editoriali tra le due sponde dell'Adriatico, si è voluto illustrare come il fenomeno del plurilinguismo costituisca uno dei principali fattori di sviluppo della tradizione traduttiva croata.

La produzione endogena di testi letterari si è spesso intrecciata con l'operato traduttivo dei maggiori autori croati, mentre le dispute inerenti la metodologia traduttiva hanno prodotto riflessioni sugli

aspetti teorici della traduzione poetica più che di quella letteraria in generale (Čale, Kravar, Torbarina, ...).

La fortuna della pastorale tassiana ne è un esempio eloquente. L'analisi comparativa delle due versioni di Zlatarić (in particolare dei cori) con quella di Čale, dimostra lo sforzo dei traduttori di avvicinarsi al modello tassiano, nel corso dei secoli, senza mai abbandonare il verso nei loro testi di arrivo.

La traduzione poetica in Croazia ha da sempre prediletto il metodo "verso a verso" (ma si conoscono anche esempi di "versi tradotti in prosa", come la trasposizione della *Divina Commedia* a opera di Izidor Kršnjavi)⁵⁶, non solo per il fatto che la restituzione "in forma di equivalente" si approssima all'ideale di ogni traduttore letterario, ma anche per il profondo influsso che il verso tradotto esercita sull'espressione poetica in quanto tale. A conferma di questo, giunge la traduzione croata "per eccellenza" della *Divina Commedia* a opera di Mihovil Kombol, che ha aperto la strada a tutta una serie di traduttori di Dante e di Petrarca (Čale, Miličević, Maroević,

56 Alighieri D., *Božanstvena Komediija* (Divina Commedia), tr. e commento di I. Kršnjavi, Naklada Tipografije, Zagreb, 1937. Nel riflettere sulla dialettica "similitudine/diversità" rispetto all'originale nel metodo del "verso tradotto con la prosa", Z. Kravar (op. cit. pp. 54-57) avverte che, se da un lato quest'ultimo revoca la forma del verso, substrato di tutti gli elementi in essa contenuti, dall'altro fa i conti con l'oggettiva impossibilità di riversare interamente questa forma nel discorso prosastico. Laddove tale metodologia venga valutata in termini funzionali, sostiene Kravar, si può parlare di "verso tradotto in prosa", ma dal punto di vista sostanziale o illettico (*hiletički*) emerge che alcuni elementi strutturali del verso, una volta tradotti in prosa, lasciano non poche tracce del verso stesso. Un esempio paradigmatico è ravvisabile, secondo lo studioso, proprio dalla traduzione in prosa della *Divina Commedia* a opera di Izidor Kršnjavi. Analizzando i versi 1-12 del canto XIV dell'*Inferno*, Kravar rileva che nella prosa di Kršnjavi predomina la tendenza a standardizzare la lunghezza delle frasi, dove il numero delle parole comprese tra la maiuscola iniziale e il punto è pressoché eguale. Tale standard sintattico, conseguito dal traduttore mediante il ricorso al legame tra la frase principale e due subordinate, non trova riscontro nella prosa piana né in quella letteraria, che anzi tende a diversificare le unità sintattiche.

Tomasović e altri) e che ha senz'altro influito sul rigore filologico della traduzione dell'*Aminta*, rigore attestato anzitutto dalla fedeltà metrica all'originale, attraverso il r ipristino dell'endecasillabo tassiano. D'altro canto, il lessico della versione di Čale chiama in causa una serie di prestiti cinquecenteschi, meritevoli di essere riconsiderati come appartenenti a un lessico aulico letterario in cui le parole vivono a livello di incastonature, quasi come i tasselli di un mosaico. Anche in questi arcaismi, imposti dal traduttore contemporaneo come forma di recupero del linguaggio poetico dei suoi illustri predecessori (Zlatarić, Bendežević, Dž. Š. Gundulić), si ravvisa il preziosismo dell'operazione letteraria di Čale, che con la sua *Aminta* ha dimostrato come il rigore moderno, unito alla tradizione, possa produrre frutti eccellenti nel campo della traduzione in versi, sottraendola, almeno sino a quando i canoni della lingua letteraria croata contemporanea non saranno radicalmente mutati, a quel destino di "invecchiamento" a cui ogni traduzione letteraria inevitabilmente soggiace.

A conferma della sua intesa con i traduttori che lo avevano preceduto, Čale decise di porre come epilogo della pastorale tassiana anche una postilla-dedica con la traduzione di *Amor fuggitivo*.⁵⁷

Il testo, riproposto in calce a questo lavoro, vuole essere un tributo a questo maestro che ha dato lustro alla moderna traduzione poetica in lingua croata.

57 "Alcuni critici – scrive a tale riguardo Frano Čale – consideravano *Amor fuggitivo* come epilogo dell'*Aminta*, tanto che dopo il 1581 molti editori inclusero questo componimento nel testo della pastorale tassiana, per quanto non figurasse in nessuno dei suoi manoscritti (eccettuate due trascrizioni custodite a Firenze e a Bologna). Viceversa, il componimento risulta essere parte integrante delle *Rime* sin dalle loro prime edizioni. *Amor fuggitivo* non è quindi da restituire all'*Aminta*, e la presente versione ne tiene conto, ma vuol essere un *hommage* ai traduttori classici croati di questo testo, Sabo Bobaljević Mišetić, Katarina Patačić e Mihovil Kombol".

Epilogo. Amor fuggitivo⁵⁸
Venere

Scesa dal terzo cielo,
io che sono di lui regina e dea,
cerco il mio figlio fuggitivo Amore.
Quest'ier mentre sedea
nel mio grembo scherzando,
o fosse elezion o fosse errore,
con un suo strale aurato
mi punse il manco lato,
e poi fuggi da me ratto volando
per non esser punito;
né so dove sia gito.
Io che madre pur sono,
e son tenera e molle,
volta l'ira in pietate,
usat'ho poi per ritrovarlo ogn'arte.
Cerc'h'ho tutto il mio cielo in parte in parte,
e la sfera di Marte, e l'altre rote
e correnti ed immote;
né lá suso ne' cieli
è luogo alcuno ov'ei s'asconda o celi.
Tal ch'ora tra voi discendo,
mansueti mortali,
dove so che sovente e fa soggiorno,
per aver da voi nova
se 'l fuggitivo mio qua giù si trova.

Né già trovarlo spero
tra voi, donne leggiadre,
perché, se ben d'intorno
al volto ed a le chiome
spesso vi scherza e vola,
e se ben spesso fiede
le porte di pietate
ed albergo vi chiede,
non è alcuna di voi che nel suo petto
dar li voglia ricetto,
ove sol feritate e sdegno siede.

Bjgunac Amor (*Amor fuggitivo*)
Venera

Sišavši s trećeg neba,
jer kraljica i božica sam tamo,
Amora tražim pobjeglog sina.
Dok je on sjedo samo
igrajući se usred krila moga,
il greškom, ili izborom tog čina,
sa zlatnom strijelom banu
buduć mi lijevu stranu
pa brzo leteć nesta nakon toga
bez kazne hteć da prođe,
a ne znam kamo póde.
Ja, što sam ipak majka,
i nježna sam i blaga,
okrenuv bijes i sućut,
da nadem njega rabih sve vješine.
Posvud pretražih neba svog visine,
i sferu Marsa, sve krugove dične,
gibane, nepomične,
no na nebesi nije
mjesta gdje on se taji ili krije.
Stoga sad slazim k vama
međū smrtnike krotke
gdje znam da često boravak je njegov,
da od vas dobijem vijesti
da l' tu se dolje moj bjegunac smjesti.

Nu ne nadam se nać ga,
gizdave gospe, uz vas,
jer, premda oko lica
i vaših kosa često
igrajući se leti,
i premda često rānī
sućuti vaše vrata
ištuć da tu se stānī,
nijedna od vas usred svojih grudi
sklonište mu ne nudi,

58 Il testo originale dell'*Amor fuggitivo* figura come epilogo all'*Aminta* ed è desunto dal volume *Tasso, Opere*, a cura di Marta Savini, Newton, Roma, 1995, pp. 81-84.

Ma ben trovarlo spero
ne gli uomini cortesi,
de' quali nessun si sdegna
d'averlo in sua magione;
ed a voi mi rivolgo, amica schiera.
Ditemi, ov'è il mio figlio?
Chi di voi me l'insegna,
vo' che per guiderdone
da queste labbra prenda
un bacio quanto posso
condirlo più soave;
ma chi me 'l riconduce
dal volontario esiglio,
altro premio n'attenda,
di cui non può maggiore
darli la mia potenza,
se ben in don li desse
tutto 'l regno d'Amore;
e per lo Stige io giuro
che ferme servarò l'alte promesse.
Ditemi, ov'è il mio figlio?
Ma non risponde alcun: ciascun si tace.
Non l'avete veduto?
Forse ch'egli tra voi
dimora sconosciuto,
e dagli omeri suoi
spiccato aver de' l'ali
e deposto gli strali,
e la feretra ancor deponst'e l'arco,
onde sempre va carco,
e gli altri arnesi alteri e trionfali.
Ma vi darò tai segni
che conoscer ai segni
facilmente il potrete,
ancor che di celarsi a voi s'ingegni.
Egli, ben che sia vecchio
e d'astuzia e d'etate,
picciolo è sì, ch'ancor fanciullo sembra
al viso ed a le membra,
e 'n guisa di fanciullo
sempre instabil si move,
né par che luogo trove in cui s'appaghi,
ed ha giuoco e trastullo
di puerili scherzi;
ma il suo scherzar è pieno
di periglio e di danno.
Facilmente s'adira,

gdje zvjerstvo se i mržnja samo bani.

Ali se nadam nač ga
u mužkaraca skladnih,
što dostoje se da ga
prihvate srcem cijelim,
pa obraćam se vama, družbo mila.
Recite, gdje je sin mi?
Tko uputi me od vas,
nagradu dat mu želim:
s usana ovih neka
poljubac slatki uzme;
no tko mi ga dovede
s dobrovoljna progonstva,
dar novi njega čeka,
od kojeg veći moja
ne može môć vam dati
kad bih vam na dar dala
sve Amorovo carstvo;
a ja se kunem Stiksom:
čvrsto ću štovat višnja obećanja.
Recite, gdje sin mi?
No odgovora nema, svatko šuti.
Zar ne vidjeste njega?
Možda ko neznan uz vas
boravi poslije bijega,
možda mu bješe sila
s ramena strgnut krila,
odložiti i strijele,
odložiti i luk i tulac s njima,
kojih sved nosi vele,
i sve što silno, pobjedničko ima.
No opis vam se nudi
po kojem ćete moći
prepoznati ga lako,
premda se on da skrrije vam se trudi.
Iako i po himbi
ko i po vijeku star je,
malen je, nalik djetetu nezrèlu
u licu i u tijelu,
pa se ko dijete želi
sved gibati, ne stajat
i kanda nigdje zadovoljan nije,
igra se i veseli
praveći razne šale,
no šale su mu pune
opasnosti i štete.

facilmente si placa; e nel suo viso
vedi quasi in un punto
e le lagrime e 'l riso.
Crespe ha le chiome e d'oro,
e 'n quella guisa appunto
che Fortuna si pinge,
ha lunghi e folti in su la fronte i crini,
ma nuda ha poi la testa
a gli opposti confini.
Il color del suo volto
più che fuoco è vivace;
ne la fronte dimostra
una lascivia audace;
gli occhi infiammati e pieni
d'un ingannevol riso
volge sovente in biechi; e pur sott'occhio
quasi di furto mira,
né mai con dritto guardo i lumi gira.
Con lingua che dal latte
par che si discompagni,
dolcemente favella, ed i suoi detti
forma tronchi e imperfetti;
di lusinghe e di vezzi
è pieno il suo parlare,
e son le voci sue sottili e chiare.
Ha sempre in bocca il ghigno,
e gl'inganni e la frode
sotto quel ghigno asconde,
come tra fronde e fior angue maligno.
Questi da prima altrui
tutto cortese e umile
a i sembianti ed al volto,
qual povero peregrin albergo chiede
per grazia e per mercede;
ma poi che dentro è accolto,
a poco a poco insuperbisce, e fassi
oltre modo insolente;
egli sol vuol le chiavi
tener de l'altrui core,
egli scacciarne fuore
gli antichi albergatori, e 'n quella vece
ricever nova gente;
ei far la ragion serva
e dar legge a la mente:
così divien tiranno
d'ospite mansueto,
e persegue ed ancide

Lako u ljutnju padne,
lako se smiri; licem oda pače
skoro u istom času
da smije se i plače.
Kovrčica je zlatnih,
a, baš na način ko što
i Fortuna se slika,
na čelu ima duge guste kose,
no ogoljene glave
na suprotnim je stranam.
Njegovo lice ima
od vatre življu boju,
a odaje na čelu
putenost smjelu svoju;
oči što plamte pune
varljiva nekog smijeha
postanu često zle. Također skoro
krišom on motri spravno,
a luči nikad neće svrnut ravno.
Jezikom što od mlijeka
odvikava se regbi
dok slatko zbori, mudre riječi mile
krnje su, tamne, bile;
prenavljanjem i laskom
ispunja misli krasne,
oštroumne su riječi mu i jasne.
Često se smije, ali
on prijevare i varke
pod onim smijehom krije
kao u cvijeću i u lišću zmije.
Sprva je prema drugom
sav ponizan i skladan
u izgledu i u licu;
za milost i za plaću utočište
kao i putnik ište,
no zatim, kad ga prime,
uzoholi se pomalo pa bude
oholim neizmerno;
hoće da budu ključ
srdaca njemu dani
i potjerati vani
stare stanare, da bi zatim bili
primljeni ljudi novi;
podvrgnut hoće razum
da novi zakon slovi,
pa od skromnoga gosta
postane lukav tiran

chi li s'oppono e chi li fa divieto.
Or ch'io v'ho dato segni
e degli atti e del viso
e de' costumi suoi,
s'egli è pur qui fra voi
datemi, prego, del mio figlio avviso.
Ma voi non rispondete?
Forse tenerlo ascoso a me volete?
Volete, ah folli, ah sciocchi,
tenere ascoso Amore?
Ma tosto uscirà fuore
da la lingua e da gli occhi
Per mille indici aperti:
tal, io vi rendo certi,
ch'averrà quello a voi, ch'avvenir suole
a colui che nel seno
crede nasconder l'angue,
che co' gridi e co' l sangue al fin lo scuopre.

Ma poi che qui no 'l trovo,
prima ch'al ciel ritorni
andrò cercando in terra altri soggiorni.
(vv. 1-150)

i progoni i ubije
onoga tko se odupre i brani.
Sad kad vam otkrih lik mu
i drugu osobinu
i navike mu, ako
je s vama, molim jako,
obavijesti mi dajte o mom sinu.
Vi ne odgovarate?
Možda ga meni skrit namjeravate?
Ah, glupani vi ludi,
zar da se Amor skrrije?
On će se otkrit prije
kroz jezik, oči ljudi
bezbroynim znakovima,
tako da, jamčim svima,
zbit će se vama što se zbiti znade
onome tko u njedru
sakriti misli zmiju:
na koncu vikom otkrije je i krvlju.

No kako tu ga nema,
dok vratim se do neba,
drugdje na zemlji tražit mi ga treba.
(vv. 1-150)

Bibliografia

- AA.VV. (1978): *Hrvatska književnost u europskom kontekstu* (Letteratura croata nel contesto europeo), a cura di Aleksander Flaker e Krunoslav Pranjić, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, (Istituto per le scienze letterarie dell'Università di Zagreb), Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.
- AA.VV. (1996): *Hrvatski Leksikon*, a cura di A. Vujić, vol. I, Naklada Leksikon, Zagreb.
- AA.VV. (1997): *Hrvatski Leksikon*, a cura di A. Vujić, vol. II, Naklada Leksikon, Zagreb.
- Avirović Lj. (1999):
Petrarca e il petrarchismo: aspetti della traduzione del sonetto croato, in "Il bianco e il nero", n. 3, Studi di filologia e di letteratura, Editrice Forum, Università degli Studi di Udine, Udine.
- Badurina N. (1995):
Zlatarić i Bendevišević per istim predložkom Tassova "Aminte" (Zlatarić e Bendevišević rispetto all'*Aminta* del Tasso), relazione presentata al Convegno Internazionale Tasso i Hrvati (Tasso e i Croati), Dubrovnik.
- Badurina N. (1997):
Humanizam i renesansa (Umanesimo e Rinascimento), in *Croazia/Italia: I rapporti nei secoli. Storia, letteratura, arti figurative*, ed. bilingue, Most/The Bridge, Zagreb, pp. 343-361.
- Bassnet-McGuire S. (1993):
La traduzione: teorie e pratica, Bompiani, Milano.
- Bogišić R. (1989):
"Puni i svestrani razvoj u renesansi: Od ekloge do pastirske igre" (Lo sviluppo completo e generale nel Rinascimento: dall'egloga alla pastorale), in *Hrvatska pastoralna* (La pastorale croata), Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, pp. 41-66.

- Budmani P. (1899):
Djela Dominka Zlatarića (Opere di Dominko Zlatarić), in *Stari pisci hrvatski* (Vecchi scrittori croati), vol. XXI, Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umetnosti – JAZU (Accademia Jugoslava delle Arti e delle Scienze), Zagreb.
- Čale F. (1991): *Usporedbe i tumačenja* (Comparazioni e interpretazioni), Matica hrvatska, Dubrovnik.
- Čale F. (1993): *Tasso e i Croati*, PEN, Zagreb/Dubrovnik.
- Čale F. (1994): *O starijim hrvatskim prijevodima talijanskih djela* (Vecchie traduzioni croate delle opere della letteratura italiana), in *Hrvatsko-talijanski književni odnosi* (Rapporti letterari croato-italiani), vol. IV, a cura di M. Zorić, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta (Istituto di Scienze letterarie della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi), Zagreb, pp. 7-37.
- Cronia A. (1955) (a cura di):
Teatro serbo-croato, Nuova Accademia Editrice, Milano.
- Darsa M. (1989): *Zio Maroje*, tr. L. Missoni, Hefti, Milano.
- De Courcelles D. (1998):
Traduire et adapter à la Renaissance, Ecole des chartes, Paris.
- Držić M. (1991):
Novella od Stanca, Dundo Maroje, Školska knjiga, Zagreb.
- Držić M. (1969): *I nobili ragusei*, tr. L. Carpinteri e M. Faraguna, Del Bianco, Udine.
- Eterović K. (1927):
Fra Filip Grabovac, buditelj i mučenik narodne misli u prvoj polovici XVIII vijeka, (Fra F.G, patriota e martire del pensiero popolare della prima metà del XVIII secolo), Knjižnica Nove revije, Split.
- Graciotti S. (1983):
Per una tipologia del trilinguismo letterario in Dalmazia nei secoli XVI-XVII, ne Il Barocco in

- Italia e nei paesi slavi del sud*, a cura di V. Branca e S. Graciotti, Olschki, Firenze, pp. 321-346.
- Gučetić Vitov N. (1995):
Dijalog o ljepoti, Dijalog o ljubavi (Dialogo della bellezza. Dialogo d'amore), tr. N. Badurina, Most/The Bridge, Zagreb.
- Fališevac D. (1997):
Kaliopin vrt (Il giardino di Calliope), Književni krug, Split.
- Hercigonja E. (1994):
Tropismena i trojezična kultura hrvatskoga srednjovjekovlja (La cultura trilingue nella scrittura e nella lingua del Medioevo croato), Matica hrvatska, Zagreb.
- Katušić M. (1989):
Dva jezika i dvije domovine u "ilirskoj" elegiji Nikole Tommasea (Due lingue e due patrie nell'elegia "illirica" di Nicolò Tommaseo), in *Hrvatsko-talijanski književni odnosi* (Rapporti letterari croato-italiani), a cura di M. Zorić, vol. I, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta, Zagreb, pp. 237-256.
- Kolumbić N. (1987):
Evropski odjeci i originalne crte u hrvatskoj renesansnoj književnosti (Echi europei e tratti originali della letteratura croata rinascimentale), in *Radovi: Razdio filoloških znanosti 1986/87* (Quaderni del Dipartimento di Scienze filologiche 1986/87), Sveučilište u Splitu/Filozofski fakultet Zadar (Università degli Studi di Split/Facoltà di Lettere e Filosofia di Zadar), Zadar, pp. 219-230.
- Kravar Z. (1993): *Tema "stih"* (Il tema "verso"), Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta, Zagreb.
- Levy J. (1982): *Umjetnost prevođenja* (L'arte del tradurre), tr. B.L. Dabić, Svjetlost, Sarajevo.

- Malinar S. (1989):
Talijanski jezik u djelima Franje Glavinića (La lingua italiana nelle opere di Franjo Glavinić), in *Zbornik radova o Franji Glaviniću* (Miscellanea di saggi su Franjo Glavinić), Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, Zagreb, pp. 271-286.
- Maroević T. (1986):
Dike ter hvaljenja (Elogi e critiche), Logos, Split.
- Maroević T. (1989):
Zrcalo Adrijansko: obilježja hrvatsko-talijanskog književnog dijaloga (Lo specchio adriatico: aspetti del dialogo letterario croato-italiano), Izdavački centar, Rijeka.
- Milani Kruljac N. (1995):
“Lingua ed identità nel contesto istriano”, in *Istria nobilissima. Antologia delle opere premiate*, Università popolare, Fiume-Trieste.
- Newmark P. (1988):
La traduzione: problemi e metodi, Garzanti, Milano.
- Novak Prosperov S. (1996):
Planeta Držić: Ogled o vlasti (Il pianeta Držić: saggio sul potere), Knjižnica doma Marina Držića (Biblioteca della casa di Marin Držić), Dubrovnik.
- Paljetak L. (1995):
Dnevnik Cvijete Zuzorić (Diario di Cvijeta Zuzorić), in *Dubrovnik: hrvatska kultura u ozračju Sredozemlja-Mediterana* (La cultura croata nell'area mediterranea), Matica hrvatska, Dubrovnik, pp. 204-219.
- Rešetar M. (1937):
Pjesme Šiška Menčetića i Đore Držića i ostale pjesme Ranjinina zbornika (Poesie di Šiško Menčetić e di Đore Držić e altre poesie del florilegio di Ranjina), vol. II, Tisak nadbiskupske tiskare, Zagreb.

- Simeon R. (1969):
Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva
 (Dizionario enciclopedico dei termini linguistici),
 2 voll., Matica hrvatska, Zagreb.
- Šimunković Lj. (1996):
Mletački dvojezični proglasi u Dalmaciji u 18. stoljeću
 (Proclami veneziani nella Dalmazia del XVIII secolo), Književni krug, Split.
- Tomasović M. (1985):
Analize i procjene (Analisi e valutazioni), Književni krug, Split.
- Tomasović M. (1989):
Marko Marulić-Marul, Mladost, Zagreb.
- Tomasović M. (1995):
Ljuvene rane/Le piaghe d'amore: Antologia delle traduzioni croate, ed. bilingue, Matica hrvatska, Dubrovnik.
- Tomasović M. (1996):
Marko Marulić/Marcus Marulus, tr. dall'italiano C. Béné; tr. dal croato V. Miloš-Celin, Književni krug, Split/Almae Matris Croaticae Alumini, Paris.
- Tomasović M. (1996):
Traduktološke rasprave (Dispute traduttologiche),
 Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta sveučilišta, Zagreb.
- Torbarina J. (1997):
Kroatističke rasprave (Dispute di croatistica), a cura di S.P. Novak, Matica hrvatska, Zagreb.
- Zorić M. (1989): *Tommaseo e il suo "maestro d'illirico"*, in *Italia e Slavia: contributi sulle relazioni italo-jugoslave dall'Ariosto al D'Annunzio*, Antenore, Padova, pp. 262-294.
- Zorić M. (1992): *Književni dodiri hrvatsko-talijanski* (Rapporti letterari croato-italiani), Književni krug, Split.

*Finito di stampare nel mese di settembre 1999 presso la CLEUP
“Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova”
35122 Padova, via G. Prati 19 – tel. 049 650261*