

IL PROBLEMA DELLA DISTANZA TEMPORALE NELLA TRADUZIONE DELLE OPERE LETTERARIE

Milana Piletić
University of Beograd

Abstract

Temporal distance is a key problem in the translation of old literary texts, though still neglected in the theory of translation. The attempt to define and classify this problem is illustrated through examples from contemporary translations of Italian Renaissance texts. There are no corresponding linguistic and stylistic sources in Serbian literature to draw from, and yet an adequate rendering is possible by creating hybrids (archaic lexical and morphosyntactic forms, stylized neologisms) and associations (to originals and translations which are felt as traditional today – no matter when they were written – in the TL literature.

Within temporal distance, primary distance – as sensed and created by the author – should be understood and recreated by the translator, whilst secondary distance relates principally to reader understanding and arises from the time lapse between the original and its contemporary recreation. Both distances can be manifested in nine basic types: frequent and absolute archaisms; poetic archaisms; reminiscences; idioms; jargon; cultural interference; genre-constrictions; semantic archaisms; and elements of myth and fairy-tale. The author believes that the results of her research could help translators and translation theorists to gain a clearer insight into the many questions that temporal distance poses, as well as to find more possible answers.

Introduzione

"Quando qualcosa di limitato esprime il proprio paese e il proprio tempo, esso esprime illimitatamente tutto ciò che non-è-il-suo paese, tutto ciò che non-è-il-suo-tempo: e per sempre".

L'intuizione poetica e lungimirante di Marina Cvetajeva (1990: 42) colpisce il nucleo più intimo del timore reverenziale del traduttore nei riguardi di ciò che si "esprime illimitatamente e per sempre". Ma rivela anche fiducia di poterlo, nonostante tutto, trasferire, tradurre. Sono stati certamente gli autori a dare la vita ai testi originali fino a farli diventare, con merito, onorati e saggi documenti

del passato; tuttavia una parte di questo merito spetta spesso anche a coloro che, rivestendoli di nuove spoglie, li hanno portati e introdotti in altri climi e in altri ambienti.

Ma il vivo scorrere della vita esige dal padrone di casa una cura tutta speciale nei riguardi del suo ospite, ormai corroso dagli anni ma ancora tenace nelle sue esigenze. Di che cosa si nutriva ai suoi tempi e che cosa offrirgli oggi? Che cosa c'è di consunto nel suo abito, che cosa c'è di spiegazzato dall'uso? E quali sono invece le pieghe volute e cucite apposta e che non vanno per nulla stirate? Come impedire che il lettore, con sguardo infantilmente innocente, esclami che il re è nudo nonostante il suo abito nuovo? Bisogna quindi che la nuova veste non sia rigida fino a sembrare ridicola anticaglia ai posteri-stranieri con i quali al malavventurato autore capita, magari inciampando, di incontrarsi. Ma non dev'essere nemmeno un abito ultramoderno, prodotto in una boutique all'ultima moda, che lo renda irricognoscibile e non permetta di sapere né da quando né da dove venisse.

Questo discorso metaforico aveva lo scopo di presentare la "distanza temporale", fattore legato all'identità medesima di un testo letterario. Essa si manifesta in numerose e svariate modalità e relazioni di causa e di effetto, in molti elementi linguistici, stilistici, storico-letterari e genericamente culturali. In altre parole, il fattore della distanza temporale agisce sempre e di per sé sulla comprensione e sull'interpretazione delle opere letterarie del passato. Se poi quest'ultime appartengono a un'altra lingua e a un'altra cerchia culturale, ecco che i traduttori di epoche posteriori si trovano di fronte a un raddoppiamento delle complicazioni nel loro tentativo di dar loro una forma appropriata.

Il problema della distanza temporale, immanente alla traduzione di testi letterari antichi, è stato tuttavia studiato molto poco e, per di più, solo di passaggio. Per quanto ne so, infatti, non ne erano stati definiti né gli ambiti né il contenuto. Il problema non era stato isolato con chiarezza, ne era stato esaminato soltanto qualche dettaglio. Per questo motivo una ricognizione nell'area di quella che era stata finora l'idea della distanza temporale ha richiesto un approccio interdisciplinare; la raccolta di informazioni spesso solamente implicite e mediate tratte dalla teoria della traduzione, dalla stilistica, dalla scienza della letteratura, dalla linguistica, ma anche dalla filosofia, dall'antropologia e dalla psicologia.

Per questa volta basti dire che ho diviso le posizioni accettabili e già esistenti in quattro gruppi a seconda della provenienza dei loro autori. Il primo comprende noti teorici di vari ambienti linguistici e culturali, ad esempio Popovič (1980), Apel (1993), Levý (1982), Mounin (1965), Nida (Nida & Taber 1974), Steiner (1975) e Jauss (1985); il secondo quelli appartenenti alla cerchia degli studiosi serbi Sibinović (1990), Hlebec (1989), Stojnić (1980), Konstantinović (1981; 1984) e Čović (1994); del terzo gruppo fanno parte gli italiani che si occupano

di teoria della traduzione, di semantica, di linguistica del testo e tra essi Folena (1991), Eco (1980), Bruni (1984), Arcaini (1991), Caprettini (1980) e Tonfoni (1983). Nell'ultimo gruppo vi sono gli ermeneutici Hirsch (1983), Gadamer (1978) e Ricoeur (1993), visto che in loro il concetto di distanza temporale – anche se non proprio in rapporto con la letteratura – è tuttavia un termine ben definito; e anche perché in questa mia ricerca ho usato i princîpi dell'ermeneutica: la comprensione e l'interpretazione.

Il corpus da me scelto comprende due commedie, *Il Candelaio* di Giordano Bruno (Bárberi Squarotti 1964) nella traduzione di Ivan Klajn, *Svečar* (Klajn 1991), e *Gli Straccioni* di Annibale Caro (Jacomuzzi 1974), traduzione di Momčilo Savić, *Odrpanci* (Savić 1965). Quindi alcune novelle di Matteo Bandello (v. Flora 1952) nella traduzione fatta da Vera Bakotić-Mijušković (Bakotić-Mijušković 1969); e, infine, la *Vita* di Benvenuto Cellini (Camesasca 1985), tradotto col titolo *Moj Život* da Jugana Stojanović (Stojanović 1963). Per rendere più accessibile il contesto generale e l'impiego specifico della lingua, ogni originale con la sua traduzione moderna è stato considerato isolatamente (in Piletić 1997 ognuna di queste opere costituisce un capitolo a parte). Tutti gli originali appartengono al periodo che va dagli anni '40 agli anni '80 del Cinquecento. Questo periodo è stato scelto per due motivi: primo perché l'italiano era allora linguisticamente ormai ben formato e possedeva già una coscienza di periodizzazione temporale tale da permettere di distinguere con più sicurezza ciò che poteva essere stato intenzionalmente arcaizzato. In secondo luogo perché non esiste nella letteratura serba un periodo di fioritura letteraria corrispondente, cosa che rappresenta una difficoltà in più per qualsiasi traduzione. Vorrei dire ancora che lo scopo del mio lavoro non è mai stato quello di dare una valutazione delle moderne traduzioni di opere rinascimentali, bensì quello di illustrare con esempi il tentativo di definire il problema della distanza temporale, di esaminare come essa funzioni e come questo funzionamento possa essere classificato.

Per rendere più precisa l'analisi, ho suddiviso la distanza temporale in due specie principali: quella *primaria*, quando è l'autore dell'originale che si serve volutamente degli arcaismi, e pertanto questo tipo di arcaizzazione dev'essere non solamente individuata e capita, ma anche spiegata nella traduzione; e quella *secondaria*, insorta successivamente, con il passare del tempo che separa l'originale dalla traduzione: questa arcaizzazione si riflette prevalentemente sulla comprensione e non è sempre necessario trasporla nella traduzione, anzi talvolta non va assolutamente fatto. In seguito, nell'analisi particolareggiata del corpus, ho messo in evidenza nove tipi generali di funzionamento della distanza temporale: 1) gli arcaismi frequenti e assoluti, 2) gli arcaismi poetici, 3) le reminiscenze, 4) i fraseologismi, 5) il gergo, 6) le interferenze culturali, 7) le limitazioni dei generi, 8) gli arcaismi semantici e 9) gli elementi del mito e della

fiaba. Infine ho proposto anche una definizione della distanza temporale, che sarebbe: la distanza temporale nella traduzione è un fattore stilistico e linguistico relativo alla comprensione e all'interpretazione di un testo letterario appartenente a un periodo storico-letterario più o meno lontano nel passato da quello in cui avviene la traduzione.

Gli arcaismi frequenti e assoluti

È molto probabile che in generale gli arcaismi frequenti non abbiano nessun contrassegno né fonetico né morfosintattico nell'originale; che si tratti cioè di parole e di costruzioni un tempo del tutto abituali. Solitamente, è sufficiente riconoscerli e controllare se costituivano delle forme neutrali anche nell'uso linguistico dell'autore e del suo tempo. Di solito si tratta di una distanza temporale secondaria e, giacché la competenza del traduttore si fonda sulla conoscenza delle nozioni elementari di grammatica storica, mi pare del tutto superfluo farne degli esempi ai lettori italiani. Basta sottolineare che anche questo piccolo problema richiede ciò che Gadamer chiamò – in altra occasione – "una radicale sospensione dei propri pregiudizi" (Gadamer 1978: 333): nel nostro caso ciò significa che il traduttore deve *vincere* la propria naturale sensibilità verso ciò che egli sente *oggi* come antico, e non lasciarsi quindi andare a indiscriminati e inutili arcaismi.

Sono molto più interessanti gli arcaismi lessicali, specialmente quelli che Klajn chiama "arcaismi assoluti" (parole la cui arcaicità è oggi totale, ma che era già notevole in passato; Klajn 1975: 95); e lo sono perché in essi la distanza può essere anche primaria, poiché vi è una maggiore possibilità che in quel dato punto l'autore volesse proprio arcaizzare.

L'indizio principale se ciò sia vero o meno è dato dall'intenzione che l'autore rivela in quel determinato passo, tenuto presente anche tutto l'insieme del testo. Così, ad esempio, ne *Gli Straccioni* (es. 1 in Appendice) l'esclamazione assolutamente arcaica "madesì", che non ha equivalenti appropriati né in L1 né in L2, è stata adeguatamente risolta rafforzandone la funzione affermativa e con un arricchimento lessicale dell'interiezione che, grazie anche a una patina leggera, riesce a rendere pure l'intenzione ironica ('Dio dovrebbe aiutare una... frode'). In Cellini, invece, in un passo dal registro stilistico un poco più elevato (es. 2), si incontra il termine "infirmirate" che per un traduttore moderno presenta una distanza tanto più sensibile in quanto lo stesso Cellini arcaizza molto raramente in tutta l'opera e non usa le desinenze "-te" e "-de" per le parole tronche. Quando nella sua autobiografia si parla di malanni, l'autore fa di solito un uso neutrale dei termini "malattia" o "infirmità", che appunto in tal modo vengono tradotti con *bolest*. Ma all'interno della gradazione (e la chiave del problema sta appunto nell'identificarla), la "grandissima infirmirate" diventa *strašna boleština*. Quando

però il Cellini adopera un arcaismo assoluto come "magione" (es. 3) lo fa per riferire le parole di un re francese, mentre, nello stesso passo e altrove, per la stessa abitazione che comprendeva anche il suo laboratorio, egli parla di "casa". Da qui anche la traduzione neutrale (*radionica*).

Tra gli arcaismi frequenti sono molto interessanti i titoli onorifici. Quello che Caro usa più spesso è il termine "messere", che nella traduzione di Savić diventa *gospar*, realizzando così in maniera coerente la rara possibilità di attingere alla tradizione locale della stessa epoca impiegando nel medesimo tempo un termine abbastanza conosciuto. In Bruno vengono indifferentemente variati i termini "messere" e "signore" che pertanto, in tutti e due i casi, diventano *gospar* nella traduzione di Klajn. In Cellini compare il problema della grande varietà dei titoli onorifici, problema formalmente insormontabile, data la loro scarsità nella nostra lingua. In questi casi è però benvenuta la compensazione, quando essi hanno connotazioni particolari (es. 4), come ad esempio nel caso in cui "sere" sta ad indicare disprezzo. Si tratta del malcapitato maestro di Cosimo I, per il quale il Cellini nutriva un profondo spregio, del resto cordialmente ricambiato: il Cellini era stato provocato dall'alterigia di costui e dall'accusa di essere un mentitore.

Un'altra specie interessante di compensazione la ritroviamo nella traduzione di una novella del Bandello (es. 5) nella cui dedica viene sottolineata la parola "signore": sia la patina temporale che il significato si sono appoggiati sull'accuratissima scelta degli epiteti.

L'analisi del corpus mi ha permesso di concludere che, dovendo tradurre testi italiani del Rinascimento si può considerare ottimale, nella maggior parte dei casi, la scelta della coppia *gospar – gospa* per "messere" – "madonna". Più di rado, e per motivi speciali, si possono usare *gospodar – gospodarica*; e per gli stessi motivi, diventa efficace anche la coppia oggi neutrale di *gospodin – gospodja* (quando, ad esempio, si vuol indicare un 'raffreddamento' della comunicazione, o nel rivolgersi della servitù).

Arcaismi poetici

Sono le parole, le costruzioni, gli stilemi che appartengono al linguaggio aulico. Il problema principale che si pone ai nostri traduttori è la mancanza nella nostra lingua di un "fondo di strumenti poetici" unificato, di lunga e continua durata, analogo a quello italiano (dell'importanza di questo fattore ha scritto Sibinović 1990: 131-135). In questo caso la distanza temporale è di specie primaria e va pertanto rilevata; si manifesta più sul piano stilistico che su quello semantico. A prima vista il problema sembra irrisolvibile: ma è tale solo se lo si considera nel quadro di idee ormai superate dalla teoria della traduzione (cioè quando dall'insufficienza degli equivalenti formali si trae *a priori* la conclusione

dell'inferiorità della traduzione nei confronti dell'originale). Vale la pena di fare una breve digressione e ricordare un interessante e poco noto lavoro dell'Andres, pubblicato una trentina d'anni fa sulla miscellanea *Masterstvo perevoda*, con un sottotitolo molto modesto ("Alcuni pensieri e osservazioni"), ma con un titolo raramente preciso per la nostra problematica: "La distanza temporale e la traduzione" (Andres 1965). Benché l'autore non tenti di definire e di sistematizzare la questione e concluda quindi che non ci sono regole perché la traduzione è un'arte, egli ci ha dato, magari solo a grandi linee, un esame prezioso dell'importanza della "capacità associativa degli strumenti stilistici"; egli dice cioè che le opere letterarie antiche non si traducono con la lingua "normale" bensì con "la lingua della letteratura locale", e nel far ciò si può attingere anche dalle opere di autori più recenti ma simili per stile. Questa mia ricerca lo ha confermato con esempi tratti da opere di generi letterari diversi. Basterebbe del resto ricordare che, visto che il linguaggio aulico si è mantenuto per secoli, anche il lettore italiano di oggi può reagire ad un arcaismo poetico di un testo – diciamo rinascimentale – associandolo a qualche testo più recente nel quale lo stesso arcaismo sia stato impiegato in maniera del tutto particolare e impressiva. Temo che gli esempi che sto per proporre qui di seguito siano comprensibili appieno solo agli slavisti, tuttavia li citerò brevemente (es. 6).

Ho potuto constatare che per dare una patina alla traduzione possono servire anche le traduzioni classiche, quelle traduzioni cioè che hanno raggiunto fama di classici nelle letterature alle quali la traduzione appartiene. Lo dimostra tra l'altro l'ottima soluzione di Momčilo Savić per il gioco di parole fatto dal Caro a proposito del significato del cognome del suo contemporaneo Leonardo Boccaccio che, al servizio di papa Giulio III, fu, come diremmo noi oggi, un urbanista romano molto contestato. Uno dei personaggi, rientrato a Roma dopo una lunga assenza, non vi trova più la sua casa che è stata abbattuta. Ne segue l'ironico commento riportato in (6, 1). Nel *Nezajaz* (approssimativamente traducibile con "Insaziabile") l'odierno lettore colto serbo riconosce facilmente il nome del personaggio della nota traduzione fatta da Vinaver del *Gargantua e Pantagruel*.

La funzionalità della tradizione letteraria serba prende un'evidenza particolare nelle indovinate stilizzazioni associative di Ivan Klajn nella sua traduzione del *Candelaio* di Bruno. Nella dichiarazione del pedante Manfurio (6, 2) si possono facilmente riconoscere anche le parole, oggi chiaramente arcaiche, ma che compaiono frequentemente nel testo e perfino nel titolo dell'opera del noto illuminista Dositej Obradović. In tal modo il traduttore è riuscito a mantenere adeguata la patina mediante un impiego efficace dei principi dell'intertestualità.

La distanza primaria costituisce un grosso problema nella traduzione della commedia di Bruno: sono addirittura tre i personaggi che vi arcaizzano, ciascuno con intendimenti diversi. Il primo, Bonifacio, presunto poeta, la cui

declamazione affettata e altisonante viene marcata dall'uso stravolto del modello petrarchista, e da una pateticità negativamente connotata, con effetti evidentemente comici. Queste caratteristiche vengono conservate anche nella traduzione delle sue battute, dove si può risentire l'eco benefica del Ružičić di Sterija (es. 7).

I mezzi usati dal traduttore sono di natura lessicale (*zrakosjajna, krasotice, nebesnici, višnja*), di natura sintattica (le evidenti inversioni), o morfologica (*usrećujuće, čeznuće*). È stato ricostruito pure lo stile altisonante anche grazie alla felice circostanza della ancor sempre grande popolarità – e quindi anche delle possibilità associative – di cui gode la commedia *Pokondirena Tikva* di Sterija nella quale compare un personaggio simile in situazione analoga.

Vi è poi lo pseudo-alchimista Bartolomeo che parla a vanvera di "materia", di "generazione" e di "universo" (es. 8), dove la distanza temporale è più avvertibile per il contenuto che per la forma. Nella coscienza del lettore odierno, infatti, l'alchimia è fasciata da un'aura misteriosa, quasi mitica. Per Jung vi si trovano i resti dello spirito antico e dell'antico sentimento della natura; l'alchimia permetteva la proiezione di quegli archetipi che non potevano includersi senza difficoltà nel cristianesimo, mentre, contemporaneamente, rimaneva protetta dalla sua complicata simbologia (Jung 1984). Nella traduzione la patina è appena avvertibile; alcune parole comportano l'autorità di un uso antico proveniente dalla traduzione della Bibbia fatta da Djura Daničić e da Vuk Karadžić; ma anche nell'originale la patina è più sottile che altrove ed è nelle parole e nei sintagmi con cui Bartolomeo sottolinea farraginosamente le idee alchimistiche e filosofiche.

Le più complicate da tradurre sono le battute del pedante Manfurio. Bisognava riprodurre il suo linguaggio ridondante, drasticamente antiquato, tragicomicamente inadeguato alla situazione e per di più complicato da giochi di parole, per lo più nel quadro di un contrappunto derisorio (linguaggio contrastato dalle battute dei personaggi ragionevoli che usano un parlare neutrale o perfino familiare e non hanno ben sentito né capito il pedante, o lo deridono intenzionalmente). Per questo anche nella traduzione troviamo una moltitudine di arcaismi come il "galantissimo architriclino" che diventa *preblagočestivi trpezar*, o *jestvina* per "pastura". Anche maggiore è il numero dei neologismi spiritosi e abilmente combinati. È ad esempio tipica la situazione (es. 9) in cui il pedante derubato invoca aiuto con espressioni tali da non venir comprese da nessuno (9, 1). E quando gli chiedono perché mai non si sia servito della normale esclamazione "Al mariolo" (*Držite lopova*), egli risponderà ottusamente che all'origine di quella parola non sta né il "latino" né l' "etrusco". L'altro personaggio, più ignorante, ma più ragionevole, capirà "latrino" e "trusco" (nella traduzione *latrinski* i *turski*). Talvolta, ma raramente, si sarebbe potuto sottolineare anche in misura maggiore questo contrappunto derisorio (9, 2). Il

mio suggerimento si rifà all'intenzione dell'originale di dare una caratterizzazione ironica alla 'grammatica' di Manfurio che Sanguino chiama "gramuffo", associandola a "muffa". Quindi anche nella traduzione la parola dovrebbe assumere una deformazione comica e convincente, in armonia con il ceto del parlante. Per questo ho incluso nella combinazione una illusione alla *motika* (la zappa), lessema carico di sufficiente profondità temporale, e cioè temporalmente neutrale.

Anche la letteratura popolare serve eccellentemente a scopi arcaizzanti. In una novella del Bandello (es. 10), un prete furbo sorprende in colpa il vescovo e la badessa, nascondendosi sotto il letto. "La danza trivigiana" non trova spiegazione né nel commento italiano né sui dizionari, ma si trova nell'immediato contesto della più nota figura del "cacciare il diavolo nell'inferno". Naturalmente si pensa immediatamente al Boccaccio che nel *Decamerone* (VIII, 8) impiega la stessa figura in una situazione molto simile ("aveva sentita la danza trevigiana che sopra il capo fatta gli era", frase che Branca (1960: 394) spiega, con l'aiuto di un antico commento, come "ballo antico e men che onesto, che usava già a Trevigi"). Il senso è chiaro, ma l'importante è che sia stato tradotto con uno stilema preciso, ottimamente scelto da Vera Bakotić-Mijušković (e fissato anche nelle "annotazioni" di Vuk – *Vukovi Zapisi*) e che, tra l'altro, aggiunge una connotazione scherzosa in più.

Le reminiscenze

Si tratta delle citazioni o allusioni che, già nel Rinascimento, venivano considerate come "esempi del passato". Il termine è stato preso dalla comparatistica – Zoran Konstantinović, a proposito di interletterarietà, lo definisce come citazione letterale o "richiamo a un determinato procedimento artistico, a un motivo o a un pensiero di un personaggio autorevole e noto" (Konstantinović 1984: 65). Nel nostro caso si tratta della letteratura antica, o delle citazioni e dei motivi biblici.

Le reminiscenze più interessanti sono quelle che sia per il pubblico italiano come per il nostro non sono di facile individuazione, date le grandi differenze di competenza tra i lettori di una volta e quelli di oggi. L'importante è riconoscere e mantenere nella traduzione i normali attributi tradizionali (per esempio "il trifauce Cerbero" del Cellini e il *trogłavi Kerber* della traduzione di Jugana Stojanović). Da noi esiste anche il problema particolare di intere generazioni che sono cresciute in una grande ignoranza della Bibbia. Lo stesso si deve dire del latino, soprattutto quando non si tratta di una sola parola, ma di frasi, o di intere battute come in Bruno. In quest'ultimo caso, il vero latino è stato tradotto neutralmente (dapprima citato e poi tradotto tra parentesi), mentre il linguaggio maccheronico, pomposo e sconnesso del pedante (un latino mescolato con

grecismi e arcaismi vari) è stato risolto sul piano morfosintattico con participi, inversioni sintagmatiche, ecc. e su quello lessicale con arcaismi, ma anche con turcismi, con neologismi 'dal suono arcaico', con termini artificiosi e/o sciocchi a seconda dell'intenzione dell'autore in quel determinato passo. Anche in questo caso, come in altri tipi di soluzione dei problemi posti dalla distanza temporale, la cosa più importante allo scopo di mantenere la patina del tempo è quella di costruirne e di mantenerne l'effetto stilistico complessivo. A questo proposito, e sempre parlando della traduzione del Bruno fatta da Klajn, si nota il procedimento dell'*ampliamento* (*pro irenje*), che è il termine con cui il Sibinović indica quel "cambiamento che si verifica nella traduzione quando si suppone che i destinatari non sono sufficientemente informati di determinati fatti extra-linguistici" (Sibinović 1990: 109). Quando Giordano Bruno elenca i nomi di pittori antichi non tutti oggi ben conosciuti (e lo dimostra il fatto che al solitamente accuratissimo traduttore sia sfuggito un lapsus del Bruno medesimo, il quale probabilmente al posto di Timante cita Timagora che fu uomo politico di Atene), Klajn introduce un'aggiunta che suona: "e altri pittori famosi" (es. 11), ma con parole che oggi, pur avendo un suono arcaico, sono ancora in uso. Data la maggior 'piattezza storica' della nostra lingua letteraria nei confronti dell'italiano va quindi salutata l'occasione di dare una leggera mano di patina che compenserà i punti in cui non sarà possibile farlo in modo più diretto.

Le reminiscenze richiedono spesso delle note fuori testo, e ciò proprio perché solo in questo modo la reminiscenza può mantenere il suo carattere all'interno del testo. Per fare un esempio: quando un personaggio del Bruno, impressionato dall'incomprensibilità del linguaggio del pedante, dice che non l'avrebbe capito nemmeno Sansone, il lettore medio di oggi che conosce certamente il personaggio biblico di Sansone può aver però dimenticato che egli possedeva anche una eccezionale forza *mentale*: risulta quindi opportuna la concisa nota aggiunta in merito da Klajn (es. 12).

Fraseologismi

In questo gruppo predomina la distanza temporale di genere secondario: col tempo infatti impallidisce il senso di alcune fraseologie, e talvolta dei loro elementi costitutivi. L'importante è stabilire se si tratti di un'espressione notoria, o locale, o creata invece dall'autore e legata a qualche altro segmento del testo. Altrettanto importante è l'interpretazione stilistica che, in via di principio, dovrebbe salvaguardare da interpretazioni troppo moderne (cfr. anche Hlebec 1989: 152). A questo proposito dà buoni frutti il ricorso alla sempre ricca tradizione popolare. Osserviamo (es. 13) la descrizione dell'avarò, dove l'espressione locale viene stilizzata da un sintagma della poesia popolare in grado di suscitare associazioni analoghe (13, 1); altrove, il proverbio si trasforma in un

decasillabo popolare con la classica cesura dopo la quarta (13, 2); oppure, a un normale proverbio più volte ripetuto nel testo è stato trovato il suo corrispondente (13, 3). Anche in questo tipo di funzionamento della distanza temporale la cosa più importante è la creatività del traduttore che, di fronte alla possibilità di diverse scelte, può richiamarsi anche a un contesto diretto. È quanto fa Klajn quando deve tradurre un'imprecazione (13, 4) che comprende un antico referente storico quale il termine "balestra", seguito da un insulto costituito dal paragone con un bufalo indiano. Quest'ultimo, com'è noto, ama molto l'acqua ed ecco che la maledizione creata dal traduttore agisce con anche maggior efficacia.

È possibile anche un ampliamento formale più radicale dell'originale qualora, nel processo di ricezione, l'immagine non sia fossilizzata bensì di significato trasparente anche per un lettore italiano d'oggi, come, ad esempio (es. 14) avviene in *Bandello* (14, 1). Succede di incontrare fraseologie oggi totalmente oscure e, se non arriva nessun aiuto né dai commenti né dalle vecchie raccolte di proverbi, il traduttore coscienzioso sente il dovere di dichiarare al lettore questa impossibilità con delle note fuori testo (come abbiamo visto fare nel corpus preso in esame). Infine, nel caso in cui si incontrino richiami a fatti storici locali, sembra che la soluzione migliore sia quella di conservare gli elementi formali (14, 2) per poi darne una spiegazione fuori testo.

Il gergo

Usando il concetto di "gergo" nella sua accezione più ampia, la ragione del suo impiego risiede nell'instabilità della norma che agli autori dell'originale – soprattutto a chi scriveva per il teatro – permetteva di conseguire effetti di spontaneità, di quotidianità, di familiarità o anche di licenziosità in una lingua che però pretendeva di essere largamente comprensibile e letterariamente dignitosa. Nelle espressioni gergali sono compresi sia i gerghi professionali che quelli della malavita. Non è facile stabilire oggi di quale sfumatura stilistica si tratti: ogni autore infatti trovava le proprie soluzioni, sfruttando prevalentemente, ma con modalità diverse, i dialetti e le parlate regionali. Di solito si tratta di una distanza secondaria.

Anche per questo gruppo il principio dell'intertestualità ha grande importanza, per scoprire – ad esempio – il senso di antiche formule gergali (es. 15). Nel testo del *Bandello* (15, 1) si incontra una formula incompleta, mancante cioè di un terzo elemento, in quanto la vera formula testamentaria sarebbe dovuta essere "donna, madonna [ed erede]", dove proprio l'elemento mancante avrebbe segnalato il tipo di registro. Di conseguenza anche la traduzione risulta incerta e semanticamente incompleta. Ma nei *Ragionamenti*

dell'Aretino troviamo la formula nella sua interezza con l'aggiunta della spiegazione: cioè "padrona assoluta" (Aquilecchia 1969: 545).

Dovendo tradurre delle ingiurie è desiderabile trovare un equivalente antico (15, 2). Oppure, nel mezzo di una violenta discussione ne *Gli Straccioni*, quando uno dei servi minaccia l'altro, è evidente il tentativo del traduttore di scegliere anche singoli elementi del fraseologismo tra i vecchi termini numismatici (15, 3). Nella traduzione del Cellini si possono notare titubanze e pudori nella trasposizione degli elementi licenziosi, probabilmente a causa della destinazione del volume, apparso nella collana "Il libro per tutti" [Knjiga za svakoga]; ma anche per il fatto che si tratta della più vecchia traduzione (1963) tra quelle prese in esame. In ogni caso, questo genere di neutralizzazione comporta una perdita dell'intenzione e dell'emotività dell'originale e permette, inoltre, la comparsa di associazioni di tipo moderno (15, 4).

Nella commedia del Bruno sono i "furbi" (e cioè i piccoli imbrogliatori, gli sfaccendati) a esprimersi con un gergo antico. Per fortuna del traduttore odierno si tratta di un codice cripto-linguistico solamente parziale, senza una forte motivazione a limitarne la comprensibilità a un ristretto gruppo di persone. Secondo il Ferrero (1972: 10) si tratta piuttosto di una allegra e scherzosa identificazione di gruppo. Non vi si incontra nessuna sintassi specifica e tutti i problemi stanno nella comprensione del lessico, cosa in cui il traduttore dovrebbe essere aiutato dal curatore dell'edizione (e lo fa appunto Stefano Jacomuzzi) e dalla fortunata esistenza di un dizionario gergale di quei tempi (*Nuovo modo de intendere la lingua zerga*, del 1545, di autore anonimo, in seguito identificato nel veneziano Antonio Brocardo; v. Bruni 1984: 68). Questo uso del gergo ha consigliato al traduttore anche l'impiego di turcismi, più scherzosi che negativamente connotati. Il termine "furbi" è tradotto nell'elenco dei personaggi con *levente*, mentre nei passi del testo dove vengono nominati più direttamente si trova il termine *ugursuzi*. Talvolta il significato dei termini non è del tutto sicuro, ma sono in cambio chiare la situazione e la funzione (15, 5), come quando i "furbi" cominciano a giocare a carte e il loro grido si riferisce probabilmente al cosiddetto "giulio", una monetina coniata ai tempi di papa Giulio II. Il traduttore si è servito di esclamazioni di registro familiare, tipiche di situazioni simili.

Le vivaci espressioni quotidiane e familiari sono tradotte anche con qualche confacente allusione al discorso popolare (15, 6).

Le interferenze culturali

Stando alla definizione del termine data dall'Arcaini (1991: 297), si tratta di un processo di traduzione con il quale si introducono in un determinato sistema culturale dati ed elementi appartenenti ad un sistema diverso. Il traduttore si trova

di fronte a un problema duplice: da una parte deve comparare gli elementi dei due sistemi e stabilire che cosa il lettore deve e può sentire come 'alterità' e, dall'altra, decidere se questi elementi caratteristici possono essere in genere "percepiti come titolari di specificità nazionali e storiche", come dice Jirí Levý (1982: 111). Durante questa ricerca ho potuto stabilire che la distanza temporale, nella maggior parte di questi casi, è di specie secondaria, relativa cioè all'oblio che, del tutto o in parte, ricopre determinate realtà, opere letterarie, usi e costumi, valori, ecc., sia appartenenti ai tempi dell'originale, sia addirittura anteriori ad esso, anche se non troppo. Un esempio può essere quello della misurazione del tempo (es. 16, 1). Come ci ha ben spiegato Le Goff (1974: 226), "il tempo laico degli orologi" sostituì gradualmente il "tempo ecclesiastico delle campane". Ma i meccanismi delle torri civiche erano piuttosto malsicuri, facili a guastarsi, per cui il momento di partenza della misurazione del tempo si fondava sul "tempo naturale", e cioè dall'alba o dal tramonto. Quest'ultimo caso era il più frequente e lo si incontra anche nelle traduzioni esaminate. Nel caso che ho citato (il personaggio deve presentarsi in tribunale), il fatto che, nel prologo della commedia, Bruno dichiara che i fatti si svolgono nel mese di aprile, ha certamente facilitato una più precisa definizione del tempo nella traduzione.

L'allusione fatta dal Cellini (16, 2) per dar rilievo alla propria onestà rimane oscura al lettore moderno sia dell'originale che della traduzione. Per poterla comprendere è necessario conoscere l'usanza che vigeva allora di premiare il denunziante con un quarto della multa comminata. Siccome da noi non esisteva niente di simile, la traduttrice J. Stojanović ne dà la spiegazione all'interno del testo.

È paradigmatico il procedimento del Savić nel caso dell'incontro con un toponimo, importante nel contesto ma che oggi non esiste più, o ha una funzione diversa. Nell'esempio (16, 3), Pilucca e Demetrio sono appena arrivati a Roma e Demetrio vorrebbe incontrare al più presto un amico, ma non è pratico della città. Pilucca, dal canto suo, vorrebbe prima di tutto fermarsi a bere qualcosa. Demetrio, impaziente, gli fa presente che ha già bevuto più volte a Ripa, al che Pilucca gli risponde che da là a lì non ne aveva più avuto l'occasione. Se il traduttore non avesse messo a profitto la nozione che Ripa si trova molto vicino a Roma e, anzi, ne era stata il porto fluviale, una buona parte dell'effetto comico sarebbe andato perduto.

Il traduttore può porgere un aiuto prezioso ai lettori quando non sono in grado di registrare un'usanza completamente obliata e non particolarmente segnalata dal testo. È il caso che si riscontra nella commedia del Bruno quando si progetta di travestire una donna da cortigiana (16, 4). Per il lettore d'allora la cosa era del tutto chiara, perché a Napoli vigeva la prescrizione che le cortigiane dovevano camminare per strada con il volto completamente coperto da un velo

che lasciava libero solamente un occhio. L'ignaro lettore moderno non potrebbe concludere altro che la signora in parola non usciva mai di casa senza coprirsi col velo. È quindi appropriata la decisione di Klajn di darne una spiegazione fuori testo, che un'aggiunta avrebbe invece appesantito.

Le limitazioni dei generi

Tali limitazioni nascono dalle convenzioni di genere predominanti all'epoca degli originali, dalla tradizione e dalle convenzioni che anche oggi ci si attendono dalle traduzioni letterarie. Si tratta di un atteggiamento macrostilistico funzionante nel sistema delle traduzioni sia sul piano della comprensione che su quello dell'interpretazione.

Il problema generale è quello di conferire una patina temporale, patina che da noi fa solitamente parte delle aspettative quando si tratta di traduzioni di opere letterarie (Konstantinović 1981:136). Tuttavia l'intensità di questa patina dipende, da quanto ho potuto concludere, soprattutto dal tipo di distanza.

Il Bandello ha rinunciato all'ornato e alla sintassi complicata. La distanza primaria è in lui piuttosto rara, ma in cambio il tono viene tenuto abbastanza alto. La traduttrice fa un uso leggero e soffuso della patina (nata anche dalla connotazione di classicità che l'opera ha acquistato col passare del tempo) soprattutto impiegando parole scelte con accuratezza, più annose che antiche, e uno stile discreto ed elegante.

Il Caro tende a quella che si chiamava *lingua media*, all'espressione misurata ma elegante, e abbastanza moderna. Senza contare che le convenzioni della commedia esigono un linguaggio spontaneo e un registro di tipo familiare nelle battute di determinati personaggi. Anche qui il traduttore stende sulla propria lingua una patina leggera, usando allo scopo e con successo anche dei turcismi (ricordiamo solo *adidjari* per "gioie").

Nella traduzione del Bruno la patina è più accentuata a causa della già ricordata triplice distanza temporale (Manfurio, Bartolomeo, Bonifacio). Dal punto di vista del genere è interessante anche la traduzione del repertorio poetico raffazzonato nel prologo del *Candelaio* con lo scopo di deridere l'ormai consueto petrarchismo. La traduzione crea un modello esemplare di luoghi comuni che si richiama alla poesia serba di varie epoche, ma con una scelta dei vari elementi da farli suonare, oggi, del tutto logorati.

"Genere di discorso spontaneo" ho definito (Piletić 1997: 19) lo scrivere del Cellini (e non dimentichiamo che egli perlopiù dettò le sue memorie): esso è contrassegnato dal dominio della sintassi, da digressioni vertiginose, da ripetizioni e da sviste. E perciò la traduzione ha fatto giustamente raro ricorso alla patina, ma sarebbe stato meglio evitare la lisciatura di interi passi del rugoso

stile celliniano. Per questo, accanto agli esempi della traduzione, avanzo anche una mia proposta personale (es. 17, 1).

Arcaismi semantici

Si tratta delle parole che oggi vengono usate con un significato diverso, uno dei problemi tipici della traduzione dei testi letterari italiani antichi. Oggi come un tempo, si tratta di parole frequentemente usate come il "però", che può significare 'perciò'. Ed in Piletić (1997: 106) è stato notato un caso in cui tutti e due i significati erano presenti nel medesimo testo.

Chiusa nel suo sintagma, una parola può avere un significato diverso da quello solito, come ad esempio ne *Gli Straccioni* (es. 18, 1) quando il termine "ghiotto" sta per 'furfante', 'briccone'. La traduzione patinata di Savić attualizza, per motivi di registro, anche la potenziale connotazione negativa del dimostrativo *taj*. C'è da tener presente che a volte anche la stabilità del sintagma può crear problemi. Descrivendo una rissa, il Cellini a un certo punto parla del suo rivale come di un "bravo giovane", ma nel senso di 'prepotente', e proprio in quel punto nella traduzione risulta invece che egli sia 'coraggioso', anche se, nella stessa traduzione, sono risolti appropriatamente altri arcaismi della stessa cerchia di significati (18, 2).

Quando, in Bruno, il pedante si autodefinisce "instaurator di quel Lazio antiquo", certamente non intende parlare di una restaurazione dell'antico stato, ma si tratta solo di un aggettivo arcaico per cui la traduzione viene impiegato *obnovitelj jezika starih Latina*. Un arcaismo di tipo semantico è stato risolto anche in una dedica del Bandello (18, 3). Lo stesso epiteto ritorna anche in altre dediche a nobildonne ed è difficile immaginare che fossero tutte delle Giovane d'Arco. Perfino il Flora trova necessario postillare il termine spiegando: "donna insigne, non già donna di sentimenti guerrieri". Da questo esempio si capisce quanto sia importante avere una idea chiara di tutto il testo.

Elementi del mito e della fiaba

L'idea di includere anche questi fattori nei tipi della distanza temporale è nata da uno studio di Srdjan Musić sulle traduzioni serbo-croate della novella "Cavalleria rusticana" del Verga (Mušić 1968: 335-337). In quello scritto egli notava la comparsa inattesa di soluzioni linguistiche e stilistiche invecchiate. Esaminate numerose opere del Verga e le loro traduzioni ho concluso che ciò accade in modo particolare nei passi dove sono marcati gli elementi del mito e della fiaba. Tale ipotesi di lavoro ha trovato conferma anche in questa ricerca, nel corso della quale ho potuto constatare l'esistenza di una patina particolare nei mitologemi

– elementi che conservano, e assumono nella mente del lettore, valori mitici – solitamente quando essi trovano una espressione figurativa. Così, nell'esempio preso dalla traduzione del Caro, troviamo nel primo caso un eufemismo e nel secondo un essere appartenente al mondo delle credenze popolari, una specie di personificazione del destino. La risonanza profonda, non richiesta dall'originale, è forse causata dalla sensazione del cieco gioco della sorte e dal motivo della prova che l'eroe deve superare (es. 19, 1).

Il richiamo esplicito ai personaggi mitologici può non essere niente altro che un raffinato procedimento stilistico; e così ad esempio il Bandello nel descrivere lo splendido paesaggio napoletano lo popola di molte divinità antiche, e la traduttrice ne dà un'altrettanto raffinata traduzione.

Può essere interessante osservare che gli elementi del mito e della fiaba sono più presenti proprio là dove meno ce li si aspetta, e cioè nel Cellini. E fanno un'impressione tanto più forte in quanto si avverte che non si tratta di una posa, ma sono sentiti in maniera autentica, come una specie di realtà parallela. La fitta presenza dell' 'oltremondano' funziona, ad esempio, nella famosa invocazione dei demoni nel Colosseo. Nella traduzione, le parole "pentaculo" e "legione" (sottinteso: 'di demoni') sono tradotte all'inizio senza un particolare rilievo (*amajlija* i *legija*); più avanti vengono invece usate varianti di tipo arcaico e letterario (*hamajlija* e *legioni*). Non si può tralasciare nemmeno l'avventura con lo scorpione, che rassomiglia a un mito in miniatura: il piccolo Benvenuto, di soli tre anni, stringe nella manina uno scorpione senza esserne punto (come Ercole che soffocava i serpenti, e cioè il motivo della predestinazione dell'eroe mitico). Suo padre scorge un paio di forbici e taglia le tenaglie dell'animale (19, 2). A questo proposito vorrei ricordare che una volta il pronome personale in funzione di complemento di termine seguito dal verbo "venire" dava al participio che lo seguiva il senso di "un'azione casuale, non volontaria" (Serianni 1989: 386). La traduzione offre un fraseologismo del tutto inatteso.

Nella medesima traduzione si osserva la presenza inopportuna dell'azione della distanza temporale secondaria nel passo in cui il papa ha deciso di regalare un prezioso corno di liocorno al re di Francia (19, 3). Visto che Cellini credeva nell'esistenza dei liocorni (in serbo *jednorog* e non *likorn*), non lo poteva di certo classificare tra gli animali mitologici come noi oggi. Non c'è quindi nessuna giustificazione per l'apposizione aggiunta al testo. Sarebbe invece stata opportuna una nota che riassume i valori del molteplice simbolismo che si aggrega attorno ai concetti di unicorno e di coppa 'fatta con il suo corno' (forza, purezza, salute) affinché il lettore moderno potesse meglio comprendere come mai il papa preferisca una mediocre coppa di un altro orefice alla splendida raffigurazione di una testa di liocorno proposta dal Cellini.

Si possono infine far notare alcuni elementi macrostilistici, ad esempio a proposito della fiaba inserita in una battuta del *Candelaio*. Nella traduzione, la

coscienza di "un ambito letterario in sé concluso" (rassomigliante alla "forza modellatrice della fiaba" – v. Petković 1995: 26) si esprime nel fatto che essa viene isolata in un passo a se stante, incorniciato dalla formula introduttiva e dalla morale finale. Le frasi sono eccezionalmente brevi e vivaci, dove non mancano spie stilistiche come ad esempio il dativo etico, si fa un uso frequente del participio passato e presente, e il passato remoto diventa presente storico e aoristo (mentre nelle parti della stessa battuta che non riguardano la fiaba viene tradotto col perfetto). Per averne un'idea basterà leggere l'inizio della fiaba in questione (19, 4). È stata cioè sfruttata la possibilità di istituire associazioni con una ricca fonte della storia della letteratura serba, quella delle fiabe popolari, imitate e studiate da moltissimo tempo (si ricordino le fiabe di Dositej Obradović). Nella fiaba è stata conservata la specifica distanza temporale primaria, l'immersione nel tempo che è, insieme, sia durata che passato.

Appendice

ESEMPIO 1

Oh madesì! (*Gli Straccioni*, I,4)

Oh, Gospode, budi nam na pomoći! (*Odrpanci*).

ESEMPIO 2

[*Il fattore disse che Benvenuto era*] con un poco di indisposizione a letto [...] > [*all'amico rincresce*] del mio gran male [...] > [...] a bene di quella grandissima infirmitate campai (*Vita*, I, XXIX)

Nešto se ne oseća najbolje, pa je legao [...] > [*prijatelju je žao što vidi*] da sam teško bolestan [...] > [...] preboleh tu strašnu boleštinu (*Moj Život*).

ESEMPIO 3

[...] e subito che Sua Maestà mi vedde, lietamente mi chiamò e mi domandava se alla mia magione era qualcosa da mostrargli di bello (*Vita*, II, XV)

[...] a čim me Njegovo veličanstvo vide, ljubazno me pozva i upita me imam li u svojoj radionici štogod lepo da mu pokažem (*Moj Život*).

ESEMPIO 4

[...] insino a tanto che vostra Signioria parlerà sicondo quel nobilissimo grado in che quella è involta, io la riverirò e parlerò a lei con quella sommissione che io fo al Duca; ma faccendo altrimenti, io le parlerò come a un ser Pier Francesco Riccio (*Vita*, II, LV)

[...] dok vaše gospodstvo bude razgovaralo sa mnom onako kako to dolikuje visokom položaju koji zauzimate, ja ću vas poštovati i

obraćati vam se s istim uvažavanjem s kojim se obraćam vojvodi. Ali ako se budete drukčije ponašali, razgovaraću s vama kao s nekim tamo Pjer Frančeskom Ričom (*Moj Život*).

ESEMPIO 5

[...] L'UMANISSIMO SIGNORE IL SIGNOR LUCIO [...] (I, 3)

[...] VEOMA BLAGORODNOM GOSPODINU LUČU [...].

ESEMPIO 6

(1) PILUCCA. Dove, diavolo, è questa casa?

BARBAGRIGIA. Se l'ha ingoiata Boccaccio. (*Gli Straccioni*, I, 1)

PILUKA: Pa gdje je, do vraga, ta kuća?

BARBAGRIDJA: Progutaó ju je Nezajaz (*Odrpanci*).

(2) [...] per esser gionto al porto di miei erumnosi e calamitosi successi [...] (*Il Candelaio*, V, 5)

[...] stigavši u luku, to jest na kraj mojih zlopatnih i mnogostradalnih priključenija [...].

ESEMPIO 7

Quando il rutilante Febo scuote dall'oriente il radiante capo, non sì bello in questo superno emisfero appare, come alla mia concupiscibile il tuo exilarante volto, tra tutte l'altre belle **pulcherrima** signora Vittoria; laonde maraviglia non fia, né sii anco veruno che, inarcando le ciglia, la rugosa fronte increspi, – **nemo scilicet miretur, nemini dubium sit**, si l'arcifero puerulo con quell'arco medesimo, la di cui piaga ha sentito lo in varie forme cangiato gran monarca Giove, – **divum pater atque hominum rex**, – hammi negli precordii penetrato con del suo quadrello la punta, il vostro gentilissimo nome indelebilmente con quella sculpendovi. Però, per le onde stiglie, – giuramento a i Celicoli inviolando [...] (*Il Candelaio*, II,7).

Kada blistavi Feb na istočnome vidiku svoju zrakosjajnu glavu uznese, ni on takvom leptom u višnjoj hemisferi ne sija kao što se mojemu čeznuću tvoje usrećujuće lice ukazuje, o nad svim krasoticama preubava gospo Vitorija, te nije čudo nikome, niti iko treba uzdignutih obrva čelo da mrštenjem nabira, **nemo scilicet miretur, nemini dubium sit** [niko se sigurno ne bi čudio, niko ne bi posumnjao] ako mi je krilati dečačić, iz istog onog luka iz kojega bi ranjen u mnoge likove preobraženi moćni vladalac Jupiter, **divum pater atque hominum rex** [otac bogova i ljudi], u predvorje srca vrhom svoje strelice prodro, uzvišeno ime vaše zanavek njome urezavši. Zato, tako mi vode Stiksa – kletva koju ni nebesnici prekršiti ne smeju [...] (*Svećar*).

Kad je boginja Venus, ili Afrodita Adonisu jagnjence davala, raskrvavi se od trnja okolostoećih ruža [...] Kao što je penorodna Venus carica olimpijskih boginja, tako je ruža carica poljskih cvetova [...] Zdravstvuj, cvete ljubovi, orošeni strujom nimfa. Zefiri amora oko tvojih persiju lete, i sjajnopune oči tvoje strelu Kupidonu zatupljajut [...] (Jovan Sterija Popović, *Pokondirena Tikva*, II,4).

ESEMPIO 8

[...] Li metalli [...] sono il fonte de ogni cosa [...] Però l'oro è detto materia del sole, e l'argento la luna: perché, togli questi dui pianeti dal cielo, dove è la generazione delle cose? dove è il lume dell'universo? (*Il Candelaio*, III,1)

Metali [...] izvor su svega [...] Ne kazu uzalud da je zlato Sunčeva tvar, a srebro Mesečeva: uklonite te dve planete s neba, i gde vam je postanje svih stvari? gde je svetlost vaseljenska? (*Svećar*).

ESEMPIO 9

(1) Al involatore, al surreptore, al fure, amputator di marsupii ed incisor di crumene! (*Il Candelaio*, III, 12)

Hvatajte oduzimača, haramiju, tata, torbotrgatelja i kesograbioca! (*Svećar*).

(2) SANGUINO. Mastro, con questo diavolo di parlare per gramuffo o catacumbaro o delegante e latrinesco, amorbate il cielo, e tutt'il mondo vi burla.

MANFURIO. Sì, se questo megalocosmo e macchina mondiale, o scelesto ed inurbano, fusse di tuoi pari referto et confarcito.

SANGUINO. Che dite voi di cosmo celesto e de urbano? Parlatemi che io v'intenda, ché vi responderò. (*Il Candelaio*, I, 5)

SANG. Magistre, s tim vašim delegantnim latrinskim izražavanjem, sve nešto gramatički i gromopucački, vi ćete i nebo okužiti, a svet vam se smeje.

MANF. Da, kad bi slučajno ovaj megalokosmos i vaseljensko ustrojstvo, o neodgojeni zlotvore, bili ispunjeni i napučeni čeljadima tvoje sorte.

SANG. Šta to rekoste? kakvo trojstvo? ko nije ugojen? Govorite razumljivo, pa ću vam odgovarati. (*Svećar*)

SANGVINO: "Magistre [...] sve nešto gramatički [...] (M.P.)

ESEMPIO 10

[...] sentiva farsi in capo la danza trivigiana (*Bandello*, II, 45)

[...] slušao je kako se nad njegovom glavom igra sitno kaludjerski.

ESEMPIO 11

Bene veniat ille a cui non men convien nomenclatura della ribombante fama della tromba, che a Yeussi, Apelle, Fidia, Timagora e Polignoto [*Il Candelaio*, III, 7]

Bene veniat ille [Dobro došao onaj] čije ime nije ništa manje zaslužilo da mu jeka trube slavu raznosi negoli imena Zeuksida, Apela, Fidije, Timagore, Polignota i inih znamenitih živopisaca (*Svećar*).

ESEMPIO 12

Non l'intenderebbe Samsone (*Il Candelaio*, V, 25)

Ne bi ga razumeo ni Samson. ["U Bibliji se Samson prikazuje kao čovek sposoban da reši teške zagonetke"] (*Svećar*).

ESEMPIO 13

(1) cavar oglio da [questo] subere (*Il Candelaio*, "Argumento ed ordine della commedia" [prologo])

dobiti ulje iz [te] suve drenovine [*Svećar*];

(2) La neve si strugge, e lo stronzolo si scuopre (*Gli Straccioni*, II, 3)

Sneg se topi, a pogan ostaje (*Odrpanci*);

(3) I colpi non si danno a patti (*La Vita*, I, LXXIII)

Nikad se ne zna ko će izvući deblji kraj (*Moj Život*).

(4) [...] che gli sii donato il pan co la balestra, buffalo d'India [...] (*Il Candelaio*, I, 4)

[...] dabogda ga žednog preko vode preveli, tog indijskog bivola [...] (*Svećar*).

ESEMPIO 14

(1) [...] A ciò che asino dà in parete, tal riceva (*Bandello*, I, 3)

[...] pa da se provedu kao magarac koji sve više strada ukoliko jače naleće na zid (V. Bakotić-Mijušković)

(2) È da temer più deluvio d'acqua che di fuoco (*Il Candelaio*, II, 6)

Više se treba bojati poplave no vatre ["Erupcija Vezuva (1500) prošla je bez žrtava, a u poplavi (1504) bilo ih je 6000"] (*Svećar*).

ESEMPIO 15

(1) Era Barbara rimasta vedova, e nodriva un picciol figliuolo che dal morto marito l'era solo rimasto molto ricco, essendo lasciata donna e madonna dal marito (*Bandello*, I, 3)

Barbara je ostala udovica i podizala je sinčića jedinca koji joj je ostao od veoma bogatog muža.

- (2) Cancaro vi mangie il naso! (*Il Candelaio*, prologo)
 Čuma ti nos pojela (*Svećar*).
- (3) Voglio di quel che tu hai rubato la parte mia fino al finocchio, o io guasterò questa vendemmia ancora a te (*Gli Straccioni*, I, 4)
 Dakle, od onoga što si smazao tražim svoj deo do poslednjeg marjaša, ili si obrao bostan (*Odrpanci*).
- (4) [...] perché fann'eglino tante merde [...] (*La Vita*, I, LXXVI)
 [...] zašto su toliko uobraženi [...] (*Moj Život*).
- (5) A gilè, a gilè! (*Gli Straccioni*, II, 5)
 Daj! Udri! (*Odrpanci*).
- (6) Allora io, con una bocca piccolina, me gli feci udire in questo tenore [...] (*Il Candelaio*, II, 6)
 Onda ti ja sitno sitno napućim ustašca, pa počnem da joj gučem [...].

ESEMPIO 16

- (1) [...] alle ore quattordici [...] (*Il Candelaio*, V, 10)
 [...] u devet sati [izjutra] (*Svećar*).
- (2) [...] e mi fermai a servir vostra Eccellenzia per iscultore, orefice e maestro di monete; e di riferirle delle cose d'altrui, mai. E questa che io le dico adesso, la dico per difesa mia, e non ne voglio il quarto (*La Vita*, II, LXV)
 Ovde sam se zadržao kako bih služio Vašu svetlost u svojstvu vajara, zlatara i kovača novca, ali ne i kao potkazivač, pa i ne tražim od vas nagradu za potkazivanje. (*Moj Život*)
- (3) DEMETRIO. Oh, tu hai bevuto a Ripa in tanti luoghi.
 PILUCCA. Oh, oh, e da Ripa in qua? (*Gli Straccioni*, I, 1)
 DEMETRIO: Uh! Pa zar nisi pio čim smo se iskricali, i to na toliko mesta?
 PILUKA: Ohoo! A od obale dovde? (*Odrpanci*)
- (4) [...] ed anco perché, negli abbracciari che gli faremo far al buio, venghi a conoscerla per signora Vittoria in tutte l'altre parte, fuor ch'il volto, il qual per il camino porterà amantato, secondo la vostra consuetudine. [...] (*Il Candelaio*, IV, 2)

[...] a drugo, udesićemo da se on u mraku grli s njom, pa će biti ubedjen da je prepoznao gospu Vitoriju po svim delovima tela osim po licu, koje će joj u dolasku, po vašem običaju, biti pokriveno [...] (*Svećar*)

ESEMPIO 17

(1) E perché vedendolo di cera ben finito ei si mostrava tanto bello che, vedendolo il Duca a quel modo e parendogli bello; o che e' fussi stato qualche uno che avessi dato a credere al Duca che ei non poteva venire così di bronzo, che il Duca da per sé lo inmaginassi; e venendo più spesso a casa che ei non soleva, una volta infra l'altre e' mi disse: "Benvenuto, questa figura non ti può venire di bronzo, perché l'arte non te lo promette". (*La Vita*, II, LXXIII)

Vostani model bio je toliko lep da vojvoda, kad ga vide, poče podozrevati kako u bronzi neće ispasti tako savršen (to mu je neko kazao ili je sam do_ao na takvu misao). Sad me češće posećivao, pa mi jednom prilikom reče: "Benvenuto, ovaj kip ti ne može ispasti tako dobro u bronzi, jer ti tehnika livenja to neće dopustiti". (*Moj Život*)

"I pošto ga vide onako fino načinjenog u vosku, a zaista je lepo izgledao, onda kada ga vojvoda vide, i lepo mu je delovao; sad, da li je Vojvodu neko ubedio da ne može tako ispasti u bronzi, da li je vojvoda sam to uobrazio, tek stade mi dolaziti u kuću češće nego ranije, pa mi jednom reče: "Benvenuto, ne može ti ovakav kip ispasti u bronzi, jer ti sama veština livenja to ne dopušta". (M.P.)

ESEMPIO 18

(1) Oh ghiotto da forche [...]! (*Gli Straccioni*, IV, 4)

Ah, taj će omastiti vešala! (*Odrpanci*)

(2) [...] le qual parole vennono da una piccola cosa che questo gentiluomo aveva detto a Benvenuto, di modo che lui bravissimamente e con tanto ardore rispose, insino a voler far segnio di far quistione [...] (*La Vita*, I, CXII)

[...] zbog neke beznačajnosti koju mu je taj plemić dobacio. Medjutim, ovaj mu je odgovorio tako drsko i osorno jer je hteo da mu pokaže kako je oran za svadju [...] (*Moj Život*).

(3) A LA MOLTO ILLUSTRE E VERTUOSA EROINA LA SIGNORA GINEVRA [...] (I, 58)

BANDELO PRES LAVNOJ, IZUZETNOJ I VRLOJ GOSPODJI DJINEVRI [...].

ESEMPIO 19 .

- (1) (I) La galera finalmente, quando il diavolo volse, dette a traverso.
(*Gli Straccioni*, I, 1)

Naposletku, kad se nečastivom prohtelo, galiija je otišla na dno.
(*Odrpanci*)

(II) [...] conosco che la [la ventura] debbo accettare, e che fo male a non farlo; tuttavia mi risolvo di non potere. La sorte mi mette questo bene innanzi, perché non lo posso usare. (*Gli Straccioni*, II, 1)

Znam da treba da je [sreću] prihvatim i da grešim što to ne činim. Pa ipak, došao sam do zaključka da to ne mogu učiniti. Sam Usud mi baca pred noge ovu mogućnost zato što ne mogu da je iskoristim. (*Odrpanci*)

- (2) Gli venne veduto un paro di forbicine (*La Vita*, I, IV)

Udobar čas spazi makaze (*Moj Život*).

- (3) Ci fece fare un disegno per uno a un corno di liocorno, il più bello che mai fusse veduto [...] (*La Vita*, I, LX)

Naredi nam da izradimo nacrt za jedan rog likorna, mitske životinje s konjskim telom, najlepši rog na svetu (*Moj Život*).

Vale la pena citare anche la nota riguardante questo passaggio da una recente edizione italiana della *Vita* (a cura di Ettore Camesasca): il lettore contemporaneo ne ricava che nel Cinquecento si credeva nella reale esistenza del "liocorno", per il cui corno si spacciava probabilmente quello del narvalo, anche se il Camesasca inizia la sua nota con le seguenti parole: "Come si sa [?] le credenze sul liocorno dipendono in parte da antiche figurazioni orientali di animali cornuti rigidamente di profilo, e dal rinoceronte asiatico [...]" (Camesasca 1985: 229).

- (4) Era un tempo che il leone e l'asino erano compagni; ed andando insieme in peregrinaggio, convennero che, al passar de' fiumi, si tranassero a vicenna: com'è dire, che una volta l'asino portasse sopra il leone, ed un'altra volta il leone portasse l'asino. Avendono, dunque, ad andar a Roma, e, non essendo a lor servizio né scafa né ponte, gionti al fiume Garigliano, l'asino si tolse il leone sopra (*Il Candelaio*, II, 5)

Jednom se, kažu, udružili lav i magarac; pa idući na hodočašće, dogovore se da kad budu prelazili reke, naizmenično nose jedan drugog: jedanput da se lav popne na magarca, drugi put magarac na lava. Pošavši dakle oni u Rim, a nemajući na raspolaganju ni most ni čun, kad su stigli do reke Gariljano, magarac uprti sebi lava na pleća (*Svećar*).

Bibliografia

- Andres A. (1965): "Дистанция времени и перевод", *Мастерство перевода*, Москва, Советский писатель.
- Apel F. (1993): *Il manuale del traduttore letterario*. Trad. di G. Rovagnati, Milano, Guerini e Associati.
- Aquilecchia G. (a cura di) (1969): Pietro Aretino, *Sei giornate*, Bari, Laterza.
- Arcaini E. (1991): *Analisi linguistica e traduzione*, Bologna, Pàtron.
- Bakotić-Mijušković V. (Trad. e note) (1969): Mateo Bandelo, *Novelle*, Beograd, Rad.
- Bárberi Squarotti G. (a cura di) (1964): Giordano Bruno, *Candelaio*, Torino, Einaudi.
- Branca V. (a cura di) (1960): Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Firenze, Felice Le Monnier.
- Bruni F. (1984): *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*. Torino, U.T.E.T.
- Camesasca E. (1985): Benvenuto Cellini, *Vita*, Milano, Rizzoli.
- Caprettini G.P. (1980): *Aspetti della semiotica (principi e storia)*, Einaudi, Torino.
- Čović B. (1994): *Poetika književnog prevodjenja*, Beograd, Naučna knjiga.
- Cvetajeva M. (1990): *Pesnik i vreme; Izabrana dela*. Trad. di M. Nikolić, Beograd, Narodna knjiga/Srpska književna zadruga.
- Eco U. (1980): *Il segno*, Milano, Mondadori.
- Ferrero E. (1972): *I gerghi della malavita dal Cinquecento a oggi*, Milano, Mondadori.
- Flora F. (a cura di) (1952): "Le Novelle", in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, voll. 1 - 2, Milano, Mondadori.
- Folena G. (1991): *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Gadamer H.G. (1978): *Istina i metoda. Osnovi filozofske hermeneutike*. Trad. di S. Novakov, Sarajevo, Veselin Masleša.
- Hirš E.D. [Hirsch] (1983): *Načela tumačenja*. Trad. di T. Vučković, Beograd, Nolit.
- Hlebec B. (1989): *Opšta načela prevodjenja*, Beograd, Naučna knjiga.
- Jacomuzzi S. (a cura di) (1974): Annibal Caro, *Gli Straccioni*, in *Opere*, Torino, U.T.E.T.
- Jauss H.R. (1985): "The identity of the poetic text in the changing horizon of understanding", in *Identity of the Literary Text*. Ed. by M.J. Valdés, O. Miller, Toronto, University of Toronto.
- Jung C.G. (1984): *Psihologija i alkemija*. Trad. di Š. Halambek, Zagreb, Naprijed.

- Klajn I. (1975): "Per una definizione del linguaggio aulico della poesia italiana", *Italica Belgradensia*, 1, Belgrado.
- Klajn I. (1991): [l'anno della prima rappresentazione teatrale (Atelje 212): il testo (trad. e note) non è ancora pubblicato]: Djordano Bruno, *Svečar*.
- Konstantinović R. (1981): "O prevodjenju poezije", in *Teorija i poetika prevodjenja*. Ed. Lj. Rajić, Beograd, Prosveta.
- Konstantinović Z. (1984): *Uvod u uporedno proučavanje književnosti*, Beograd, Srpska književna zadruga.
- Le Goff J. (1974): *Srednjovekovna civilizacija Zapadne Evrope*. Trad. di D. Stošić, Beograd, Jugoslavija.
- Levý J. (1982): *Umjetnost prevodjenja*. Trad. di B. Dabić, Sarajevo, Svjetlost.
- Mounin G. (1965): *Teoria e storia della traduzione*. Trad. di S. Morganti, Torino, Einaudi.
- Musić S. (1968): "Srpskohrvatski prevodi pripovetke 'Seosko viteštvo' (Cavalleria Rusticana) od Djovanija Verge", *Anali Filološkog fakulteta*, 8, Beograd.
- Nida E.A. & Taber C. (1974): *Theory and Practice of Translation*, Leiden, E.J. Brill.
- Petković N. (1995): *Elementi književne semiotike*, Beograd, Narodna knjiga.
- Piletić M. (1997): *Vremenska distanca u prevođenju Književnog teksta (na primerima iz italijanskih renesansnih tekstova i njihovih savremenih prevoda)*, Beograd, Filoloski fakultet.
- Popović A. (1980): "Poetika umetničkog prevoda", *Rukovet*, 5, Subotica.
- Riker P. [Ricoeur] (1993): *Vreme i priča*, I. Trad. di S. Miletić e A. Moralić. Sremski Karlovci/Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Savić M. (trad. e note) (1965): Anibal Karo, *Odrpanci*, in *Italijanske renesansne komedije (Venecijanka i druge komedije)*. Ed. E. Sequi, Beograd, Prosveta.
- Serianni L. (1989): *Grammatica italiana, Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, U.T.E.T.
- Sibinović M. (1990): *Novi original (Uvod u prevodjenje)*, Beograd, Naučna knjiga.
- Steiner G. (1975): *After Babel*, New York/London, Oxford University Press.
- Stojanović J. (Trad. e note) (1963): Benvenuto Čelini, *Moj Život*, Beograd, Branko Djonović.
- Stojnić M. (1980): *O prevodjenju književnog teksta*, Sarajevo, Svjetlost.
- Tonfoni G. (1983): *La dimensione diacronica del testo: alcune considerazioni in riferimento al problema della traduzione*, Bologna, CLUEB.