Domenico Cernecca
Zagreb

TRADUTTORI CROATI DEL «CANZONIERE»
— NOTE AGGETTIVALI CONTRASTIVE

I

Se nel paese d'origine la possibilità di diventare petrarchisti nasce dall'imitazione diretta del Petrarca nella sua stessa lingua, nelle nazioni straniere, la radice del petrarchismo inteso nella sua accezione più generale come «complesso dell'azione esercitata con effetto positivo e negativo dal Petrarca e dai suoi imitatori nella storia della poesia e della letteratura, del pensiero, del costume e della civiltà»,¹ va ricercata anzitutto nella traduzione, porta obbligata attraverso la quale sono passati in larga schiera non solo i letterati del passato, ma continuano a passare, sotto forme e appellativi diversi, anche molti letterati e poeti del presente. Prova ne sono non soltanto i debiti artistici diretti e indiretti, confessati o sotterranei e abilmente nascosti della creazione poetica autonoma (i quali possono essere sempre negati e diventare oggetto di polemica), ma anche e soprattutto i saggi di traduzione, a cui sono state sottoposte nel corso dei secoli le *rime sparse* nelle varie lingue di cultura dell'Europa.

Tale fenomeno letterario si verifica non per caso, ma per via del tutto naturale e spontanea, come conseguenza di rapporti e contatti quali si instaurano fra popolazioni, che vivano a contatto di gomiti e abbiano in comune uno specchio d'acqua come il mare, che è sempre stato la più larga e comoda via di comunicazione, dei contatti a tutti i livelli.

Conseguenza di questi contatti e lievito di ulteriore cammino convergente è il bilinguismo che naturalmente si instaura nei punti di sutura etnica, formando un vasto sistema di vasi comunicanti che tende a stabilire un proficuo equilibrio dinamico fra le nazioni ed è il tramite attraverso il quale esse si sono formate e tendono ad associarsi in più estese comunità di interessi materiali, culturali e spirituali.

Uno di questi punti è stata nei secoli passati la Dalmazia, dove la vecchia cultura croata ha trovato col mondo romanzo il centro naturale e fecondo di intensi scambi letterari, e ha costituito perciò, ad un dato momento, un terreno di elezione per un movimento culturale internazionale quale era il petrarchismo.

¹ Storia della critica, vol. 5, *Petrarca*, a cura di B. T. Sozzi, Palermo, 1963, p. 6.

Il petrarchismo si manifesta qui non solo come tendenza a ripetere ed elaborare in proprio i temi e il mondo poetico del Petrarca nei letterati che lo leggono e lo comprendono, ma si estrinseca palesemente nell'opera di quanti sentono il bisogno di diffonderlo attraverso la traduzione, cioè mediante la traslazione dall'area linguistica originale a quella dove lo possano apprezzare, beneficiandone, anche quelli che non abbiano una conoscenza dell'idioma straniero.

E' ovvio che si traduce ciò che piace, ciò che trova eco nel l'animo proprio, almeno nel campo dell'arte (ma anche in qualsivoglia altro campo un interesse positivo, apertamente dichiarato a abilmente dissimulato vi deve essere e c'è sempre), e perciò la traduzione deve essere considerata come la più spontanea e scoperta dichiarazione di adesione ad un modello artistico, e i traduttori devono di conseguenza ritenersi i più fervidi ammiratori dell'autore che traducono. Nel caso nostro, non solo gli antichi poeti e traduttori meritano perciò il titolo di petrarchisti, ma l'appellativo va legittimamente esteso anche ai moderni che si accollino la fatica di rivestire di forme linguistiche nazionali l'antica e sempre viva poesia del grande cantore di Laura.

Il fenomeno del petrarchismo si manifesta dunque per tempo presso i Croati e mostra di avere una vitalità plurisecolare perpetuandosi nella traslazione che, partendo dall'umanista spalatino Marko Marulić, da Šiško Menčetić, Hanibal Lucić giunge su su fino a Franjo Božičević, Vinko Premuda, Ante Trešić, Petar Zoranić, Horacije Mažibradić, Marin Gazarović, Dinko Ranjina, Pavao Posilović, Đivo Bunić, Mihovil Kombo, per vivere ancora nella folta schiera dei traduttori di oggi, quali Frano Čale, Olinko Delorko, Marko Grčić, Nikola Miličević, Zvonimir Mrkonjić, Pavao Pavličić, Kruno Quien, Josip Torbarina e altri.

Va da sé che il valore di traduzioni che si dispongono su un così largo arco di tempo deve variare notevolmente, andando esse dal semplice adattamento e dalla parafrasi degli antichi cultori del Petrarca, i quali non rispettavano né il metro, né la struttura dei componimenti,² alle traduzioni vere, libere o rimatè (con maggiore o minore aderenza al modello dei petrarchisti seriori) fino alla raffinata tecnica dell'endecasillabo e del settenario e alla più stretta aderenza spirituale e tecnica agli originali messi in mostra dai traduttori e letterati odierni citati, i quali hanno voluto raccogliere i loro saggi in un rappresentativo volume³ di tutte le rime del *Canzoniere* per onorare il Poeta in occasione del sesto centenario della morte.

² M. Tomasovic, «Bunićeve pozajmice i parafraze petrarkinih stihova», u *Dometi*, 4, 1974, p. 46.

³ Il volume, dal titolo Petrarca, *Il Canzoniere — Kanconijer*, a cura di F. Čale, con testo a fronte e iniziali delle liriche miniata, è uscito per i tipi del «Nakladni zavod matice hrvatske», «Hrvatsko filološko društvo» e «Liber», Zagreb—Dubrovnik, 1974, pp. 1197, con saggio della problematica petrarchesca steso dallo stesso Čale.

II

Il problema della traduzione, di qualsiasi tipo ed a qualsiasi livello, da quello pratico a quello letterario ed artistico, attiene alla comunicazione interlinguistica, le cui radici si spingono fino alle età più remote e alle prime comunità umane che stabilirono fra di loro un qualunque contatto. Non per nulla la coscienza della pluralità dei linguaggi simboleggiata nella torre di Babele è una delle nozioni più antiche dell'uomo impegnato in un diuturno sforzo di comprensione fra i signoli e le comunità.

Questa coscienza della necessità di un comune minimo denominatore di comprensione reciproca ha certamente affrettato pure gli sforzi per obiettivizzare il linguaggio, facendolo oggetto di studio e di analisi fin dallo stabilirsi delle grandi civiltà del mondo orientale e di quello occidentale greco-romano, creando nel corso dei secoli teorie e correnti d'indagine che vanno dalle prime intuizioni all'odierna teoria linguistica del contrasto che, affrontando il campo didattico dell'apprendimento delle lingue, illumina di nuova luce anche il problema della traduzione.

La traduzione presenta aspetti complessi e controversi che, come sappiamo, dividono ancora i teorici e gli studiosi. Da una parte stanno i solipsisti assertori di uno sconcertante silenzio interlinguistico mai superabile, dall'altra si trovano gli ottimisti più fiduciosi nelle possibilità comunicative dell'uomo. Per i primi, l'ostacolo sarebbe in noi stessi, in quanto prigionieri della nostra linguamaterna la quale, come afferma il Whorf,⁴ sarebbe un vasto sistema di strutture diverse da quelle delle altre lingue, un sistema nel quale si ordinano culturalmente le forme e le categorie per mezzo delle quali l'individuo non solo comunica, ma analizza la natura, rileva e trascura questi o quei gruppi di fenomeni e di reazioni in cui fluisce il suo modo di ragionare e per mezzo delle quali costruisce l'edificio della sua visione del mondo, o più semplicemente, come dice M. Cohen,⁵ perché ogni popolo ha la logica che rivela la sintassi della sua lingua materna.

A questa corrente appartengono studiosi come quelli citati e filosofi come Benedetto Croce, per il quale «L'impossibilità della traduzione è la realtà stessa della poesia nella sua creazione e nella sua ricreazione»,⁶ e poeti come Dante Alighieri per il quale «Nulla cosa per legame musaico armonizzata (cioè la poesia) si può de la sua loquela trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza et armonia».⁷

⁴ B. L. Whorf, *Language thought and reality*, New York, 1958, p. 214.

⁵ «Faits de linguistique et faits de pensée», in *Journal de psychologie normale et pathologique*, Paris, 1947, p. 398.

⁶ *Poesia*, Bari, 1943, p. 100.

⁷ *Convivio*, Firenze, 1934, vol. I, p. 45.

Contro queste posizioni così disperanti sta però la schiera di quelli che facendo fulcro sulla esistenza degli universali, per cui certe nozioni fondamentali sono comuni a tutta l'umanità⁸ e sulla storica convergenza delle lingue⁹ e delle culture, ritengono la traduzione possibile e vedono in essa uno degli strumenti più efficaci progresso e di sempre più ampia e profonda comprensione fra gli uomini.

Per questi studiosi il tradurre è non soltanto una realtà, ma un'attività elementare dell'uomo *loquens* per il fatto stesso che «chacune de nos langues est en réalité tout un faisceau de langues, un conglomerat de constantes et de variantes, un assemblage de langues partielles qui ne se définissent ainsi que par rapport à un dénominateur commun, une langue standard»¹⁰ e perciò «à l'intérieur de notre langue maternelle, nous traduisons entre les différentes langues dont nous disposons, entre les régiolectes, les sociolectes, les technolèctes et la langue standard».¹¹

Il problema ha tanta importanza che si tende a creare un nuovo indirizzo linguistico, cioè la *linguistica della traduzione*,¹² la quale dovrà aprirci, secondo il Wandruszka, «la voie à une théorie plus pertinente, plus riche, plus humaine du langage humain. Elle nous permettra de mieux saisir dans la prodigieuse multitude de nos langues les universaux du langage. Elle nous fera comprendre les structures mentales profondes et l'exubérance des structures instrumentales qui leur servent d'expression. Elle nous aidera à découvrir une qualité humaine dont, avec le structuralisme d'abord, puis avec la linguistique formelle, nous avons perdu le goût: la nuance.»¹³

Il contrasto fra le due opposte tesi poggia su principi ed osservazioni egualmente valide, partendo ognuna di esse da aspetti particolari della lingua e si riduce in sostanza alla possibilità di rendere il lato denotativo, che può essere esplicitato dagli universali linguistici e culturali e dall'esperienza sempre più ravvicinata e uniforme, mentre resiste il lato connotativo che l'esegeta e il traduttore devono cercar di serrare sempre più da presso, confidando che altri, dopo di loro, possa avvicinarsi sempre più compiutamente alla sorgente della espressione fiduciosi, in una visione non statica, ma dinamica che ogni atto di traduzione é un concreto passo avanti verso realizzazioni sempre più ricche e aderenti, anche se non definitive, all'originale.

⁸ G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, 1965, p. 195.

⁹ Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, Heidelberg, 1909, vol. I, p. 48: «Les calques et les emprunts suffiraient à prouver l'existence de cette mentalité européenne».

¹⁰ M. Wandruszka, «Vers une linguistique de la traduction» in *Cahiers de symbolisme*, Mons, s. a., 24-25, p. 65.

¹¹ *Ibidem*.

¹² M. Wandruszka-Ivano Paccagnella, *Introduzione all'interlinguistica*, Palermo, 1974, p. 172.

¹³ M. Wandruszka, *Vers une linguistique de la traduction*, citato, p. 85.

III

Tradurre un poeta vuol dire, come abbiamo già affermato, confessare apertamente di sentirne il fascino e la suggestione, ammirarne il tesoro culturale e l'abilità tecnica, e solo chi è trasportato da un simile entusiasmo può sobbarcarsi all'impresa di tradurre un autore come il Petrarca e trarne soddisfazione personale e alimento ai propri impulsi letterari ed artistici. Una fatica del genere è però, oltre che segno di omaggio, anche esercizio e collaudo dei propri mezzi nel campo più delicato dell'espressione linguistica. Sotto questo aspetto perciò la fatica del traduttore non può non suscitare l'interesse dello studioso di problemi espressivi.

Sappiamo come gli studi di linguistica contrastiva abbiano assunto già grande importanza e peso sempre maggiori in Jugoslavia e nel mondo¹⁴ cercando di investire la lingua a tutti i livelli, e per ora siano precipuamente rivolti verso la lingua standard. La metodologia di questo indirizzo impone la necessità di ricorrere all'opera di traduttori per la costituzione del necessario *corpus* d'indagine o di sfruttare traduzioni esistenti scaglionate nel tempo, mettendo così a repentaglio il principio della sincronia che in studi del genere è condizione di risultati adeguati. Non succede spesso di avere a disposizione un *corpus* bilingue di valore come questo nostro, il quale sia frutto del più alto e più intenso sforzo creativo e ricreativo, sia nella forma originale, che nella trasposizione nella seconda lingua. Questa eccezionale opera di traduzione, questo *Canzoniere* — *Kanconijer* con testo poetico a fronte nelle due lingue non è già di per sé un invito al confronto e a considerazioni linguistico-stilistiche?

Sensibili a queste ragioni, ci è parso utile stendere il presente lavoro per pagare nello stesso tempo anche noi il nostro tributo alle onoranze del Poeta.

Per sfruttare appieno questo *corpus* così straordinario sarebbe necessario l'uso delle macchine, cosa che esula dalle nostre possibilità e speriamo sarà fatta da altri quanto prima, e ci limitiamo perciò alla canzone «Chiare, fresche e dolci acque», (Bistro, svježe i ljupko vrelo) della quale esamineremo lo stilema formato dal nome e dall'aggettivo sia nell'una che nell'altra lingua. Abbiamo scelto l'aggettivo perché esso ha nel testo una funzione particolare e nei suoi rapporti con il nome contribuisce in larga misura a realizzare il segreto dell'arte petrarchesca, che, a giudizio del Contini, pare stia nella collocazione ottimale degli elementi espressivi.¹⁵

¹⁴ V. R. Filipović, *A contrastive Analysis of Serbo-Croatian and English in Studia Romanica et Anglica Zagrabienis*, 1957, n. 25. e *Kontakti jezika u teoriji i praksi*, Zagreb, 1971.

¹⁵ G. Contini, *La lingua del Petrarca*, Firenze, 1951, p. 125; «Limitate con ineguagliabile coerenza le sue risorse di vocabolario, Petrarca si riduce, nell'elaborazione, a un'opera di collocazione ottima».

Benché non sia elemento autonomo della frase, e sia invece sempre sintatticamente dipendente e subordinato, l'aggettivo è una parte del discorso molto importante, denotando la qualità o il modo di essere del nome, e talora anche del verbo, e contribuendo perciò a dare rilievo ed efficacia al discorso: con la sua presenza o con la sua assenza l'aggettivo costituisce una nota fondamentale dello stile e della struttura creativa di un artista.

Non potendo stare da solo, l'aggettivo deve necessariamente fare gruppo con un nome (al quale è legato dalla marca formale della concordanza e della collocazione nella frase) o con una voce verbale, rispetto alle quali assolve una funzione attributiva o una funzione predicativa, a seconda che conferisca una qualità al sostantivo o specifichi un modo di essere o uno stato dell'agente attraverso la funzione copulativa del morfema verbale.

Ma oltre a svolgere queste funzioni, l'aggettivo investe con la sua presenza anche il problema dei rapporti fra i termini nella catena della frase, aiutando gli altri elementi a realizzarsi e realizzandosi lui stesso nel tessuto del discorso. Potendosi riunire e concrescere col nome, l'aggettivo svolge un ruolo di primo piano nel meccanismo dell'espressione anche perché è in grado di realizzare il principio dell'economia. Corrispondendo infatti per lo più a un' espressione relativa¹⁶ con esso, partendo da un numero limitato di sostantivi, il parlante è infatti in grado di formare un numero praticamente illimitato di combinazioni, ciascuna delle quali gli permette di formulare un'idea per la quale non possiede o non esiste ancora nella lingua una parola specializzata.¹⁷

L'ordine delle parole, malgrado l'importanza che ha nell'espressione linguistica, è certamente uno degli argomenti meno studiati della sintassi italiana¹⁸ e nella stessa posizione si trova pure la lingua croato-serba.

Per quanto riguarda l'italiano contemporaneo, si sa che «é una lingua biposizionale: l'aggettivo può essere sia preposto, sia posposto al nome»¹⁹ e che esso «di regola segue il nome»,²⁰ mentre il croato-serbo segue il

¹⁶ Il Motsch ritiene che la struttura attributiva è una struttura superficiale... sintatticamente ambigua, riducibile a più strutture. v. M. E. Conti, «L'aggettivo in italiano. Problemi sintattici», in *Storia linguistica dell'Italia nel Novecento*, vol. 6 della Società di Linguistica Italiana, Roma, 1973, p. 76.

¹⁷ Damourette-Pichon, *Des mots à la pensée, Essai de grammaire de la langue française*, Paris, tomo II, cap. IX, p. 7: «L'usage des adjectifs dispense l'esprit d'avoir recours à tant de substantifs qu'il y a de différence dans les substances qu'il perçoit».

¹⁸ v. Domenico Cernecca, «L'inversione del soggetto nella frase dei Promessi sposi», in *Studia Romanica et Anglicana Zagabriensia*, 1963, n. 15—16, p. 49.

¹⁹ M. E. Conte, *L'aggettivo in italiano. Problemi sintattici*, citato, p. 76.

²⁰ v. Cipellini, *Dizionario grammaticale*, Milano, 1959.³

criterio contrario e l'elemento subordinato generalmente precede il nome.²¹

Circa l'ordine delle parole, sappiamo che le lingue oscillano fra la costruzione discendente e quella ascendente: nome-aggettivo o aggettivo-nome.²² L'italiano e il croato-serbo, pur essendo lingue della stessa famiglia indoeuropea, sono strutturalmente molto diverse, essendo la prima una lingua analitica e la seconda sintetica, cosa che comporta automaticamente minore, rispettivamente maggiore libertà nella disposizione del materiale linguistico nella catena del discorso. Eppure vedremo che nel caso della canzone petrarchesca che stiamo esaminando le cose non stanno così.

Nell'analizzare il testo della canzone *Chiare, fresche e dolci acque* nell'originale e nella traduzione²³ abbiamo preso in considerazione soltanto la funzione attributiva, ignorando quella predicativa. Abbiamo inoltre lasciato da parte l'aggettivo indicativo in quanto, pur potendo fungere anche da attributo, come gli altri aggettivi, ha compiti ben delimitati e specifici²⁴ ed ha valore deittico. Questi aggettivi inoltre sono forme a posto fisso, o quasi, nella frase, ed essendo limitati di numero, si ripetono nel discorso con monotona frequenza e continuità. Il modello del gruppo formato da questi aggettivi con il nome presenta l'elemento aggettivale in prima posizione sia nell'italiano²⁵ che nel croato-serbo. Per gli aggettivi qualificativi invece, i quali caratterizzano e delimitano di volta in volta il nome al quale si accompagnano ed esprimono sempre un'accezione puntuale e semanticamente nuova, non si può dire la stessa cosa e pare non esistano norme che ne fissino la posizione rispetto al nome. Di qui l'interesse che presentano aggettivi e come tali e in quanto detentori di un posto determinato nello stilema che li aggancia ai sostantivi.²⁶

Dallo spoglio degli stilemi effettuato si vede che nella canzone «Chiare, fresche e dolci acque» il modulo nominale può essere formato: da un nome e da un aggettivo, come in «gentil ramo», da un nome e da

²¹ Secondo T. Maretić, *Gramatika i stilistika hrvatskog ili srpskog književnog jezika*, Zagreb, 1951,² p. 390, gli aggettivi determinativi stanno preferibilmente prima del nome, ma posso stare anche dopo mentre gli altri, cioè gli aggettivi qualificativi, stanno dopo il nome: «Drugi pridjevi i ostale pokretne riječi osim navedenih, rijetko se nalaze iza svojih imenica».

²² F. Colagrosso, *Studii stilistici*, Livorno 1909, p. 204.

²³ *E' del Cale*.

²⁴ A. G. Sciarone, *La place de l'adjectif en italien moderne*, The Hague-Paris, 1970, A p. 23. Lo Sciarone nota che «Lorsque nous examinerons plus en détail la place qu'occupe l'adjectif nous verrons que les articles et les adjectifs déterminatifs forment des sous-classes puisqu'ils ne se comportent pas de la même façon que les adjectifs dits qualificatifs».

²⁵ v. A. G. Sciarone, o. c., p. 92: «les adjectifs déictiques... se placent avant le substantif».

²⁶ F. Colagrosso, o. c., p. 167, nota perciò che «Studiare la collocazione delle parole è studiare come atteggiarsi o può atteggiarsi una lingua, e in questi atteggiamenti lampeggia lo stile».

una coppia di aggettivi, come in «fera bella e mansueta», da un nome e tre aggettivi, come in «Chiare, fresche e dolci acque», e infine da due aggettivi a cavallo del nome, come in «dolenti mie parole estreme». Abbiamo cioè quattro possibilità di raggruppamento posizionale dei termini nominali dello stilema.

Nella canzone tradotta, il gruppo nominale può presentarsi sotto forma di: un nome e un aggettivo, come in «draga travo», un nome e una coppia di aggettivi, come in «sveti, blistavi zrač»; un nome e tre aggettivi, come nella traduzione del primo verso della canzone «bistro, svjeze i ljupko vrelo» e da due aggettivi a cavallo del nome, come in «posljednje moje riječi pune jada».

Anche nella traduzione abbiamo dunque quattro moduli, per cui si può dire che le due lingue palesano una perfetta corrispondenza, riguardo il numero degli elementi che si possono associare.

Nella canzone originale, lo stilema può assumere le forme seguenti: aggettivo-nome (AN) *amoroso nembro*; nome-aggettivo (NA): *treccie bionde*; nome-doppio aggettivo (NAA): *vista disiosa e lieta*; aggettivo-nome-aggettivo (ANA): *le dolenti mie parole estreme*; e 3 aggettivi-nome (AAAN): *Chiare, fresche e dolci acque*.

Nella traduzione la fisionomia dei moduli è la seguente: aggettivo-nome (AN): *ljupeni oblak*; nome-aggettivo: *koprenom lijepom*; nome-doppio-aggettivo (NAA): *put taj sumnjiv, čudan*; doppio-aggettivo-nome (AAN): *sveti, blistavi zrač*; aggettivo-nome-aggettivo (ANA): *posljednje moje riječi pune jada*; 3 aggettivi-nome (AAAN): *Bistro, svježe i ljupko vrelo*; nome-tre aggettivi (NAAA): *zvjerkka lijepa, krotka, sretna*.

Dal confronto dei due testi si vede che l'originale presenta cinque modelli e cioè le formule AN, NA, ANA, NAA, AAAN, mentre la traduzione ne ha sette realizzando, oltre ai cinque dell'italiano, anche i moduli formati da due aggettivi anteposti al nome; (AAN) e da tre aggettivi posposti (NAAA).

Circa la frequenza, notiamo che nella canzone originale l'aggettivo occorre 34 volte, mentre nella traduzione esso si incontra 35 volte, cioè solo una volta di più.

I 34 aggettivi italiani formano insieme al nome 17 gruppi AN; 6 NA, 3 NAA, 1 ANA, 1 AAAN.

Nel testo tradotto i 35 aggettivi danno luogo a 17 gruppi AN, 6 NA, 1 NAA, 1 AAN; 1 AAAN, 1 NAAA.

Se esaminiamo più da vicino i 28 stilemi italiani, notiamo che sono stati trasferiti in croato rispettando la loro struttura e i rispettivi aggettivi sono stati resi per lo più con termini dello stesso valore semantico, salvo alcune eccezioni imposte dal ritmo o dall'obbligo della rima; così, 2 gruppi hanno subito un intervento inversivo dei termini passando dalla formula NA ad AN (*gonna leggiadra — mila haljina; carne travagliata — mučno tijelo*), in 3 casi il gruppo AN ha assunto la fisionomia NA (*col bel velo — koprenom lijepom; dolce riso — osmjehom ljupkim*;

l'aneglico seno — grudi andeoske) e 1 volta il gruppo NAA è diventato AAN (*aere sacro, sereno — sveti, blistavi zračē*).

In 6 casi, imposti anche questi dalla stretta della rima e del ritmo, il traduttore ha seguito un processo riduttivo, rendendo lo stilema sintetico con un'espressione analitica, come quando in *tranquilla fossa* l'aggettivo viene sostituito dal nome *spokojnost* (tranquillità) costruendo con esso una frase consecutiva: *tranquilla fossa — grob te spokojnosti da*; la funzione attributiva di *vista disiosa e lieta* viene resa spostando i due aggettivi dalla funzione attributiva a quella predicativa di *zvi-jerka*: *volga la vista disiosa e lieta — sorne željna i poletna*; nel gruppo nominale *treccie bionde* la nozione del colore va momentaneamente perduto: *le treccie bionde — uvojke ovi*, per venir in certa misura recuperato dal termine *zlato* (oro) due versi dopo, mentre lo stilema *oro forbito* perde l'aggettivo: *ch'oro forbito e perle — sam su biseri i zlato*; il quinto caso viene risolto ricorrendo a un avverbio che, accoppiato al verbo mantiene la suggestione dell'aggettivo: *vago errore — ljupko zrakom pada*, e in fine il sesto gruppo si risolve sostituendo l'aggettivo generico *vera*, all'aggettivo indicativo *svokolika* richiesto dalla rima con *dika*: *imagine vera — zbilja svekolika*.

Vi sono due casi ancora in cui il traduttore ha allargato la base aggettivale dello stilema, come quando trasforma AN in NAA: *dubbioso passo — put taj sumnji, čudan*, con inversione del rapporto aggettivo-nome e quando, sempre per necessità di rima, aggiunge un aggettivo: *la fera bella e mansueta — zojkerka lijepa, krotka i sretna*.

Notiamo ancora che se il traduttore ha fatto talora ricorso a un processo riduttivo dell'aggettivo, in altri casi, più numerosi, ha percorso il cammino inverso, sviluppando, o meglio rendendo più esplicito e più consono alla densità petrarchesca, mediante l'aggettivazione, il senso racchiuso in altri elementi lessicali o in frasi analitiche. Così dai due nomi *herba et fior*, con un processo di agglutinazione semantica condensa i termini coordinati creando il delicato stilema dell'erba fiorita: *herba et fior — cvijetna travo* (erba fiorita). L'espressione analitica in *guisa che sospiri* diventa *uzdah tako mili*; la notazione concreta *nacque in paradiso* si trasforma in *bješe rajska dika*. Nel caso seguente, trasferendo il valore semantico del gerundio orna di un delicato aggettivo gli occhi di Laura: *asciugandosi gli occhi — brišuć suzne oči*, mentre l'inciso *dolce ne la memoria*, dove *dolce* ha la funzione predicativa, si risolve nel dare all'aggettivo un supporto nominale, spingendo in ombra però il termine *memoria*.

Significativo è linguisticamente il fatto che, malgrado le inevitabili differenze, i due testi abbiano un egual numero, di gruppi nominali (28) e di aggettivi (con lo scarto di uno solo 34—35). La controprova di questa importanza si ottiene esaminando attentamente la situazione aggettivale delle singole stanze, in alcune delle quali abbiamo un numero di gruppi e aggettivi uguale o quasi come nella V, dove ne abbiamo 3, nella I, dove

sono 13, rispettivamente 14, e 6 rispettivamente 7 sono nella II, e 7 e 8 sono quelli della strofa III. Notevole invece è lo scarto fra originale e traduzione nella IV stanza, dove gli aggettivi sono 5 nel testo italiano e 3 nel testo croatoserbo, con evidente perdita, in senso linguistico, di alcuni valori che gli elementi sostitutivi non hanno potuto rimpiazzare adeguatamente.

Il traduttore ha per contro arricchito le strofe I e II, e specialmente la III, condensando in forme aggettivali sintetiche espressioni analitiche, per esempio *herba et fior* resi con *cvjetna travo* (erba fiorita), e *asciugandosi gli occhi* che è diventato *brišuć suzne oči*, ciò naturalmente non per la pretesa di modificare il testo originale, ma in un lodevole sforzo di recuperare alla lingua seconda l'atmosfera poetica del testo.

Riassumendo i rilievi compiuti, si vede che nel rapporto fra aggettivo e nome l'italiano dà una certa preferenza, ma limitata, all'anticipazione rispetto alla posposizione del determinante sul determinato, e infatti l'aggettivo è anteposto al nome complessivamente 20 volte (in 19 gruppi), mentre 11 volte è posposto (in 9 moduli) costituendo un rapporto di 1,8:1 a favore dell'anticipazione. 2 aggettivi soli formano il gruppo neutro *ANA*.

La versione segue la tendenza dell'originale anteponendo l'aggettivo 22 volte (in 19 moduli), con uno scarto di un'unità rispetto all'originale, mentre esso è 11 volte posposto (in 8 moduli) e 2 aggettivi formano una volta il costruito neutro *ANA*, come nell'italiano. Nella traduzione abbiamo dunque un rapporto un po' più aperto a favore dell'anticipazione del determinante sul determinato cioè 2:1.

I due testi presentano dunque un'analogia lessicale e costruttiva molto stretta e quasi sospetta, denunciando l'italiano un indice di anteposizione superiore a quello della posposizione, mentre sappiamo che dovrebbe essere l'inverso, avvicinandosi in questa maniera alla struttura del croatoserbo che dovrebbe presentare un'anteposizione dell'aggettivo molto più marcata rispetto alla posposizione. Le due lingue si trovano dunque nel caso concreto di questa traduzione poetica quasi allo stesso livello inverso, con il rapporto 2:1, 8 di anteposizione a favore della traduzione rispetto l'originale.

Il fenomeno, molto interessante, ci pare vada spiegato in due maniere diverse nei due testi, prendendo in considerazione il momento diacronico per l'italiano in quanto, nella lingua dei primi secoli, come nota il Colagrosso,²⁷ vi è una netta prevalenza dell'anteposizione, la quale sarebbe di ascendenza latina, sulla posposizione e il Petrarca stesso presenta un esempio emblematico in questo senso nella canzone *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*, dove l'aggettivo è 25 volte anteposto e solo 2 aggettivi stanno a cavallo del nome, senza alcuna posposizione. Nella traduzione^{27a}

²⁷ O. c., p. 214.

^{27a} Nella traduzione di Kruno Quien abbiamo 20 aggettivi, dei quali 5 posposti.

invece ci pare che il fenomeno vada ascritto allo sforzo compiuto dal traduttore per mantenere l'analogia costruttiva, rispettando anche in questo modo quella che sembra essere la caratteristica fondamentale della suggestione poetica del Petrarca la quale sta, secondo la Noferi, nell'aver scoperto «quale energia si sprigiona dal 'tempo' orale intervallato dal silenzio, e quindi dalla collocazione e dal rapporto che intercorre fra le parole; quale partito, di conseguenza, si possa trarre dalla loro posizione reciproca, da accostamenti, disgiunzioni, combinazioni, raccordi, generando e sviluppando dinamicamente allusioni, echi e rimandi, carichi di significato e di potenziale poetico»,²⁸ considerazione nella quale l'aggettivo con la sua area semantica rarefatta e suggestiva e con la sua posizione rispetto al nome e agli altri elementi della frase ha certamente una parte non trascurabile.

Alla fine e come conclusione della nostra analisi ci pare di dover riallacciarci all'inizio del nostro intervento ponendoci la domanda (ma solo in sede linguistica, non estetica) se è possibile tradurre il Petrarca.

Non occorre dire quanto sia artisticamente complessa e delicata la struttura della lirica petrarchesca e di quale somma di sforzi sia frutto la forma definitiva raggiunta dal poeta, la cui carriera artistica appare come un esercizio di asctica catarsi lirica, attuata in un inesauribile processo di decantazione, attraverso una serie di approssimazioni continue e di variazioni infinite, come nota la Noferi, per cui l'impresa di tradurre un sonetto o una canzone non può non presentare infinite difficoltà. Eppure, ci pare che la maggior parte delle traduzioni nelle lingue europee sia buona. Perché? Perché il mondo poetico del grande lirico è solidamente calato in quei concetti e sentimenti universali, in quegli universali linguistici che costituiscono il tessuto connettivo della reciproca comprensione fra gli uomini appartenenti a una stessa civiltà. Perciò il traduttore che possieda in alto grado la propria lingua materna, ed in particolare il suo livello letterario, abbia una conoscenza approfondita della lingua dell'originale e del patrimonio di civiltà e di cultura sotteso dall'opera da tradurre, e sia nel contempo fornito di lima paziente,²⁹ come il Petrarca, e di gusto, riuscirà quasi sempre a darci una buona immagine del mondo spirituale del cantore di Laura.

E come dai primi tentativi di rendere in altre lingue la poesia delle *rime sparse* c'è un continuo e costante progresso, una vera marcia di avvicinamento all'integrale comprensione del mondo poetico petrarchesco, anche la presente edizione non può non essere un nuovo passo in tal senso nell'area delle lingue slave.

Situata in questo quadro, ci pare che la canzone analizzata dimostri, e questo era il nostro intento principale, come anche due lingue di indole

²⁸ *Storia della critica, o. c.*, p. 129.

²⁹ *Ibidem*, p. 129: «nell'assillo dell'ultima lima» sta «il carattere distintivo del Petrarca scrittore».

e struttura diversa possono avvicinarsi tanto, da fondersi quasi nello sforzo di esprimere un patrimonio spirituale universale.

Sadržaj

Autor dijeli svoj prilog u tri tačke među sobom povezane: u prvoj govori o prijevodu pojedinih pjesama kao izraz petrarkizma starih hrvatskih pisaca, u drugoj raspravlja općenito o prijevodu i mogućnostima prijevodenja, dok u trećoj analizira u kontrastivnom svjetlu kanconu «Chiare, fresche e dolci acque», objavljenu u reprezentativnom izdanju svih Petrarkinih rima, koje je prevela grupa savremenih hrvatskih pisaca i pjesnika u 1974. povodom šestote obljetnice smrti F. Petrarke.