FONDAZIONE BRUNO KESSLER
BIBLIOTECA

HEYJOE

LJILJANA AVIROVIĆ, *Cantori d'amore* : *Petrarca e il petrarchismo in Croazia*, in «Comunicare. Letterature lingue» (ISSN: 1827-0905), 4 (2004), pp. 179-192.

Url: https://heyjoe.fbk.eu/index.php/coleli

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto HeyJoe - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project HeyJoe - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Comunicare. Letterature lingue»,
a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

il Mulino

FONDAZIONE BRUNO KESSLER
BIBLIOTECA

HEY JOE

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito HeyJoe, compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza Creative Commons Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the HeyJoe website, including the present PDF file, are made available under a Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.

La digitalizzazione della rivista «Comunicare. Letterature lingue»,
a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

il Mulino

Ljiljana Avirović

Cantori d'amore. Petrarca e il petrarchismo in Croazia

Tradurre Dante, Petrarca e Tasso è da secoli una costante nella letteratura croata.

Nella grande ricorrenza dei settecento anni dalla nascita di Francesco Petrarca è stata inaugurata il 18 marzo scorso, presso la nuova Biblioteca Universitaria di Zagabria, la mostra delle pubblicazioni su Petrarca intitolata «Petrarca e il petrarchismo nella letteratura croata», comprendente i testi pubblicati dal 1551 ad oggi. I 137 volumi esposti hanno aperto in Croazia l'anno del Petrarca che avrà il suo apice a fine settembre, con l'omonimo convegno che si terrà a Spalato. L'associazione culturale spalatina «Književni krug» e l'accademico Mirko Tomasović intendono degnamente celebrare questa ricorrenza.

Mirko Tomasović, promotore del Simposio, traduttore di Dante, di Petrarca e di Tasso, ha pubblicato di recente due importanti volumi in fatto di traduzione: Francesco Petrarca, *Pjesme o Lauri* (Canzoni per Laura), Zagreb, Konzor, 2003, e Francesco Petrarca, *Sonetti d'amore: nuove versioni / Zvonjelice ljuvene: novi prepjevi*, Cassano Ionio, La Mongolfiera - Zagreb, Društvo hrvatskih književnika, 2003. Entrambi i volumi sono presentati con testo a fronte e corredati da un'ampia introduzione.

Al convegno internazionale intitolato «Tasso e croati», organizzato in occasione del quarto centenario della morte del poeta, svoltosi a Dubrovnik nel dicembre del 1995, Mirko Tomasović ha presentato un'antologia delle traduzioni croate di Tasso, da lui curata con testo a fronte (Torquato Tasso, *Ljuvene rane / Le piaghe d'amore*, Dubrovnik, Centro internazionale delle università croate, 1995).

L'opera – che contiene le traduzioni croate meglio riuscite del vasto *opus* tassiano – presenta l'intera genesi traduttiva dall'italiano in croato, coprendo

un periodo storico che va dal 1580 ai giorni nostri. Vi sono accolti traduttori (che non a caso sono a loro volta scrittori, poeti, studiosi) quali Dominko Zlatarić (1558-1613), Ivan Gundulić (1589-1638), August Šenoa (1838-1881), Ivan Mažuranić (1814-1891), Vladimir Nazor (1876-1949), Frano Čale (1927-1993), Ivan Slaming (1930), Nikola Miličević (1922-1999), Mirko Tomasović (1938), Luko Paljetak (1943) e molti altri ancora. Con *Le piaghe d'amore* Tomasović ha presentato il fior fiore dell'attività traduttiva del Paese, collocando il fervore traduttivo dei croati al vertice europeo e dimostrando quanto la traduzione dall'italiano in croato occupi un posto importante nella letteratura e come il verso dei classici italiani abbia notevolmente contribuito allo sviluppo della versificazione croata.

Parimenti a Torquato Tasso, le traduzioni di Francesco Petrarca hanno rappresentato per molte generazioni di poeti croati un costante modello di riferimento e il petrarchismo, in terra croata, si è misurato inevitabilmente con il problema della definizione dell'opera tradotta, vale a dire con i criteri che consentivano di ritenerla quasi un originale, un plagio o una traduzione in senso stretto.

Il metro del sonetto petrarchesco è sconosciuto ai primi epigoni del poeta di Arezzo. L'endecasillabo giambico è caratterizzato da una spiccata tendenza alla rigidità delle rime, fatto questo che rende particolarmente ardua la trasposizione in croato. Forse proprio per tale difficoltà intrinseca, la traduzione del poeta aretino continua nei secoli a plasmare la lingua di arrivo, favorendo la nascita del petrarchismo, ovvero l'imitazione del *Canzoniere*, affermatosi sul suolo croato tra il XVI e il XVII secolo, ma anche la tendenza allo sviluppo dell'endecasillabo come unico metro possibile per la traduzione di Petrarca. Il petrarchismo croato, dopo quello italiano, va annoverato fra i più precoci in Europa.

Traduttore di Petrarca fin dai suoi anni universitari, Mirko Tomasović non si arrende alla fatica del continuo perfezionamento delle sue versioni e per ogni nuova edizione rivede e migliora le proprie traduzioni e, insieme con esse, anche le capacità espressive del verso croato. Esempio paradigmatico in tal senso sono proprio le liriche di Francesco Petrarca raccolte nei due volumi citati, tradotte da questo demiurgo del sonetto tradotto.

Prima di addentrarci nell'architettura del libro *Zvonjelice ljuvene*, mettiamo a confronto i titoli dei due volumi: quello tassiano, oltre al testo a fronte, contiene anche il titolo «a fronte», *Le piaghe d'amore*, scelto con ogni pro-

babilità dal curatore per sottolineare la poesia complessa e dotta tipica di Tasso. Il titolo bene esprime la *gravitas* del poeta italiano, la sofferenza, la chiusura in se stessi, la ferita amorosa espressa con dolore, ma pur tuttavia con un amore e un dolore ragionati. Le pene d'amore sono sapientemente trasposte nel raffinatissimo verso di difficile traduzione che Torquato Tasso tramanda in Europa già da quattro secoli.

Per quanto riguarda le traduzioni di Petrarca, va sottolineato come *Zvonjelice ljuvene: novi prepjevi* sia già stato pubblicato in Croazia nel 1997 (Zagreb, Skriveno blago e Omiš, Centar za kulturu); rispetto a questa edizione, esaurita, la seconda, pubblicata ora in Italia (sempre con testo a fronte), risulta notevolmente ampliata.

La prima edizione di *Zvonjelice ljuvene* (1997) non presenta alcun titolo «a fronte», mentre la seconda edizione dello stesso libro (2003) antepone il titolo italiano (*Sonetti d'amore*) alla soluzione *Zvonjelice ljuvene: novi prepjevi.*

Ragionando sulle scelte traduttive di Tomasović, subito dal titolo, o dai titoli, si avverte come il traduttore scandagli tutte le possibilità della lingua croata, ricercando il termine più appropriato, o più poetico, per la traduzione del lemma «sonetto». Mediante la traduzione regressiva giungiamo a un risultato molto vicino: «zvonjelice ljuvene» equivale a «Sonagli d'amore».

La lingua di arrivo conosce da secoli anche la voce «sonetto» («sonet»), ma esistono nel bagaglio linguistico croato, oltre a «zvonjelice», altre due possibilità per dire sonetto: «zučnopojka» e «glasinka». Tutti i tre i nominativi contengono in sé un valore semantico che designa un «suono», un che di musicale, o qualcosa di composto nel senso musicale, ma il raffinato gusto per la parola di Mirko Tomasović impone di consultare vocabolari e dizionari per scoprire la provenienza etimologica della scelta del lemma «zvonjelice». Il vocabolario bilingue croato-italiano di Mirko Deanović e Josip Jernej (Zagreb, ed. Školska knjiga, 1991, p. 1121) – là dove dovrebbe essere collocato – non lo riporta: troviamo «zvonjava» (scampanio, scampanello), «zvonjenje» (suono di campane), ma nessuna traccia di «zvonjelice». Lo stesso vocabolario, nella versione italiano-croato, alla voce «sonaglio» riporta i termini «praporac», «zvečarka», «čgretuša» o («Crotalus horridus»). Il *Vocabolario della lingua italiana* di Nicola Zingarelli (XI ed. 1988, p. 1836) cita il lemma «sonaglio», di etimo provenzale «sonali», latino «sonaculum», da «sonare», ovvero suonare. Il *Dizionario di retorica e di stilistica*

di Angelo Marchese specifica che etimologicamente «sonetto» proviene dal provenzale «sonet», che significa melodia, motivo. «Sonaglio», secondo lo Zingarelli, è un «globetto cavo di rame, bronzo o simili con due fori tondi collegati da una fessura, contenente una pallottolina di ferro che urtando contro le pareti tintinna».

Forse, per comprendere la scelta del traduttore, nel reintrodurre il termine «zvonjelice» (equivalente di «sonagli»), dobbiamo ragionare soprattutto sull'epoca, o sulle epoche storiche, in cui il lemma fu usato. In italiano, o ancor meglio, in toscano, è possibile sentirlo nella sua forma verbale «sonagliare», inteso come scampanellare. Infatti, ritroviamo in Lorenzo de' Medici i versi: «Sonagliare non lo veggendo, cheto usava stare, / per udir meglio se lo sente» (N. Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, p. 1837).

Mirko Tomasović reintroduce il termine «zvonjelica» (sonetto), ma anche «ljuven» (d'amore, o amoroso) in perfetta sintonia con le antiche usanze del verso tradotto in Croazia e, attingendo all'antica letteratura croata, nuovamente conferma la tesi del teorico della traduzione Peter Newmark, quando egli afferma che i vocabolari, i dizionari e le enciclopedie della nostra epoca non sono in grado di dare al traduttore tutte le informazioni necessarie; è indispensabile a tale fine una vasta conoscenza della lingua di arrivo.

Tomasović si concentra fino all'inverosimile sul rispetto della parola, ed è attento all'eleganza del verso, a una sensibile orchestrazione dei mezzi espressivi, a una lingua accurata, ricercata e concisa. Riesce così a rendere una rima quanto più possibile pura e uguale a quella dei sonetti da lui tradotti. In sintonia con gli altri petrarchisti europei, Tomasović ha dimostrato, una volta di più, che né lo spagnolo, né il portoghese, né il francese, né la stessa lingua di Petrarca rappresentano barriere invalicabili per chi desideri cantare d'amore in croato usando gli stilemi del poeta. Il traduttore si conferma – nel nostro caso già con la scelta del titolo – un raffinato cantore, un profondo conoscitore e uno studioso. Dire «Ljubavni soneti» (Sonetti d'amore), anziché «Zvonjelice ljuvene» (Sonagli d'amore) in lingua croata non esplica lo stesso concetto, come non è la stessa cosa esprimere l'amore in modo rozzo o in forma galante. Al posto di «sonetto» egli avrebbe potuto usare un altro termine, anch'esso antico, «zučnopojka» (probabile derivazione da «zvučan» ovvero melodioso), ma il risultato sarebbe stato certo meno elegante.

Compito del traduttore di Petrarca è dunque trovare il titolo giusto, i vocaboli appropriati, le rime consone, il metro uguale, e in sintesi ogni elemento che dia un immediato riferimento al suo contenuto (come nel caso del titolo del volume); è essenziale che nella lingua d'arrivo l'opera abbia la stessa grazia dell'originale. Anche in croato, infatti, i sonetti devono «suonare», o «zvonjeti», come campane d'amore.

Ipotizziamo che la traduzione in italiano del titolo sia corretta; del resto, intitolare la raccolta *Ljubavni soneti* (Sonetti d'amore) non le avrebbe conferito la stessa estraneità e bellezza definite nel titolo in croato: non è superfluo constatare come così già dal titolo, *Sonagli d'amore*, venga preannunciata, in paragone con il volume sul Tasso, la nota bipolarità *gravitas/lievitas,* gioia/dolore, spirituale/fisico, terrestre/celeste ecc.

Nel suono delle «zvonjelice petrarchiste» in croato ritroviamo un senso di gioia. Le pene d'amore non mancano, ma dai versi dei poeti si respira una certa leggerezza, l'amore è in essi passione e insieme letizia; i concetti sono espressi con parole lievi, caratteristiche. Le petrarchiste e i petrarchisti raccolti in questo volume riescono davvero con i loro versi a «suonare» e a tessere odi all'amore alla guisa di Petrarca.

Il petrarchismo è una maniera, uno stile di scrivere versi d'amore simili a quelli che Francesco Petrarca dedicò alla leggendaria Laura, e risulta, come scrive Tomasović nella prefazione al volume, «nel senso tematico, retorico, stilistico, fraseologico, poetico e versificatorio, il movimento più diffuso e più duraturo nell'Europa occidentale» (*Zvonjelice ljuvene*, 2003, p. 8). Il petrarchismo dunque è non solo un gioco letterario o la ricerca di una conferma, bensì un impegno culturale, quasi una necessità spirituale.

Il volume *Zvonjelice ljuvene* contiene i versi di petrarchisti e petrarchiste europei tra i quali Tomasović – poiché il fenomeno di ispirarsi al Petrarca appare già tra i poeti croati rinascimentali – nomina anche i loro precursori ragusei Džore Držić (1461-1501), Šiško Menčetić (1457-1527) e soprattutto Dinko Ranjina (1536-1607), presente nel volume con otto sonetti.

I versi di questi cantori d'amore sprigionano un suono lieve, dolce, amoroso, femminile. Il nuovo modo di cantare l'amore e il nuovo atteggiamento nei confronti della donna – sempre considerata oggetto di desiderio ma elevata a un rango superiore – hanno imposto anche al traduttore contemporaneo una forma stilizzata, raffinata e molto sensuale.

L'edizione italiana del libro *Zvonjelice ljuvene*, curata dalla studiosa Suzana Glavaš, contiene otto sonetti di Francesco Petrarca (1304-1374), eterno modello della perfezione poetica, i versi di Benedetto Gareth o Cariteo (1450-1514), poeta napoletano di provenienza catalana, di Pietro Bembo (1470-1547), poeta «coltissimo» nell'Italia dell'epoca, di Francesco De Sá De Miranda (1481-1558), poeta portoghese, riformista della poesia nazionale, dello spagnolo Garsilaso de la Vega (1503-1536), della cortigiana veneziana Tulia D'Aragona (1510-1556), di Luise Labé (1522-1566), figlia coltissima di un cordaio francese, di Gaspara Stampa (1523-1554), poetessa e bellezza padovano-veneziana, nobildonna che per l'amore mal corrisposto del conte Collaltino di Collalto si lascia morire e riporta in versi nel proprio diario tutta la tragedia di una donna moderna cosciente di se stessa, del poeta Pierre De Ronsard (1524-1585), amatissimo dalle donne e definito anche «Petrarca francese». Sono inoltre tradotti i versi del portoghese Luìs Vaz de Camoes (1524-1580), poeta di temperamento focoso, di Olivier De Magny (1529-1561), di Jean Passerat (1636-1602), del già nominato Dinko Ranjina, poeta bilingue croato-italiano, secondo l'uso comune tra i poeti rinascimentali in Croazia, del francese Amadais Jamyn (1538-1593), di Torquato Tasso (1544-1595), di Luìs De Góngora Y Argote (1561-1627), poeta spagnolo dell'epoca barocca.

Nella sua «Nota del traduttore» del primo volume (1997), Tomasović sottolinea che in qualche punto «prepjevni sonet u potpunosti ne funkcionira», vale a dire che il sonetto, sia per il rigore sia per la sublime forma lirica, molto rigida nella composizione, non lascia ancora soddisfatto il suo traduttore. Invece, nella nuova pubblicazione (2003) per i 55 sonetti, «composti» fra la primavera del 1994 e l'autunno del 2002, il traduttore spiega: «Le versioni sono nuove, in quanto vi ho modificato, rispetto a prima, alcuni miei procedimenti di traduzione del sonetto nel senso di rispettare la forma esterna del sonetto europeo di tipo pertarchesco» (*Zvonjelice ljuvene*, 2003, p. 36).

Il risultato complessivo è eccellente. Ne specifichiamo con alcuni esempi il motivo. Sono stati esaminati cinque sonetti: uno di Tulia D'Aragona, uno di Luise Labé, due di Gaspara Stampa, presente in questo volume con ben tredici sonetti, e uno di Dinko Ranjina. Nel volgere i versi in croato, il traduttore ha rispettato con rigore le rime. In questo modo lo schema metrico corrisponde a quello degli originali.

Analizziamo il sonetto di Tulia D'Aragona:

1	*Se ben pietosa madre unico figlio*	A
2	perde talora, e nuovo, alto dolore	B
3	le preme il tristo e suspiroso core,	B
4	spera conforto almen, spera consiglio.	A
5	Se scaltro capitano in gran periglio,	A
6	mostrando alternamente il suo valore,	B
7	resta vinto e prigion, spera uscir fuore	B
8	quando che sia con baldanzoso ciglio.	A
9	S'in tempestoso mar giunto si duole	C
10	spaventato nocchier già presso a morte	D
11	ha speme ancor di rivedersi in porto.	E
12	Ma io, s'avvien che perda il mio bel sole,	C
13	o per mia colpa, o per malvagia sorte,	D
14	non spero aver, né voglio, alcuno conforto.	E

Il sonetto presenta lo schema metrico più frequente nei sonetti di Petrarca (le rime sono ABBA+ABBA+CDE+CDE) e nella traduzione croata lo schema è rigorosamente mantenuto:

1	*Jedinca tužna izgubi li mati,*	A
2	jadi joj novi vajno srce tište,	B
3	u boli ipak traži utočište,	B
4	s nadom da svjet će, utjehu joj dati.	A
5	Kapetan spretan kad pogibelj shvati,	A
6	da pobijeđen je, da mu boravište	B
7	tamnica bit će, izlaz hrabro ište	B
8	s nadom da spas će jednom dočekati.	A
9	Ako na moru olujnom zdvaja	C
10	prestravljen brodar smrti od blizine,	D
11	u pristanište još se doći nada.	E
12	Mog lijepog sunca nestane li sjaja,	C
13	il s moje krivnje, ili zle sudbine,	D
14	ne želim nadu ni utjehu tada.	E

Questo sonetto di Tulia D'Aragona è caratterizzato dal fatto che le due quartine e la prima terzina si aprono con un periodo ipotetico. Il «se» viene a trovarsi in posizione anaforica, cioè a inizio di verso: l'idea di incertezza risulta però rovesciata nell'ultima terzina, aperta da un «ma» avversativo di senso molto forte. Il traduttore ha potuto rispettare la resa del «ma»

avversativo soltanto alla fine della seconda terzina con la particella «li», che in effetti corrisponde ad «Ako li», ovvero «ma». Per il traduttore non è stato invece possibile mantenere anche nella seconda quartina il «se» ipotetico in posizione anaforica come nell'originale: «Se scaltro capitano in gran periglio, / Kapetan spretan kad pogibelj shvati».

Qui della poesia di gusto petrarchesco è anzitutto rispettato il lessico; è inoltre una lirica che evidenzia l'antiteticità dei concetti attraverso il sapiente ricorso a figure retoriche quali l'anafora e l'anadiplosi: l'insistita ripetizione «spera ... spera» del verso 4, con eco nell'«ha speme» a inizio del verso 11, contrasta infatti con il «non spero» che apre drammaticamente il verso finale. La traduzione coglie lo spirito retorico del sonetto e vede la ripetizione «s nadom» in principio dei versi 4 e 8, completata dal «ne (želim) nadu» dell'ultimo verso.

Il problema del rispetto dello schema metrico può essere indagato anche attraverso l'esame del seguente sonetto di Luise Labé:

1	*Tant que mes yeus pourront larmes espandre*	A
2	A l'heur passé avec toi regretter:	B
3	Et qu'aus sanglots et soupirs resister	B
4	Pourra ma voix, et un peu faire entendre:	A
5	Tant que ma main pourra les cordes tendre	A
6	Du mignart Lut, pour tes graces chanter:	B
7	Tant que l'esprit se voudra contenter	B
8	De ne vouloir rien fors que toy comprendre:	A
9	Ja ne souhaitte encore point mourir.	C
10	Mais quand mes yeus je sentiray tarir,	C
11	Ma vox cassée, et ma main impuissante,	D
12	Et mon esprit en ce mortel sejour	E
13	Ne pouvant plus montrer signe d'amante:	D
14	Prierey la Mort noircir mon plus cler jour.	E

Il sonetto ha uno schema riproposto con rigoroso rispetto dalla traduzione:

1	*Dok suze mognu iz mog oka teći,*	A
2	prizivljuć s tugom provedene čase,	B
3	dok uzdah, jecaj glas mi ne ugase,	B
4	da bi se čula riječ što ću je reći,	A
5	dok mogne ruka u leut zvonéći	A

6	prebirat žice da ti poju krâse,	B
7	dok duh mi samo tebi upravlja se,	B
8	ne težeć drugoj izvan tebe sreći:	A
9	smrt htjela ne bih da dođe po mene.	C
10	Al oćutim li kako vid mi vene,	C
11	ruka nemoća, glas se mukli gubi,	D
12	i kako duh mi usred smrtnog stana	E
13	ne može više znake dat da ljubi:	D
14	smrt ću zamolit za mrak mojih dana.	E

Lo schema metrico, ovvero la coincidenza tra le rime, è la cosa che sta più a cuore all'autore della traduzione. Mentre il sonetto precedente aveva lo schema metrico più comune dei sonetti petrarcheschi, qui riscontriamo lo sperimentalismo metrico dell'autrice, in quanto se le quartine hanno lo schema metrico più diffuso (ABBA+ABBA), quello delle terzine (CCD+EDE) è assente nei *Rerum vulgarium fragmenta*. Inoltre, fatto interessante è che esiste in questo sonetto un certo disequilibrio dei concetti. La tradizionale antitesi ben organizzata tra la fronte (le prime due quartine) e la sirma (le due terzine) qui non si esaurisce all'interno di spazi prevedibili. L'autrice, superata la fronte, allarga la sua riflessione – come in un respiro più ampio – anche al primo verso della sirma: il concetto iniziale risulta così sviluppato non in otto ma in nove versi. Il che fa assumere al «ma» («Mais») avversativo del successivo verso 10 una valenza antitetica ancora più forte che se si fosse trovato all'inizio della terzina. In posizione anaforica troviamo «finché» («Tant que»). Nella traduzione croata il concetto è stato rispettato («Dok»). Quello che risulta nella traduzione è dunque il rispetto ossequioso della rima, ma anche delle anafore. Questo sonetto documenta una fase tarda del petrarchismo, sebbene lo sperimentalismo e l'allontanamento dagli schemi metrici del modello nelle autrici dell'epoca non siano poi così rari. Raffrontando quindi i primi due sonetti qui presentati, riscontriamo la grande tendenza dell'autore delle traduzioni al rispetto della rima e dei concetti. Risulta tuttavia una più forte fedeltà alle rime nel primo caso, mentre traspare una maggiore attenzione nel volere valorizzare il concetto nel secondo.

Nel volume di *Zvonjelice ljuvene* l'autrice più presente è Gaspara Stampa. Il sonetto *Io non trovo più rime, onde più possa*, è il centoottantaquattresimo della raccolta di Gaspara Stampa. Si tratta di un sonetto dove le antitesi giocano un ruolo importante. Il verso 5 ha un «dentro» antitetico a «fore»

del verso 6. Inoltre, tra il verso 7 e il verso 8 c'è un «cresce» antitetico a «consuma». Vediamo ora come si presenta questo sonetto, per paragonarlo poi alla sua versione tradotta.

1	*Io non trovo più rime, onde più possa*	A
2	lodar vostra beltà, vostro valore,	B
3	e cantare i tormenti del mio core;	B
4	sì cresce a quelli e a me manca la possa.	A
5	E, quasi fiamma che sia dentro mossa,	A
6	e non possa sfogar l'incendio fore,	B
7	questo interno disio cresce 'l dolore,	B
8	e mi consuma le midolle e l'ossa;	A
9	sì che fra tutti i beni e tutti i mali,	C
10	ch' Amor suol dar, io ho questo vantaggio	D
11	che quanti sien ridir non posso, e quali.	C
12	Dunque, o tu, vivo mio lucente raggio,	D
13	dammi vigore, o tu dammi, Amor, l'ali,	C
14	ch'io saglia a mostrar fuor quel che 'n cor aggio.	D

Un'idea espressiva molto forte nel sonetto di Gaspara Stampa è affidata alla funzione del verbo potere. Il primo verso contiene in fine un «possa» (ripreso con rima equivoca a fine verso 4, dove «possa» vale per «potenza, forza»), il verso 6 un «non possa» e il verso 11 «non posso». «Non ho più parole sufficienti per poter lodare la vostra bellezza, le vostre virtù» è un concetto. A livello tecnico il verbo potere, utilizzato attraverso l'antitesi «possa»/«non possa», diventa tema chiave dell'intero sonetto.

Vediamo ora se nella traduzione era possibile mantenere tale concetto, insieme con la parola chiave.

1	*Ja nemam rimâ da vaše vrline*	A
2	i lijepost vašu hvalim, dok vas gledam,	B
3	niti da muke srca pripovijedam;	B
4	dok one rastu, meni snaga gine.	A
5	Nikako da se plam iznutra vine,	A
6	da šikne vani požar u čas jedan,	B
7	nutarnja bol me sve jače izjeda,	B
8	troši do kosti, do same moždine.	A
9	Između sviju zala i dobara,	C
10	koliko ih je, kakvih, ne znam rijeti	D
11	svrhu tog znana Amorova dara.	C

12	Ti, zrače, dakle, blistavi i sveti,	D
13	Amore, daj mi krila, daj mi žara,	C
14	što srcem ćutim pokazat iznijeti.	D

Come si nota, il «possa» del primo verso non viene mantenuto nella traduzione, «Ja nemam rimâ da vaše vrline» e viene interpretato come «Io non ho rime per virtù vostre» (verso 1 della traduzione, p. 117) e neppure il verso undici «che quanti sien ridir non posso, e quali» (p. 116) viene rispettato: «svrhu tog znana Amorova dara» (p. 117). Ci sono anche altre parole chiave, che valorizzano il tema del cuore. Nel verso 3 troviamo «core» e al verso 14 ritroviamo il lemma nella forma di «'n cor aggio», che sottintende insieme il «cor-aggio» di amare. Nella traduzione si è potuto conservare tale tema: «muke srca» al verso 3 e al verso 14, «srcem».

L'altro tema del sonetto è l'amore, ovvero «Amor» che ritorna come parola chiave, in quanto usata più di altre parole e che troviamo nel suo corrispondente «ljubav». La traduzione non può sempre tener fede a tutte le parole. Al verso 2 troviamo un'altra anadiplosi «vostra» «vostro», poi al verso 9 «tutti», «tutti», al verso 13 «dammi», «dammi». Chiaramente le parole più importanti sono quelle all'inizio e alla fine del verso. Rispettare le parole in posizione anaforica, nella traduzione, non è stato sempre possibile, mentre le rime risultano riprodotte come nell'originale. Quando l'autore ripete la stessa parola all'interno di un verso, anche nella traduzione risulterebbe utile rispettare questa collocazione.

Il sonetto di Gaspara Stampa *Io non trovo più rime, onde più possa* presenta una forte sincerità di sentimenti. Il *Canzoniere* della Stampa, che ha avuto grande successo tra i suoi contemporanei ed è stato molto amato dai romantici, presenta un modo personale, quasi diaristico nel raccontare, tanto che fu definito da Benedetto Croce *Un diario d'amore*, perché l'autrice racconta in forma diaristica l'amore per il suo uomo. In questi frammenti di un discorso d'amore la donna è l'amante fedele, che narra i propri sentimenti per l'uomo, il «lucente raggio» (p. 116); altrove lo definisce «'l mio sole» (v. 3, p. 108). In questo sonetto il percorso intellettuale e amoroso viene inoltre espresso sia per riduzione («Io non trovo» ... p. 116, sono incapace di trovare le parole) che attraverso una ridefinizione («onde più possa» ... v. 1, p. 116, perché io possa meglio lodare il vostro valore). Il sonetto esprime pure un forte sensualismo e la semplicità delle parole usate si ispira al concetto dell'*aurea mediocritas* latina.

Vediamo ora un altro sonetto di Gaspara Stampa, nell'originale e tradotto. Si tratta del sonetto 130 del *Canzoniere*.

1	*Qual fu di me giamai sotto la luna*	A
2	donna più sventurata e più confusa,	B
3	poi che 'l mio sole, il mio signor m'accusa	B
4	di cosa, ov'io non ho già colpa alcuna?	A
5	E, per farmi dolente a via più d'una	A
6	guisa, non vuol ch'io possa far mia scusa;	B
7	vuol ch'io tenga lo stil, la bocca chiusa,	B
8	come muto, o fanciul picciolo in cuna.	A
9	A qual più sventurato e tristo reo	C
10	di non poter usar la sua difesa	D
11	sì dura legge al mondo unqua si dèo?	C
12	Tal è la fiamma, ond' hai me, Amor, accesa,	D
13	tal è il mio fato dispietato e reo,	C
14	tal è 'l laccio crudel, con che m'hai presa.	D

E nella traduzione di Tomasović:

1	*Pod suncem žene nesretnije nema,*	A
2	nit se od mene smetenijom ćuti,	B
3	što sunce moje, moj se gospar ljuti	B
4	zbog stvari gdje sam nedužna posvema.	A
5	Da bol mi zada, množ optužbi sprema,	A
6	ne želi ni da ispriku uputim	B
7	perom il riječju, želi tek da šutim	B
8	kanda sam čedo u zipci, il nijema.	A
9	Koji je krivac nesretniji, jao,	C
10	kad mu se pravo obrane usteže,	D
11	pod tako gadan zakon ikad pao?	C
12	Takvim pak Amor plamenom me žeže,	D
13	takav mi usud nesmiljen i zao,	C
14	takva je omča u kojoj me steže.	D

Anche in questo caso il sonetto si rivela interessante per quanto concerne la traduzione. Intanto, lo schema metrico è rispettato (la *–m* finale dei vv. 6-7 non compromette la sonorità vocalica della rima, coerente con quella dei vv. 3-4). Poi, l'anafora dell'ultima terzina «Tal è ..., tal è ..., tal è» è stata pure quasi perfettamente rispettata. Nella seconda quartina abbiamo un'antitesi anch'essa rispettata «non vuol ... vuol». Nella prima quartina

è stata rispettata anche l'anadiplosi del verso 3 «'l mio ... il mio». Quella che invece è andata persa nella traduzione è la resa del sostantivo «reo» (v. 9) in rima con l'aggettivo «reo» (v. 13), presenti nell'originale in forma di rima identica, una rima più ricercata. Nella traduzione si è pure quasi completamente perduta la *gravitas*, espressione anche stilistica del senso di difficoltà insito nel testo. La seconda quartina, che comincia con «E, per farmi dolente a via più d'una / guisa, non vuol ch'io possa far mia scusa», esprime ansia, dolore, gravità, sensazioni esplicitate nell'originale al verso 5 attraverso una netta frattura sintattica articolo-sostantivo, rarissima nella versificazione del tempo. L'*enjambement* di solito viene creato tra un aggettivo e il suo sostantivo, ma trovare a fine verso un articolo indeterminativo e all'inizio del verso successivo il sostantivo appare come un vero artificio poetico. Il senso di *gravitas* così viene espresso nel modo più puro del termine. Nella traduzione invece il verso 5 termina con una virgola e dal punto di vista stilistico è andato perduto l'*enjambement*. In questo sonetto l'autrice ha seguito due procedimenti: ha utilizzato la frattura sintattica e ha reso stilisticamente più complesso il sonetto, utilizzando la rima identica e dandole un significato quasi equivoco, un artificio che nella traduzione, purtroppo, non poteva essere reso. La traduzione, pur valorizzando i contenuti espressi dall'autrice, ha rinunciato alla resa di alcuni aspetti stilistici. Non si è persa invece l'anafora finale («Tal è ...»), a dimostrazione di come non sempre lo stile debba essere sacrificato dalla traduzione.

Per contrapposizione alla *gravitas* dei versi della Stampa, consideriamo ora l'esempio di un sonetto, volto alla *lievitas*, del poeta Dinko Ranjina:

1	*Afflitto cor, se hor pur come sogli*	A
2	Tu non gusti il piacer del ben' amato,	B
3	Perché contra di te si sdegni armato	B
4	Sì aspramente nel mal ti lagni, e dogli.	A
5	Nel tuo pensier l'andar del mondo accogli,	A
6	Forsi col tempo ancor serai beato,	B
7	Non sempre senza fronde o fiori è il prato,	B
8	Né l'onde irate ogn' hor batton li scogli.	A
9	La fortuna col ciel si volge intorno:	C
10	Et hor' è 'l tempo caldo, et hor gelato,	D
11	Hor è la notte bruna, hor chiaro il giorno.	C
12	Hor l'amante d'Amor è tormentato:	D
13	Hor fa nel bel gioir dolce sogiorno.	C
14	Ogni cosa mortal cangia suo stato.	D

Per comprendere perché mai Dinko Ranjina, poeta croato, scrivesse i propri sonetti in italiano, e come lui molti altri scrittori dell'epoca, bisogna considerare che quanti scrivevano in croato le proprie opere letterarie erano comunque abili nello scrivere e nel comunicare in italiano e in latino. Ciò dipende dalla loro particolare identità nazionale e storica. Ragusa, città stato, era l'unico Paese slavo (degli slavi del Sud) a godere, fiera e gelosa, dell'autonomia dalla Repubblica di Venezia e dall'Impero Ottomano. Le necessità culturali e commerciali imponevano la comunicazione con tutto il Mediterraneo. I ragusei si servivano delle lingue in uso (croato, italiano, latino), ma soprattutto dell'italiano. Il trilinguismo rimase diffusissimo per tutti i secoli della storia della repubblica ragusea.

Il sonetto *Afflitto cor, hor pur come sogli* è stato scritto in italiano e viene da Tomasović tradotto in croato.

Il poeta Ranjina (o Ragnina) con il suo sonetto introduce il senso del tempo colto tramite continue antitesi: «Et hor' è 'l tempo caldo, et hor gelato». Poi introduce al verso 11 l'antitesi notte/giorno; in seguito l'antitesi bruno / chiaro: «Hor è la notte bruna, hor chiaro il giorno». Il problema del tempo viene espresso attraverso il lemma «ora», che si trova nel primo verso e viene poi ripetuto in posizione anaforica ben quattro volte, precisamente ai versi 10, 11, 12 e 13, legando oltretutto in questo modo tra loro le due terzine. Questo «ora, ora, ora» cadenza il senso di ansia e appare ribadito grazie all'anadiplosi ai versi 10 e 11. Nella traduzione croata, tale marchio così simbolicamente forte trova un completo rispetto, tranne al verso 8; tuttavia la traduzione di questo sonetto riproduce molto bene l'impianto stilistico dell'originale, facilitata in questo forse anche dal dominio trilingue che contraddistingueva Ranjina.

Valerij Brjusov asserisce che trasferire la creazione di un poeta da una all'altra lingua è impossibile, ma che è pure impossibile rinunciare a un simile sogno. Il traduttore Mirko Tomasović è la conferma della ricerca e della realizzazione di questo sogno.